

Dźwiękochłonne dramaty Janusza Krasińskiego

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Dźwiękochłonne dramaty Janusza Krasińskiego

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Janusz Krasiński nie napisał ani jednego dramatu, w którym nie grałby gramofon, ktoś by nie śpiewał, a przynajmniej nie nucił znanej piosenki, albo jakieś dzieci nie wykrzykiwałyby melodyjnej rymowanki. Motywy muzyczne są istotnym elementem świata przedstawionego jego dramatów, z których jeden (*Kochankowie z klasztoru Valdemosia*) został poświęcony Fryderykowi Chopinowi i stał się nawet podstawą libretta opery. W sztuki te zostały też wpisane bardzo liczne dźwięki niemuzyczne – kroki na korytarzu, dzwonienie kluczami, stukanie w ścianę, hałas na piętrze, odgłosy stacji kolejowej, syczenie gotującego się mleka, brzęk tłuczonego szkła... Dramaty Krasińskiego zbierają i chłoną dźwięki rzeczywistości. Dźwięki nie stanowią jedynie akustycznego tła dla rozgrywających się zdarzeń – otrzymały bowiem rolę współtworzenia sensu. Pisarz uczynił je nawet elementem swojej gry, podjętej na styku planu znaczeń i emocji odbiorcy. Trzeba przy tym zaznaczyć, że świat dźwięków może być rozpatrywany jako część hipotetycznego spektaklu projektowanego przez autora, a tym samym analizowany pod kątem fonicznego oddziaływania na odbiorcę, a jednocześnie można go interpretować jak każdy element literackiego ukształtowania dramatu, ujawniający swoje znaczenie artystyczne podczas lektury.

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska – dr, pracuje w Instytucie Badań Literackich PAN. Badaczka twórczości Zbigniewa Herberta oraz Janusza Krasińskiego. Interesuje się dramatem XX w. i najnowszym. Autorka opracowań edytorskich, ostatnio tomu: Janusz Krasiński *Krzak gorący. Dramaty* (2013). Redaktor prowadzący serii *Dramat polski. Reaktywacja*. Kontakt: agnieszka.kramkowska@ibl.waw.pl

Taki podwójny tryb interpretacji wynika z dwoistej, teatralno-literackiej natury dramatu¹, ale wypływa także bezpośrednio z ukształtowania sztuk Krasińskiego.

Od słuchania radia do słuchania w teatrze

Dramaty, które będą interpretować: *Wkrótce nadejdą bracia*, *Czapa, czyli Śmierć na raty* oraz *Śniadanie u Desdemony*, powstały na podstawie dramatów radiowych napisanych z myślą o realizacji słuchowiskowej. Musiały więc zakładać kształt wyłącznie słowno-dźwiękowy słuchowiska i za pomocą jedynie słów i dźwięków kreować cały świat przedstawiony. Wydaje się więc oczywiste, że dramaty sceniczne, które powstały na ich bazie, przejmują ich dźwiękową materię. Słuchowisko trwa mniej więcej tyle, ile sceniczna jednoaktówka – zatem, żeby powstał pełnowymiarowy spektakl, trzeba dopisać jeszcze kilka lub kilkanaście scen. W ten sposób można by zamknąć zagadkę bogactwa dźwiękowego sztuk Krasińskiego, gdyby nie kierunek zmian, jakim pisarz poddawał swoje teksty.

Śniadanie u Desdemony rozgrywa się wokół powrotu z więzienia do domu dwóch mężczyzn. Dramat radiowy o tym tytule wykorzystuje możliwość szybkiego zmieniania miejsca zdarzeń, jaką daje słuchowisko. Stąd w pierwszej odsłonie akcja dzieje się w więziennym depozycie, później przenosi się na ulicę, a następnie do poczekalni dworcowej i kawiarni, by w końcu dopełnić się w małym mieszkaniu. Wszystkie te miejsca charakteryzują się swoistą audiosferą, dokładnie opisaną w didaskaliach. Dramat sceniczny natomiast, nie licząc krótkiej sceny przed bramą więzienną, rozgrywa się w pokoju i przedpokoju. Pozbawiony zostaje więc wszystkich odgłosów gwaru ludzkiego i mechanicznych dźwięków ulicy i dworca. Choć nie do końca – zostaną one potem przywołane w opowieści Szymona – jednego z bohaterów. W mieszkaniu jednak pojawia się coś, o czym radiosłuchacze nie wiedzieli – gramofon. To on stanie się źródłem nowych dźwięków: piosenki dla dzieci oraz symfonii Luigiego Nono. Krasiński zrezygnował wprawdzie z bogatego tła fonicznego, ale wprowadził dwa – skrajnie różne – motywy muzyczne, które staną się osią zdarzeń ważnych scen oraz wpiszą się w sens całego dzieła.

1 Przyjmuję stanowisko Dobrochny Ratajczakowej, godzące tezy teoretyków teatru i literatury (zob. tejsze *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003).

Jeszcze inaczej pisarz wykreował audiosferę w *Czapie* – w całości rozgrywającej się w więziennej celi. *Komedia stereofoniczna* (taki podtytuł nosiła wersja radiowa) wykorzystywała najnowsze osiągnięcia techniki słuchowiskowej, dzięki której można już było wywołać u słuchacza wrażenie dźwięku przestrzennego. Bohaterowie dramatu – więźniowie – aby porozumieć się z sąsiednimi celami, stukają w lewą lub prawą ścianę i stamtąd również odbierają sygnały nadawane alfabetem Morse'a. Przestrzeń dźwiękowa w tym dramacie została bardzo szczegółowo zaprojektowana również na planie bliskim i dalekim: zza okna słychać hałasy z dworca kolejowego, nieco bliżej, z korytarza dobiegają odgłosy kroków strażnika i brzęk kluczy, w samej celi natomiast słychać przesuwanie stołka i dzwonięcie metalowych kubków. Tę precyzyjną audiosferę Krasiński przenosi do *Czapy* scenicznej, ale na tym nie poprzestaje. Świadomie bowiem mnoży znaki dźwiękowe, np. dzieląc celę przepierzeniem – zza tej wątej ścianki mają docierać do widzów spektaklu odgłosy wykonywanych tam czynności oraz głosy wchodzących tam bohaterów. Co więcej, sceny dopisane w dużej części odbywają się w ciemności, a ruch sceniczny jest mocno ograniczony – wiele dialogów odbywa się wówczas, gdy bohaterowie leżą na pryczach. Można więc powiedzieć, że autor nie tylko wzmacnia foniczność swojego dramatu, ale także ogranicza jego wizualność.

Eksperyment ten jest czytelniejszy, jeśli spojrzy się na niego przez pryzmat specyfiki słuchowiska. Jak przekonywał Leopold Blaustein, odbiór słuchowy nie wyklucza aktywności wyobraźni wzrokowej – docierające do nas odgłosy i dźwięki wywołują w nas obrazy reprezentowanych przez nie przestrzeni, przedmiotów i osób². Akuzja, bo tak Blaustein nazwał to zjawisko percepcyjne, nie występuje już w odbiorze dzieła kinowego i teatralnego. Widz, otrzymując bodźce wzrokowe i słuchowe, dokonuje ich syntezy, ale z racji naturalnej przewagi tego, co widzialne, wrażenia słuchowe przechodzą na plan dalszy, stają się jedynie tłem dla odbioru wzrokowego. Zanikają wówczas wyobrażenia wzrokowe inspirowane dźwiękiem i zawęża się siła oddziaływania elementów muzycznych. Świadom tego był już Siergiej Eisenstein, który, aby zachować siłę dźwiękowego oddziaływania na odbiorcę, postulował (i stosował) naprzemienne wywoływanie silnych wrażeń wzorkowych i słuchowych, niełącznie ich, a nawet dążenie do synestezji. Robert Bresson, reżyser następnego już pokolenia, starał się oddzielić wrażenia słuchowe od

2 L. Blaustein *O percepcji słuchowiska radiowego*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005, s. 144-196.

wzrokowych, aby wizualność nie miała przewagi nad audialnością³. Dzięki tej swoistej emancypacji dźwięku, uwolnieniu go od towarzyszenia obrazowi, możliwe stało się kreowanie znaczeń i emocji zupełnie innych niż te, które wynikają z przebiegu akcji. Krasiński, osłabiając wizualność na rzecz wzmożonego słuchania, również dąży do tego podwójnego celu: wykreowania nowych emocji u odbiorcy i stworzenia znaczeń wychodzących poza sens samego tekstu.

Dźwiękowa przestrzeń znacząca

Dokładne rozplanowanie przestrzeni dźwiękowej jest bardzo użyteczne w słuchowisku radiowym – osadza akcję w konkretnym miejscu, a jest nim cela więzienna usytuowana między dwoma innymi pomieszczeniami – zwykłą celą oraz celą śmierci. W teatrze chwyt taki rozszerza przestrzeń zdarzeń poza scenę, odgłosami spoza niej sugerując, że świat tego dramatu nie jest zamknięty w scenicznym pudełku. Posłużenie się audiosferą nie jest jednak tylko swoistym zabiegiem scenograficznym. Otoczony zewsząd dźwiękami widz lub słuchacz radiowy zostaje wrzucony w tę samą przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie dramatu. Raymond Murray Schafer, teoretyk muzyki, zauważył, że pozostajemy zawsze na krawędzi tego, co widzialne, natomiast zawsze jesteśmy w centrum tego, czego słuchamy⁴. Gerald Burns dostrzega zaś dalsze konsekwencje percepcji słuchowej: „Słuchanie nie jest postawą obserwatora; słuchanie oznacza zaangażowanie i uwikłanie, mówiąc krótko: uczestnictwo, czy też przynależność”⁵. Idąc tym tropem, można powiedzieć, że w *Czapie* odgłosy spoza celi służą także interioryzacji wrażeń odbiorcy, przyjęciu świata przedstawionego jako własnego świata wewnętrznego, dają poczucie bliskości z bohaterami, prawie utożsamienia z nimi.

Narzucenie tej bliskości to dopiero początek gry Krasińskiego z odbiorcą. Za pomocą dźwięków autor skraca dystans do świata przedstawionego,

3 Zob. J. Napieralska „Weiser”. *Dramaturgiczna rola dźwięków*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Warszawa 2006, s. 16-20.

4 R. Murray Schafer *I Have Never Seen a Sound*, „Canadian Acoustics” 2009 no. 3, s. 33, <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Schafero6.htm> (10.09.2015).

5 G.L. Burns *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language*, cyt. za: A. Potkay *Słowo i więź. O etycznym wymiarze poezji topograficznej na podstawie utworów Jamesa Thomsona i Williama Wordswortha*, „Ethos” 2012 nr 1-2.

a stawiając odbiorcę w tej samej co bohaterowie przestrzeni audialnej, wywołuje współodczuwanie z nimi. Nie miały w sobie ten chwyt nic przewrotnego, gdyby nie to, że bohaterowie *Czapy* to pozbawione moralności, odrażające osoby, złodzieje futer mordujący swoje ofiary, niewahające się zabić sprzyjającego im strażnika i siebie nawzajem. Obaj więźniowie skazani są na śmierć i wszelkimi sposobami starają się odsunąć od siebie moment wykonania wyroku. Krasieński stawia odbiorcę w dwuznacznej sytuacji: negatywnej oceny moralnej czynów więźniów, a jednocześnie zbliżenia do ich sytuacji egzystencjalnej. Dźwiękowa przestrzeń dramatu pomaga zrozumieć, że człowiek dzieli pragnienie życia nawet z najnędniejszą, pozbawioną moralności kreaturą. I dlatego pozbawianie życia, nawet w imię sprawiedliwości, przeczy temu ludzkiemu odruchowi.

Czy te wszystkie znaczenia i emocje dane są również czytelnikowi *Czapy*? Bezpośrednie wrażenia słuchowe nie są przecież jego udziałem, jednakże Krasieński, przygotowując do druku swój dramat, w bardzo szczegółowy sposób zadbał o zapis didaskaliów, tak aby opisy odgłosów dochodzących z celi były wyeksponowane graficznie i poprzedzały reakcje bohaterów⁶. Podczas lektury nie sposób ich pominąć, nie mogą one ujść uwadze i uciec wyobraźni czytelnika. Jako przykład zacytuję fragment sceny otwierającej z wydania krytycznego *Czapy*, które respektowało sposób zapisu i logikę pojawiania się didaskaliów:

[...] *Zza okna słysząc ruszający ze stacji pociąg osobowy.*

KUŹMA (*nuci*)

... a pilnik cienki jak włos,
lecz on nie zważa, piłuje nim kraty
wciąż, ach wciąż.

Odszedł osobowy.

OLEŚ (*modli się szeptem*)

[...]

Zza okna głosy idącego tłumu. Kuźma chichocze.

6 Zob. maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie: J. Krasieński *Czapa czyli Śmierć na raty*, inw. 4247.

KUŹMA

Te kobity to ci mają nieraz świerka. Taki upał i w futrze. [...]

Za oknem turkot wozu.

KUŹMA

No, jedzie i furka.

Szept modlitwy człowieka coraz bardziej przerażonego.

KUŹMA

Popatrz no, Oleś. Ta szkapa niedługo zupełnie wyłysieje. [...]

Dudnienie i gwizd przelatującego ekspresu.

KUŹMA

Ekspres. Oleś, słyszysz, ekspres. Wstawaj z tego barłogu. Dzisiaj już nie przyjdą.⁷

Lektura uzmysławia, że dialog toczy się nie tylko między bohaterami, ale między bohaterami i odgłosami świata zewnętrznego. Na poły akustyczny dialog odbywa się także podczas wymiany informacji za pomocą alfabetu Morse'a:

Stukanie z lewej strony.

OLEŚ

Kuźma, tam ktoś jest.

[...]

KUŹMA

A czego on chce?

Stukanie z lewej powtarza się.

⁷ J. Krasiński *Czapa czyli Śmierć na raty. Dramat wisielczy w dwóch aktach*, w: tegoż *Krzak gorejący. Dramaty*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 33-34.

OLEŚ

On pyta, czy my nie wiemy, co to za cela, w której on siedzi. Mówi, że tam takie dziwne przepierzenie i nie wie, co za nim jest. Czy mam mu powiedzieć?

KUŹMA

Powiedz. Powiedz, że to przymierzalnia krawatów. [...]

OLEŚ (*stuka, odpowiada mu stukanie*)

Kuźma, on mówi, że się cieszy. Ma wyrok śmierci i boi się siedzieć sam.⁸

Powtarzająca się za każdym razem informacja o kierunku, z którego dochodzi stukanie, ale też o sile i natężeniu szeptu, modlitwy, nucenia piosenki osadza czytelnika w konkretnej przestrzeni i, podobnie jak dobiegające ze sceny dźwięki – wciąga go w sam środek akcji. Dzieje się to za sprawą zupełnie innego mechanizmu wyobraźni niż ten, który charakteryzuje widza teatralnego. Krasieński posługuje się zupełnie zwyczajnymi dźwiękami, nawet alfabet Morse'a jest właściwie zwykłym stukaniem w ścianę, szybszymi lub wolniejszymi uderzeniami. Pisarz nie układa odgłosów w skomplikowane zestawienia, nie wymaga więc od czytelnika wyobraźni muzycznej, jakiejś szczególnej zdolności wyobrażania sobie melodii. Chodzi jedynie o to, żeby przywołał on w swojej wyobraźni brzmienia, które doskonale zna. To wystarczy, żeby wykreować sugestywną przestrzeń dźwiękową i stworzyć poczucie audialnej obecności.

Najważniejsza jednak okazuje się powtarzana refrenicznie sekwencja odgłosów dworca: ruszający pociąg osobowy – turkot wozu, dudnienie i gwizd przelatującego ekspresu. Ta początkowo zupełnie nic nieznacząca (oprócz tego, że w pobliżu więzienia jest dworzec) sekwencja jest równoległa do wykonania wyroku w sąsiedniej celi. Słyszane przez więźniów odgłosy są więc znakiem nadejścia czyjejs śmierci. Oleś i Kuźma właściwie ani razu nie wypowiadają słowa „śmierć” – mowa jest o „zrobieniu końca”, powieszeniu. Dźwięki odrywają się od swojego źródła, przestają wysyłać komunikat „dworzec” i zaczynają przybliżać niewyraźne, to, co zostało wypchnięte z mowy, niedające się opisać słowami ani odmalować obrazami. Moment wykonania wyroku, który w zamysle oprawców miał pozostać ukryty, jest rozpoznawany przez współwięźniów – tych, którzy mieli pozostać całkowicie odizolowani

⁸ Tamże, s. 41.

od świata. A to oni mają dostęp do największej tajemnicy. Prawda dociera do nich za pomocą zmysłu słuchu.

Hałas wolności

Zasłyszane dźwięki są oknem na świat, wylotem w murze. Zamykając kogoś w więzieniu, pozbawia się go przede wszystkim widoku świata – ograniczonego przez małe, zakratowane okienko. Ale przez to okienko dobiegają odgłosy, które przenikają też przez ściany. Audiosfera zdaje się wymykać opresji, jest niezależna od strażników i katów. Staje się synonimem wolności. Prześlania ukryte w świecie dźwięków *Czapy* przenika do *Śniadania u Desdemony*, a pomostem łączącym oba – przecież tak różne teksty – jest ten sam brzęk kluczy. Dla Kuźmy i Olesia, postaci z *Czapy* – to element codziennej egzystencji, dla Szymona, niewinnie skazanego bohatera *Śniadania u Desdemony*, odgłos ten staje się pierwszą zapowiedzią wyjścia na wolność. Szymon pytany później o to, co czuł, opuszczając więzienie, odpowiada, że nic. Ale pamięta hałas. Najpierw mówi, że był to „obojętny hałas”, ale chwilę później jest w stanie opisać wszystkie możliwe odgłosy miasta, tak jakby usłyszał je oddzielnie: jadącą furmankę, krzyki woźnicy i dzieci, szczekającego psa, dźwięki pianina, nawoływanie, trzepanie chodnika, głosy ptaków. Wtedy Adam podsumowuje: „to jest właśnie wolność”⁹.

W *Śniadaniu u Desdemony* metaforą wolności jest także muzyka – nowoczesna, nieharmoniczna. Akcja dramatu rozgrywa się po odwilżowej amnestii – to dzięki niej dwaj bohaterowie – więźniowie polityczni okresu stalinizmu – mogą wyjść z więzienia. Obaj jadą do mieszkania starszego z nich – Tadeusza, na którego czeka żona i – jak się okazuje – jego przyjaciel Adam. Tadeusz znajduje przyniesioną przez Adama płytę z muzyką Luigięgo Nono – z dialogów wynika, że zakazaną w czasach stalinowskich. Luigi Nono to twórca awangardowy i uczeń dodekafonisty Arnolda Schönberga – „prawdziwego szwarccharakteru stalinowskiej muzykologii”¹⁰. Nono należał do Komunistycznej Partii Włoch, więc zupełne wykluczenie mu nie groziło. To pewien paradoks, ale łączył w muzyce programowość i nowoczesny charakter¹¹. W 1958 roku Nono gościł w Krakowie, gdzie został przyjęty jako reprezentant

9 J. Krasiński *Śniadanie u Desdemony. Sztuka w dwóch aktach*, w: tegoż *Krzak gorejący...*, s. 224.

10 G. Wołowicz *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 17.

11 A. Ross *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, PIW, Warszawa 2011, s. 422.

prawdziwie wolnej sztuki¹². O szczególnej recepcji jego muzyki świadczą didaskalia *Śniadania u Desdemony*, w których zamiast wskazania tytułu znajduje się poetycki opis dzieła:

Płyta jednak jest nieubлагana. Wciąż tylko szumi i trzeszczy. Dźwięk ten niezauważalnie przechodzi w ledwo dosłyszalne brzęczenie smyczków, potem w pizzicato i nagle wybucha kakofonicznym hałasem. Grają wszystkie instrumenty, zagłuszając się nawzajem. Rozpętuje się istna burza dźwięków: zawodzenie smyczków, histeryczny wrzask blachy, głuchy łomot perkusji. Wreszcie bania kakofonii pęka i nastaje grobowa cisza. Pomału, jakby z wysiłkiem, wyłania się z niej ciężkie chrapanie kontrabasu.¹³

Nie są to z pewnością didaskalia techniczne, które można uznać za wskazówki do inscenizacji – wystarczyłby tytuł utworu. Ewidentnie to słowa skierowane do czytelnika, który nawet nie znając twórczości Nono, jest w stanie sobie wyobrazić jej brzmienie. Didaskalia nakierowują też na interpretację poszczególnych dźwięków: instrumenty smyczkowe zawodzą, blaszane histerycznie wrzeszczą, perkusja wydaje z siebie głuchy łomot, a kontrabas chrapie. Ingo Metzmacher tak oto opisywał swoje wrażenia po wysłuchaniu *Il canto sospeso*: „twarde uderzenia kotłów i ostre ataki blachy podkreślają gwałtowność i bunt, podczas gdy smyczki ze swoimi ekspresyjnymi dźwiękami przeciwstawiają im ból i smutek”¹⁴. Zbieżność tych opisów, choć być może myląca, pozwala się jednak domyślać, że w swoim dramacie Krasiński przywołuje powstały w 1952 roku utwór oparty na listach ludzi skazanych na śmierć...

Szymon, młodzieniec, który właśnie wyszedł z więzienia, usłyszawszy po raz pierwszy utwór Luigiego Nono, mówi: „Okropny hałas. Zupełnie taki, jak wtedy tam, za bramą”¹⁵. Rozpoznaje więc w muzyce ideę wolności. Z kolei Tadeusz nie jest w stanie słuchać tej kompozycji – drażni go brak melodii i niespotykane połączenie dźwięków. W tym odruchu negacji „uwolnionych” dźwięków kryje się efekt wieloletniego więzienia – Tadeusz choć opuścił jego

12 Zob. L. Erhardt *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975, s. 11.

13 J. Krasiński *Śniadanie u Desdemony*, w: tegoż *Krzak gorejący...*, s. 228-229.

14 I. Metzmacher *Luigi Nono*, przeł. K. Kwiecień, „Glissando” 2005 nr 6, s. 86.

15 J. Krasiński *Śniadanie u Desdemony*, w: tegoż *Krzak gorejący...*, s. 230.

mury ciałem, duchem wciąż jest zniewolony, a nawet upodobnił się do swoich prześladowców. Widać to w przesłuchaniu, jakie urządza Adamowi, którego podejrzewa o uwiedzenie mu żony.

Muzyka nie jest sprzymierzeńcem Tadeusza. Kiedy wraca z więzienia do domu, drzwi otwiera mu jego przyjaciel. Mąż zaczyna szukać dowodów zdrady. Jednym z nich mają być znalezione płyty gramofonowe z muzyką, która miałyby towarzyszyć tańcowi kochanków. Odtworzenie pierwszej z płyt zaskakuje go i ośmiesza. Zamiast muzyki do tańca rozlega się ludowa piosenka dla dzieci – „Gdzieżeś to bywał, czarny baranie...”. Didaskalia zawierają szczegółowy opis tego wykonania: „piskliwemu dziecięcemu chórkowi” odpowiada „głęboki bas”. Słowa piosenki zostały rozpisane na części zgodne z rytmem śpiewania. Ta skoczna piosenka, której nastrój i melodia są zupełnie nieadekwatne do sceny zazdrości Tadeusza, wywołuje wesołość zebranych i wściekłość ośmieszonego. Ta sama piosenka zamyka dramat – Tadeusz z Hanką, pogodzeni z sobą oraz z przeszłością, tańczą przy niej, a właściwie „z wielką powagą kręcą się w takt muzyki”¹⁶. Groteskowość tego zestawienia burzy jednoznaczność happy endu. Z jednej strony bierze w nawias niepowagi więzienne przejścia Tadeusza, z drugiej strony głosi pragnienie powrotu do życia i wolności, których przejawy bywają banalnie komiczne. W słowach piosenki łatwo znaleźć odwrotność losów Tadeusza, który bywał nie „we młynie” i jadał co innego niż „kluseczki z miseczeki” – jak głosi przyśpiewka. Odwrócenie jego losów, pokazanie ich „na opak” zgodnie z zasadą karnawału, nie wywołuje jednak całkowitego oczyszczenia i nie gwarantuje nowego otwarcia, ponieważ ta groteskowość cały czas ujawnia swój rewers, przywołuje porządek, który odwróciła.

Badacz współczesnego teatru Mladen Ovadija przekonuje, że to dźwięk właśnie przeciwstawia się kartezyjskiej logice, destabilizuje obiektywizm i podważa naszą pewność dotyczącą tego, co widzimy i jak rozumiemy¹⁷. W sztukach Krasińskiego odgłosy i fragmenty muzyczne nie pozwalają przyjąć oczywistych interpretacji. W dźwiękach przenikających ściany więzienia, w sekwencjach zwyczajnych odgłosów, w trudnym do ogarnięcia hałasie wolności tkwi ukryta przed oczami, niedająca się ująć w słowa, prawda. Trzeba jednak przestać ufać wzrokowi.

16 Tamże, s. 288.

17 M. Ovadija *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013, s. 13.

Puste miejsce po obrazie

W pierwszym akcie żona Tadeusza – Hanka, opowiada, jak musiała wyprze-
dawać rzeczy z mieszkania, żeby mieć pieniądze na adwokata dla męża. Po
obrazach zostały jedynie ślady na ścianach:

HANKA

To wszystko, co po nich pozostało. Ślady i wyblakła tapeta. Niech pan
spojrzy na tę ścianę. Tu właśnie wisiał obraz Brandta. Podobno jeden
z jego młodzieńczych jeszcze obrazów. W pięknej złożonej ramie. (*wszy-
scy zwracają się w stronę ściany i podziwiają obraz, który tam kiedyś wisiał*)
W czasie wojny Niemcy chcieli go wywieźć z muzeum, ale kustosz sfał-
szował jego metrykę i wmówił im, że to falsyfikat. (...)

SZYMON

Ogromny. Rzeczywiście wspaniały. A co przedstawiał?

HANKA

Kozaka trzymającego za uzdę konia. Tu stał Kozak... (*pokazuje*) a tu koń
na tle płonącej chat.

SZYMON (*naprawdę zachwycony*)

To cudowne.¹⁸

Sytuacja jest dość komiczna, ponieważ wszyscy patrzą na pustą ścianę,
a Hanka w mało efektowny sposób opisuje obraz, który prawdopodobnie i tak
był falsyfikatem. Absurdalność tej sceny przykuwa do niej uwagę, każe szukać
znaczeń poza jej dosłownym sensem. To puste miejsce po obrazie jawi się jako
wielka metafora świata, w którym zabrakło oryginału, być może nigdy nie-
istniejącego. Może zawsze był to tylko falsyfikat. Ludzie zachwycają się nim,
ale jest to zachwyt nad pustką, śladem po istnieniu. Wiele lat po tym, kiedy
powstało *Śniadanie u Desdemony*, Jean Baudrillard mówił o precesji symula-
krów, o braku oryginału i zalaniu współczesnego świata milionami repro-
dukcji, które nie mają oryginału, nie odsyłają do rzeczywistości¹⁹. Krasiński,
pokazując rzeczywistość o kilkadziesiąt lat wcześniejszą, zauważa początki

18 J. Krasiński *Śniadanie u Desdemony*, w: tegoż *Krzak gorejący...*, s. 207-208.

19 J. Baudrillard *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekła-
dów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

manipulacji sferą wizualną. Hanka opowiada Tadeuszowi i Szymonowi, co się zmieniło w mieście w czasie, kiedy oni byli w więzieniu:

HANKA

[...] Jest do zobaczenia tyle ciekawych rzeczy. Nie widzieliście ich od lat. Albo i wcale... Stoją wielkie nowoczesne domy. Mamy zupełnie nowe Stare Miasto. Przepiękne. Ładniejsze jak było. I nic nie poznać, że dopiero co odbudowane. Chociaż pachnie jeszcze świeżym tynkiem... A jeden kościół to przesunięto nawet z miejsca na miejsce... Żeby go było lepiej widać. Bez rozbierania. Jakby to była jakaś zabawka z tektury.²⁰

Nieświadomy dowcip językowy Hanki: „zupełnie nowe Stare Miasto” obnaża manipulację, jakiej dokonano na krajobrazie miejskim: nowe mury udają stare, wielkie budynki są przesuwane jak tekturowe dekoracje. To, co widzialne, łatwo poddaje się fałszerstwu. Myśl tę zrazu można by łączyć z opisaną przez Martina Jay’a antywzrokocentryczną rebelią, której początki datują się na koniec XIX wieku, czyli na moment dynamicznego rozwoju technik wizualnych²¹. Jak zauważył cytowany przez Jay’a Jean-Louis Comolli, „ludzkie oko traci swoje ponadczasowe przywileje właśnie wówczas, gdy jest obdarzone mnogością urządzeń optycznych”²². Jednak źródeł zwątpienia Krasińskiego w świat widzialny trzeba szukać raczej w wyjątkowej wyobraźni pisarza – ukonstytuowanej na dźwiękoczułym odbiorze rzeczywistości. Ten wyostrojony zmysł słuchu kształtował się w szczególnych warunkach – w więziennym odosobnieniu. Krasiński jako młody człowiek spędził osiem lat w więzieniu stalinowskim. Izolacja od świata okazała się szczelna jedynie w zakresie tego, co widzialne. Dla odgłosów świata zewnętrznego mury nie stanowiły przeszkody, podobnie jak dla muzyki Chopina, która płynęła z radia ustawionego w pomieszczeniu dla funkcjonariuszy więziennych²³. Nietrudno odgadnąć, że w ograniczonej do czterech ścian więziennej egzystencji nasłuchiwanie stało się codziennością. W celi natomiast wiele rozmów musiało odbywać się szeptem, a zakazane czynności – prawie w zupełnej ciszy. Odzwyczajone

20 J. Krasiński *Śniadanie u Desdemony*, w: tegoż *Krzak gorejący...*, s. 260-261.

21 Zob. M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004.

22 Tamże, s. 295.

23 Janusz Krasiński. *Cenzurowany życiorys*, reż. J. Żamojdo, 2007.

od światła i barw oko mogło później odzyskać swoją percepcyjną przewagę, gdyby nie to, że po latach zobaczyło zmieniony obraz świata – świata, który powstał na gruzach dawnego bez udziału i akceptacji oglądającego. To doświadczenie, opowiedziane przez Krasińskiego w filmie dokumentalnym Joanny Żamojdo, ma swoje echo w cytowanej wypowiedzi Hanki, w której uderza opis „falszywego” miasta. Specyficzna przestrzeń audialna więzienia, o różnym natężeniu odgłosów, pojawia się w *Czapie*, gdzie jednak zyskuje zupełnie nowe znaczenia. W *Śniadaniu u Desdemony* powraca natomiast skojarzenie muzyki z wolnością.

Niezwykła jest scena z przywołanego przed chwilą filmu, w której pisarz siedzi w więziennej celi i uderza palcami w stół, jakby grał na pianinie. Okazuje się, że nauka gry na narysowanej na stole klawiaturze była jedną z jego nielicznych rozrywek więziennych. Trzeba było uderzać palcami w odpowiednie pola, a w wyobraźni odtwarzać dźwięki. Świat dźwięków wyobrażonych stał się ażylem młodego więźnia, ostatnim bastionem wolności, ukrytym przed strażnikami więziennymi. Jednakże to doświadczenie Krasiński „oddał” postaci, która nie siedzi w więzieniu, ale osaczona, pełna lęku i bardzo samotna przeczuwa nadejście swoich prześladowców. To Ada z dramatu *Wkrótce nadejdą bracia*, rozgrywanego się w czasach tużpowojennych. Młoda dziewczyna próbuje wskrzesić wspomnienia normalnego życia, poczucia bezpieczeństwa i zwykłej radości, grając na fortepianie pozbawionym strun. Choć na zewnątrz nie słychać dźwięków, a jedynie rytmiczny odgłos uderzenia w klawisze, to w głowie Ady wybrzmiewa tango *La Cumparsita*²⁴. Zderzenie tego szczegółu z biografią pisarza jest zaskakujące, ponieważ okazuje się, że Krasiński w więzieniu uczył się grać pieśń patriotyczną – był to *Polonez Kościuszki*. Obdarzenie bohaterki gestem z własnej biografii, ale w zmienionym kontekście, nadaje tej scenie dramatu szczególną autentyczność. Oddala też pokusę zastosowania *stricte* biograficznego klucza interpretacyjnego. Wydaje się, że raczej chodzi właśnie o wywołanie poczucia autentyczności – rozumianej jako związek z rzeczywistością pozaartystyczną utrwaloną w doświadczeniu twórcy. Doświadczenie to wynika ze szczególnego odczuwania świata dźwięków. Nie może być przypadkiem, że w omawianych dramatach właśnie postaci mające podobne doświadczenia egzystencjalne do tych, jakie były udziałem autora, dzielą z nim także bardzo wyczulony słuch. To podstawowa właściwość, która łączy je z autorem – jedynie Szymon, bohater

24 Zob. J. Krasiński *Wkrótce nadejdą bracia*, w: tegoż *Czapa i inne dramaty*, PIW, Warszawa 1973, s. 76-77.

Śniadania u Desdemony, ma więcej cech i przeżyć, które noszą ślady życiorysu Krasińskiego.

Sieć powiązań opartych na wspólnocie słyszenia zagęszcza się w sposób szczególny właśnie w *Śniadaniu u Desdemony*. W didaskaliach, w których został opisany utwór Luigiego Nono, ujawnia się bowiem figura autora wewnętrznego dramatu jako osoby niezwykle wyczulonej na poszczególne dźwięki muzyczne i ich brzmienia²⁵. To wrażliwość godna znawcy muzyki, co pokazała przywoływana już zbieżność opisu w dramacie z interpretacją utworu dokonaną przez Ingo Metzmachera, słynnego współczesnego dyrygenta niemieckiego.

„Monter” czy kompozytor?

Figura autora obdarzonego szczególnym słuchem i zdolnością budowania świata dźwiękowego ujawnia się jednak przede wszystkim w samej konstrukcji dramatów²⁶. W dramacie skonstruowanym tradycyjnie, gdzie sceny łączą się ze sobą spójnie, wynikają z przebiegu akcji i dialogów, ten wewnętrzny autor wydaje się zupełnie ukryty. Gdy jednak taka spójność zostaje zakłócona, musi ujawnić się instancja nadrzędna, która relacje między scenami uzupełni – przekonuje Ewa Wąchocka²⁷. Badaczka przytacza określenie Petera Szondiego, który taką figurę autora nazywa „monterem”²⁸. Sceny w dramatach Krasińskiego bywają właśnie „zmonotowane” wokół dźwięków i odgłosów. W *Czapie* są to reakcje więźniów na odgłosy dworca – Oleś i Kuźma, słysząc ich sekwencję: turkot wozu – przejazd pociągu osobowego – przelot ekspresu, przerywają rozmowy, wsłuchują się, a następnie milkną. Sekwencja powtarza się w dramacie cztery razy. To, co dzieje się potem, bywa różne, ale zawsze zaprogramowane przez odgłosy z dworca: Oleś modli się lub lamentuje, Kuźma z wyraźną intencją „zagadania” swoich emocji, wyrzuca

25 Postępując się terminem autora wewnętrznego, korzystam z ustaleń Ewy Wąchockiej, która przeniosła tezy teoretyków literatury na grunt dramatu. Zob. E. Wąchocka *Autor i dramata*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999.

26 Zakładam za M. Foucaultem, że analizując dramaty jako wspólny przekaz wielotekstowy, można z nich wyłonić spójną figurę autora. Zob. M. Foucault *What is an author?*, w: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. J.V. Harari, Cornell University Press, Ithaca–New York 1979. Tezy badaczka przytacza Ewa Wąchocka w książce *Autor i dramata*.

27 E. Wąchocka *Autor i dramata*, s. 113.

28 P. Szondi *Teoria nowoczesnego teatru 1880-1950*, przeł. E. Misiółek, PIW, Warszawa, 1976, s. 15.

z siebie głupią paplaninę lub wręcz przeciwnie – szuka nowych sposobów na odroczenie wykonania wyroku. Usłyszane z zewnątrz dworcowe hałasy odsłaniają nowo przybyłemu do celi Skazańcowi prawdę o jego położeniu i o zamiarach współwięźniów:

KUŹMA (*nalewa sobie garnuszek*)

A teraz niech mi będzie wolno wypić zdrowie naszego nowego współnika.

Unosi garnuszek do góry i zastyga w tej pozycji, z dala słychać bowiem zbliżający się ekspres, który przelatuje pod oknami z przeraźliwym gwizdem; wszyscy trzej wsłuchują się w łomot pociągu; chwila przejmującego milczenia.

SKAZANIEC (*po przejeździe ekspresu, wskazuje w stronę powieszalni*)

Czy tam... Czy tam ktoś był? (*milczenie*) To straszne!

*Jak gdyby zupełnie na nowo rozgląda się po celi, przypatruje się ukradkowo Olesiowi i Kuźmie;*²⁹

Podobna powtarzalność odgłosów pojawia się w dramacie *Wkrótce nadejdą bracia*. Jest to dochodzący zza okna „łomot końskich kopyt, hurkot wozu i seria z automatu”. Zrazu wydaje się, że sekwencja ta ma jedynie odzwierciedlać niebezpieczną sytuację bohaterki w świecie powojennym. Bardzo szybko jednak okazuje się, że groza tych odgłosów jest myląca, ponieważ to tylko woźnica pogania w ten sposób konie. Hałasy dochodzące zza okna wprowadzają więc grę w zawiedzione oczekiwanie, jakiego raz po raz doznaje odbiorca dramatu. Ada nasłuchuje odgłosów z zewnątrz i kroków na piętrze, przeczuwając, że zbliżają się jej prześladowcy. Do domu wkraczają, zapowiadając się głośnym śpiewaniem, gwizdaniem, a przynajmniej łomotem, różni, przerażający osobnicy, ale okazują się oni zwykłymi złodziejami. A najbardziej złowrogie odgłosy to tylko włączone radio na piętrze. Człowiek, którego nadejścia Ada najbardziej się obawia – ten mający wykonać na niej wyrok za domniemaną zdradę – nadchodzi przez nią nieusłyszany. On jednak też jest ścigany, a jego lęk nie wyraża się w nasłuchiowaniu odgłosów, ale w tłumieniu wszelkich głośniejszych oznak życia, które mogą sprowadzić na

²⁹ J. Krasiński *Czapa*, s. 92.

niego nieszczęście³⁰. Oczekiwane, indukowane przez narastające napięcie, wykonanie wyroku nie następuje, kat nie zamierza wywiązać się z powierzonego mu zadania. Przynajmniej na razie, ponieważ zbyt głośny krzyk Ady wywołuje w nim odruchową chęć jego zagłuszenia. Odgłosy, których bohaterowie się boją lub które lekceważą, których nasłuchują lub które próbują uciszyć, wyznaczają ich zachowanie, ogniskują wokół siebie rozmowy, są też znakiem złudnej, trudnej do odgadnięcia rzeczywistości.

W *Śniadaniu u Desdemony* audiosfera także organizuje akcję dramatyczną, ale na jeszcze inny sposób. Rolę refrenicznego sygnału akustycznego otrzymuje niezwykle dźwiękowy byt – lalka, która mówi „tata”. Lalki, jeśli już wydają z siebie dźwięki, mówią zazwyczaj „mama”. Ta jest wyjątkowa – Adam kupił ją dzieciom Tadeusza, żeby przypominała im o uwięzionym ojcu. A może ujawnił w tym geście nieświadomą chęć zastąpienia Tadeusza, zagarnięcia jego miejsca? Lalka, niechcący potrącana przez bohaterów, wypowiada swoje bezduszne, mechaniczne „tata”. Staje się znakiem wydobywanych na powierzchnię nieświadomych pragnień, lęków i urazów z przeszłości. Jest też dźwiękową zapowiedzią narastania konfliktu. W *Śniadaniu u Desdemony* bowiem odgłosy zapowiadają momenty węzłowe akcji, towarzyszą jej na zasadzie kontrapunktu, ale też wytrącają z niej, stanowią dysonans. Takim dysonansem są kwestie Lalki, podobnie jak dźwięk spadającej na podłogę butelki z wódką – rozbicie szkła przerywa kolejny wybuch zazdrości Tadeusza. Natomiast na samym początku pierwszego aktu ledwie słyszalny odgłos kipiącego mleka (zauważa go tylko Tadeusz, jak przystało na byłego więźnia – posiadający bardzo wyostrzony słuch) wyznacza początek konfliktu dramatycznego.

Rytmizacja, powtarzalność elementów dźwiękowych, przecinanie i modulowanie dialogów sygnałami akustycznymi wskazują, że kolejne sceny zostały „zmontowane” na zasadzie łączenia brzmień. Ale czy chodzi tutaj jedynie o działalność „montera”, czy jednak o pracę podobną do praktyki kompozytorskiej? W omawianych sztukach Krasińskiego, w ich konstrukcji, nie ma odniesień do układu muzycznego – jak choćby w sztukach Bogusława Schaeffera. Jednak sama organizacja tych znaków wskazuje zamysł godny kompozytora: odgłosy ułożone w powtarzalną sekwencję, ich różne natężenia i kierunki, włączenie cytatów muzycznych. Układ dźwięków ma swoją dramaturgię, równoległą do przebiegu akcji scenicznej. Ta technika pisarska bardzo przypomina sposób, w jaki komponował Luigi Nono. Istotne dla niego

30 Zob. J. Krasiński *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 155.

były pojedyncze brzmienia, często będące odgłosami rzeczywistości – z ulicy, fabryki lub huty. Kompozytor bardzo skrupulatnie planował przestrzeń, w jakiej muzyka była wykonywana. Muzycy ustawieni byli na skomplikowanych rusztowaniach, które miały zapewnić różnokierunkowość dźwięku. Te – zdawałoby się – zupełnie oderwane od siebie dźwięki, często przeplatane ciszą, miały nieść pozamuzyczne przesłanie i miały budować napięcie dramaturgiczne³¹. Zdaje się, że Janusz Krasiński mniej lub bardziej świadomie skorzystał z tej kompozytorskiej lekcji.

Dramaturgia dźwięku

Luigi Nono jako pierwszy posłużył się terminem „dramaturgia dźwięku”, podkreślając otwartą strukturę swojej muzyki oraz jej wpływ na emocje odbiorcy. Dźwięk zyskał duże znaczenie i autonomię w teatrze postdramatycznym, zwłaszcza w inscenizacjach takich twórców jak Robert Wilson czy Christoph Marthaler. Zainteresowanie dźwiękiem powraca też w najnowszych badaniach: David Roesner pisze o „muzykalizacji teatru”³², zauważając w nim skupienie na dźwięku, na samej jego materialności. Natomiast Hans Thies-Lehmann już wcześniej twierdził, że teatr zaczął mieć własną „semantykę audytywną”³³. Mladen Ovadija z kolei posługuje się wprost terminem „dramaturgia dźwięku”, uznając „immanentność, płynność i sensualność ludzkiego głosu oraz ekspresywność dźwięku scenicznego”³⁴ za podstawowe składniki współczesnego teatru. Publikacje tych badaczy z jednej strony pokazują odkrycie potęgi audialności przez współczesny teatr, z drugiej – uświadamiają, że w naszej, w znacznej mierze, wizualnej kulturze dokonuje się właśnie odpomnienie dźwięku, na całe stulecia zepchniętego na margines. A przecież silnie obecnego w kulturze antyku, jak choćby w misteriach dionizyjskich czy antywizualnym judaizmie. Świat dźwięków miał wtedy moc zbliżania do bóstwa, tajemnicy życia i śmierci. O roli dźwięków przypominali też futuryści, ekspresjoniści i dadaści, łącząc go ze sferą snu i nieświadomości.

31 Zob. K. Kwiatkowski *Nono, „Odra”* 2015 nr 5.

32 Zob. D. Roesner *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.

33 H. Thies-Lehmann *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 143.

34 M. Ovadija *Dramaturgy of Sound...*, s. 5.

Sztukom Janusza Krasińskiego daleko do dźwiękowych eksperymentów XX-wiecznej awangardy i założeń teatru postdramatycznego. Jednakże otoczenie odbiorcy zagęszczoną audiosferą, raz po raz odrywającą się od linearnych znaczeń tekstu lub budującą nowe sensy właśnie dzięki opozycji do zdarzeń, przekazywanie za pomocą sekwencji dźwiękowych znaczeń należących do sfery nienazwanego sytuuje dramaturgię Krasińskiego właśnie między pierwotnymi ludzkimi odczuciami związanymi z tajemniczością i wieloznacznością sfery audialnej a dokonaniem najnowszego teatru, eksplorującego złożoność performansu scenicznego. Więzienne przeżycia pisarza wyostriły w nim – a być może przywróciły mu – pierwotną zdolność wychwytywania najdrobniejszych sygnałów dźwiękowych rzeczywistości. Ta dźwiękoczuła wyobraźnia, która łatwo odnajdywała się w tworzywie fonicznym sztuk pisanych dla radia, zawsze jednak ciążyła ku scenie. Jakby potrzebowała starcia się tego, co widzialne, z tym co słyszalne. Zawartym w dramatach projektem dźwiękowym przedstawienia Krasiński na własny sposób przeciera ścieżki oryginalnej praktyki scenicznej i poszerzenia przestrzeni teatralnej. Kieruje też swojego odbiorcę na drogę doświadczania (w przypadku widza spektaklu) lub wyobrażania dźwięków (w przypadku czytelnika dramatu) po to, aby oderwać go od pewności płynącej z interpretacji ciągu zdarzeń i wypowiedzianych słów. Za pomocą świata dźwięków obecna jest w tej dramaturgii sensualna rzeczywistość, a jednocześnie próbuje ujawnić się rzeczywistość pozazmysłowa i pozajęzykowa. Dźwięk i jego dramaturgia przenikają twórczość dramaturgiczną Krasińskiego na wielu płaszczyznach, zapraszając do udziału odbiorcę, który w teatrze zostanie poddany niewoli słuchania, ale w lekturze będzie mógł zgłosić dobrowolny akces do świata dźwięków. Musi mieć on jednak świadomość, że wobec tego, co słyszalne, „czujemy się wezwani, pociągnięci do odpowiedzialności”³⁵.

35 G.L. Burns, cyt. za: A. Potkay *Słowo i więź...*, s. 194.

Abstract

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

Sound in Janusz Krasiński's Drama

This article describes the world of sound in Janusz Krasiński's plays *Wkrótce nadejdą bracia* [Soon the Brothers will Arrive], *Czapa, czyli Śmierć na raty* [*The Hat, or Death by Instalments*] as well as *Śniadanie u Desdemony* [Breakfast at Desdemona's]. The rich soundscape, rooted in these plays' origin as radio drama, represents more than a mere acoustic background – it contributes to the creation of meaning. Carefully planned sound signals create an absorbing acoustic space, influencing the plot and becoming a point of reference in the dialogue. Thus the sounds gain a dramaturgy of their own, affecting the audience's emotions and understanding. This sound construction suggests that the author created his drama in a way that in some ways echoes the technique of avant-garde composers.

Keywords

Janusz Krasiński, dramaturgy of sound, soundscape, auality in drama