

# Aleksandra Mucha

---

## Pułapki adaptacji radiowej : kilka uwag o dziele audialnym "Ciotka Julia i skryba" według powieści Mario Vargasa Llosy

---

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 1 (4), 51-61

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDRA MUCHA  
Uniwersytet Łódzki  
omucha@poczta.fm

## **PUŁAPKI ADAPTACJI RADIOWEJ. KILKA UWAG O DZIEŁE AUDIALNYM *CIOTKA JULIA I SKRYBA* WEDŁUG POWIEŚCI MARIO VARGASA LLOSY**

„Radio, jako stały współlokator w mieszkaniu, nie może być natrętne” – pisał przed niemal czterdziestoma laty, lecz jakże aktualnie, zasłużony reżyser radiowy, były dyrektor Teatru Polskiego Radia, Juliusz Owidzki (Jankowska 1969: 27). Dlatego, wskazywał dalej, „by nie znudzić, by nie skłaniać słuchacza do zmiany fali [...] reżyser musi być równocześnie przeciętnym odbiorcą” (tamże). W radiowej sztuce słowa, w której słuchacz współtworzy scenę teatralną, stwarzając intelektualną płaszczyznę realizacyjną słuchowiska, reżyser jako władca materii fonicznej musi być równocześnie rzemieślnikiem, dostosowującym kształt tekstu audialnego do wymogów odbiorcy. Swoiste przedłużenie sceny teatralnej, jakie stwarza wyobraźnia słuchacza, może bowiem decydować o odbiorze całego dzieła, co w przypadku adaptacji wymagającej przystosowania materii literackiej do wymogów medium radiowego, jest sprawą godną szczególnej uwagi. Reżyser, „mag mikrofonu” – jak nazywa go jeden z największych reżyserów w historii Polskiego Radia Zbigniew Kopalko – „w autorze ma najważniejszego słuchacza i krytyka, z którym musi się liczyć”, a w adaptowanym dziele – można by dodać – stały punkt odniesienia (Kopalko 1966: 41). W granicach pierwowzoru reżyser może kreować własne znaczenia, reorganizować rozłożenie akcentów, nadawać sensy słowom i dźwiękom – zawsze jednakże wpisuje się w przestrzeń audialną, której realnym odbiorcą jest słuchacz, mniej lub bardziej świadomy znaczeń pierwowzoru. W szerszym ujęciu konieczność dokonania translacji intersemiotycznej implikuje każdy zapis językowy, leżący u podstaw dzieła radiowej sztuki słowa. Każdy bowiem spektakl radiowy – także, podkreślmy, słuchowisko oryginalne – opiera się na poprzedzającej jego powstanie formie literackiej lub przynajmniej paraliterackiej. Adaptację – obok postulowanej w odniesieniu do wszystkich spektakli radiowych autosemantyczności w obrębie systemu semiotycznego sztuki audial-

nej – cechuje bowiem – jak pisałam w innym tekście – występowanie rdzennych konotacji wobec źródłowej sztuki literackiej, co zdaje się uprawniać do przeprowadzenia analiz porównawczych, badania wzajemnych oddziaływań na linii adaptacja-pierwowzór oraz ewentualnego wpływu adaptacji na tradycję interpretacyjną podstawy literackiej (Mucha, w druku).

Wybrana przez reżysera Andrzeja Jarskiego powieść Mario Vargasa Llosy *Ciotka Julia i skryba* stanowi wyzwanie adaptacyjne szczególnej rangi. Wbrew pozorom nie jest to ani historia wielkiej miłości o wyraźnym kontekście autobiograficznym, ani przyczynek do rozważań o sztuce prawdziwej przeciwstawionej masowej, pseudoartystycznej produkcji powieści radiowych tytułowego „skryby”, Pedro Camacho. To przede wszystkim przejaw mistrzostwa kompozycyjnego Vargasa Llosy – utwór o bliskim perfekcji rygorze konstrukcyjnym, stanowiący wyraz ujarznienia żywiołu materii literackiej oraz osiągnięcia przez autora wysokiej świadomości właściwości budulca językowego i oferowanych przezeń możliwości. Staranny dobór technik powieściowych, precyzja symetrii formalnej motywującej harmonijną konstrukcję treściową oraz wzajemne dopasowanie najdrobniejszych nawet elementów świata przedstawionego tworzą formę daleką od przypadkowości, głęboko przemyślaną, odkrywającą ogrom pracy włożonej w kształtowanie dzieła przez artystę-rzemieślnika<sup>1</sup>. Przejawem mistrzostwa formalnego powieści są zdecydowanie nakreślone ramy kompozycyjne, które – ogniskując przebieg fabuły i prezentację bohaterów wokół wyraźnej osi konstrukcyjnej – nadają powieści przejrzystą strukturę zamkniętą oraz zdradzają zamiłowanie autora do binarnych opozycji jakościowych w obrębie wykreowanego świata. Takie ukształtowanie dzieła w połączeniu z dużą zręcznością stylistyczną oraz płynnością harmonijnie skomponowanej językowo i dramaturgicznie narracji świadczy o wysokim kunszcie artystycznym powieści *Ciotka Julia i skryba* jako takiej, a także – zgodnie z konstatacją Jerzego Kühna – w stosunku do wcześniejszych dokonań pisarza<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. Vargas Llosa wielokrotnie wypowiadał się na temat specyfiki swego warsztatu pisarskiego. Tworzenie wiąże się dla niego z ogromnym wysiłkiem, potęgowanym wewnętrznym przymusem ciągłego, purystycznego wręcz, szlifowania każdego napisanego zdania. Usilne próby pokonania własnej woli celem dopełnienia obowiązku pisarskiego, nieustanna walka z „demonami” targającymi duszą artysty oraz nieprzerwane poczucie kłębki, towarzyszące każdemu aktowi twórczemu – wszystko to sprawia, że pisanie stanowi dla Llosy źródło męki psychicznej i cierpienia fizycznego: „Posiadam raczej trudność niż łatwość pisania – wyznaje Llosa w rozmowie z Romanem Warszawskim – i stanu tego, mimo usilnych starań, nie udało mi się ani na krztę zmienić! Co rano, gdy zabieram się do pracy [...] przeżywam autentyczny dramat! [...] na widok – kiedyś – białej kartki papieru, a obecnie w obliczu komputerowego monitora czuję mdłości, a po plecach przebiegają mnie dreszcze... [...] Reasumując: każdą opublikowaną linijkę piszę co najmniej dziesięć razy” (Warszewski 2007: 114 i 115).

<sup>2</sup> W posłowniu do omawianej powieści Jerzy Kühn pisze: „Przeczuwam, że *Ciotka Julia i skryba* jest zamknięciem jakiegoś etapu w twórczości peruwiańskiego pisarza, jako że obydwu założenia jego teorii [wyjaśnienie nastąpi w dalszej części rozważań – A.M.] osiągnęły tu w praktyce swoje artystyczne apogeum. Mówiąc krótko: jest to najlepiej skonstruowana powieść w całej jego dotychczasowej twórczości. W ramach swej konwencji Vargas Llosa stworzył dzieło możliwie najbliższe ideału” (Kühn 1997: 403). W tej swoistej konwencji dzieł literackich Llosy, tak wyraziście przejawiającej się w powieści *Ciotka Julia i skryba*, upatrywać należy źródła cennych wskazówek interpretacyjnych w analizie słuchowiska w reżyserii A. Jarskiego.

Wybitne dzieło literackie przyjęte za podstawę adaptacji nie gwarantuje jednakże równie wartościowego artystycznie słuchowiska. Reżyser, decydując się na zapożyczenie pomysłu, schematu fabularnego czy wręcz całej organizacji świata przedstawionego z utworu już istniejącego, a – nade wszystko – funkcjonującego w innym systemie semiotycznym, musi uwzględnić specyficzne wymogi sztuki „docelowej” oraz ustosunkować się do pierwotnej realizacji przeniesionych w nowy kontekst elementów<sup>3</sup>. Wysoki stopień trudności, jaki należałoby przypisać sztuce adaptacji, w przypadku powieści Llosy zostaje spotęgowany rzadko spotykaną w literaturze niezwykłą, matematyczną wręcz, precyzją konstrukcji formalnej utworu – konsekwentnie budowana symetria wątków fabularnych oraz pozbawiony przypadkowości, niezwykle przemyślany układ treściowy powieści stanowią w świetle powyższego dodatkowe utrudnienie dla reżysera, oscylującego między swobodą wypowiedzi artystycznej a ograniczeniem narzucanym przez materię audialną. Odzwierciedlenie wyważonej, wyczelowanej językowo i rygorystycznej kompozycyjnie powieści w tworzywie, operującym swobodą realizacji fonicznej, lecz zdeterminowanym ekonomią czasu, intensywności ekspresji oraz własnym regułom artystycznym, nosi znamiona eksperymentu. Adaptacja słuchowiskowa *Ciotki Julii i skryby* w reżyserii Andrzeja Jarskiego staje się z tego względu szczególnie atrakcyjna badawczo.

Słuchowisko *Ciotka Julia i skryba* przedstawia, zgodnie ze swym odpowiednikiem literackim, o początkującym pisarzu, studencie prawa, Mario VargasA, który niespodziewanie zakochuje się w starszej od siebie o kilkanaście lat ciotce, Julii – rozwódce, która przyjechała do Limy porządkować swoje życie po rozstaniu z mężem, a w rzeczywistości – szukać dobrej partii, by zawrzeć kolejny związek małżeński. Pracując w dziale informacyjnym rozgłośni Radia Panamerican, Mario poznaje charyzmatycznego Pedro Camacho – masowego producenta i reżysera seriali radiowych, cieszących się wśród słuchaczy ogromną popularnością. Niestety, pamięć tytułowego „skryby” coraz częściej zawodzi – Pedro myli wątki i nazwiska swoich bohaterów, wywołując zaniepokojenie dyrekcji i protesty słuchaczy. Autobiograficzny wątek romansowy kończy się w spektaklu audialnym małżeństwem, zawartym – inaczej niż w pierwowzorze literackim – warunkowo, na okres pięciu lat, natomiast historia Camacho nie posiada w słuchowisku zakończenia.

Niemal doskonale symetryczny, harmonijny świat podstawy literackiej, ujęty w pozornie niewymuszonej – a w rzeczywistości starannie przemyślanej – formie powieściowej, zbudowany jest zgodnie z nowatorską „koncepcją naczyń połączonych”<sup>4</sup>. Systematyczne przeplatanie się rozdziałów poświęconych fabule właściwej powieści – ze szczególnym uwzględnieniem wątku romansowego Maria i ciotki Julii – z rozdziałami stanowiącymi treść radiowych powieści Pedro Camacho, wysuwa na pierwszy plan utworu dwa, niezależne – zdawałoby się – wątki. Posunięta niemal do granic

<sup>3</sup> Teoretyczne rozważania poświęcone adaptacji nie stanowią celu tej pracy. Zagadnienie to wraz z uwzględnieniem stanu badań stało się przedmiotem mojego artykułu (Mucha, w druku).

<sup>4</sup> Według Kühna koncepcja ta zakłada „równoległe przedstawienie dwóch scen lub wątków, odległych w czasie i przestrzeni, z których jeden oddziałuje na drugi. Efektem tych oddziaływań jest, niczym w związku chemicznym, nowa odmienna jakość, nowy sens i wymowa poszczególnych planów” (Kühn 1997: 403).

możliwości artystycznych materii literackiej symetryczna konstrukcja powieści sprawia wrażenie nieskomplikowanego zabiegu, porządkującego układ fabularny. Wnikliwa lektura ujawnia jednak, że zogniskowanie świata przedstawionego wokół binarnej osi konstrukcyjnej służy wytworzeniu określonych interakcji, w wyniku których powstaje nowa jakość – tym trudniejsza do osiągnięcia, że nie posługująca się żadnymi powieściowymi chwytami formalnymi. Świat przedstawiony zawiera w sobie jakby szereg mniejszych podświatów, aktywizowanych w wyobraźni czytelnika pod wpływem lektury i umożliwiających indukcyjne odtworzenie celowo pominiętych w segregacji elementów. Do syntezy jakościowej dochodzi na skutek ukonstytuowania się własnych przypuszczeń czytelnika, dotyczących powiązań między wypreparowanymi z utworu wątkami – w samej budowie utworu nie zachodzą bowiem żadne zmiany: od początku do końca wspomniane wątki przeplatają się w równych proporcjach, choć każdy kolejny rozdział czyta się inaczej, kierując lekturę w zamierzoną przez Llosę stronę. Odbiorca stopniowo wpada w pułapkę, z której – dzięki sprawności warsztatowej pisarza – nie potrafi i nie chce się wydostać.

Tymczasem słuchowisko od razu rozbija kunsztowną kompozycję pierwowzoru, godząc w estetykę powieściową Llosy i pozornie obniżając wartość artystyczną podstawy literackiej – wyrazistość rozgraniczenia obu wątków zostaje zachwiana, a granice strukturalne akcentowane w tekście pierwowzoru ulegają silnemu zatarciu, skłaniając się ku wielkiej syntezie, budowaniu konglomeratu treściowego na skutek mieszania składników w nowo ustalonych proporcjach. Zabieg to niezwykle odważny, ale i ryzykowny – oznacza bowiem świadome przyjęcie wyzwania, jakie hermetyczna poetyka peruwiańskiego pisarza rzuca artyście: reżyser postawiony zostaje w obowiązku zaproponowania słuchaczom nie tylko jakości równie wartościowej jak pierwotna, ale także wniesienia czegoś nowego w tradycję interpretacyjną pierwowzoru<sup>5</sup>. Reżyser rezygnuje zatem z pozycji uprzywilejowanego czytelnika<sup>6</sup>, kształtującego materię audialną podług własnych doświadczeń lekturowych i przyjmuje funkcję świadomego kreatora znaczeń ewokowanych przez organizację tworzywa fonicznego – staje się prawdziwym artystą, artystą, dającym sobie prawo odczytania sensów wbrew sensom pierwotnym, wykluczając *ex definitione* wszelkie ograniczenia biernego naśladownictwa czy odwzorowania<sup>7</sup>. Jak zauważa Edward Csátó w rozważaniach o funkcji reżysera w teatrze scenicznym – „nie wszyscy – nawet bardzo wybitni – reżyserzy są artystami w tym sensie, jaki przywykliśmy nadawać temu określeniu: nie

<sup>5</sup> Jak podkreśla Józef Mayen, grupa adaptacji wnoszących coś nowego w tradycję interpretacyjną pierwowzoru, ze względu na wysoki stopień trudności artystycznej jest niewielka (zob. Mayen 1965: 27).

<sup>6</sup> Zbigniew Kopalko w swoich refleksjach dotyczących reżyserii radiowej zawarł następującą myśl, zestawiając postępowanie reżysera i czytelnika wobec dzieła literackiego: „Wizja reżysera nie zawiera w sobie nic mistycznego. Kiedy czytamy książkę, kiedy słuchamy symfonii, kiedy oglądamy dzieła malarskie i rzeźby zawsze w umyśle naszym powstaje wtórny rzut rzeczy odbieranej i dopiero on stwarza wizję wewnętrzną. Ta z kolei prowadzi nas do indywidualnej interpretacji” (Kopalko 1966: 40). Robert Escarpit utrzymuje nawet, że współcześnie adaptacja stanowi składnik aktu czytania (zob. Pleszkun-Olejniczak 2002: 429; 2008: 157).

<sup>7</sup> O tym także wspomina Kopalko, zaznaczając, że w tendencji do uwalniania się od „akustycznej fotografii świata, reżyser-artysta odczuwa radość i dumę z przeświadczenia, że jednak rodzi się coś nowego” (Kopalko 1966: 41).

wszyscy są w stanie wywołać w sobie nowe wizje świata i narzucić je otoczeniu” (za: Kreczmar 1970: 20). Talent kreatywny, połączony ze zdolnością sprawnego kształtowania materii fonicznej, podług własnej koncepcji oczywiście jest jeszcze trudniej zademonstrować w odniesieniu do słuchowiska adaptacyjnego, w którym podstawa literacka wyznacza dość ograniczone pole dla reżyserskich popisów. Umiejętność nowatorskiej interpretacji audialnej pierwowzoru, pozostającej jednakże w granicach akceptowalności odbiorczej<sup>8</sup>, czyni z adaptacji prawdziwą sztukę. Choć nie w jednakowym stopniu, to jednak każdy tekst literacki lub para-literacki stanowi fazę wcześniejszą albo – by użyć analogicznego określenia zaczerpniętego z teorii dramatu scenicznego Stefanii Skwarczyńskiej (1953) – „formę docelową” i jako taki „musiał zostać przekształcony, przystosowany do wymogów radiowej sztuki słowa tak, by zaistnieć jako tekst audialny. Równocześnie każde radiowe wykonanie utworu literackiego wzbogaca adaptowany tekst o pewne nowe elementy, wynikające ze specyfiki prezentacji fonicznej” (Mucha, w druku).

Co zatem proponuje słuchaczom Andrzej Jarski? Już na początku słuchowiska odbiorca wpada w dyskretnie zastawioną pułapkę kompozycyjną. Oto spektakl radiowy rozpoczyna się dźwiękiem, zapraszającym – zgodnie z zapowiedzią spikera radiowego – do wysłuchania kolejnego odcinka „długo oczekiwanego serialu słuchowiskowego pióra boliwijskiego pisarza, Pedro Camacho”. Nieznający powieści słuchacz skłonny jest uwierzyć, że faktycznie nastąpiła zmiana w repertuarze Teatru Polskiego Radia i zamiast słuchowiska Mario Vargasa Llosy *Ciotka Julia i skryba* nadana zostanie jakaś popularna powieść radiowa. Wyprowadzić odbiorcę z błędu może dopiero serialowa narracja, wygłoszona przez Pedro Camacho ze sztuczną, prześmiewczą wręcz, egzaltacją, sygnalizująca dystans wobec kreowanego świata przedstawionego. Iluzję ostatecznie rozwiewa scena pojawiająca się po zakończeniu rzekomej emisji odcinka powieści radiowej – w studiu nagraniowym rozlegają się telefony z gratulacjami i wyrazami uznania od zachwyconych słuchaczy. Odbiorca uświadamia sobie wówczas fikcyjny charakter serialowej prezentacji oraz jej integralność ze strukturą słuchowiska. Taki chwyt nie jest obcy radiowej sztuce słowa i przywołuje na myśl słynne słuchowisko adaptacyjne Herberta George’a Wellsa *Wojna światów*, kiedy to reżyser wykorzystał przyzwyczajenie słuchaczy do przerwy reklamowej w emisji niedzielnej opery mydlanej, by podać komunikat o ataku Marsjan na Stany Zjednoczone<sup>9</sup>. Budowane kolejnymi przerywnikami informacyjnymi napięcie osiąga apogeum, gdy reporter CBS

<sup>8</sup> W. Osadnik słusznie zauważa, że kryterium oceny adaptacji nie powinna stanowić wierność pierwowzorowi, lecz właśnie akceptowalność odbiorcza – to ona wyznacza granice dopuszczalnych modyfikacji dokonanej na tekście podstawy literackiej (zob. Osadnik 1995: 75).

<sup>9</sup> Józef Mayen obok *Wojny światów* (Mayen podaje tytuł *Inwazja z Marsa*, a oryginalny – *Invasion from Mars*) wymienia jeszcze dwa słuchowiska, które spektakularnie wręcz uwiodły słuchaczy pozornym autentyzmem: nadany przez paryską rozgłośnię w 1924 roku spektakl radiowy *Maremoto Pierre’a Cusy i Gabriella Germineta*, sugestywnie przedstawiający katastrofę morską, który następnie na wniosek ministerstwa marynarki objęty rządowym zakazem emisji, na skutek ogromnego poruszenia, jakie wywołał wśród słuchaczy; drugie słuchowisko to Ericha Ebermayera *Der Minister ist ermordet* z 1926 roku – spektakl audialny traktujący o rzekomym morderstwie dokonanym na ministrze spraw zagranicznych – Stresemannie, który akurat w dniu emisji przebywał na ważnej sesji w Genewie. Także w tym przypadku wybuchła panika, którą dopiero po kilku godzinach zdołano opanować (Mayen 1965: 301–314).

„na żywo” relacjonuje sytuację na ulicach Nowego Jorku – głos dziennikarza milknie w momencie rzekomego ataku Marsjan na stację radiową. Tak właśnie, jak wspomina Robert Mirzyński, „kończy się audycja, ale dla wielu Amerykanów, którzy uwierzyli w autentyczność dziennikarskiej relacji, zaczyna się paniczna ucieczka przed wykreowanymi w ich wyobraźni Marsjanami” (Mirzyński 2002: 432). Trudno dziś z podobną siłą oddziałać na wyobraźnię słuchaczy, ale Andrzej Jarski udowadnia, że nawet współcześnie, gdy rozwój techniki pozwala symulować rozmaite wrażenia zmysłowe, odbiorca daje się jeszcze zaskoczyć – trzeba jedynie umiejętnie zastawić na niego „pułapkę” radiowej sztuki słowa.

Słuchacz może jednak szybko zapomnieć o dezorientacji, w jaką wprowadziła go pierwsza scena słuchowiska i skoncentrować się na dalszej – do pewnego stopnia rutynowej – percepcji spektaklu radiowego. Do tego właśnie zachęca przejrzysta, sprzyjająca uspieniu czujności odbiorcy, konstrukcja dzieła audialnego, a niewymagające większego wysiłku intelektualnego wyobrażeniowe ukonstytuowanie świata przedstawionego przyczynia się do rozluźnienia koncentracji: sylwetki bohaterów zarysowują się szybko, a energicznie przeprowadzona ekspozycja zakreśla wyraźną linię rozwoju sytuacji dramatycznej – zawiązuje wątek miłosny i wzbudza zainteresowanie słuchacza niezwykłą osobowością boliwijskiego „skryby”. W wyobraźni odbiorcy zaczynają się ustalać relacje jakościowe w obrębie świata przedstawionego, wypracowywane w procesie percepcji: na pierwszy plan wysuwa się fabuła „właściwa” spektaklu, traktująca o losach dwojga kochanków i niespożytego w swym trudzie dostarczyciela słuchowisk „z życia codziennego”, natomiast kolejne odcinki powieści radiowych Pedro Camacho sytuują się na drugim planie – mogą się wydawać mało istotnym wtrętem o charakterze ludycznym. Stopniowo jednak granica między wyodrębnionymi wątkami ulega zaskakującemu zatarciu, a plany zaczynają się wzajemnie przenikać, konstytuując ciąg fabularny we wspólnej płaszczyźnie strukturalnej wykreowanego świata. „Rzeczywistość” pozapowieściowa coraz śmielej wkracza w sceny serialowe: kolejny odcinek kończy się wypowiedzianymi z dala od mikrofonu słowami charyzmatycznego reżysera: „Dosyć już, dosyć! Zeszliśmy z anteny! Nie ma co się tak nasładzać!”<sup>10</sup>, a zaraz potem przed słuchaczem odsłania się kurtyna studia nagraniowego – Pedro Camacho mobilizuje aktorów do pracy i kieruje do swoich podwładnych płomienne przemówienie, poświęcone sztuce i doniosłej roli społecznej aktora. Seriale radiowe zdradzają zatem coraz głębsze zakorzenienie w fabule właściwej, zaczynają stanowić integralną część konstrukcyjną świata przedstawionego w słuchowisku, dezorientując odbiorcę równorzędnością wobec scen z życia głównych bohaterów.

Swoisty konglomerat kompozycyjno-treściowy, jaki stanowi adaptacja słuchowiskowa powieści *Ciotka Julia i skryba* w stosunku do konstrukcji pierwowzoru, tylko pozornie odbiera czytelnikowi możliwość samodzielnego łączenia dwóch, wypreparowanych w powieści wątków, organizujących budowę i sposób oddziaływania na odbiorcę. Synteza historii szaleństwa ogarniętego manią fabrykowania powieści radiowych boliwijskiego „skryby” i dziejów grzesznego romansu młodego dziennikarza radiowe-

<sup>10</sup> Cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchanych nagrań.

go i początkującego pisarza, Maria z własną ciotką Julią, wymaga niezwykle przemyślanego ukształtowania materii audialnej, by nie zatracić walorów artystycznych podstawy literackiej. Jak się okazuje, Andrzej Jarski, przystępując do pracy nad adaptacją słuchowiskową *Ciotki Julii* musiał stawiać sobie cel dużo wyższy i trudniejszy do osiągnięcia niż „jedynie” dorównanie pod względem poziomu artystycznego spektaklu radiowego pierwowzorowi. O ile bowiem ryzykowna ze względu na mistrzowską estetykę powieści rezygnacja z linearnego przetransponowania jej budowy w przestrzeni audialnej, musiała doprowadzić do eliminacji koncepcji „naczyni połączonych”, o tyle efekt dokonywanej wraz z rozwojem zdarzeń syntezy wątków fabularnych przez czytelnika znajduje godne odzwierciedlenie w słuchowisku. Słuchacz wpada w szereg „pułapek”, misternie zastawionych w spektaklu radiowym i mistrzowsko oddających najwyższą wartość artystyczną pierwowzoru: realizację walorów artystycznych powieści w wyobraźni odbiorcy. W pierwowzorze udaje się to dzięki czytelniczemu ukonstytuowaniu relacji między matematycznie wypreparowanymi z utworu wątkami, w słuchowisku – poprzez konsekwentne obalanie przyzwyczajonej percepcyjnej słuchacza, ciągle zaskakiwanie i weryfikację zbyt pochopnie przyjętych koncepcji odbiorczych. Na tym właśnie polega trudne do osiągnięcia mistrzostwo Jarskiego.

Zgodnie z przyjętą strategią percepcyjną, słuchacz może zachować dystans wobec kolejnych odcinków powieści, rozpatrując je wyłącznie w kontekście osobowości nieprzewidywalnego „skryby” – angażuje się natomiast w słuchowiskowy wątek romansu Maria i Julii. Tymczasem w zabawnych powieściach radiowych „z życia codziennego” zaczyna coś pękać. Narastające problemy Pedro Camacho, przejawiające się myleniem nazwisk, profesji i historii życiowych bohaterów wszystkich dotychczasowych seriali, stają się nieoficjalnie właściwym tematem prezentowanych w ramach słuchowiska radionowel. Słuchacz z coraz większym zaniepokojeniem śledzi dalsze losy znanych sobie bohaterów, a pojawiające się początkowo drobne nieścisłości urastają do rangi poważnych zakłóceń logicznych, wprowadzających zamęt w przejrzystą konstrukcję spektaklu radiowego i wyraźnie utrudniają percepcję. Każdy kolejny stanowi przede wszystkim egzemplifikację dewiacji tytułowego „skryby”, które najpełniejszy kształt zyskują w – paradoksalnie przezabawnej – scenie porodu Elianity, wprowadzonej do słuchowiska na prawach adjecti<sup>11</sup>. Doskonale skonstruowana scena, trafnie ujmująca zdeformowane relacje w chaotycznym świecie przedstawionym staje się polem mistrzowskiego przenikania się konwencji tragedii i komedii.

Oto doktor Quinteros, opatrzony przez zdezorientowanego „skrybę” aż trzema różnymi profesjami („neurochirurg, ginekolog i endokrynolog w jednej osobie”), odbiera poród „pięknej bratanicy”, Elianity, związanej grzeczną miłością z własnym bratem. Scena rozpoczyna się patetycznym, akcentowanym z przesadnym zapalem, fragmentem narracyjnym, któremu towarzyszy – dyktowane postępującą chorobą psychiczną Camacho – uderzenie w klawisze fortepianu – zdeformowany element akustyczny,

<sup>11</sup> Adjectio – dodanie w tekście docelowym nowych elementów (zob. Wysłouch 1994: 160). Scena ta stanowi prefigurację rozbudowanego odcinka powieści radiowej Camacho poświęconego historii „piewcy Limy”, Crisanto Maravillasa, w której bohaterami są niemal wszystkie postaci z wcześniejszych produkcji Pedro (zob. Vargas Llosa 1997: 339–357).



mający w założeniu budować nastrój grozy. Wyolbrzymienie zaciera czytelność przekazu, a hałaśliwa oprawa muzyczna przerasta warstwę werbalną, zniechęcając potencjalnych słuchaczy i eksponując destrukcyjne zachowania „skryby”, owładniętego manią tworzenia. Już na początku sceny przygotowujący się do odbierania porodu doktor woła: „Tlen, proszę!”, po czym dodaje ściszym głosem: „Naprawdę można się tutaj udusić...”. Zabawny komentarz budzi podejrzenia, czy aktor, obsadzony w roli Alberto Quinterosa rzeczywiście realizuje tekst scenariusza, czy może wprowadza własne repliki, kierowane do innych uczestników sceny. Stwierdzenie doktora: „Elianito, to nic! Nie mamy czasu. Antena nie jest z gumy, a zaraz po słuchowisku wchodzi koncert! Przyj, przyj!” utwierdza jednak w przekonaniu, że świat przedstawiony powieści radiowej stopniowo przekształca się w karykaturę radiowej gry scenicznej, a zdeformowane relacje między składnikami struktury odcinka uwidaczniają się w rosnącej dezorientacji samych aktorów.

Fabulę odcinka niepostrzeżenie zaczyna konstytuować nie rozwój wydarzeń powieściowych, lecz wzrastający chaos podczas nagrania – dialogi stają się komentarzami zagubionych aktorów do nielogicznej, absurdalnej wręcz, wykreowanej w scenariuszu sytuacji powieściowej. Komiczny charakter powieści radiowych Pedro Camacho stopniowo przeradza się w prawdziwy dramat: ukazuje postępującą wadliwość scenariusza, dezorganizację panującą na planie nagraniowym, wreszcie nierównowagę psychiczną samego autora. Efekt komiczny okazuje się jedynie dezorientującą słuchacza maską, przykrywającą tragiczny rozwój kluczowych dla słuchowiska zdarzeń, celowo niewyartykułowanych w fabule właściwej. Pozornie mało istotne powieści radiowe stanowią nie tylko integralną, równowartościową część struktury słuchowiska, lecz także przyjmują rolę naczelnego ośrodka kierowania wewnętrzną dynamikę spektaklu radiowego. Przyjęta przez słuchacza koncepcja percepcyjna okazuje się zatem błędna – prezentacja serialu radiowego ani nie ma charakteru drugoplanowego w stosunku do wydarzeń słuchowiskowych, ani nie spełnia wyłącznie funkcji ludycznej – paradoksalnie staje się natomiast elementem konstrukcji spektaklu radiowego ważniejszym niż fabuła właściwa. Zaskoczenie słuchacza jest tym większe, że powieści Camacho stopniowo tracą cechy typowe dla radiowych oper mydlanych, stając się niemal wyłącznie sceną tragicznych wydarzeń pierwszoplanowych, do pewnego stopnia komplementarną wobec fabuły właściwej. Powieść radiowa traci więc swoje cechy swoiste, ukrywając za komiczną formą tragiczną prawdę o problemach psychicznych autora. W kontekście powyższego słuchacz ponosi klęskę, zbyt pochopnie obierając strategię odbiorczą i weryfikując prezentacje serialowe jako standardowe, schematyczne opery mydlane, nie mające większego znaczenia dla przebiegu fabuły. Zaprezentowane w słuchowisku powieści radiowe Pedro, podobnie jak ich odpowiedniki w pierwowzorze literackim, coraz silniej oddalają się od tego wzorca, zniechęcając słuchaczy pełnymi szaleństwami niedorzecznościami fabularnymi, pomyłkami w zakresie organizacji świata przedstawionego i agresywnym przerostem warstwy akustycznej nad werbalną. Równocześnie wywołują uśmiech, przeradzają się w karykaturę samych siebie – poważne rozterki życiowe bohaterów banalizują się i ulegają deprecjacji. Wrażenie autentyczności zostaje drastycznie osłabione, a sama prezenta-

cja serialowa staje się wyłącznie egzemplifikacją postępujących dewiacji Pedro. Panuje swoista psychoza informacyjna, której nikt nie jest w stanie odebrać ani się w niej rozeznać. Każdy tekst wprowadzony do zamkniętego środowiska znakowego powoduje zachwianie panujących w nim zasad. Stąd niczego istotnego powiedzieć nie można, a być może nawet nie należy. „Instrumentalne traktowanie aktu mowy i osoby odbiorcy stanowią podstawę urzeczywistnienia stosunków międzyludzkich” – jak trafnie zauważał, wprowadzając w stosunku do innego tekstu, Krzysztof Dmitruk (1986: 52). Autentyczność i prostotę można by osiągnąć jedynie za cenę rezygnacji z odgrywania swojej roli. Porzucenie układu jest jednak zbyt trudne. Język jest więc również uwikłany w makrosytuację komunikacyjną słuchowiskowej wspólnoty. Zachowania lingwistyczne okazują się adekwatne do chaotycznego, choć swoiście zhierarchizowanego, przedstawionego świata audialnego. To odwrócenie formuł świata „normalnego”, uporządkowanego w swym następstwie przyczynowo-skutkowym w świat pozbawiony logiki, pełen mieszania znaczeń i chaosu nie zaprzecza jednak związkowi obu tych światów. Przeciwnie, związek obu przestrzeni: „prawdziwej” w ramach określonej granicami audialności i „serialowej” jest łatwo uchwytny i właściwie niezniszczalny.

Gdy w słuchowisku pozostaje już tylko wątek miłosny, obeznany z pierwowzorem słuchacz może sobie uświadomić, że to właśnie ten element fabularny od początku był faworyzowany w słuchowisku. Mario poznajemy bowiem już wówczas, gdy jest zauroczony starszą od siebie ciotką, a nie – jak w powieści – w sytuacji zniechęcenia wobec uszczypliwych komentarzy, kierowanych przez rozwódkę pod adresem młodego dziennikarza. Zakończenie części pierwszej słuchowiska także nobilituje historię Maria i Julii – z ust Pedra pada bowiem stwierdzenie: „Boże jak nic wsadzą was do więzienia za skandale i pornografię...”. Na co z prostotą Julia odpowiada: „ale przecież myśmy jeszcze niczego nie zrobili!”. Także ten trop – i to jest już ostatnia zastawiona w słuchowisku pułapka – okazuje się mylny. Zakochani decydują się na związek małżeński zawarty – co wielokrotnie podkreślane jest w słuchowisku – warunkowo, na pięć lat. Czyli także ten wątek nie jest traktowany w słuchowisku poważnie, lecz obrazuje zabawę – zabawę w małżeństwo i przewrotnie świadczy o dzieciinnym charakterze „poważnej” jak można by sądzić po wieku, ciotki Julii.

Słuchowisko jest zatem grą, a każda kolejna porażka słuchacza jest tylko kolejnym potwierdzeniem fenomenalnej koncepcji Andrzeja Jarskiego, mistrzowsko oddającej specyfikę pierwowzoru. Przypomina to Bachtinowską koncepcję karnawału, gdzie autor opisywał różne formy „wesołego buntu” dozwolonego w ramach obrzędów karnawałowych (Bachtin 1970: 35–48). Śmiech i groteska przywracają tam światu – na krótko zresztą – utraconą równowagę. „Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje. [...] Nie można od niego uciec” – zauważał Bachtin (1975: 64). Można rozważyć, na ile celowo Jarski postawił słuchacza w tym świecie i na ile uprawnione jest snucie owych analogii. W świecie słuchowiska Jarskiego są však dopuszczalne zachowania, za które w „świecie normalnym” grozi kara. Panujące tu prawo jest poniekąd odwróceniem prawa obowiązującego w życiu pozafikcyjnym i pozasłuchowiskowym. Najważniejsze jest jednak, że nikogo do niczego w sposób bezwzględny się nie zobo-

wiązuje. Reguły tej gry powodują, że paradoksalnie jest to gra bez reguł. Porównywanie prezentowanego tu świata audialnego i świata karnawału w którymś momencie traci jednak swój sens. Karnawał bowiem to zawsze „drugie”, a nie to jedyne, życie wspólnoty; choćby była to tylko wspólnota dzieła artystycznego. Sądzę zatem, że do adaptacji słuchowiskowej Jarskiego można odnieść w znacznym stopniu stwierdzenie, przywoływanego już tu Dmitruka:

Śmiech towarzyszący działaniom (bohaterów Jarskiego) jest forma tryumfu, ale i forma bezradności. Śmiech [...] nie jest śmieszny. Wszystko jest niby zabawne, ale nikt się nie weseli. [...] Obiekt jest skompromitowany i w symboliczny sposób zniszczony. Parodia jako rodzaj literackiego odwetu osiąga semiotyczny sukces (Dmitruk 1986: 54).

Adaptacyjne zerwanie z linearnością transpozycji tekstu literackiego w dzieło radiowe stanowić może o wysokim kunszcie artystycznym słuchowiska, a bez wątplenia zachęca do podążania wyznaczonym przez reżysera szlakiem interpretacyjnym. Sama próba generowania nowych znaczeń i koncepcji odczytania podstawy literackiej sugerowanej w układzie adaptacji audialnej stanowi bowiem podjęcie trudnego wyzwania krytycznego ustosunkowania się do pierwowzoru i jako taka zasługuje na uwagę. Słuchowisko *Ciotka Julia i skryba* można zatem zakwalifikować do wyodrębnionej przez Gianfranco Bettetini kategorii adaptacji zwanych „transpozycjami” lub „przesunięciami akcentów”, a definiowanej jako opierająca się na

[...] walorach ekspresyjnych i elementach treściowych (oraz na narracji, atmosferze, ideologii) pierwowzoru, ale tylko w charakterze świadomych i celowych odwołań do komponentów struktury powierzchniowej lub głębokiej tekstu (Miczka 1998: 29).

Wybiórcze potraktowanie fabuły i pozorne lekceważenie rygorystycznych zasad ukształtowania formy pierwowzoru stanowi bowiem przejaw świadomego zabiegu, opartego na dogłębnej analizie tekstu przez adaptatora i reżysera, a także własnej interpretacji. Indywidualne odczytanie oryginału staje się punktem wyjścia do szczególnie daleko idącego w *Ciotce Julii...* zdekomponowania struktury podstawy literackiej i zorganizowania jej według nowych zasad w innym materiale semiotycznym. Owoce to otwarciem nowych pól semantycznych i możliwości interpretacyjnych, ukonstytuowaniem innego w stosunku do tradycyjnego wzorca odczytywania adaptowanego utworu, a także – zgodnie ze spostrzeżeniem Andre Bazina – wytworzenia nowej jakości interakcji między podstawą literacką a jej słuchowiskowym odpowiednikiem (zob. Bazin 1963: 90–91).

Podsumowując, należy stwierdzić, że adaptacja słuchowiskowa *Ciotki Julii i skryby* zmienia optykę prezentacji materiału powieściowego, ale nie rezygnuje z przekładu w obrębie „ducha” pierwowzoru: dzięki odstępstwu realizacyjnemu zachowuje daleko trudniejszą do osiągnięcia zgodność dzieła audialnego z konwencją literacką i estetyką utworu bazowego. W takim kontekście świadczyć może o dość szerokim zakresie dopuszczalnych modyfikacji treściowych pierwowzoru oraz o szczególnej roli reżysera i adaptatora w definiowaniu płaszczyzny styku między literackim i audialnym systemem ekspresji.

## Bibliografia

- Bachtin M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa.
- Bachtin M. (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura średniowiecza i renesansu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bazin A. (1963), *O film nieczysty: obrona adaptacji*, [w:] B. Michalek (red.), *Film i rzeczywistość*, Warszawa.
- Dmitruk K. (1986), *Nowy „świat na opak” albo o paradoksach komunikacyjnych*, [w:] S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *Problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Jankowska M. (1969), *O reżyserii radiowej*, „Nasz Klub”, nr 10.
- Kopalko Z. (1966), *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa.
- Kreczmar J. (1970), *Wstęp* [w:] E. Csató, *Paradoks o reżyserze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kühn J. (1997), *Posłowie*, [w:] M. Vargas Llosa, *Ciotka Julia i skryba*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Mayen J. (1965), *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Miczka T. (1998), *Adaptacja* [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Mirzyński R. (2002), *Zawładnąć wyobraźnię. Szkic do historii słuchowiska radiowego*, „Polonistyka”, nr 7.
- Mucha A. (w druku), *Słuchowisko oryginalne jako rodzaj adaptacji – o „Drugim pokoju” Zbigniewa Herberta*.
- Osadnik W. (1995), *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] W. Godzic, T. Lubelski (red.), *Kino według Alicji*, Universitas, Kraków.
- Pleszkun-Olejniczak E. (2002), *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu (na przykładzie Polskiego Radia w latach 1925–1939)*, [w:] K. Michalewski (red.), *Tekst w mediach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Pleszkun-Olejniczak E. (2008), *„Dwa Teatry” – czyli o Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia*, [w:] B. Bogołębska, A. Kudra (red.), *Wypowiedź dziennikarska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Skwarczyńska S. (1953), *Studia i szkice literackie*, Warszawa.
- Vargas Llosa M. (1997), *Ciotka Julia i skryba*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Warszewski R. (2007), *Skrzydła diabła, rogi anioła. Mówi Mario Vargas Llosa*, Wydawnictwo Kos, Katowice.
- Wysłouch S. (1994), *Adaptacje jako przekład intersemiotyczny*, [w:] *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.