

Anna Róża Burzyńska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-6195-7602>

Słuchowiska Stanisława Grochowiaka: między literackością a radiowością

Audio dramas by Stanisław Grochowiak: in between the literary and radio worlds

Abstract

The article is an attempt to place two audio dramas, „Virgil” and „From deep abyss I call”, in the perspective of both development of radio drama as well as the evolution of reflection over an audio drama. Following some contemporary scholars such as Janusz Łastowiecki, Jacek Kopciński and Ewelina Godlewska-Byliniak the author tries to attribute the two selected dramas to two types of radio reflection: logocentric and phonocentric.

Keywords: Stanisław Grochowiak, audio drama, radio drama, radio theatre, logocentrism, phonocentrism

Słowa kluczowe: Stanisław Grochowiak; słuchowisko; dramat radiowy; teatr radiowy; logocentryzm; fonocentryzm

Bardzo krótka historia sztuki radiowej

Historia polskiej sztuki radiowej, której ważnym współtwórcą jest Stanisław Grochowiak, rządzi się podobną logiką co historia światowego „radio artu”. Medioznawca Andreas Hagelūken¹ wyróżnia trzy etapy rozwoju oryginalnej twórczości radiofonicznej, podkreśla jednak, że żaden z nich nie jest zamknięty, bowiem pojawienie się nowych możliwości technicznych i konwencji estetycznych nie sprawia bynajmniej, że dotychczasowe zanikają. Te trzy etapy to: teatr radiowy (radiofonizacje spektakli teatralnych), „dzieło sztuki słowa” (dramaty pisane specjalnie z myślą o radiu) oraz słuchowisko muzyczne (forma bliższa kompozycji niż tekstowi literackiemu czy też spektaklowi teatralnemu). Istnienie radiostacji od początku związane jest z działalnością artystyczną – nie tylko informacyjną. Pierwsze regularne nadawanie programu radiowego rozpoczęto w 1920 r. w Pittsburghu w Stanach Zjednoczonych. Stacja radiowa o znaku wywoławczym KDKA pod kierownictwem Franka Conrada oferowała słuchaczom m.in. amatorskie transmisje muzyki. Już na przełomie lat 1921 i 1922 w USA, a następnie w Europie, zaczęły pojawiać się transmisje i radiofonizacje spektakli i oper. Przedstawienia (przede wszystkim inscenizacje klasyki literackiej) odgrywane były w studiu, czasem z udziałem publiczności, i transmitowane na żywo (nie było jeszcze możliwe nagrywanie ich i późniejsze odtwarzanie w wystarczającej jakości). Polskie początki teatru radiowego wyglądały bardzo podobnie – pierwszym krajowym słuchowiskiem była nadana na żywo 29 listopada 1925 r. przez radiostację w Warszawie adaptacja dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Warszawianka*.

Na świecie już ok. 1924 r. pojawiły się dramaty pisane specjalnie dla radia; ich autorzy nie traktowali braku wizji jak ograniczenia, starali się wykorzystywać w pełni możliwości odmalowywania sugestywnych obrazów słowem, gry pomiędzy tym, co odkryte/opowiedziane, a tym, co zakryte/niewidoczne. W Polsce potencjał radiowego „teatru wyobraźni” jako pierwszy eksplorował twórca tego określenia – Witold Hulewicz. To jego *Pogrzeb Kiejstuta* był pierwszym napisanym specjalnie dla radia i nadanym 17 maja 1928 r. w Wilnie polskim słuchowiskiem oryginalnym. Hulewicz podkreślał, że sztuka radiowa rządzi się zupełnie innymi prawami niż tekst przeznaczony do wystawienia na teatralnej scenie: „radio jest podobne do starej formy przedstawienia muzycznego, które prawdziwie muzykalnemu słuchaczowi daje najgłębszą sumę wzruszeń:

¹ Andreas Hagelūken, *Oryginalna sztuka radiowa*, tłum. Krzysztof Zajas, „Didaskalia. Gazeta teatralna”, 102 (2011), s. 47–55.

do oratorium. W oratorium wszystko: dźwięk, obraz, akcja, dramat – jest w słuchu”². W „złotej erze dramatu radiowego”, czyli latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w., teksty specjalnie dla radia pisali tak ważni twórcy, jak Samuel Beckett, Dylan Thomas i Caryl Churchill. Także w Polsce tworzenie radiowych światów za pomocą słowa pociągało najważniejszych autorów, zarówno mających warsztat reporterski (np. Zofia Posmysz czy Andrzej Mularczyk), jak i wywodzących się z poezji (chociażby Zbigniew Herbert czy Tymoteusz Karpowicz).

Trzeci typ produkcji radiowej, słuchowisko muzyczne, wywodzi się z tradycji muzyki konkretnej (chociażby etiud Pierre’a Schaeffera) i odchodzi od tradycyjnej dramaturgii w kierunku kompozycji słów, różnego rodzaju dźwięków i szumów oraz muzyki. Krajowym centrum tego typu twórczości stało się założone w 1957 r. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, z którym współpracowali m.in. Bogusław Schaeffer, Eugeniusz Rudnik i Elżbieta Sikora.

Stanisław Grochowiak jest nieodrodnym dzieckiem drugiej ery rozwoju „radio artu”: twórcą „dzieł sztuki słowa”, dramatów pisanych specjalnie z myślą o specyfice medium radiowego. Zarazem jednak wykracza poza ramy tradycyjnie rozumianego dramatopisarstwa radiowego, w swojej późnej twórczości wykorzystuje świadomie nie tylko potencjał języka, ale też – poprzez precyzyjne rozpisanie dialogów i dźwięków na kanały i progi – techniczne możliwości nadajnika radiowego.

Stanisław Grochowiak: dlaczego radio?

W poświęconej dramaturgii Stanisława Grochowiakowi książce *Maska twarzy*³ zwracałam uwagę na dosyć zaskakujący fakt, iż pośród jego najwcześniejszych ukończonych dramatów przeważają słuchowiska. Warto zastanowić się nad powodami takiego, a nie innego wyboru. Patrząc na tę kwestię z perspektywy czasu (po badaniach nad twórczością radiową i biografiami takich autorów, jak Zbigniew Herbert i Zofia Posmysz), przypuszczać mogę, że ważną rolę odegrały tu względy finansowo-bytowe. Polskie Radio w pierwszych dekadach po wojnie było jednym z najważniejszych pracodawców, u których literaci mogli zarabiać godne pieniądze. Zarazem stanowiło miejsce pracy o dużym prestiżu, umożliwiające nawiązanie szerokich kontaktów zawodowych (także zagranicznych).

² Witold Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Warszawa 1935, s. 17–18.

³ Anna Róża Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2011.

Sam Grochowiak naprowadzał w wywiadach na inne, mniej przyziemne tropy. Wspominał o swojej fascynacji twórczością Jerzego Szaniawskiego, a zwłaszcza jego *Zegarkiem*, wzorcowym pod względem formalnym słuchowiskiem, które – jak twierdził autor *Chłopców* – „zaczęło polską szkołę słuchowiskową”⁴. Badaczka Aneta Wójciszyn-Wasil pisała, iż

dialog z *Zegarka* Szaniawskiego nosi wszelkie znamiona dobrze skonstruowanego słowa radiowego. Krótkie, precyzyjne zdania, z których każde wnosi znaczący ładunek informacyjny. Kolejne dane niezbędne do szczegółowej konstrukcji postaci czy sytuacji są podawane naturalnie, jakby przy okazji, mimochodem⁵.

Kameralny, intymny, niemal konfesyjny tekst Szaniawskiego rzeczywiście wydaje się wytyczać drogę, po której poruszać się będzie Grochowiak jako twórca słuchowisk. Autor *Partity na instrument drewniany* wymieniał też w wywiadach inne zalety dramatu radiowego, które sprawiły, iż chętnie zajmował się tą formą literacką. W 1970 r. (a więc już jako doświadczony i uznany autor) mówił:

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 słuchacz⁶.

Z wypowiedzi tej wywnioskować można, że Grochowiaka pociągała w słuchowisku wolność, i to dwojako rozumiana: wolność twórcy mogącego wyrwać się z ograniczeń narzucanych przez teatr żywego planu oraz wolność odbiorcy, mogącego stać się realnym współtwórcą spektaklu, który rozgrywał się będzie w przestrzeni jego świadomości.

Słuchowisko – typologie i teorie

Przez wiele dekad fundamenty polskiego radioznawstwa budowali i umacniali dwaj badacze: Michał Kaziów i Józef Mayen. Ponieważ ich prace naukowe powstawały równoległe z tekstami literackimi Stanisława Grochowiaka i były szeroko dyskutowane w kręgach teoretyków

⁴ Dorota Walczak, *Słuchowisko, czyli pułapka. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*, „Radio i Telewizja”, 4 (1975), s. 3.

⁵ Aneta Wójciszyn-Wasil, *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012, s. 125.

⁶ Elżbieta Latawiec, *Ze Stanisławem Grochowiakiem nie tylko o poezji*, „Radio i Telewizja”, 16 (1970), s. 3.

i praktyków, można przypuszczać, że nie tylko były reakcją na współczesną twórczość słuchowiskową, ale też – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – wpływały na jej rozwój. Z tego względu teksty Kaziowa i Mayena wydają się naturalnym kontekstem dla rozumienia sztuk autora *Lęków porannych*. Kaziów zdefiniował słuchowisko 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 konstituuje się jako imaginacyjna rzeczywistość w wytworzonej wyobraźni słuchacza⁷.

Ta definicja badacza zaskakująco dokładnie przylega do cech słuchowiska, które Grochowiak w cytowanym powyżej wywiadzie wymienił jako najważniejsze dla siebie.

Z kolei Mayen przedstawił niezwykle użyteczną typologię słuchowisk, dzieląc je na dramatyczne (składające się „wyłącznie z dialogów działających postaci i ich ewentualnych, na ogół bardzo nielicznych monologów, wypowiedzianych, jak w starym teatrze, «do siebie» lub «na stronie»”⁸), dramatyczno-epickie (poza dialogami zawierające „wypowiedzi przeznaczone bezpośrednio dla słuchaczy”, formułowane przez „postronnego narratora, nie biorącego udziału we właściwej akcji dramatycznej, bądź przez któregoś z jej uczestników, który łączy rolę działającej postaci z funkcją narratora”⁹) oraz dramatyczno-liryczne. W dorobku Grochowiaka znaleźć można przede wszystkim reprezentacje pierwszego typu (niemal wszystkie jego dramaty radiowe, m.in. *W popiół płodna* czy *Z głębokiej otchłani wołam*) i nieliczne reprezentacje drugiego typu (*Mniej warci*) – tak, jakby za punkt honoru stawiał sobie wyraźne oddzielenie twórczości dramatycznej (w tym dramatyczno-radiowej) od prozy.

Ostatnie dwie dekady przyniosły nową falę zainteresowania słuchowiskiem i nowe typologie zarówno słuchowisk, jak i stanowisk radioznawczych. Badacz Janusz Łastowiecki wyróżnia dwa typy radioznawców: logocentryków i fonocentryków¹⁰. Logocentrycy (do których zalicza

⁷ Michał Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 93.

⁸ Józef Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 235.

⁹ *Ibidem*, s. 284.

¹⁰ Janusz Łastowiecki, *Mówić radiem: od „poematów o radiu” do najnowszej refleksji badawczej nad słuchowiskiem*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, red. Jacek Kopciński, Warszawa 2016.

Hulewicz, Kaziowa, Mayena, a także Sławę Bardijewską i Jacka Kopcińskiego) za podstawowy budulec słuchowiska uważają słowo i przykładają do niego wzorce z obszaru poetyki dramatu; z kolei fonocentrycy (których genealogię można poprowadzić od Zenona Kosidowskiego po Ewelinę Godlewską-Byliniak i Joannę Bachurę-Wojtasik) zwracają uwagę przede wszystkim na wymiar akustyczny i – zwłaszcza w przypadku najmłodszych przedstawicielek tego nurtu – często sięgają po narzędzia medioznawcze czy z zakresu *sound studies*.

Narzędzia proponowane przez logocentryków i fonocentryków mają charakter uniwersalny, nie da się jednak zaprzeczyć, że niektórzy autorzy czy autorki wręcz domagają się jednej lub drugiej metodologii badań. I tak, logocentryczne analizy Kopcińskiego dotyczą przede wszystkim dramatów radiowych Zbigniewa Herberta. Teksty autora *Drugiego pokoju* badacz uważa za wzorcowe realizacje modelu „sztuk na głosy” i definiuje je następująco:

Tekst „sztuki na głosy” jest rodzajem partytury do głośnego wykonania, na scenie lub przed mikrofonem. Jego wypowiedzenie stanowi esencję teatralności, przybiera postać swoistego performansu i prowadzi do przemiany świadomości mówiącego (aktora). Intelktualne przeżywanie rzeczywistości ma więc wymiar nie tylko estetyczny, ale i etyczny, wymaga od aktora określonego nastawienia. Aktor nie tylko udziela głosu własnego rozszczępienemu głosowi autora, ale też niejako wchłania ów głos, a z nim cały dramat świadomości, który koncentruje się wokół doświadczenia śmierci i ma wymiar tragiczny¹¹.

Z kolei fonocentryczna perspektywa Godlewskiej-Byliniak okazuje się idealna do analizy dorobku Tymoteusza Karpowicza, który badaczka określa jako „teatr radio-logiczny”. Podkreśla, że pod tym, co wizualne, u Karpowicza kryje się zawsze

druga, tak często ignorowana lub niedostrzegana (a raczej niedosłyszana) warstwa rzeczywistości: rzeczywistość akustyczna. W rozdarciach, pęknięciach swoich światów Karpowicz ujawnia to, co nie tyle jest ich podszevką, ile skórą: krzyżującą się sieć głosów i dźwięków [...]. Kierując uwagę w stronę rozdarcia, nagłego załamania pozornie oczywistego modelu świata, któremu przeważnie towarzyszy szczególne doznanie i doświadczenie związane z głosem, Karpowicz zmusza do refleksji na temat samego głosu i skłania do jego ujmowania z różnych stron i w różnych perspektywach:

¹¹ Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 110–111.

filozoficznej, psychoanalitycznej, antropologicznej, w końcu tej obejmującej teorie dotyczące radia i radiofoniczności¹².

Opozycyjność tych dwóch spojrzeń na słuchowisko kojarzyć się może z prowadzonym od lat czterdziestych XX w. sporem o status dramatu, rozpatrywanego bądź w ramach systemu literackiego, jako jeden z rodzajów pisarskich, bądź w ramach systemu sztuki, jako typ partytury domagającej się teatralnego dopełnienia przez inne elementy spektaklu¹³. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by dramaty radiowe jednego autora analizować za pomocą obu metodologii. Stanisław Grochowiak w gruncie rzeczy sam do tego zachęca, gdy zwraca uwagę w wywiadach i autokomentarzach z jednej strony na poetycki wymiar radiowego słowa, z drugiej strony zaś – na ważność pobudzających wyobraźnię widza elementów akustycznych. Spróbujmy zatem spojrzeć na jego słuchowiska z obu perspektyw badawczych.

Grochowiak logocentrycznie

W jednym ze swoich felietonów dla „Poezji” Stanisław Grochowiak 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 tworzyw¹⁴.

Rzeczywiście, słowo – a raczej głos – to podstawowy budulec jego dramatów. Często w gruncie rzeczy jedyny. Przykładem takiego logocentrycznego tekstu słuchowiska jest *Wergili*¹⁵. W tym dramacie radiowym Grochowiak stworzył właściwie słuchowiskowo wzorcowe. Idealna jest już sama sytuacja dramatyczna: przez sporą część radiowego czasu dwie postaci znajdują się w małej, intymnej, arcykameralnej przestrzeni – we wnętrzu samochodu. Pozostają w bezruchu, usadzone w fotelach, a zarazem są w ruchu nieustannym, bo znajdują się w podróży (świat

¹² Ewelina Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012, s. 211.

¹³ Zob. Stefania Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teatru i dramatu*, red. Janusz Degler, Wrocław 1988; Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978; Janina Abramowska, *Literatura – dramat – teatr*, „Dialog”, 12 (1970), s. 148–151.

¹⁴ Stanisław Grochowiak, *Poezja i... (Sarenka horacjańska)*, „Poezja”, 2 (1973), s. 4.

¹⁵ Premierowa (i do tej pory jedyna) realizacja sztuki miała miejsce 5 lipca 1953 r. w Teatrze Polskiego Radia. Reżyserem był Aleksander Bardini, a w obsadzie znaleźli się m.in. Bogusz Bilewski, Wanda Majerówna, Jan Matyjaskiewicz, Jan Świdorski, Ignacy Machowski i Tadeusz Fijewski.

z możliwymi dźwiękami i zewnętrznymi głosami przesuwają się za ich oknami). Główni bohaterowie – amerykański turysta Browling i Paryżanka – opisują sobie nawzajem rzeczywistość za samochodowymi szybami. *Wergili* to sztuka konwersacyjna, gdzie akcja nie polega na działaniu, kolejnych zaskakujących wydarzeniach i nieoczekiwanych zwrotach akcji, a raczej wspólnym odkrywaniu prawdy o sobie nawzajem i o świecie. Postaci poznają się i poznają swoje historie życiowe w trakcie rozmowy.

Znakomitym przykładem dramaturgii do „nasłuchiwania” (żeby odwołać się do terminu zaproponowanego przez Jacka Kopcińskiego) jest już początek dramatu:

Lagodny szum auta. Można się domyślić, że samochód jest wysokiej marki, z rozmowy, jaką prowadzi kierowca, widać, że i dobra droga. Aura pogodnej, weekendowej wycieczki. On, ona, nieznaczna atmosfera flirtu.

PARYŻANKA

...Lubię, kiedy prowadzi Amerykanin. Jedziemy ostro, ale pewnie...

BROWLING *ze śmiechem*

W tym kraju prawie nie ma samochodów... Rowerzyści i furmanki... Czasem krowy.

PARYŻANKA

...I zapach jabłek. Czuje pan?

Browning pomrukuje przytakująco.

Chciałby pan tu kiedyś mieszkać? Ja tak, ale tylko jesienią. Kocham zapach owoców.

BROWLING

Nie miałbym tutaj co robić. Z jednej strony są zbyt leniwi, z drugiej – za sprytni.

znacząco

Podobno kochliwi?

PARYŻANKA *śmieje się*

Nie miałam czasu...

BROWLING

Są zwinni. Ale jeżeli pani nie kłamie, że dopiero wczoraj...

PARYŻANKA

Nie. Do hotelu przyjechałam wprost z lotniska.

BROWLING

...I pierwszego dnia chce pani zobaczyć obóz? [...]

PARYŻANKA

[...] *po pauzie, poważnie*

Jadę do obozu w sprawie osobistej...

Pisk opon, Browling z wrażenia przyhamował.

BROWLING

O!... Bardzo przepraszam!...¹⁶

¹⁶ Stanisław Grochowiak, *Wergili*, [w:] Stanisław Grochowiak, *Dialogi*, Warszawa 1976, s. 165–166.

Znamienne, że Grochowiak stara się uruchomić w tej scenie różne zmysły odbiorcy: nie tylko słuch, ale i wzrok (obrazy mijanych miejsc), a nawet węch (zapach jabłek). Wszystko to za pomocą naturalnie brzmiących dialogów, nie zaś epickiej narracji. „Milczenie”, „śmiech”, „wesoło”, „z rozpaczą”, „ze strachem” – tak brzmią oszczędne didaskalia towarzyszące rozmowom bohaterów; słowa nasycone zostają więc bardzo konkretnymi emocjami. Wymiana dialogów, a raczej wymiana głosów, pozwala słuchaczom zagłębić się zarówno w psychologię postaci, jak i w ich biografie oraz – w dalszej perspektywie – w przywoływane wydarzenia historyczne.

Dramaturgia głosu jest tu zarazem ontologią i etyką ludzkiego głosu – *Wergili* jest bowiem dramatem o Zagładzie, skupionym wokół takich kwestii, jak pamięć i odpowiedzialność, dawanie świadectwa i wysłuchiwanie trudnych słów prawdy. Jako taki, ten „dramat na głosy” tematyzuje ciągłość przekazu – jest więc w pewnym sensie metadramatem, pośrednio potwierdzającym wartość literatury, teatru i radia jako mediów ludzkiej komunikacji.

Grochowiak fonocentrycznie

Jeden z najbardziej zasłużonych badaczy sztuki radiowej, Tim Crook, w tytule (i treści) swojej książki *Audio Drama Modernism. The Missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*¹⁷ używa określenia „dramaty mikrofonowe”. To bardzo ciekawy zabieg, ponieważ zwraca uwagę na „narzędzie” nieużywane przez pisarza pracującego nad dramatem radiowym, lecz stosowane dopiero przez realizatorów słuchowiska. Czy jednak rzeczywiście autorowi dramatu radiowego mikrofon jest niepotrzebny? Wielu z twórców radiowych, zwłaszcza piszących w dobie upowszechnienia się technik stereofonicznych (w różnych krajach europejskich były to późne lata pięćdziesiąte, lata sześćdziesiąte lub siedemdziesiąte), zaczęło zwracać uwagę na możliwości techniczne współczesnej radiofonii i tworzyć dzieła, które pełen potencjał mogły osiągnąć nie podczas cichej lektury, ale dopiero w trakcie ich głośnego odczytania w dobrze wyposażonym studiu.

Choć Stanisław Grochowiak nie jest powszechnie kojarzony z zainteresowaniem technologią nagrań i emisji radiowej (w przeciwieństwie chociażby do dysponującego wykształceniem inżynierskim Eugeniusza Rudnika), jest autorem tekstu słuchowiska, którego wymiar akustyczny

¹⁷ Tim Crook, *Audio Drama Modernism. The Missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*, Singapore 2020.

został przez niego bardzo precyzyjnie zaprojektowany. Tym tekstem jest *Z głębokiej otchłani wołam*¹⁸. To utwór o nietypowej genezie: powstał prawdopodobnie w 1974 r. (opublikowany został rok później w tomie *Dialogi*), jednak jest rodzajem autoadaptacji znacznie wcześniejszego tytułowego opowiadania z tomu *Lamentnice*, opublikowanego w 1958 r. We wstępnych didaskaliach autor wymienia trzy postaci i każdej z nich przypisuje inny plan akustyczny oraz inną formę nagłośnienia:

OSOBY:

Grzesznica

Spowiednik

Organista

Rzecz dzieje się w chłodnym wnętrzu kościoła.

Struktura dźwiękowa:

Plan I, nagłośnienie lewego kanału – pogłosowe miejsce spowiednicy.

Plan II – nagłośnienie prawego kanału – przyćmione konfesjonałem siedzisko Spowiednika.

Plan III, próg stereofoniczny, gdzieś w głębi, wyżej – zydeł Organisty przy manuale.

Plany te rozmieszczać trzeba zależnie od występowania i eksponowania osób.

Muzyka: raz cichsza, raz głośniejsza, niekiedy przerywana na uciążliwym palcowaniu, fragmenty fantazji e-moll Jana Sebastiana Bacha¹⁹.

Można odnieść wrażenie, że zafascynowany nowymi możliwościami technicznymi radia Grochowiak postanowił wrócić do swojej dawnej prozy, która od początku miała duży potencjał audialny. Akustyka katedry niemal prosi się o rozplanowanie głosów tak, by przecinały się ze sobą w nawie i odbijały od ścian echem: w *Lamentnicach* słowa dwóch postaci kobiecych dialogują ze sobą, a zarazem w modlitewnym uniesieniu wędrują gdzieś wysoko, ku sklepieniu. Ku dosłownemu i teologicznemu niebu.

¹⁸ Utwór doczekał się dwóch realizacji w Teatrze Polskiego Radia (premiera 15 września 1975 r.: reż. Zdzisław Nardelli, w obsadzie Wanda Łuczyszka, Jan Świdorski i Tadeusz Fijewski; premiera 22 listopada 1996 r.: reż. Wojciech Markiewicz, w obsadzie Ewa Dałkowska, Kazimierz Kaczor i Krzysztof Kolberger) oraz kilku realizacji w teatrze żywego planu, spośród których na wzmiankę zasługuje zwłaszcza spektakl w reż. Mikołaja Grabowskiego (premiera 12 listopada 1977 r., Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, w obsadzie Teresa Leśniak, Ryszard Wojnarowski i Karol Chorzewski).

¹⁹ Stanisław Grochowiak, *Z głębokiej otchłani wołam*, [w:] Stanisław Grochowiak, *Dialogi*, Warszawa 1976, s. 558–559.

Przy komponowaniu *Z głębokiej otchłani wołam* Grochowiak rozplanowuje ruch w przestrzeni tak, aby wykorzystać możliwości techniczne współczesnych nadajników i radioodbiorników.

GRZESZNICA

...Matko nieskalana [...]

Muzyka się urywa. Raptowne poruszenie. Grzesznica zrywa się z klęczek. Innym tonem

Jezusie Nazareński, przecież ja mam widzenie. Widzenie!

SPOWIEDNIK *zaniepokoiony wychodzi z ukrycia*

Tylko spokojnie, córeczko!... Przywidziało ci się. Osiągnięcie stanów ekstazy wymaga wielu ćwiczeń!...²⁰

Autor dramatu radiowego nie musi uciekać się do epickich wtrętów, opisywania działań postaci, ich przemieszczeń, zmiany wzajemnego ustawienia. Wszystko to rozwiązuje za pomocą technologii, aranżuje głosy i dźwięki w stereofonicznej wielowymiarowości. Pracę nad tym słuchowiskiem niewątpliwie poprzedzać musiały dogłębne studia nad możliwościami współczesnej Grochowiakowi radiotechniki, ale też szczególne „badania terenowe”, w ramach których pisarz odwiedził kościoły, nasłuchiwał jego dźwięków, a następnie rozpiął dialogi na świątynną przestrzeń (i, w drugim etapie, na radiową przestrzeń akustyczną).

To jest, moim zdaniem, szalonym obowiązkiem każdego dramaturga, zarówno radiowego, jak i filmowego czy teatralnego. Często nawet więcej: autor musi sam reżyserować pewne sytuacje. Zdradzę tutaj, że pisząc swoje ostatnie słuchowisko stereofoniczne *Z głębokiej otchłani wołam*, tak właśnie reżyserowałem scenę spowiedzi – tzn. sam udałem się do konfesjonału. Komuś może to się wydać bluźnierstwem, ale niech mnie nie sądzi zbyt surowo, bo chodziło mi o zawarcie w słuchowisku prawdy życiowej i artystycznej. Pisanie wymaga przebywania w różnych środowiskach, wsłuchiwania się w rytym języka współczesnego – nie po to, by mu ulegać i schlebiać, lecz by wybierać zeń to, co najładniejsze i żywe, a poprawiać to, co brzydkie i raniące wrażliwość²¹.

Ciekawy w tym kontekście jest fakt, że o ile wcześniej Grochowiak podkreślał nieodłącznie związany z formą słuchowiskową wymiar wolności, tak w przypadku tego późnego projektu radiowego zapragnął

²⁰ *Ibidem*, s. 580–584.

²¹ D. Walczak, *Słuchowisko...*, s. 5.

rozplanować i „wyreżyserować” wszystkie szczegóły tekstu i jego późniejszej fonicznej realizacji.

Odchodząc od prozy (przestał ją pisać w trzydziestym roku życia) w kierunku dramatu, Grochowiak dążył zapewne do – trudnej dla niego do osiągnięcia w rzekomo niewystarczająco epickich młodzieńczych opowiadaniach czy powieściach – bachtinowskiej polifoniczności. Polifoniczność w odniesieniu do formy dramatycznej Geneviève Jolly i Alexandra Moreira da Silva opisują następująco:

słowo postaci staje się polifoniczne w chwili, gdy jej dyskurs przenika głos przekraczający granice tożsamości czy sytuację komunikacji z inną postacią (formy strumienia świadomości czy polilogu); czy też kiedy na jej dyskurs nakładają się inne dźwiękowe źródła znaczeń, doprowadzając do rozbicia mówiącego podmiotu (interferencja innych słów, hałas lub muzyka)²².

Swoiste poszerzenie dramaturgii słowa w *Z głębokiej otchłani wołam* o dramaturgię akustyczną sprawia, że na głosy ludzkie nakładają się odgłosy rzeczywistości, że cała rzeczywistość we wszystkich wymiarach zdaje się komunikować z odbiorcą słuchowiska. Nie tracąc nic ze swojej wartości literackiej, tekst ten staje się tym samym jednym z najciekawszych przykładów nowoczesnej partytury radiowej w Polsce.

²² Geneviève Jolly, Alexandra Moreira da Silva, *Głos*, [w:] Jean-Pierre Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2007, s. 67.

Bibliografia

Źródła publikowane

- Grochowiak Stanisław, *Poezja i... (Sarenka horacjańska)*, „Poezja”, 2 (1973), s. 4–5.
 Grochowiak Stanisław, *Wergili*, [w:] Stanisław Grochowiak, *Dialogi*, Warszawa 1976.
 Grochowiak Stanisław, *Z głębokiej otchłani wołam*, [w:] Stanisław Grochowiak, *Dialogi*, Warszawa 1976.

Literatura i czasopisma

- Abramowska Janina, *Literatura – dramat – teatr*, „Dialog”, 12 (1970), s. 148–151.
 Burzyńska Anna Róża, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2011.
 Crook Tim, *Audio Drama Modernism. The Missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*, Singapore 2020.
 Hagelūken Andreas, *Oryginalna sztuka radiowa*, tłum. Krzysztof Zajas, „Didaskalia. Gazeta teatralna”, 102 (2011), s. 47–55.
 Godlewska-Byliniak Ewelina, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
 Hulewicz Witold, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935.
 Jolly Geneviève, Moreira da Silva Alexandra, *Głos*, [w:] Jean-Pierre Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2007.
 Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.
 Kopciński Jacek, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
 Latawiec Elżbieta, *Ze Stanisławem Grochowiakiem nie tylko o poezji*, „Radio i Telewizja”, 16 (1970), s. 3.
 Łastowiecki Janusz, *Mówić radiem: od „poematów o radiu” do najnowszej refleksji badawczej nad słuchowiskiem*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, red. Jacek Kopciński, Warszawa 2016.
 Mayen Józef, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
 Miodońska-Brookes Ewa, Kulawik Adam, Tatara Marian, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978.
 Skwarczyńska Stefania, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teatru i dramatu*, red. Janusz Degler, Wrocław 1988.
 Walczak Dorota, *Słuchowisko, czyli pułapka. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*, „Radio i Telewizja”, 4 (1975), s. 3–5.
 Wójciszyn-Wasil Aneta, *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012.

