

Gra w niewidzialne

1.

Jeżeli prawdą jest, że wspólna historia teatru i dramatu to historia ich wzajemnych zmagañ¹, zapasów w mocnym uścisku, w których raz jeden, raz drugi przeciwnik triumfuje, to specyficzne słuchowisko uznać należy za efekt chwilowego zwycięstwa dramatu nad teatrem, autora nad reżyserem. W Polsce rozkwit form dramaturgii radiowej nieprzypadkowo przypadł na lata sześćdziesiąte – czas, w którym literaturze krajowej nadawali ton dramatopisarze-poeci, silnie skupieni na słowie i kategorii głosu.

Jednym z najbardziej zasłużonych dla polskiej sztuki radiowej autorów jest Stanisław Grochowiak. Poeta, który nie ukrywał, że raczej słyszy teatr, niż widzi, i że nie przepada za sceniczną supremacją myśli reżyserskiej nad autorską. W jednym z wywiadów tłumaczył:

„Najbliższa mojej wyobraźni i wrażliwości pisarskiej jest twórczość radiowa, a szczególnie słuchowisko. Przez swą awizualność forma ta daje autorowi i odbiorcy nieograniczoną swobodę poruszania się w czasie i przestrzeni. Ponadto, operując tylko dźwiękiem, pozostawia większy niż gdzie indziej margines dla swobodnej gry wyobraźni: scenografem, kostiumologiem i w pewnym sensie inscenizatorem jest sam słuchacz”.

Osobliwie uprzywilejowana jest też, w porównaniu z innymi środkami przekazu, sytuacja autora i tekstu autorskiego. Na przykład autor dramatu scenicznego jest co prawda osobą pierwszą, ale jedną z wielu spośród tych, którzy tworzą ostateczny kształt przedstawienia. Natomiast w słuchowisku autor jest osobą kreującą dzieło, a wypadki niezgodnej z jego intencjami interpretacji tekstu są niezmiernie rzadkie. Może dlatego, że reżyser radiowy ma mniej środków inscenizacyjnych: większość z nich tkwi w samym słuchaczu².

Grochowiak sytuował dramaturgię radiową między poezją a teatrem: „słuchowisko, tak jak i poezja, rozgrywa się – by użyć metafory – niczym miłość w ciemnym czy przyćmionym pokoju, podczas gdy sztuki wizualne odbywają się w pełnym blasku słońca. Co nie znaczy, że są one gorsze – tylko po prostu z gruntu inne”³. Jej walor stanowi więc intymność, kameralność. Z jednej strony jest ona formą teatralną, bo rządzi ją „wszelkie prawa dramaturgii, z całym skomplikowaniem i urokiem tego gatunku”, z drugiej – nie jest nią w pełni, gdyż brakuje jej „magii gestu, mimiki, scenografii”⁴.

¹ Zob. A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst*, Kraków 2005.

² Ze Stanisławem Grochowiakiem nie tylko o poezji, rozmawiała E. Latawiec, „Radio i Telewizja” 1970, nr 16, s. 3. Rozstrzelenia pochodzą od autora.

³ *Słuchowisko, czyli pułapka. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*, rozmawiała D. Walczak, „Radio i Telewizja” 1975, nr 4, s. 5.

⁴ *Nie tylko o telewizji. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*, rozmawiał W. Rutkiewicz, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 9, s. 104.

Słuchowisko, zdaniem Grochowiaka, daje autorowi ogromną władzę i wolność. To autor słuchowiska jest jego ojcem, a reżyser jedynie dyskretnym akuszerem, gdy tymczasem w wypadku teatru żywego planu ten drugi często uzurpuje sobie wszelkie prawa ojcowskie i kształtuje adoptowane dziecko wedle swoich założeń. Również aktorzy pozbawieni są możliwości zbyt silnego odciskania piętna swojej osobowości i ekspresji na oddanym im we władanie materiale literackim – słuchowisko uczy ich skromności i wnikliwości.

Byłoby ono formą idealną, gdyby nie pewne ograniczenia, które narzuca. Dla Grochowiaka poety największym problemem w wypadku dramaturgii radiowej było „obciążenie słowa serwitutem informacyjnym. W TV i filmie wiele koniecznych informacji przekazuje obraz – tu mamy do dyspozycji tylko słowo i dźwięk pomocniczy. Umiejętność pisania słuchowisk polega na tym, by słuchacz nie odczuł tego, że autor wypełnia obowiązek informacyjny”⁵. Autor słuchowiska musi przekonująco przekazać jedynie za pomocą słowa to, co w teatrze czy filmie może być wyrażone na wiele innych sposobów: mimiką, gestem, obrazem.

Grochowiak dogłębnie poznał specyfikę słuchowiska, dokonując wielokrotnie zabiegu, który określiłabym jako autotranslację utworu literackiego z jednej formy na drugą. Wielokrotnie w swojej karierze przerabiał własne dzieła tak, by przystosować je do innego medium. Na przykład *Księżyc* powstał najpierw jako opowiadanie, a potem jako sztuka teatralna i scenariusz filmowy; *Partita na instrument drewniany* zaś ujęta została w formę słuchowiska i scenariusza telewizyjnego, podobnie jak *Kaprysy Łazarza*. Gdy porównuje się ze sobą poszczególne wersje, widać, jak wybór gatunku literackiego wpływa na konkretne rozwiązania formalne.

Wszystkie słuchowiska Grochowiaka można podzielić na dwie grupy – słuchowiska oryginalne, od początku kształtowane z myślą o medium radiowym (na przykład *Wergili, W popiół płodna* i *Z głębokiej otchłani wołam*) oraz adaptacje tekstów własnych i cudzych (choćby *Domy z deszczu* według *Deszczowego świtu* Konstantego Paustowskiego; ten sam tekst został również przerobiony przez artystę na potrzeby widowiska telewizyjnego pod tytułem *Zanim opadną mgły*). Warto przyjrzeć się przykładom dwóch niepublikowanych, ale reprezentatywnych dla obu grup utworów autora *Chłopców*.

2.

Pośród wielu niepublikowanych tekstów Stanisława Grochowiaka szczególnie ciekawa z punktu widzenia jego techniki pisarskiej jest *Zaczarowana stacja* – słuchowisko, które zachowało się w dwóch kompletnych wersjach. Rękopis jednej z nich, określonej jako „słuchowisko”, zawiera przekreślony pierwotny tytuł *Czarny narcyz*, druga redakcja nosi zaś podtytuł „słuchowisko sentymentalne” (ostatnia ze wspomnianych wersji wydaje się bardziej dopracowana, dlatego będę traktować ją jako podstawową).

Sztuka *Zaczarowana stacja* to słuchowisko w jego najczystszej, typowo dramatycznej postaci. Ten typ audycji (w przeciwieństwie do typu dramatyczno-epickiego

⁵ Ze Stanisławem Grochowiakiem nie tylko..., op. cit., s. 3. Rozstrzelenia pochodzą od autora.

i dramatyczno-lirycznego) składa się „wyłącznie z dialogów działających postaci i ich ewentualnych, na ogół bardzo nielicznych monologów, wypowiedzianych, jak w starym teatrze, »do siebie« lub »na stronie«”⁶. Charakteryzuje się też tym, że czas akcji dramatu jest mniej więcej zgodny z czasem audycji, a więc dzieje się niejako „w czasie rzeczywistym”, choć – jak zawsze w wypadku słuchowisk – jest zagęszczony (odbiorca słuchowiska niezbyt dobrze „znosi” długie chwile milczenia, liczne pauzy i tym podobne „puste miejsca”; autor musi starać się utrzymać koncentrację słuchacza, co w spektaklu radiowym okazuje się o wiele trudniejsze niż w spektaklu granym na scenie). Dialogi w tej niezbyt obszernej sztuce są zwarte, a repliki krótkie, brakuje w niej monologów i solilokwiów, a także referowania akcji.

Zaczarowana stacja to w zasadzie klasyczny przykład sztuki konwersatoryjnej (a więc idealna propozycja dla specyficznego medium, jakim jest radio), o akcji sprowadzonej do rozmowy.

„(...) Rozmowa – wedle definicji Doroty Jarząbek – jest typowo ludzkim zajęciem, bezprzykładnym *otium negotiosum*, a jednocześnie walką z czasem i wszystkim, co unicestwia człowieka. To także (...) wysiłek całościowego ogarnięcia doświadczeń ludzkich, zdobycia wobec nich refleksyjnego dystansu (...). W tle każdego dramatu, a na pierwszym planie dramatów opartych na zasadzie konwersacji, znajduje się egzystencjalna niezbędność kontaktu z drugim człowiekiem, jego konsekwencje, jego dramatyzm”⁷.

Zaczarowana stacja skonstruowana została zgodnie z regułami gatunku słuchowiska, zdefiniowanego przez Michała Kaziów jako utwór, którego tworzywem są:

„(...) wyłącznie elementy foniczne (głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wieloplanowa akustyczna przestrzeń); w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcja słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja ta konstatuje się jako imaginacyjna rzeczywistość w wytworzonej wyobraźni słuchacza”⁸.

Miejsce akcji *Zaczarowanej stacji* budowane jest za pomocą środków czysto radiowych – słuchacz otrzymuje przekonujący dźwiękowy obraz prowincjonalnej stacyjki kolejowej:

„Początkowo plusk deszczu, przenikliwy poświst wiatru, tęskne zawodzenie przetaczanej lokomotywy. Ten nastrój opuszczonej jesiennej stacyjki wzmagają gwizdki kolejarzy, daleki dzwonek opuszczanych rogatek, niewyraźne nawoływania.

*Czyjeś ciężkie kroki na peronie, trzask szklanych drzwi i od razu stłumienie wszelkich głosów: wrażenie pustego ciepłego wnętrza poczekalni. Kroki przez kamienną posadzkę. Bufet: dźwięki naczyń”*⁹.

⁶ J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 235.

⁷ D. Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków 2006, s. 19.

⁸ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 93.

⁹ Cytując oba niedrukowane słuchowiska, opieram się na pracy magisterskiej *Inedita dramatyczne Stanisława Grochowiaka* autorstwa Haliny Modzelewskiej (1983, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Łukasiewicza).

Postaci będą wprowadzane w akcję stopniowo. Najpierw słyszymy Jego (w *Zaczarowanej stacji/Czarnym narcyzie* nosi nazwisko Samsun) rozmawiającego z Bufetową. Mężczyzna zamawia herbatę i przysiada się do stolika kobiety określonej jako Ona (w drugiej wersji sztuki – Piątecka). Rozmowa dwójki bohaterów rozpoczyna się jak zwyczajowa grzecznościowa wymiana zdań pomiędzy dwojgiem nieznanym, skazanych na wspólne spędzanie czasu w oczekiwaniu na pociąg, a następnie przekształca się we flirt, zgrabną szermierkę werbalną, erotyczne zmagania wyobraźni. Bohaterowie przywdziewają kostiumy melodramatycznych kochanków, pretensjonalnym, archaizowanym językiem snują opowieść o szalonych kolejach swoich życiorysów, które niepojętym wyrokiem losu spłotyły się ze sobą na zapomnianej przez Boga i ludzi stacyjce.

Kobieta wyznaje, że ucieka z domu, by ukryć się przed wspomnieniami, przed straszynami snami, w których pojawia się jej mąż – upiorny jednooki generał. Przed laty wyjechał on do Afryki i prawdopodobnie został pożarty przez lwa; mężczyzna przedstawia się jako handlarz białych koni. W pewnym momencie On wyznaje kobiecie miłość – wyjawia, że zna losy jej męża (generał żyje, jest kaczykiem w afrykańskiej wiosce) i proponuje zabicie niewygodnego rywala, stojącego na drodze do ich wspólnego szczęścia:

„ON

Pójdę z panią do domu i zaczekam. Biorę wszystko na siebie.

ONA

Ale dlaczego?... Dlaczego pan?

ON

z głupkowskim śmiechem

Niech pani nie będzie naiwna. A po cóż bym opowiadał pani o miłości białych koni?

ONA

I za jedną noc jest pan skłonny...? Przecież natychmiast zaaresztują pana i powieszą. Generał był zawsze wysoko ustosunkowany.

ON

Tak, jestem skłonny uczynić to nawet za jedną noc. (...) Zresztą jestem jedynym człowiekiem w tym kraju, który wie, że generał żyje. Któż poza nami musi wiedzieć o jego powrocie?

ONA

z rosnącym podnieceniem

Czyżby chciał go pan zamordować w wannie?

ON

Mniejsza o szczegóły. Jeżeli się do czegoś spieszę, to tylko do tego, by szczypać wargami pani ślad na prześcieradle. Mam zęby drętwe od przeczuwanego już smaku...

ONA

coraz bardziej podniecona

Ależ musimy pozostać tu do świtu. Dom jest za lasem, a w lesie grasują wilki”.

Teatralna gra skrywa prawdziwe emocje, staje się coraz bardziej niebezpieczna. „Drżymy od gorączki, lecz poranki są już bardzo zimne” – mówi kobieta, co można

rozumieć zarówno dosłownie, jak i przenieśnionie – jako symboliczne przeciwstawienie prawdy subiektywnej i obiektywnej, wewnętrznej i zewnętrznej, wyobraźni i realiów. Nieprawdziwe słowa odkrywają realne emocje oraz pragnienia, na co dzień ukryte pod płaszczem społecznych konwenansów. Gdy nad ranem On i Ona opuszczą stację, zostaną zdemistyfikowani przez jej pracowników:

„CHŁOPIEC STACYJNY

Co oni, panie zwiadowco? Niby czekają na pociąg, a jak się prawie doczekają, to idą. I dobrali się: on garbaty jak cholera, a ona zeza ma jak stąd na Madagaskar...

ZAWIADOWCA

Oni tak co roku, już od dziesięciu lat, mój synu. Ten garbaty to jakiś nauczyciel z Krakowa, a ona znowu buchalterka z Elbląga. A że siedzą, to nie na pociąg czekają, ino na hotel. Biorę se tam pokoiki... Niby w hotelu nie wolno, ale portier mówił mi, że nie ma serca im przeszkodzić”.

Kończąca słuchowisko wymiana zdań między Chłopcem stacyjnym a Zwiadowcą odświeża fundament scenariusza, na kanwie którego co roku Ona i On improwizują swój erotyczny teatr. *Zaczarowana stacja* jest interesującym przypadkiem słuchowiska zachowującego klasyczne trzy jedności czasu, miejsca i akcji, w którym nie tyle odświeża się przeszłość (przez retrospekcję) czy prawdę o życiu wewnętrznym (przez introspekcję) bohaterów, ile ukazuje wielopłaszczyznowość życiowej fikcji. Postaci stwarzają się poprzez słowo, budowana przez nie iluzja wypiera rzeczywistość.

Grochowiak pisząc swój tekst, bardzo ciekawie wykorzystał podstawowy dla słuchowiska fakt charakterystyczny dla niego niewidzialności bohaterów i akcji – do momentu brutalnego podsumowania wygłoszonego przez pracowników stacji dajemy się ponieść fantazji rozmawiających ze sobą Jej i Jego. Nie potrafimy zweryfikować prawdziwości większości ich słów, zanurzamy się w świecie całkowicie subiektywnym, w którym oboje są piękni, młodzi i nadzwyczajnie atrakcyjni erotycznie. Słuchowiskowa niewidzialność ukrywa ich brzydotę równie łaskawie, jak czynią to oni, komplementując się wzajemnie.

Sztuka niemal całkowicie pozbawiona jest faktycznej akcji (bohaterowie siedzą przy bufetowym stoliku i rozmawiają), a równocześnie posiada niezwykle barwną fabułę – cóż z tego, że rozgrywającą się jedynie w opowieściach postaci. Cały czas poruszamy się bowiem pomiędzy kilkoma poziomami rzeczywistości. To właściwie klasyczny przykład zjawiska, które Michał Kaziów określił jako formę sprzężonego, zwrotnego działania między rzeczywistością realistyczną, w której bohater żyje, a rzeczywistością przez niego imaginowaną. „Niewidzialność w niewidzialności to jak teatr w teatrze”¹⁰ – pisze badacz. Trzeba tu dodać, że teatr w teatrze to jeden z ulubionych chwytów dramaturgicznych Grochowiaka. Chwyt, którego stosowanie w jego twórczości zawsze ma ważne konsekwencje. Umożliwia wyprawę w niewidzialne wnętrze człowieka.

3.

Przed zupełnie innego rodzaju wyzwaniem stanął Grochowiak jako autor radiowej adaptacji opowiadania Johna Steinbecka *Perta*. Utwór ten jest w oryginale dziełem

¹⁰ M. Kaziów, op. cit., s. 233.

typowo epickim, z niewielką ilością dialogów, za to z szeroką, barwną panoramą życia w zamieszkałej głównie przez Indian wiosce i pobliskim miasteczku. Wszechwiedzący narrator uważnie relacjonuje myśli oraz emocje małymównych głównych bohaterów – wychowującej synka Coyotito ubogiej pary Kino i Juana. Opowieść Steinbecka idealnie nadaje się na scenariusz filmu – z szerokimi planami, ujęciami morza i gór, dynamicznym montażem; trudno wyobrazić ją sobie w teatrze, a tym bardziej w radiu.

Jak nadać takiej opowieści dramatyczną formę bez konieczności wprowadzenia narratora, który opisywał będzie wydarzenia i ich tło, a tym samym rozbił napięcie oraz burzył teatralną iluzję? Grochowiak znalazł klucz do słuchowiska w samym opowiadaniu. Autor ujął je bowiem w szczególnego rodzaju ramę. We wstępie do *Perły* Steinbeck pisze:

„Po miasteczku krąży opowieść o wielkiej perle – o tym, jak ją znaleźiono i jak ją później stracono. Ludzie opowiadają o rybaku imieniem Kino, o jego żonie, Juanie, i o ich synku, Coyotito. Ponieważ historię tę powtarzano bardzo często, zapadła ona głęboko w pamięć wszystkich. I jak we wszystkich opowieściach, które trwają w ludzkich sercach, zostały w niej tylko strony dobre i złe, rzeczy białe i czarne, czyny sprawiedliwe i grzeszne, a nie ma nic pośredniego.

Jeśli opowieść ta jest alegorią – każdy, być może, znajdzie w niej swoją własną prawdę i odczyta z niej własne życie. W każdym razie, w miasteczku mówią, że...”¹¹.

Od początku dostajemy więc wyraźny sygnał, że oto będziemy mieli do czynienia z alegorią, przypowieścią, podaniem przekazywanym z ust do ust. Dostajemy opowieść zapośredniczoną w gawędzie, dziedziczną z pokolenia na pokolenie – sprawozdanie dotyczące finału historii Kino i Juany poprzedzone jest słowami „Pamiętają ten powrót ci wszyscy, którym opowiadali o nim ojcowie i dziadkowie”¹². Mamy tu więc do czynienia ze swoistym mechanizmem postpamięci – przekazaniem doświadczenia w tak emocjonalny sposób, że wydaje się ono fundamentem pamięci odbiorców¹³. Zarazem jednak w opowieść wprowadzony zostaje element niepewności: co zdarzyło się naprawdę?; jakie słowa padły?; jakie były motywacje uczestników wydarzeń?; czy potrafimy obiektywnie ocenić zachowania i postawy bohaterów opowiadanej historii, czy też jesteśmy skazani na uproszczenia, nadinterpretacje, resentymenty?

Grochowiak postanowił twórczo przetworzyć ową Steinbeckowską ramę – obramował opowieść o perle wypowiedziami chóru. Rozwiązanie tyleż oczywiste (chór w dramacie nowożytnym jest głosem – fizyczny aspekt jego bycia na scenie pozostaje z reguły nieistotny dla dramatopisarza, co zresztą rodzi poważne problemy inscenizacyjne), ile bynajmniej niewykorzystywane zbyt często w twórczości radiowej.

Perła daje się zaliczyć do drugiej spośród wyodrębnionych przez Józefa Mayena grup słuchowisk – jest dramatem radiowym o fakturze dramatyczno-epickiej. Odmiana ta charakteryzuje się tym, iż poza dialogami „zawiera wypowiedzi przeznaczone

¹¹ J. Steinbeck, *Perła*, tłum. J. Kydryński, Warszawa 1956, s. 4.

¹² Ibidem, s. 103.

¹³ Zob. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 29.

bezpośrednio dla słuchaczy. Są one wygłaszane przez postronnego narratora, niebiorącego udziału we właściwej akcji dramatycznej, bądź przez kogoś z jej uczestników, który łączy rolę działającej postaci z funkcją narratora¹⁴. Chór u Grochowiaka pełni funkcję narratora i jednocześnie bierze udział w akcji – na wielu jej poziomach.

Trzy wyraźnie odmienne głosy określone zostały jako „głos starczy”, „głos sceptyczny” i „głos afirmujący”. Chór opowiada o tym, co się dzieje, ale nie pozostaje neutralny: doradza bohaterom, zadaje pytania, wątpi, debatuje nad zagadnieniami natury moralnej. Przemawia, zanim pojawią się inne postaci – jego członkowie to zarazem wioskowi plotkarze i plemienni mędracy:

„STARSZY CHÓRU

Czy słyszeliście już o wielkim szczęściu naszego sąsiada Kino?

DRUGI Z CHÓRU

O tak, nasz sąsiad Kino wyłowił największą perłę świata.

TRZECI Z CHÓRU

Nikt z całego plemienia nie mógł nawet przypuszczać, że tak wielkie perły istnieją w oceanach tego świata.

STARSZY Z CHÓRU

Nie masz racji. Perły rodzą się z cierpienia perłoptawów. Ból, który zrodził perłę Kina był olbrzymi, ale nie ma takiego bólu, którego nie potrafilibyśmy sobie wyobrazić.

DRUGI Z CHÓRU

Jesteś najmądrzejszym żyjącym członkiem naszego plemienia. Nie chcemy się z tobą sprzeczać. Zwłaszcza kiedy chodzi o sprawy cierpienia, śmierci i miłości”.

W tym krótkim fragmencie pojawia się słowo kluczowe dla słuchowiska – „wyobrazić”. Kluczowe także dla treści opowiadania, opowieść Steinbecka jest bowiem historią o niepowstrzymanej lawinie zła prowadzącej do rozpacz, której ogrom przekracza możliwości wyobraźni. Odnaleziona przez Kina piękna perła obudzi w nim samym i otaczających go ludziach najniższe instynkty. Najpierw wyda się darem niebios, który – pojawiając się w odpowiednim momencie – może pomóc uratować dziecko Kina; rodzice będą mogli zapłacić chciwemu lekarzowi, by wyleczył ukąszonego przez skorpiona chłopca. Kino wyobraża sobie swoją przyszłość i snuje plany dotyczące tego, co będzie mógł kupić za pieniądze uzyskane ze sprzedaży perły – jego apetyt na lepsze życie rośnie coraz bardziej, żąda więc za skarb coraz większych pieniędzy, na co nie chcą się zgodzić chciwi kupcy. W mężczyźnie narasta strach przed byciem oszukanym i okradzionym, bohater wyobraża sobie najczarniejsze scenariusze, popada w urojenia, traci zaufanie nawet do najbliższych osób. Coraz bardziej zanurza się w otchłani: traci przyjaźń mieszkańców wioski, bije ukochaną żonę, która próbowała pozbyć się feralnej perły, uśmierca człowieka, który chciał mu ją odebrać. Traci dom i łódź stanowiącą jedyny majątek i gwarancję jego utrzymania, jako morderca musi opuścić wioskę; wreszcie doprowadza do śmierci synka.

¹⁴ J. Mayen, op. cit., s. 284.

Wyobraźnię Kina (i słuchaczy) podsycy chór, który niczym w klasycznym moralitecie odśpiewania jego psychomachnię. Zadaje mu pytania, namawia do działania, podrzuca rozwiązania, rozjątrza wahania. Dokonuje również swoistej antycypacji akcji – przedstawia możliwe następstwa wydarzeń (po korzystnej sprzedaży perły Kino „będzie miał kapelusz z czarnego filcu. I strzelbę. I – kto wie – może nową łódź? I – niewykluczone – chatę z cegły?”). Chór w niewielkim stopniu pełni funkcje „kompensacyjne”, takie jak zastępowanie opowieścią narracji opowiadania, przedstawianie nowych postaci, retrospekcja pozwalająca lepiej wyobrazić sobie przedakcję czy podawanie dodatkowych informacji o tle wydarzeń. Potraktowany jest nierealistycznie – to głos sumienia, głos rozsądku, głos zbiorowości.

Bardzo odmienną w charakterze od pozostałych jest scena rozmowy telefonicznej Doktora z trzema Kupcami. Doktor pozostaje w zмовie z handlarzami, umawia się z nimi, w jaki sposób mają oszukać Kina, by zarobić jak najwięcej pieniędzy. To najbardziej realistyczna ze scen słuchowiska, a zarazem najsilniej osadzona w konwencji sztuki radiowej. W rozmowie telefonicznej, której uczestnicy (podobnie jak słuchacze słuchowiska) skazani są na niewidzialność świata, do którego odnosi się ich rozmowa, w naturalny sposób przemycić można elementy opisowe, dodać informacje, niemożliwe do przekazania w głównym toku akcji.

Po scenie rozmowy telefonicznej następuje scena wizyty Kina u handlarzy. Indianin pragnie sprzedać drogocenną perłę, jednak każdy kolejny Kupiec oferuje mu niższą cenę, okłamując go co do jej wartości. Ten szczególnie istotny fragment opowieści, stanowiący praktycznie jej punkt zwrotny (od tego momentu rozpocznie się droga Kina w dół), Grochowiak udratyzował w słuchowisku w ciekawy sposób. Gdy Kino znika w kantorku, pod drzwiami gromadzą się gapie. Ci, którym udało się zająć miejsce przy okienku, relacjonują przebieg transakcji osobom stojącym dalej:

„SZEPTY

- Bada ją!
- Nie zdziwił się. Widział już takie...
- Powiedział coś?
- Nie, jeszcze nic nie powiedział. Obraca ją palcem. Uśmiecha się.
- Nie wymieniono jeszcze ceny.
- Do ceny jeszcze nie doszli.
- Obraca ją palcem. Uśmiecha się”.

Grochowiak podejmuje wiele starań, by odbiorca jego słuchowiska „widział uchem”¹⁵; podobnie jak w wypadku *Zaczarowanej stacji*, tak i w *Perle* projektuje precyzyjnie audiosferę: brzęk szklanych drzwi w kantorku jubilera, urywany oddech, stukot butów, klaskanie bosych stóp, stukot kopyt, parskanie koni, węszenie psów, szczęk broni, huk wystrzału. Zwraca uwagę na natężenie głosu oraz pogłos, który towarzyszy słowom – wypowiedzi postaci inaczej mają brzmieć podczas nocnej rozmowy w chacie Kina, przytłumione i miękkie, inaczej zaś w jaskini, gdzie odbijają się echem od kamiennych ścian. Akustyczne

¹⁵ Określenie jednego z ojców polskiego słuchowiska (i radia rozumianego jako medium służące szczególnemu rodzajowi twórczości artystycznej), Witolda Hulewicza. Zob. W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni*, Warszawa 1935, s. 18.

obrazowanie świata przedstawionego ma tu realistyczny charakter – nie służy oddawaniu aury emocjonalnej postaci ani kontrapunktowaniu akcji, lecz jedynie pomaga w wyobrażeniu sobie niewidocznych działań bohaterów oraz buduje trzeci wymiar świata przedstawionego, nadaje rzeczywistości zaprezentowanej w słuchowisku przestrzenność i gęstość.

Punktem kulminacyjnym opowieści Steinbecka jest scena śmierci małego Coyotito. Scena rozgrywa się w ciemności – Juana ukrywa się z dzieckiem w jaskini, Kino próbuje zabić podążających ich śladem tropicieli. Gdy kobieta z synkiem biegnie mu na pomoc, jeden z tropicieli strzela w kierunku niepokojącego go odgłosu, zabijając chłopca. W tym momencie narrator Steinbecka traci swoją wszechwiedzę – wydaje się równie oślepiiony mrokiem jak bohaterowie. Opisuje kroki, strzały, krzyki. Co naprawdę zdarzyło się tej nocy, dowiadujemy się dopiero po przeczytaniu opisu narratora ukazującego, jak Juana i Kino wracają do wioski, niosąc w chuście zwłoki swojego dziecka z przestrzeloną czaszką.

Grochowiak również rozgrywa całe wydarzenie za pomocą odgłosów, jednak decyduje się na inny sposób poinformowania słuchaczy o tym, co się stało. Aranżuje rozmowę Juany i Kina, podczas której małżonkowie tłumaczą sobie to, co ich spotkało, a co rozgrywało się w ciemności (a więc jak słuchowisko, w domenie niewidzialności) – a może raczej usiłują słowami zagłuszyć rozpacz:

„JUANA

cicho, prawie pogodnie

Nie usłuchałam cię, Kino.

KINO

j. w.

Nie uwierzyłaś mi.

JUANA

j. w.

Chciałam cię wspomóc. Wyszłam przed jaskinię...

KINO

j. w.

Wtedy strzelił.

JUANA

j. w.

Trafił prosto w główkę Coyotito. Dlaczego nie trafił we mnie?

KINO

j. w.

Strzelał w krzyk, nie w ciało. Miał znakomity słuch.

JUANA

j. w.

Teraz będziesz mnie bił.

KINO

Nie teraz. Teraz wróćmy do wioski”.

Fragment ten może brzmieć nieco nienaturalnie w swoim dążeniu do wytlumaczenia słuchaczowi tego, co się stało, jednak Grochowiak jest w swoim zamyśle artystycznym konsekwentny. Zamyka historię Kina i Juany w tej scenie, by ostatnią scenę oddać po raz kolejny we władanie chórowi.

To chór dokona podsumowania historii, wyciągnie z niej wnioski. Słuchowisko zamknie się elipsą („Czy słyszeliście już o wielkim smutku naszego sąsiada Kino?”) i złowróżnym zapewnieniem, że wrzucona przez bohaterów do morza feralna perła wciąż istnieje i czeka na wyłowienie – a wraz z nią przyczajone pozostaje zło.

Słuchowisko Grochowiaka zawiera w sobie wszystkie sensory i odcienie oryginalnego opowiadania Steinbecka. Dokonana przez polskiego poetę adaptacja okazała się tak udana, że została autoryzowana przez amerykańskiego powieściopisarza. Równocześnie trudno nie odnieść wrażenia, że praca nad translacją tej przypowieści o naturze zła z formy epickiej na formę słuchowiska była dla Grochowiaka ważnym ćwiczeniem na drodze do kształtowania własnego stylu dramatopisarskiego, w którym – nie tylko w wypadku słuchowisk, lecz także tekstów pisanych dla sceny teatralnej – najważniejszą kategorią będzie głos, przywołany w tytułach aż dwóch tomów jego utworów (*Rzeczy na głosy* oraz *Rzeczy na wersety i głosy*). Nic dziwnego, że w jednym ze swoich późnych tekstów publicystycznych zafascynowany we wczesnej młodości malarstwem i kinem autor *Lęków porannych* pisał:

„Ze wszystkich surowców twórczości artystycznej – barwa, dźwięk, bryła, ruch, gest i mimika – słowo jest materiałem najbardziej emocjonalnym, nasyconym możliwościami, skupiającym jeśli nie równowartości, to przynajmniej przypomnienia tamtych tworzyw”¹⁶.

Summary Playing the invisible

The article investigates writing strategies employed by Stanisław Grochowiak as an author of radio plays. Burzyńska analyses two of his works: *Zaczarowana stacja* (*Enchanted railway station*) and *Perła* (*The Pearl*) based on the novella by John Steinbeck. The article focuses on tracing differences between a theatrical play, a narrative text and a radio play and describes various methods that enabled Grochowiak to turn apparent restrictions of radio (e.g. „invisibility” of radio plays) into artistic advantages.

¹⁶ S. Grochowiak, *Poezja i...* (Sarenka horacjańska), „Poezja” 1973, nr 2, s. 4.