

„Patrzeć uszami” – Artysta schodzący po schodach Toma Stopparda

Zawarte w tytule określenie „patrzeć uszami” to tytuł rozdziału książki Jerzego Limona *Trzy teatry* poświęconego teatrowi radiowemu, a ściślej rzecz biorąc – ponieważ autor odrzuca ten termin jako nieprecyzyjny – „działu fonicznym”¹. W artykule „*Teatr do słuchania*”, „*literatura do grania*”, „*kino dla ucha*”? – o rodowodzie gatunkowym *słuchowiska radiowego* Karolina Albińska zauważa, że w odniesieniu do tego fenomenu radiowego używa się również określenia „Teatr wyobraźni”² i przedstawia różnorodne opinie krytyków dotyczące specyfiki i ewolucji zjawiska. Książka Limona to najobszerniejsze i najnowsze opracowanie powyższego tematu. Jej autor stwierdza, co następuje:

„Za podstawę zaistnienia sztuki fonicznej będziemy uważać sytuację komunikacyjną, w której za pomocą zarejestrowanego, wymodelowanego i wyłącznie dźwiękowego materiału (i oczywiście kanału i kontekstu jego transmisji czy odtworzenia) powstaje tekst, wykazujący często cechy narracji, niepozbawiony wszelako elementów dramatycznych, w psychice odbiorcy pobudzający aktywność nie tylko słuchu, ale również pozostałych zmysłów, wiedzy i pamięci”³.

W przypisie do tego zdania autor precyzuje swoje stwierdzenie: „Do materiału fonicznego zaliczymy dźwięki artykułowane (również i te przetworzone w stopniu umożliwiającym ich rozumienie), dźwięki bezfonemowe (odgłosy natury czy świata stworzonego przez człowieka, gest foniczny, akcent, barwa głosu, akustyka itp.), dźwięki muzyczne oraz ciszę”⁴.

Dorobek Stopparda można rozpatrywać pod wieloma różnymi kątami. W pewnym sensie jego twórczość jest powrotem do sztuk problemowych (*plays of ideas*) G.B. Shawa. Krytycy zauważyli, że można określić go mianem dramaturga-intelektualisty⁵, który koncentruje się na zagadnieniach metafizycznych⁶. Sam artysta stwierdził, iż jego dążenie wiąże się z tworzeniem sztuk przedstawiających pewne argumenty i że kreuje je, ponieważ „pisanie dialogu jest jedynym odpowiednim sposobem

¹ J. Limon, *Trzy teatry*, Gdańsk 2003, s. 145. W posłowie do polskiego wydania *Artysty Limona*, który tekst ten przetłumaczył, pisze: „Sztuka foniczna w dużej mierze polega na »patrzaniu uszami« – by użyć określenie Leara: kiedy oszalały król każe ślepemu Gloucesterowi czytać wyzwanie, a ten protestuje, bo przecież nie ma oczu, król powiada: »To patrz uszami« (akt IV scena 6). Inaczej mówiąc, bodźcem dla zmysłu wzroku (i innych) staje się nie bodziec wizualny, ale słuchowy”. Zob. J. Limon, *Tom Stoppard w wydaniu radiowym* [w:] T. Stoppard, *Artysta schodzący po schodach*, Warszawa, 2003, s. 65.

² K. Albińska, „*Teatr do słuchania*”, „*literatura do grania*”, „*kino dla ucha*”? – o rodowodzie gatunkowym *słuchowiska radiowego*, „*Czasopismo Naukowe »Kultura i historia«*”, www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3400, s. 1. 6. XII. 2012.

³ J. Limon, *Trzy teatry*, op. cit., s. 146–147.

⁴ Ibidem, s. 267.

⁵ J.R. Taylor, *The Second Wave. British Drama in the Sixties*, London 1978, s. 94.

⁶ Ch. Innes, *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge 1992, s. 325.

przeczenia samemu sobie. Jestem tego rodzaju człowiekiem, który wykonuje niekończącą się serię koziołków przez wielkie moralne zagadnienia. Robię założenie, odrzucam je, zbijam odrzucenie i odrzucam zbicie”⁷. Można powiedzieć, iż scena przedstawiająca grę w orła i reszkę, która otwiera sztukę *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, w metaforyczny sposób daje odnieść się do całej twórczości Stopparda opartej na licznych kontrastach: rzeczywistości i iluzji, nieprzewidywalności i determinizmu, konkretnej przeszłości i tego, co z niej zapamiętano, sztuki problemowej i komedii, a nawet farsy.

Wydaje się, że twórczość Stopparda jest głęboko zakorzeniona we współczesności, w relatywizmie postrzegania i przedstawiania, charakterystycznym dla epoki postnewtonowskiej i teorii względności Einsteina. Utwory Stopparda mogą być postrzegane z perspektywy estetyki postmodernizmu, gdyż większość jego sztuk charakteryzuje się licznymi aluzjami i odniesieniami intertekstualnymi, niedookreślonością, fragmentacją, dekanonizacją oraz znaczeniem, jakie dla tekstu ma jego konkretna realizacja sceniczna⁸. Stoppard niejednokrotnie podkreślał, iż jego zdaniem teatr to wydarzenie, a nie tylko tekst, a jego sztuki przeznaczone są do wystawiania na deskach scenicznych, a nie do czytania⁹. Chętnie uczestniczy w próbach teatralnych i, w razie potrzeby, wprowadza zmiany w pierwotnym tekście dramatu. Wiele z transpozycji zostało dokonanych pod wpływem Petera Wooda, reżysera teatralnego i przyjaciela dramaturga, który narzekała na ich niedookreśloność. Sam Stoppard wypowiedział się na ten temat, stwierdzając, że on sam jest niechętny zbytnej jasności, podczas gdy Wood uważa, iż widownia nie otrzymuje niezbędnych informacji¹⁰. Artysta sądzi, że „tekst, który nie pozostawia widzowi możliwości dokonania własnych odkryć, jest, w ostatecznym rozrachunku, mechanistyczny”¹¹.

Stoppard zaprasza swoich widzów do aktywnego uczestnictwa w procesie tworzenia znaczeń. Jego dramatopisarstwo zakłada taką postawę estetyczną, w której widz jest nie tylko odbiorcą, ale również przynajmniej w pewnym stopniu współtwórcą oglądanego przez siebie przedstawienia. Takie podejście do zagadnienia recepcji jest zgodne z poglądami Romana Ingardena, który twierdził, że proces odbioru dzieła literackiego polega, między innymi, na określeniu miejsc niedookreśloności, a następnie na usunięciu ich w trakcie procesu konkretyzacji¹². Dramaty Stopparda zawierają niezmiernie wiele miejsc niedookreśloności, które muszą zostać zlikwidowane. Każda z dekodyfikacji będzie inna od pozostałych, ponieważ odpowiedzialność za ostateczne znaczenie i koherencję spoczywa w rękach indywidualnego widza. Keir Elam uważa, iż komunikacja

⁷ M. Gussow, *Conversations with Stoppard*, London 1995, s. 35 i 3.

⁸ S. Hu, *Tom Stoppard's Stagecraft*, New York 1989, s. 4; I. Hassan, *Pluralism in Modern Perspective* [w:] *The Postmodern Reader*, Ch. Jenchs (red.), London 1991, s. 196-199.

⁹ M. Gussow, *op. cit.*, s. 110 i 37.

¹⁰ R. Hayman, *Double Acts. Partners: Peter Wood and Tom Stoppard*, „The Sunday Times Magazine” 2 March 1980, s. 29-31.

¹¹ M. Gussow, *op. cit.*, s. 64.

¹² R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 409-436; idem, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Łwów 1937, s. 38-41.

teatralna jest w dużym stopniu zależna od intertekstualnej ramy teatralnej: „Właściwa dekodyfikacja danego tekstu wynika przede wszystkim ze znajomości innych tekstów (a więc wyuczonych wcześniej zasad tekstualnych)”¹³.

Należy podkreślić, że Stoppard jest nie tylko twórcą niezwykle płodnym, lecz także wszechstronnym – pisze sztuki zarówno teatralne, jak i przeznaczone dla telewizji i radia. Ponadto jest autorem licznych scenariuszy filmowych, a napisany wspólnie z Markiem Normanem scenariusz filmu *Zakochany Szekspir* przyniósł mu Oscara. Stworzył również i sam wyreżyserował filmową wersję *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*. Będąc świadomym różnic między tymi dwoma mediami, o połowę skrócił tekst scenariusza, często zastępując wycięte fragmenty werbalne ich odpowiednikami wizualnymi, gdyż jak sam stwierdził: „Po prostu zacząłem od początku, myśląc o materiale jako o filmie. Wielką zaletą było to, że nie byłem zainteresowany chronieniem sztuki”¹⁴. Dodał również:

„Moja główna obawa dotyczyła długości sztuki (...). W teatrze mamy do czynienia z ujęciem średnim i stosunkowo szerokim kątem przez dwie i pół godziny. I o to właśnie chodzi. Nie można wymyślać dowcipów, które zależne są od zbliżeń albo użycia innych kątów. I o tym właśnie myślałem”¹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że Stoppard jest zawsze świadom cech charakterystycznych medium, dla którego pisze i kreując swoje dzieło, wykorzystuje jego specyfikę, osiągając w ten sposób pożądaną efekt końcowy. Widać to wyraźnie również w jego utworach fonicznych.

Przed przystąpieniem do analizy *Artysty schodzącego po schodach* warto zwrócić uwagę na jeden z leitmotivów całej twórczości Stopparda, a mianowicie na zagadnienie możliwości/nieвозмоści przedstawienia rzeczywistości przy pomocy języka i rozmaitych form sztuki¹⁶. Stosując różnorodne odniesienia intertekstualne, dramaturg udowadnia, że rzeczywistość nie jest odbierana w jednakowy sposób przez wszystkich obserwatorów, jej interpretacja dokonuje się nierzadko na podstawie indywidualnych skojarzeń, a ponadto jej opis staje się często niejednoznaczny również ze względu na brak precyzyjnego języka. W bardzo wielu swoich dramatach artysta burzy iluzję teatralną, przypominając odbiorcom, że to, co oglądają, jest jedynie próbą zapisu fikcyjnej rzeczywistości. W sztuce *The Real Thing* zajmuje się zagadnieniem miłości w realnym życiu i w fikcji teatralnej oraz relacją między sztuką a życiem i udowadnia, że protagonista utworu, dramaturg Henry, postawiony w takiej samej sytuacji jak bohater jego sztuki, reaguje w rzeczywistości skrajnie odmiennie od stworzonej przez siebie fikcyjnej postaci. W paru utworach stosuje odniesienia intertekstualne do prac filozoficznych podejmujących zagadnienie granic języka. Do grupy tych dramatów należy zaliczyć utwory zajmujące się jego niedoskonałością w opisywaniu rzeczywistości: *Jumpers* i *Professional Foul*,

¹³ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York 1980, s. 93.

¹⁴ S. Smith, „Script Jokey: The Flickering Images of Theatre” [w:] *Tam Stoppard in Conversation*, pod red. P. Delaney, Ann Arbor 1994, s. 236.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Zagadnienie to jest tematem mojej książki *Reality, Illusion, Theatricality: A Study of Tom Stoppard*, Łódź 1998.

osadzone w realiach zarysowanych przez Alfreda Julesa Ayera w *Language, Truth and Logic*. Z kolei na rozważaniach Ludwika Wittgensteina zawartych w *Philosophical Investigations* i *Tractatus Philosophicus* oparte są tak zwane „Dogg’s plays”, w których Stoppard tworzy nowy „pieski” język: *Dogg’s Our Pet*, *Dogg’s Hamlet*, *Cahoot’s Macbeth*. W innych utworach poświęconych opisywaniu rzeczywistości Stoppard odnosi się również do odkryć dokonanych przez fizyków. *Hapgood* charakteryzuje się wyraźnymi odniesieniami intertekstualnymi nie tylko do literackiej powieści szpiegowskiej, lecz także do fizyki kwantowej, do wykładów Charlesa Feynmana oraz zasady nieoznaczności sformułowanej przez Wernera Karla Heisenberga.

I wreszcie Stoppard napisał dwa utwory intertekstualnie nawiązujące do sztuk plastycznych. Pierwszy z nich to *After Magritte*, sztuka będąca swojego rodzaju kryminatem, jednocześnie analizująca relacje między konkretną rzeczywistością a sposobem jej postrzegania i opisywania przez poszczególne postaci dramatu. Wydaje się, że René Magritte i jego rozważania artystyczno-filozoficzne odegrały dużą rolę w kształtowaniu się poglądów i sposobu ich artystycznego wyrażania przez dramaturga i dlatego warto im poświęcić nieco uwagi. Dzieła Magritte’a (1898–1967) charakteryzują się ogromną wiernością zachowania realistycznego detalu przy jednoczesnym absurdalnym charakterze sceny przedstawionej. Artysta ten konsekwentnie kwestionował zarówno samą naturę rzeczywistości, jak i możliwość jej artystycznego przedstawienia. Malując przedmioty powszechnie dostępne w naszym otoczeniu, dokonywał zabiegu defamiliaryzacji. Do jego najbardziej znanych dzieł w tym cyklu należy *Klucz do snów*, obraz, który przedstawia poglądy filozoficzne malarza dotyczące granic ikonicznego i językowego przedstawienia przedmiotów. Płótno to ukazuje malarskie reprezentacje czterech przedmiotów, pod którymi umieszczone są słowa je określające. W wypadku trzech przedmiotów podpis nie odpowiada widocznemu przedmiotowi, a tylko w jednym przedmiot widoczny na obrazie i jego opis lingwistyczny są zgodne. Podczas gdy obraz ten kwestionuje arbitralność nazw przypisywanych przedmiotom, a więc umowność języka, *Użycie słów I* przedstawia realistyczną fajkę, pod którą znajduje się napis „to nie jest fajka”. Obraz ten jest podwójnie paradoksalny – każdy, kto patrzy na niego, widzi, że przedstawia fajkę, nie ma więc potrzeby zaopatrywania ikony wizualnej w podpis. Ponadto uwaga zamieszczona pod fajką zaprzecza, jakoby to była fajka. W ten sposób belgijski malarz podkreśla różnicę między realną rzeczywistością a jej artystycznym przedstawieniem. Pisząc recenzję książki Suzi Gablik poświęconej twórczości René Magritte’a, Stoppard stwierdził:

„Ale jedno pominięcie, które uważam za niezrozumiałe, to fakt, że nie zwrócono uwagi na to, że perfekcyjne technicznie wykonanie ma podstawowe znaczenie dla efektywności jego poglądów (...). [kiedy Magritte] chciał przypomnieć nam o tym, że nie można palić obrazu przedstawiającego fajkę, [był] w stanie namalować tak gładką, tak drewnianą, tak zaokrągloną, tak doskonałą, że mógłbyś, żeby tak powiedzieć, palić ją i w ten sposób sprawić, że jego idea działała”¹⁷.

¹⁷ T. Stoppard, *Joker as Artist. Review of Magritte by Suzi Gablik*, „The Sunday Times” 11 October 1970, s. 40.

Artysta schodzący po schodach to kolejny utwór Stopparda inspirowany malarstwem. W tym wypadku jest to płótno Marcela Duchampa *Akt schodzący po schodach*, przy czym w swoim dziele fonicznym Stoppard nazywa jednego z malarzy Beauchampem, przez co ewokuje asocjacje z francuskim kubistą. Nie dość że, jak inni kubiści, Duchamp próbował przy pomocy figur geometrycznych uzyskać trójwymiarowy obraz na dwuwymiarowym płótnie, ale starał się w tym dziele ukazać ruch postaci. Stosując „stroboskopowy efekt chromatografii”¹⁸, malarz próbuje sprawić, aby ukazana na płótnie postać znajdowała się w ruchu, a więc uzyskać to, co nieosiągalne. Duchamp powiedział kiedyś, że niemożliwe jest rozmawianie o sztuce przy pomocy języka: „Nie można znaleźć żadnego języka, który pozwałaby mówić o sztuce”¹⁹. Sam jednak stwierdził na temat *Aktu*, że fascynuje go zagadnienie ukazania ruchu na obrazie²⁰. Patrząc na obraz Duchampa, można się zastanawiać nad tym, co właściwie on ukazuje: czy jest to ciąg nagich postaci, które idą w dół po schodach, jedna za drugą czy też są to kolejne fazy ruchu tej samej postaci? Tak jak zawsze, interpretacja zależy od indywidualnego odbiorcy.

Tom Stoppard i Marcel Duchamp, mimo że pracują przy pomocy różnych środków wyrazu, mają wiele cech wspólnych. Stoppard często powtarza, że lubi pisać sztuki, „ponieważ dialog jest formą przeczenia samemu sobie najbardziej godną szacunku”²¹. Duchamp zrobił podobną uwagę: „Zmusiłem się do zaprzeczania samemu sobie w celu uniknięcia dostosowywania się do swojego gustu”²². Ten aspekt jego twórczości został dostrzeżony przez krytyków sztuki:

„W kapryśnej meta-rzeczywistości [Duchampa...] wszystko można jednocześnie odczytać na przynajmniej dwa sposoby. Jeżeli istnieje jakieś prawo rządzące całością, jest nim Paradoks, rezonans pozornie wykluczających się rozwiązań alternatywnych”²⁵.

Idea sprzecznych alternatyw jest jednym z rozwiązań wprowadzonych przez kubistów. Kubiści uważali, że przedstawieniowa, realistyczna sztuka ukazywała rzeczywistość z punktu widzenia tylko jednego obserwatora. Zgodnie z ich teorią, trójwymiarowe formy charakteryzują się posiadaniem nieograniczonej ilości kątów, z których się na nie patrzy. W związku z tym, obraz powinien dążyć w kierunku ukazania wielości kątów patrzenia i punktów widzenia. Dlatego też kubiści nie uznają pojedynczej perspektywy, a ukazywana przez nich rzeczywistość jest rozszczepiona na wielość obrazów przedstawianych z różnych punktów widzenia, aby potem te pojedyncze obrazy, złożone razem, utworzyły specyficzny efekt końcowy. Cel sztuki nie sprowadza się, jak to było w ujęciu realistycznym, do ukazania wiernego obrazu rzeczywistości, chodzi o to, aby odbiorca zdawał sobie sprawę z ograniczeń zarówno percepcji, jak i sztuki. Artyści ci wymagali

¹⁸ Marcel Duchamps, A. D'Harnoncourt i K. McShine (red.), Prestel, 1989, s. 72.

¹⁹ Cyt za: E.S. Guralnick, *Artist Descending a Staircase: Stoppard Captures the Radio Station – and Duchamp*, „PMLA” 1990, vol. 106, no. 2, s. 296.

²⁰ Ibidem, s. 256 i 258.

²¹ M. Gussow, *Stoppard Refutes Himself, Endlessly*, „The New York Times” 26 April 1972, s. 54.

²² E. S. Guralnick, *Artist Descending a Staircase: Stoppard Captures the Radio Station – and Duchamp*, op. cit., s. 293.

²⁵ D'Harnoncourt, op. cit., s. 16.

od odbiorcy aktywnego zaangażowania w proces odbioru sztuki: sztuka nie mówi sama przez siebie, jej ostateczny efekt jest wynikiem kreatywnego zaangażowania, najpierw artysty, a potem odbiorcy.

Akt schodzący po schodach Marcela Duchampa i *Artysta schodzący po schodach* Toma Stopparda poruszają zagadnienia związane ze sztuką i, w związku z tym, charakteryzuje je duży stopień autorefleksyjności. Oba dzieła korzystają z powtórzenia wprowadzającego małą zmianę w celu zbadania granic tworzywa, z którego powstały. Posługując się statycznym, dwuwymiarowym płótnem, Duchamp stara się osiągnąć wrażenie trójwymiarowości i ruchu. Stoppard bawi się niematerialnym charakterem nagrania fonicznego. Obydwa zapraszają swoich widzów i słuchaczy, aby współuczestniczyli w kreowaniu iluzji artystycznej, tworząc swoje własne, subiektywne interpretacje, różnorodne, ponieważ dokonywane z różnych perspektyw percepcyjnych. Można byłoby również stwierdzić, że zmienna perspektywa percepcji i rozbicie dzieła sztuki na wiele elementów składających się w efekcie na swoistą mozaikę sprawia, że obydwie dzieła są świadectwem tego, że ani konkretna rzeczywistość, ani jej artystyczne przedstawienie nie posiadają, same w sobie, niezależnej egzystencji. Zaczynają istnieć dopiero wtedy, gdy zostaną dostrzeżone lub usłyszane przez konkretnych odbiorców.

Artysta schodzący po schodach to sztuka napisana przez Stopparda specjalnie dla radia, której, zgodnie z założeniem artysty, nie da się przenieść na scenę. Jak zwyczajowo dzieje się w twórczości Stopparda, utwór ten składa się z wielu wątków i zajmuje się różnorodnymi zagadnieniami. Jakkolwiek może się to wydawać zaskakujące, w utworze emitowanym przez radio, a więc opartym wyłącznie na dźwiękach, główne postaci to awangardowi artyści, którzy tworzą swoje dzieła i dyskutują o sztuce. Ten utwór foniczny ukazuje, jak trudno jest interpretować konkretną rzeczywistość, bez względu na jej charakter: akustyczny, wizualny czy też werbalny. Stoppard stwierdził, że genież słuchowiska był

„dowcip, polegający na tym, że na początku puszczaemy taśmę magnetofonową, a potem, po 75 minutach, pokazujemy, że to wszystko było, że tak to nazwę, nieporozumieniem. Tak więc potrzebnych było 74 minut rozwlekania albo doskonałej improwizacji, jeśli tak wolicie, rozważnie skonstruowanej i szczegółowo rozbudowanej akcji”²⁴.

W artykule *The Pleasure of Spectator* Ann Ubersfeld opisała teatr jako „znak wypełniania luki. Nie byłoby przesadą stwierdzenie, że wypełnianie tej luki jest właśnie źródłem przyjemności, sprawianej nam przez teatr”²⁵. Stoppard, którego celem jest, jak sam twierdzi, „rozbawienie pokoju pełnego ludzi”²⁶, eksperymentuje w zakresie reakcji widowni i jej umiejętności związanych z rozszyfrowywaniem jego utworów. Dramaturg niejednokrotnie mówił, że jego twórczość to „teatr zuchwały i bezczelny”²⁷, teatr, którego

²⁴ Cyt. za: P. Delaney, *Forum Debate: Structure and Anarchy in Tom Stoppard*, „PMLA” vol. 106, no. 5, 1991, s. 1171.

²⁵ A. Ubersfeld, *The Pleasure of Spectator*, „Modern Drama” vol. 25, 1 March 1982, s. 129.

²⁶ R. Hudson, C. Itzin i S. Trussler, *Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas. Interview with Tom Stoppard*, „Theatre Quarterly” May 1974, vol 4, no. 14, s. 6.

²⁷ R. Hayman, *Tom Stoppard*, London, 1979, s. 9.

jednym z zadań jest obalenie hipotez przyjętych przez widzów²⁸. W wywiadzie udzielonym „Theatre Quarterly” i zatytułowanym *Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas* Stoppard powiedział:

„Mam zwyczaj pisać przy pomocy serii małych, dużych lub mikroskopijnych zasadzek – które mogą polegać na tym, że ciało wypada z szafy albo niespodziewanie w zdaniu pojawia się jakieś słowo”²⁹.

W *Artyście schodzącym po schodach* zasadzka wprowadzona przez Stopparda polega na taśmie wspomnianej przez artystę w trakcie omawiania genezy sztuki. Zanim w słuchowisku padną jakiegokolwiek słowa, do jego odbiorców dochodzą pewne dźwięki, które potem staną się przedmiotem rozmowy Martella i Beauchampa:

„b) Słychać ostrożnie zbliżające się kroki. Ma to być efekt skradania się. Trzeszczy deska w podłodze.

c) To budzi Donnera: to znaczy bzykanie nagle się urywa.

d) Kroki ustają.

e) Głos Donnera, pozbawiony paniki: O, w końcu jesteś...

f) Jeszcze dwa kroki, po czym: Pac!

g) Donner krzyczy.

h) Wpada na drewnianą balustradę, która pęka pod jego ciężarem.

i) Ciężko spada ze schodów, z okropnym klapnięciem, gdy sięga samego podnóża. Cisza.

Po pauzie cała sekwencja zaczyna się od początku...

*Bzykanie... Kroki... (jak wcześniej)*³⁰.

Fakt, że cała sekwencja zaczyna się od początku, wyprowadza widza z pierwszej zasadzki zastawionej przez Stopparda: to, czego słuchaliśmy, nie było dziełem fonicznym jako takim, ale taśmą, której słuchali również dwaj główni bohaterowie. Artysta zastosował więc swój ulubiony chwyt artystyczny – stworzył dzieło foniczne w dziele fonicznym, radiowy odpowiednik teatru w teatrze. W pewnym sensie utwór zaczyna się dopiero w chwilę potem:

„MARTELLO: Chyba wtedy wszedłem.

Taśma: O, w końcu jesteś.

BEAUCHAMP: I wtedy go uderzyłeś.

Taśma: Pac!³¹

Nagranie na taśmie zinterpretowane jest przez Beauchampa jako dowód na to, że Martello zabił Donnera. Wkrótce potem z kolei Martello stwierdza, że to Beauchamp zabił Donnera:

²⁸ Ibidem, s. 143.

²⁹ R. Hudson, op. cit. s. 6.

³⁰ T. Stoppard, *Artysta schodzący po schodach*, tłum. J. Limon, Warszawa, 2003, s. 5.

³¹ Ibidem.

„Ale magnetofon mówi sam za siebie. Taka jest właśnie cecha magnetofonów. W tej sprawie jest on elokwentny, superelokwentny, by nie rzec megaelokwentny”³². Zgodnie z założeniem artystycznym Beauchampa, „taśma puszcza jest w kółko. Jest zmontowana na kształt pętli”³³. Wkrótce dowiadujemy się, że tworzy on „sztukę tonaln[ą]”, „arcydzieło dotycząc[ę] skumulowanej ciszy”³⁴. Intertekstualne odniesienie do twórczości Johna Cage’a jest oczywiste. Nagrywanie dźwięków jest swoistą obsesją Beauchampa. Już od lat tworzy nagrania, kiedyś były to nagrania różnych gier i zabaw³⁵, kiedy to starał się „wyzwolić obraz z ograniczeń sztuki wizualnej. Pomysł polega na tym, żeby tworzyć ikony... obrazy... tylko w wyobraźni...” i na tym, „by słuchać z zamkniętymi oczami”³⁶. Niedawno nagrał taśmę, która była „dźwiękowym bigosem pisków, bulgotów, trzasków i innych pozbawionych harmonii odgłosów”³⁷. Teraz nagrywa taśmę ciszy i w scenie poprzedzającej czasowo początek sztuki stara się zabić bzykającą muchę, gdyż, jak sam mówi, nie chce „by ta mucha bzykała tu przy mikrofonie – zaczynam właśnie nową pętlę”³⁸. W kłótni z Donnerem dotyczącej wartości ich sztuki Beauchamp stwierdza:

„Gdybyś zagrał moje taśmy w radiu, to wydawałyby się one jak hałas bez znaczenia, ponieważ nie spełniają oczekiwań: ludzi wytresowano, by spodziewali się określonych interpretacji rzeczywistości, a nie innych. Podstawowym obowiązkiem artysty jest zdobycie szturmem stacji radiowej”³⁹.

Obowiązek ten wykonuje Tom Stoppard, gdyż nie tylko szturmem zdobywa stację radiową, lecz także wyzwala obraz od ograniczeń sztuki wizualnej i sprawia, że widzowie jego dzieła na podstawie bodźców akustycznych tworzą obrazy w swojej wyobraźni. W trakcie słuchowiska bzyczenie much jest często słyszane, postaci również często komentują ich natarczywe odgłosy. Pod koniec utworu Beauchamp wychodzi z mieszkania, przedtem prosząc Martella, aby nagrał kolejną pętlę taśmy ciszy. Prosi go również, żeby kupił coś na muchy. Sztukę zamykają krótki dialog pomiędzy Martellem i Beauchampem i kolejne nagranie:

„Początek taśmy z Donnerem. Dźwięk taki jak muchy.

MARTELLO: Nie chcę już tego słuchać.

Taśma zatrzymana.

BEAUCHAMP: No dobrze. Spójrzmy na to od końca. Bez emocji. Fakt numer jeden: Donner leży u podnóża schodów martwy i na rzut mego niefachowego oka ma przetrącony kark. Wniosek: spał ze schodów. Fakt numer dwa: balustrada złamana. Wniosek: Donner wypadł

³² Ibidem, s. 9.

³³ Ibidem, s. 5.

³⁴ Ibidem, s. 9.

³⁵ Ibidem, s. 36.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 13.

³⁸ Ibidem, s. 14.

³⁹ Ibidem, s. 14–15.

przez nią na skutek utraty równowagi albo poślizgnięcia się na tej bez wątpienia śliskiej podłodze, jako skutek... Cóż, fakt numer trzy: dźwięki, które potwierdzają te wnioski poprzedza okrzyk Donnera, co z kolei poprzedza coś w rodzaju uderzenia, poprzedzonego dwoma szybkimi krokami, które poprzedza uwaga Donnera pozbawiona strachu – nie mogę uwierzyć, Martello, że się na to zdobyłeś!

Pauza.

MARTELLO: Ani ja, że ty, Beauchamp. (pauza) No cóż, wnieśmy go na górę.

BEAUCHAMP: Chwileczkę...

Mucha.

Ta mucha doprowadza mnie do szału. Gdzie ona?

MARTELLO: Gdzieś tam...

BEAUCHAMP: Dobrze.

Teraz odtworzona zostaje nowa pętla taśmy:

Bzykanie muchy.

Ostrożne, zbliżające się kroki. Deska w podłodze skrzypi.

Mucha siada.

Beauchamp zatrzymuje się.

Beauchamp: *O, w końcu jesteś.*

Jeszcze dwa kroki i następnie: Pac!

BEAUCHAMP: Trafitem!

*Krótki, urywany śmiech*⁴⁰.

W ten sposób rozwiązana zostaje zagadka śmierci Donnera i usunięta kolejna zasadzka zastawiona przez Stopparda na słuchaczy. Warto podkreślić to, że niestety w przekładzie na język polski nie udało się w pełni zachować wieloznaczności oryginalnego tekstu. Stoppard jest mistrzem w używaniu kalamburów – w ten sposób sygnalizuje niedoskonałość języka w przekazywaniu konkretnych znaczeń. Przy opisie pierwszej taśmy w odniesieniu do słyszanego dźwięku użył określenia „an irregular droning noise”⁴¹, przy czym słowo „droning” oznacza nie tylko bzykanie, lecz także warczenie (na przykład silnika), a więc może również odnosić się do chrapania. Podobnie zdanie wypowiedziane

⁴⁰ Ibidem, s. 61–62.

⁴¹ T. Stoppard, *Artist Descending a Staircase and Where Are they Now?*, London, 1973, s. 13.

przez Donnera, „Ah, there you are”⁴², można przetłumaczyć zarówno jako „O, w końcu jesteś”, jak i (w odniesieniu do muchy) jako „Mam cię”. Te językowe zasadzki Stopparda nie dają się jednak przetłumaczyć na język polski.

W swej sztuce Stoppard stosuje cały szereg zasadzek, które mają za zadanie zaskoczyć widza i wprowadzić go w błąd. Sztuka zbudowana jest w bardzo specyficzny sposób. Wydrukowany tekst sztuki poprzedzony został uwagą autora:

„Sztuka składa się z jedenastu scen. Zaczyna się w tu i teraz; następnych pięć scen kolejno cofa się w czasie w stosunku do poprzedniej; siódma, ósma, dziewiąta, dziesiąta i jedenasta scena są, odpowiednio, bezpośrednią kontynuacją sceny piątej, czwartej, trzeciej, drugiej i pierwszej. Tak więc sztuka rozgrywa się w sześciu czasowych przestrzeniach, w sekwencji ABCDEFEDCBA

A = tu i teraz

B = dwie godziny wcześniej

C = w zeszłym tygodniu

D = 1922

E = 1920

F = 1914”⁴³.

Stoppard w precyzyjny sposób sygnalizuje za każdym razem czas, w jakim rozgrywają się kolejne sceny. I tak, na przykład, scena pierwsza pomiędzy Beauchampem i Martello kończy się stwierdzeniem tego pierwszego: „Chciałem go dowartościować przez to, że dałem mu posłuchać postępy, jakie poczyniłem na mojej taśmie-matce”, a scena druga przedstawia najpierw odtworzenie nagrania Beauchampa, a potem jego rozmowę z Donnerem dwie godziny wcześniej⁴⁴.

Artysta schodzący po schodach przedstawia cztery postaci – wspomnianych już trzech artystów: Donnera, Martello i Beauchampa oraz Sophie. Jedyna w tym utworze kobieta spełnia wiele zadań. Jest niewidoma, a więc znajduje się w sytuacji podobnej do tej, w jakiej są słuchacze⁴⁵. Podobnie jak i my, interpretuje ona jedynie świat dźwięków i robi to w sposób nieomalże doskonały, na przykład wówczas, gdy bezbłędnie identyfikuje odgłos dochodzący z ulicy: „Osiem kopyt, panie Martello, ale to nie może być lando. To są konie pociągowe, pewnie platforma z piwem”⁴⁶. Jerzy Limon pisze:

„Nieprzypadkowo wprowadza też Stoppard postać niewidzącą – piękną i wrażliwą Sophie. Podstawowy dla sztuki fonicznej kontrast pomiędzy postaciami a odbiorcą, zaznaczony przede wszystkim odmiennym widzeniem prezentowanej rzeczywistości, ulegnie tu pewnemu zamazaniu. Niewidomy, podobnie jak słuchacz – i w przeciwieństwie do innych postaci, które kalekami

⁴² Ibidem.

⁴³ T. Stoppard, *Artysta*, op. cit. s. 4.

⁴⁴ Ibidem, s. 13. W tej sytuacji wydaje się, że nie jest potrzebne sygnalizowanie cofnięcia się w czasie przy pomocy dźwięku, jak to uczynili polscy twórcy realizacji utworu w 2007 roku.

⁴⁵ Nie jest to zapewne przypadkowe, że w dziełach fonicznych często występują niewidomi, żeby wspomnieć tylko o dwóch wybitnych dziełach tego gatunku: *Którzy upadają* Samuela Becketta i *Pod mlecznym lasem* Dylana Thomasa.

⁴⁶ T. Stoppard, op. cit. s. 45.

nie są – odbiera wszystko akustycznie oraz węchowo i dotykowo. »Niewidomy« w słuchowisku również jako postać nie widzi wszystkiego, co jego obiektywnie otacza, a co nam się każe widzieć »oczyma wyobraźni«. On też odtwarza świat z dźwięków, szumów i ciszy. On też popełnia błędy w konstrukcji świata wyobraźniowego. Ale jego kalektwo paradoksalnie utwierdza nas w rzeczywistości świata kreowanego fonicznie⁴⁷.

Podobnie jak Sophie, myślimy, że słyszymy grę w ping-ponga i dopiero, gdy Martello każe Beauchampowi wyłączyć taśmę⁴⁸, zdajemy sobie sprawę, że po raz kolejny mieliśmy do czynienia z dziełem fonicznym w dziele fonicznym. Chwilę potem Sophie przyznaje się wprost do tego, że widzi oczyma wyobraźni:

„BEAUCHAMP: To, co pani słyszała, to moje ostatnie dzieło: gra Lloyd George przeciwko Clarze Bow.

SOPHIE: Coś podobnego? Ale jak on ich do tego przekonał?

BEAUCHAMP: Nie widzi pani...

SOPHIE: Ależ to oczywiste. Oczywiście, że teraz widzę. Ale to świetny dowcip, panie Beauchamp⁴⁹.

Zdając sobie sprawę z tego, że „patrzenie uszami” może czasami prowadzić do błędnych wniosków, chwilę przedtem, gdy słyszy gwizd czajnika, Sophie pyta: „Czy to też płyta gramofonowa?”⁵⁰. Hersh Zeifman w ten sposób komentuje tę scenę:

„Zadaniem Sophie jest ostrzeżenie słuchaczy, ponieważ mamy ten sam kłopot, co ona: w przypadku radia też jesteśmy niewidomi (dosłownie pogrążeni w ciemności), my również polegamy na naszym słuchu i jesteśmy ciągle wystawiani na ryzyko popełnienia błędu”⁵¹.

I uczy się na własnych błędach. Dźwięk, który słyszymy na nagraniu na początku sztuki, to nie chrapanie Donnera, ale brzęczenie muchy, jedno z licznych „Pac!” to nie, jak w większości wypadków, uderzenie muchy, ale rozwścieczony Donner uderzający Beauchampa⁵², po tym jak wcześniej wyrażał swoje oburzenie, waląc pięścią w stół. „Typowa muzyka paryska, akordeon...”⁵³ towarzyszy scenie rozgrywanej się w Lambeth, a nie w Paryżu, a odgłos kopyt końskich, który słyszymy w scenie rozgrywanej się w 1914 roku, to dźwięk kreowany przez Beauchampa przy pomocy łupin orzecha kokosowego, przedsięwzięcie artystyczne zwane „Dziesiąty[m] ko[niemi] Beauchampa”⁵⁴.

⁴⁷ J. Limon, *Tom Stoppard w wydaniu radiowym* [w:] T. Stoppard, op. cit. s. 69.

⁴⁸ T. Stoppard, op. cit. s. 35.

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 36.

⁵¹ H. Zeifman, *Tomfoolery: Tom Stoppard's Theatrical Puns* [w:] *Modern British Dramatists*, pod red. J.R. Brown, Englewood Cliffs–New Jersey 1984, s. 94.

⁵² Ibidem, s. 17.

⁵³ Ibidem, s. 27.

⁵⁴ Ibidem, s. 45.

Postać Sophie pozwala nam dostrzegać zasadzki nie tylko akustyczne, lecz także te, które związane są z opisem rzeczywistości dokonany przy pomocy języka. W przeszłości, kiedy jeszcze widziała, popełniła fatalny w skutkach błąd. Na wystawie dzieł sztuki *Granice w sztuce* jej uwagę zwrócił artysta, którego zdjęcie widziała w jakimś ilustrowanym magazynie. Fotografia przedstawiała trzech malarzy, bohaterów słuchowiska, na tle namalowanych przez nich obrazów. Wniosek, do którego wspólnie teraz dochodzą, to stwierdzenie, że człowiek, który ją zafascynował, namalował „płat graniczny na śniegu”⁵⁵, a więc był to Beauchamp. Na wystawie została zauważona nie tylko przez Martellego, który teraz przyprowadził ją do domu, zamieszkiwanego obecnie przez trzech przyjaciół, lecz także przez Donnera. I to właśnie on wyznał jej miłość i chęć niesienia pomocy, gdy porzucił ją Beauchamp, co doprowadziło w końcu do jej samobójstwa. Pod koniec utworu, na tydzień przed tragicznym wypadkiem, rozmawiając z Martellem na temat Sophie, Donner stwierdza, że ożeniłby „się z nią bez zastanowienia”, ale:

„Nie było wyboru. Ona się w nim [Beauchampie] zakochała od pierwszego wejrzenia. Tak jak i ja w niej, jak mi się zdaje. Później zawsze, nawet jeśli życie wydawało się piękne, brakowało mi jednak czegoś i wiedziałem, że umrę bez poczucia spełnionego życia”⁵⁶.

W trakcie rozmowy Martello stwierdza, że to może Donnera zapamiętała Sophie. Na zdjęciu był również jego obraz:

„Grube, białe belki, od góry do dołu, w poprzek całego płótna, trzy czy pięć centymetrów między nimi, czarne wypełnienie szpar”, „Patrzyło się jak na czeluść pomiędzy szparami w białym śniegu”⁵⁷.

Ani my, słuchacze, ani postaci dzieła nigdy się nie dowiemy, na kogo zwróciła uwagę Sophie: czy był to autor obrazu przedstawiającego czarny płat na tle bieli śniegu (Beauchamp), czy też twórca białego płotu na tle czarnych szpar (Donner).

Postać Sophie ważna jest również ze względu na tytuł tego dzieła fonicznego. W trakcie tej samej rozmowy Martello mówi:

„»Ta tragiczna defenestracja« – jak to określił koroner. Zapamiętałem to. Pompatyczny dureń, pomyślałem. Ale pewno dla niego była to rzadka okazja, aby użyć rzadkiego słowa. Co za dziwne słowo ta defenestracja. To znaczy, jeśli wziąć pod uwagę względnie niewielką liczbę ludzi, którzy wypadli albo których wyrzucono przez okno (...) Tak, ale dlaczego nie ma słowa dla określenia zepchnięcia kogoś ze schodów albo uduszenia w kominie...? De-eskalacja byłoby zapewne właściwym słowem, ale nikt tego w tym znaczeniu nie używa”⁵⁸.

Stoppard jest mistrzem w posługiwaniu się językiem, w wykorzystywaniu gry słów i kalamburów. Wspomniane przez Martella słowo „de-eskalacja” posiada ten sam łaciński przedrostek co defenestracja czy dekapitacja. Przedrostek ten znajduje się również w słowie *descending* użytym w tytule (choć podobieństwo zanika, jeśli wziąć pod uwagę wymowę

⁵⁵ Ibidem, s. 43.

⁵⁶ Ibidem, s. 58.

⁵⁷ Ibidem, s. 59.

⁵⁸ Ibidem, s. 57.

fonetyczną). Podobnym przykładem na perfekcyjne wyczucie języka jest również inna scena. Gdy przed laty dowiedział się, że poszukiwanym przez nią artystą jest Beauchamp, Sophie wychodzi z nim z mieszkania, Donner mówi: „Nie spadnij”⁵⁹. W języku polskim jest to ostrzeżenie przed upadkiem, takim, jak tragiczne upadki Sophie i Donnera. Angielskie zdanie „Don’t fall...”⁶⁰ natomiast może odnosić się nie tylko do upadku, lecz także może być ostrzeżeniem, aby nie pokochała Beauchampa (*fall in love*).

W scenie F, rozgrywającej się w 1914 roku⁶¹ widać wyraźnie, że niewłaściwa interpretacja dźwięków, spostrzeżeń wizualnych i nieprecyzyjne posługiwanie się językiem mogą prowadzić do nieporozumień. Scenę otwiera dźwięk człapania konia Beauchampa. Chwilę później,

„Niespodziewanie przejeżdża z łoskotem konwój rozklekotanych ciężarówek. W czasie gdy przejeżdżają, nic więcej nie słychać. Na koniec, słychać, jak koń Beauchampa przebiera nogami”.

Przejeżdżają kolejne konwoje ciężarówek, a Donner zaczyna się obawiać, że wybuchła wojna.

„Głuchy, daleki wybuch; haubice.

MARTELLO: To pewnie kopalnia odkrywkowa.

BEAUCHAMP: Spokojnie, Napoleon [tak nazwał swojego konia], spokojnie, chłopcze...

DONNER: Beauchamp też nie ma piątej kleпки (...).

Szwadron kawalerii przegalopowuje obok, zagłuszając wszystko grzmotem kopyt; oddala się, pozostawiając mężczyzn oszołomionych i nagle trzeźwo patrzących na świat.

MARTELLO: Jezu Chryste.

DONNER: Teraz mi wierzycie? To była niemiecka kawaleria (...).

DONNER: Popatrzcie, cóż to takiego?

MARTELLO: To? A, to facet rów sobie kopie.

BEAUCHAMP: To przecież żołnierze.

MARTELLO: We Francji jest rzeczą normalną, że żołnierze wykonują tego typu prace. W Niemczech też. Najważniejsze, to nie zwracać na nich uwagi.

⁵⁹ Ibidem, s. 55.

⁶⁰ T. Stoppard, *Artist Descending*, op. cit. s. 49.

⁶¹ T. Stoppard, *Artysta*, op. cit. s. 45–53.

BEAUCHAMP: To niezły rów.

MARTELLO: Nieprawdaz? Nie zdziwiłbym się, gdyby kładzono tu rurociągi.

BEAUCHAMP: Czy nie można by tego nazwać okopem?

MARTELLO: Nie gap się”.

Stopniowo nasilają się wybuchy, w oddali pojawiają się jakieś postaci, które artyści pozdrawiają w różnych językach, nie otrzymując jednak żadnej odpowiedzi. Beauchamp szeptem stwierdza: „To była haubica”. Dalszy ciąg rozmowy dotyczy zagadnień związanych ze sztuką. Potem ponownie słychać wybuchy. Ta część utworu jest doskonałym przykładem mistrzowskiego posługiwania się specyfiką medium radiowego i zastawiania kolejnych pułapek przez Stopparda. Mamy w niej dwukrotnie do czynienia z odgłosem kopyt końskich. W pierwszym wypadku (koń Beauchampa) nie ma konia, a dźwięk jest efektem sztuki tonalnej artysty. W drugim artyści są, jak stwierdza Stoppard w didaskaliach, oszołomieni i nagle trzeźwo patrzą na świat. Ale czy na pewno tak jest? Nienazywanie okopu właściwym określeniem może być rozumiane jako brak rozsądku z ich strony, ale również jako próba zdystansowania się od niebezpieczeństwa, które im zagraża. Inne określenia użyte w odniesieniu do okopu sprawiają wrażenie, jakby groźba została zażegnana, jednocześnie zwracając naszą uwagę na to, że niektóre zasady Stopparda mają charakter lingwistyczny.

Po końcu tej retrospekcji wojennej rozpoczyna się następna część dzieła – „E:

Młodzi mężczyźni wykrzykują instrukcje dotyczące kierunków, niekiedy unisono, czasem głos jest tylko pojedynczy lub podwójny.

CAŁA TRÓJKA: W lewo!...lewo... w prawo... w lewo... w prawo... prawo... prawo... obrót... trochę w prawo... trochę w lewo... obrót... w lewo... obrót.. stop!”⁶².

Słyszac te słowa i pamiętając scenę na polu bitewnym, kojarzymy wypowiedź z musztrą wojskową. W chwilę potem orientujemy się, że wpadliśmy w kolejną zasadzkę przygotowaną przez Stopparda. Trzej artyści bawią się z Sophie w specyficzny rodzaj gry. Po wykonaniu wypowiedzianych przez nich komend ma ona powiedzieć, w jakim dokładnie miejscu pokoju się znajduje. Niewidoma Sophie, posiadająca świetną orientację w poznanej wcześniej przestrzeni, udziela bezbłędnej odpowiedzi. Nieco później jednak przewraca stolik przesunięty przez Donnera ze względu na potrzeby gry.

W swoim artykule poświęconym estetyce radiowej, doceniwszy dorobek Samuela Becketta w tym zakresie, Magda Raczek stwierdza, między innymi:

„Dziś nie brak, co prawda, artystów inspirujących się Beckettem i czerpiących z jego dorobku garściami, lecz brakuje twórców, którzy staraliby się poszukiwać w materii radiowej czegoś więcej, niżli tylko miejsca na zrealizowanie ciekawego utworu”⁶³.

⁶² Ibidem, s. 53.

⁶³ M. Raczek, *Teatr w eterze – szkic o teatrze radiowym. Część czwarta. Między słowem a dźwiękiem, czyli zarys estetyki radiowej*, „Teatralia. Internetowy Magazyn Teatralny” 13 lutego 2009. http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/luty_2009/130209_twes.php. 2012.11.21, s. 3.

Nie sposób się z tym zdaniem zgodzić. Twórczość Stopparda można bowiem rozpatrywać z punktu widzenia kontynuacji dorobku słynnego noblisty i wtedy nie da się nie zauważyć, że, podobnie jak i jego znamienity poprzednik, jest on twórcą po mistrzowsku przemyślanych i skonstruowanych dzieł fonicznych. I żaden z nich z pewnością nie zgodziłby się z tezą postawioną przez autorkę tego artykułu:

„Sprawdza się reguła, że wybitne utwory – bez względu na przynależność gatunkową, nie starzeją się i pozwalają na wielowymiarowe interpretacje przez umieszczanie ich w przeróżnych oprawach formalnych”⁶⁴.

Być może niektóre dzieła foniczne można skutecznie przenieść na scenę, ale te z nich, które są napisane przez twórcę w pełni świadomego specyfiki radiowej, albo tracą na swojej oryginalnej wartości, albo stają się inną formą sztuki, tak jak w wypadku sztuki *Rosencrantz and Guildenstern nie żyją* i zrealizowanego przez samego Stopparda filmu pod tym samym tytułem.

Wielkie dzieła foniczne, których twórcy są w pełni świadomi specyfiki medium, dla którego tworzą, zawsze zachowują swoją tożsamość radiową⁶⁵. W swoim postłowie do przetłumaczonej przez siebie sztuki Jerzy Limon, wybitny teoretyk zagadnień z zakresu teatrologii i krytyk literatury, znawca twórczości zarówno Williama Szekspira, jak i Toma Stopparda, stwierdza:

„Twórcy w pełni świadomie korzystający z danego im medium wiedzą, że produkt końcowy jest dziełem nieprzekładalnym na inny system, to znaczy utwór telewizyjny czy radiowy nie może być – bez poważnych transformacji – zrealizowany na scenie albo stanowić podstawy filmu. Tom Stoppard jest właśnie twórcą w pełni świadomym tego, z jakiego medium korzysta i dlatego każdy jego utwór potwierdza swoje systemowe osadzenie. Najlepszym tego przykładem jest sztuka radiowa *Artist Descending a Staircase* (*Artysta schodzący po schodach*). Jest to dzieło znakomicie wykorzystujące możliwości stwarzane przez radio, bawiące się konwencjami i co rusz zaskakujące odbiorcę nieoczekiwanym wyjaśnieniem zawiłości świata budowanego z dźwięków, negujące przyzwyczajenia odbiorcze i poznawcze”⁶⁶.

Z powyższą opinią wprost nie można polemizować. Należy jednocześnie podkreślić, że Tom Stoppard jest niesłychanie wyczulony nie tylko na specyfikę medium, z którego korzysta, lecz także na niuanse i szeroki wachlarz możliwości stwarzanych dzięki znakomitemu operowaniu językiem. Dlatego też, jak się wydaje, omawiany utwór jest *sensu stricto* dziełem fonicznym istniejącym tylko w polu semiotycznym radia i w ramach konkretnego języka. Pewne jego elementy czysto lingwistyczne, nawet mimo wielkiej kompetencji i rzetelności tłumacza, zostaną bezpowrotnie utracone w przekładzie dokonany na inny język.

⁶⁴ Ibidem. s. 2.

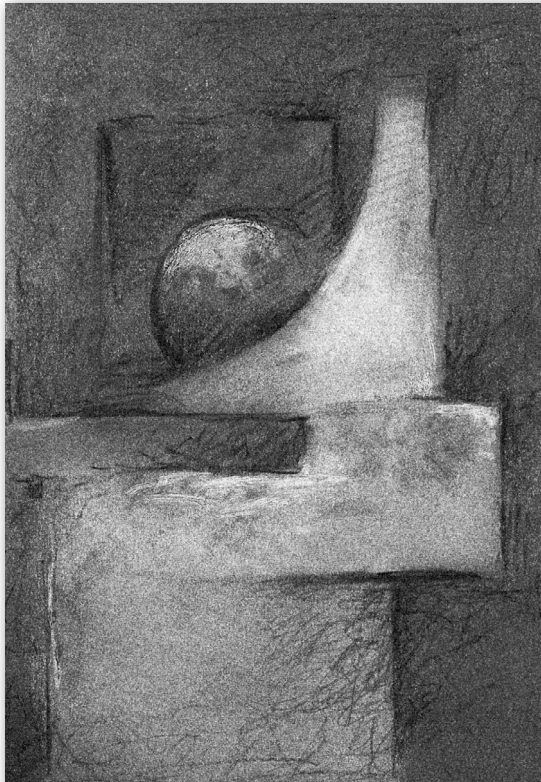
⁶⁵ *Artysta* został jednak przeniesiony na scenę, w wersji, do której scenariusz napisał Stoppard. Warto jednakże zauważyć, że wersja sceniczna nie dorównuje radiowej. http://en.wikipedia.org/wiki/Artist_Descending_a_Staircase, 2012.12.04.

⁶⁶ J. Limon, *Tom Stoppard*, op. cit., s. 64.

Summary

Looking with the ears – Tom Stoppard's *Artist Descending a Staircase*

Artist Descending a Staircase is a radio drama in which Tom Stoppard makes an intertextual reference to the famous cubist painting of Marcel Duchamp – *The Nude Descending a Staircase*. Duchamp aimed not only at representing three dimensionality of the object on the two dimensional canvass (which was the attempt common to all the cubists) but also the notion of movement by means of a stroboscopic effect. Tom Stoppard, working in a different medium, tries to represent reality by means of the radio medium. In the process he invites the listeners to actively participate in the process of creating meaning. He sets yet another ambush for the listeners and makes them discover that the tape recording heard by them at the beginning and end of the play does not present a murder (as the characters of this short radio play assume) but an accident – Donner was not killed by one of his friends but fell down the stairs while chasing a fly which was destroying Beauchamp's tape of silence.



Rita Lazaro, *Kompozycja (4)*