

Zbigniew Jarzębowski

**Szczecińska adaptacja radiowa „Porfiriona Osielka” Konstantego Ildefonsa
Gałczyńskiego
(w kontekście lokalnych rozważań rocznicowych)**

Gałczyński po prostu jest ..., kilka słów z okazji jubileuszu

„Gałczyński poeta szczeciński” - hasło przez lata chętnie utrwalane w świadomości szczecinian, wspomagane legendą, tą białą (zdecydowanie bardziej ekspansywną), liryczną, poetyczną, gdzie kwitnące magnolie, morski wiatr skrzydlaty, rozsloneczniony dom z werandą: „Szczecin, co Odrę rozwinął jak rulon natchnionych nut: i tą czarną (znaną w węższym kręgu historyków i krytyków literatury), akcentującą „ciemne strony niełatwych miesięcy: chorobę, wódkę, za którą kryło się, może narastające, mimo pozorów, poczucie zagrożenia i konieczności wynikłych stąd politycznych gestów.”¹ Wreszcie, hasło usankcjonowane przez lokalną społeczność literaturoznawczą osobną notą biograficzną w wydanym ostatnio przewodniku encyklopedycznym „Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku”², włączającą, w jakiejś mierze, poetę do grona szczecińskich twórców.

Faktycznie Gałczyński przebywał w Szczecinie niespełna trzy miesiące³, uwzględniając pierwszy przyjazd na wieczór autorski 13 grudnia 1947 roku (wówczas to powziął zamiar osiedlenia się tutaj, jeśli nie na stałe to przynajmniej na dłuższy czas), następnie miesięczny zaledwie okres pobytu stałego (od początku maja do czerwca 1948 roku, kiedy to po ataku serca został przewieziony do kliniki w Warszawie; po rekonwalescencji, z przyczyn nie tylko zdrowotnych, już do Szczecina na stałe nie wrócił), i późniejsze, tylko okazjonalne krótkotrwałe wizyty motywowane najpierw względami rodzinnymi (córka Kira z babcią Wierą Awałów mieszkały w willi na Pogodnie jeszcze przez kilka miesięcy, do sierpnia 1948 roku, co wynikało z obowiązków szkolnych Kiry), ale także zawodowymi i ... sentymentalnymi.

¹ A.D. Liskowacki: Po co Szczecinowi Gałczyński? Skrzydła, magnolie i kwaśne winogrona. *Kurier Szczeciński* z 24.01.2003r., s.14.

² Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. Pod red. I. Iwasiów i E. Kuźmy. Szczecin 2003, s.185-186.

Zaledwie kilkumiesięczny (czy wręcz kilkutygodniowy, w sensie pobytu stałego, „osiedlanie się”) epizod w życiu poety związanego przecież biografiohistorią o wiele silniej z Krakowem i Warszawą, czy też ziemią olsztyńską (leśniczówka Pranie), co znajduje odbicie w twórczości pisarza. (I tak też, epizodycznie właśnie, traktują szczeciński okres Gałczyńskiego słowniki i opracowania naukowe, nie poświęcając mu więcej uwagi, a ograniczając się jedynie do krótkiego zdania informacyjnego.) Ściśle związanych tematycznie ze Szczecinem jest zaledwie kilka tekstów pozostałych w latach 1947 - 49: *Spotkanie w Szczecinie*, *Szczecin*, *Satyra na bożą krówkę*, *Do konduktorki szczecińskiego tramwaju nr 1*, *Wiosna w Szczecinie*, *Polskie gwiazdy*, *Kantata na uroczyste otwarcie nowej radiostacji w Szczecinie*. Wiersze to, dodajmy, (poza *Satyra na bożą krówkę*), „politycznie poprawne”, noszące już znamiona rozpowszechniającej się (usankcjonowanej w 1949 roku na „Zjeździe Szczecińskim”) poetyki socrealizmu (szczególnie widoczne motywy, sposób obrazowania, kreacja podmiotu mówiącego etc., w *Kantacie* ...). A jednak, wobec powszechnej niechęci recepcyjnej do literatury z tamtych czasów, tych kilka drobnych utworów ocalało, więcej, przywoływane są z dumą, cytowane jakby w pozaczasowym, mitycznym porządku przestrzeni tradycji, dla której ważne jest samo poetyckie wzmocnienie toponimu, wszystkie inne konteksty mniej istotne.

Comment [brak1]:

Obecność Gałczyńskiego w pamięci szczecinian to obecność szczególna. Autor *Wiosny w Szczecinie* uznany został, właściwie już od początku jego związków z miastem, za „swojego” poetę, barda, który nadał „poetyckie imię miastu, zainicjował jego kulturalną tożsamość (i wydaje się, że wciąż jest jednym z jej elementów fundamentalnych), a stworzony przez niego literacki wizerunek miasta kwitnących magnolii, młodości i „wiatru od Odry, odurzającego i zwycięskiego jak nadzieja”, utrwalił się w świadomości kilku powojennych pokoleń jako swoisty znak rozpoznawczy, spetryfikowany symbol niepoddający się jakimkolwiek przewartościowaniom - Gałczyński wkroczył w krąg pamięci mitycznej, Gałczyński stał się mitem szczecinian. Stworzył im tak potrzebną własną przestrzeń symboliczną, pozwalającą wyjść z powojennej nieokreśloności, braku zakorzenienia, z obszaru tego co obce, w sferę tego, co oswojone, rozpoznane, własne - nazwane. Zadanie to mógł wykonać tylko „arcypoeta”, ten który potrafi codzienność przemienić w magię, szarość w piękno, a przy tym mówi językiem na tyle osadzonym w tradycji, że rozpoznawalnym, bez

³ Zob.: A D Liskowacki, op.cit.; również: R. Cieślak: Spojrzenia (na) Gałczyńskiego. *Pogranicza* 2003 nr 3, s.16-30.

trudu docierającym do odbiorcy, angażującym jego emocje i łączącym je z konkretną czasoprzestrzenią.

Czas jubileuszu to czas świąteczny, czas szlachetnej pamięci, podniosłej atmosfery, ale to także czas refleksji, pogłębionego namysłu nad sprawami, których często nie dostrzegamy pozostając pod ciągłą presją standardów codzienności, stosunkowo łatwo ulegając stereotypom i wygodnym schematom.

Szczeciński poeta, bo, na krótko, ale przecież wybrał to miasto; wielki poeta wyprowadzający miasto „bez imienia” z kulturalnej anonimowości, duchowy patron, bard... . Na ile wciąż żywa szczecińska legenda Gałczyńskiego, od ponad pięćdziesięciu lat kreująca lokalny wizerunek poety, stanowi ograniczenia dla twórczości autora *Niobe* („usztynnia” odbiór, schematyzuje konteksty), na ile zaś wzbogaca tę twórczość, poprzez swoją lokalność właśnie, peryferyjność osłabiającą hegemonię centrum, dodaje i rozwija nową własną nić do owego kokonu zwojów (jak powiedziałby Jacques Derrida⁴), któremu na imię Gałczyński. Czy to Gałczyński promuje Szczecin, czy Szczecin promuje Gałczyńskiego?

W świetle referatów zaprezentowanych podczas rocznicowej konferencji, jaka odbyła się w Szczecinie w połowie maja bieżącego roku („Interpretacje i wariacje. Wokół twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego”) i towarzyszącego jej panelu „Komu i po co Gałczyński w Szczecinie” (materiały z tegoż opublikował szczeciński dwumiesięcznik kulturalny „Pogranicza”⁵ w numerze monograficznym poświęconym K.J. Gałczyńskiemu) zasadny wydaje się sąd Danuty Dąbrowskiej: „[...] nie można zadekretować wizerunku miasta, jego mitu i jego tożsamości kulturowej. Chociaż powojenna historia, nie tylko zresztą Szczecina, wskazuje, że próbowano to robić i chyba stąd Gałczyński jako symbol Szczecina i ta dorożka. (Chodzi o pomnik poświęcony Gałczyńskiemu - dzieło Stanisława Biżka, wzniesiony w 1997 roku, a symbolizujący krakowską przecież *Zaczarowaną dorożkę* - przyp. z.J.) Gałczyński jako symbol zastępczy. Może dla nas także wyraz pragnień, abyśmy mieli coś własnego, co nas pozwala identyfikować, a co zna cała Polska. Tymczasem Gałczyński tak naprawdę nie jest ani ze Szczecina, ani z Krakowa, ani z Warszawy. Po prostu jest [...]”⁶. Jest obecny we współczesnej polskiej poezji, w teatrze, radiu. Aktualizuje się w coraz to nowych kontekstach, prowokuje dyskursy wykraczające poza tradycyjne standardy interpretacyjne.

⁴ J. Derrida: *La dissémination*. Edition du Seuil. Paris 1972.

⁵ *Pogranicza* 2003 nr3; tu teksty: P. Michałowski: Arcypoeta, kolaborant, błazen; R. Cieślak: Spojrzenia (na) Gałczyńskiego; E. Kuźma: Plemię i idol; A. Skrendo: Komu i po co Gałczyński w Szczecinie?; J. Madejski: Dał czy wziął?; D. Dąbrowska: Gałczyński, czyli kto?; Tatiana Czerska: O nieudanej schadzce poety z muzą; K.R. Łozowska: Gałczyński, czyli poszerzenie wyobraźni.

„Szczeciński epizod”, lokalna kontekstualizacja, tylko atrakcyjność poety zwiększając - rozszerzając pole badawczych inspiracji (np. myśl N.Luhmana, J. Derridy, R. Rorty`ego, J. Baudillarda - wystąpienie panelowe E. Kuźmy⁷).

„Porfirion Osielek ...” w szczecińskim radiu

Z okazji ogłoszenia roku 2003 Rokiem K. I. Gałczyńskiego Audytorium 17 - grupa rozgłośni regionalnych Polskiego Radia - przygotowało adaptację *Porfiriona Osielka czyli Klubu Świętokradców*, poetycko-satyrycznego debiutu Gałczyńskiego (1927 rok), utworu rozpoczynającego nurt groteski w jego twórczości. Słuchowisko zrealizowano w Polskim Radiu Szczecin (emitowane było w dwudziestu pięciu krótkich, około pięciominutowych odcinkach od kwietnia do września bieżącego roku, w każdą niedzielę w godzinach południowych). Pomysłodawcą przedsięwzięcia, autorem adaptacji i reżyserem (również twórcą oryginalnej muzyki) jest Adam Opatowicz, dyrektor Teatru Polskiego w Szczecinie. Realizatorem dźwięku - Anna Waraczewska. W roli tytułowej Porfiriona Osielka wystąpił Zbigniew Zamachowski, zaś w postać narratora wcielił się Piotr Machalica. Ponadto w słuchowisku udział wzięli aktorzy scen szczecińskich: Katarzyna Bieschke, Danuta Chudzianka, Adam Dzieciniak, Bożena Furczyk, Aleksander Gierczak, Roland Głowacki, Nina Grudnik, Michał Janicki, Bohdan Janiszewski, Sławomir Kołakowski, Piotr Kraus, Mirosław Kupiec, Wiesław Łągiewka, Marian Nosek, Jacek Piotrowski, Jacek Polaczek, Katarzyna Sadowska, Antoni Subarczyk, Leszek Zalewski, Władysław Żydlik.

Wpływ na podjęcie decyzji o powierzeniu realizacji słuchowiska ośrodkowi szczecińskiemu miały zapewne także i względy historyczno-biograficzne. Związki Gałczyńskiego ze szczecińskim radiem sięgają początków działalności rozgłośni. Poeta uważany jest za jednego ze współtwórców jej ówczesnej linii programowej - należał do grona pierwszych współpracowników (obok, m.in., Jrzego Andrzejewskiego, Tymoteusza Karpowicza, Zdzisława Nardellego, Edmunda Osmańczyka) konstituującej się wówczas Redakcji Literackiej, prowadzonej przez Waleriana Lachnitta⁸. To u Gałczyńskiego Polskie Radio zamówiło tekst utworu inauguracyjnego działalności nowej rozgłośni na Pomorzu. Taśma z nagraniem *Kantaty na uroczyste otwarcie nowej radiostacji w Szczecinie* (muzyka Tadeusz Bairda) jest najstarszą zachowaną taśmą w archiwum Polskiego Radia Szczecin

⁶ D. Dąbrowska: Gałczyński, czyli kto? *Pogranicza* 2003 nr3, s.42.

⁷ E. Kuźma, op.cit.

(widnieje na niej data: 21.04.1949; emisja miała miejsce zapewne w grudniu 1949 roku, jako że uruchomienie radiostacji na Warszawie nastąpiło 22.12.1949 roku⁹), niestety, taśma jest całkowicie nieczytelna.

Utwory Gałczyńskiego (głównie poetyckie) pojawiały się w szczecińskim radiu na przestrzeni ostatniego półwiecza stosunkowo często (i to nie tylko te związane z okresem szczecińskim pisarza) w cyklicznych programach Redakcji Literackiej (np. w „Kawiarni literackiej”, „Szczecińskich popołudniach”, „Wizytówkach pisarzy”, „Rozmowach o kulturze”, czy w - emitowanej od lat 90. - audycji „Trochę kultury”), w audycjach okolicznościowych i audycjach poetyckich (najczęściej o charakterze montażu poetyckich).

Najnowsza realizacja słuchowiskowa *Porfiriona Osielka* (należy zauważyć, że druga w historii Polskiego Radia - pierwsza w adaptacji Zbigniewa Kopalki miała miejsce w Teatrze Polskiego Radia w 1967 roku¹⁰) jest jednak przedsięwzięciem najpoważniejszym, tak pod względem czasu trwania słuchowiska - łącznie 133 min. 33 s., jak i sposobu emisji (będącego konsekwencją struktury kompozycyjnej słuchowiska) - słuchowisko w odcinkach, nadawanych cyklicznie, o tej samej porze, na przestrzeni sześciu miesięcy. Taki tryb emisji modyfikuje odbiór. Następuje autonomizacja poszczególnych części utworu - odcinków, co sprawia, że silniej koncentrują one na sobie uwagę, ulegają różnym neosemantyzacjom, absorbują nowe konteksty (sprzyja temu także akuzyjny charakter samego radia¹¹). Ponadto tak długi okres trwania całego cyklu utrwała go w świadomości odbiorców, i to nie tyle jako części jednego utworu (tak powieści jak i słuchowiska), ale jako jednostkę programową rozgłośni: *Porfirion Osielek*, dzieło K.J. Gałczyńskiego, staje się *Porfirionem Osielkiem* - stałą (rozpoznawalną - istotną rolę dźwiękowej delimitacji w postaci powtarzającego się motywu muzycznego, otwierającego i zamykającego każdy odcinek) pozycją programową

⁸ Zob.: R. Bogunowicz: 25 grudnia 1945r. - godzina 12⁰⁰. [w:] Tu Polskie Radio Szczecin 1945-1975. Szczecin 1975, s.3-10.

⁹ Ib.

¹⁰ Podaję za: Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny. Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej, A. Szałagan. T.3, Warszawa 1994 (tu hasło: Gałczyński).

¹¹ Dzieło radiowe budowane jest w materii wyłącznie dźwiękowej. W miejsce teatralnej „wizji” - rozumianej jako optyczne ujęcie świata, wprowadza „akuzję” - rozumianą jako jego ujęcie foniczne; występuje tu przeobrażenie „widnokregu” w „słuchokrąg” (rozwija tę problematykę S. Bardijewska w artykule: *Wokół dramatu radiowego. O znakach radiowych*. „Dialog” 1976, nr4). Utwór radiowy wymaga większej koncentracji uwagi, determinuje trudniejszą percepcję, ale też wpływa na jej jakość. „Audialny typ percepcji, ograniczony do dźwiękowej warstwy rzeczywistości jest swoisty i złożony. Uważa się, że wraz ze zmniejszoną intensywnością postrzeżeniową - wyłącznie słuchową - zwiększa się aktywność intelektualna i emocjonalna odbiorcy, sprzyjając głębszym i bogatszym przeżyciom niż te, których źródłem jest uwaga wzrokowa. [...] Odbiór słuchowy skłania do głębszego penetrowania przedstawionej rzeczywistości, wydobywania jej ukrytych sensów, do pełniejszego jej rozumienia niż jest to możliwe w powierzchniowym i powierzchownym

radia; Gałczyński zaś hasłem wywoławczym, znakiem identyfikacyjnym audycji (wbrew pozorom nie deprecjonuje to autora, wręcz przeciwnie, wprowadzając go w pole permanentnej aktualizacji, czyni jego obecność w sferze współczesnej kultury - także tej lokalnej - znaczącą, znosząc recepcyjne stereotypy i wchodzącą w dialog z własną legendą; tak powstaje tradycja¹²).

„Adaptacja stała się zjawiskiem powszechnym w sztuce współczesnej. Korzysta z niej zarówno stara sztuka teatralna, jak i najmłodsze sztuki: radio, film, telewizja”¹³ - konstatuje S. Bardijewska. Literatura dosyć często staje się przedmiotem zabiegów adaptacyjnych - jest sztuką, z której wyrasta wiele sztuk, w tym i sztuka słuchowiskowa. „Radiowa adaptacja literatury to transformacja dzieła literackiego, opartego na języku pisanym, w dzieło radiowe - oparte na wielotworzywowej sztuce fonicznej, której znaczenia budowane są wszystkimi elementami składowymi. Jest to przekład intersemiotyczny - przemiana znaków słownych w znaki dźwiękowe, dzięki czemu powstaje samodzielny utwór oparty na radiowym systemie znaków¹⁴. Tak rozumiana adaptacja zawsze jest konkretyzacją (w Ingardenowskim znaczeniu¹⁵) „w sposób konieczny” wykraczającą poza dzieło i jednocześnie nigdy „nie sięgającą tak daleko jak dzieło”, bo nie mogącą wyczerpać jego „stanu potencjalności”, szczególnym przypadkiem aktualizacji dzieła literackiego (uzasadnione wydaje się być rozszerzenie „aktualizacji” jednostkowej, czytelnicznej - o której mówi Ingarden - na formy uobecniania się dzieła literackiego np. w radiu - zwraca na to uwagę S. Bardijewska). Przy czym twórcza adaptacja traktuje dzieło literackie jako podstawę, materiał wyjściowy do wykreowania nowej jakości artystycznej. Słuchowisko adaptacyjne nie powstaje po to, aby zastępować tekst literacki, ale by wyrazić nowy, ciągle zmieniający się stosunek do treści w nim zawartych, by śledzić przeszłość z punktu widzenia naszej terażniejszości, by szukać w nich odpowiedzi na pytania naszego czasu. Twórcy adaptacji sięgają do literatury pisanej aby powiedzieć więcej lub inaczej [...]”¹⁶. Stąd pytanie o wierność nowego adaptacyjnego artefaktu wobec pierwowzoru (choć już samo to określenie nie wydaje się być najodpowiedniejsze - tekst literacki jest w adaptacji radiowej raczej materiałem wyjściowym, tworzywem dla słuchowiska; porównywane mogą być z sobą dwa słuchowiska, jako operujące tym samym

ogłądzie wizualnym” - pisze S. Bardijewska (*Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, ss.37,38), wskazując na szczególne walory recepcyjne sztuki radiowej.

¹² W rozumieniu, jakie tej kategorii nadał M. Głowiński w szkicu: *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*. [w:] *Problemy teorii literatury*. S. I. Wrocław 1987, s.339-354.

¹³ S. Bardijewska: *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, s.147.

¹⁴ *Op.cit.*, s.149.

¹⁵ R. Ingarden: *O dziele literackim*. Warszawa 1960.

typem semiozy) zakłada pewne uproszczenie. Mechaniczna wierność w stosunku do dzieła adaptowanego prowadzi do powstania mniej lub bardziej udanej kopii. „Kopia arcydzieła nie jest arcydziełem (tak jak fotografia przedmiotu nie jest przedmiotem), a dzieło sztuki poprzez powielenie kopii traci swoją tożsamość. Adaptacja literatury winna być domeną twórczości artysty, a nie rzemieślnika - kopisty”¹⁷. Twórcza adaptacja jest dziełem autonomicznym, w które immanentnie została wpisana pamięć o „użyczonym” przez tekst literacki materiale (w zakresie schematów fabularnych, powołanych do istnienia postaci, rozwijanych wątków, etc.). W przypadku sztuk operujących słowem - a więc i słuchowiska - owa sfera „użyć” obejmuje również struktury językowe adaptowanego utworu. Radio wciąż pozostaje jednym z głównych obszarów prymatu słowa i tekstu autorskiego. Tyle, że tekst ten z rzeczywistości graficznej przeniesiony zostaje do rzeczywistości fonicznej, w ramach której wykorzystywany jest bogaty repertuar znaków radiowych), materializuje je dźwiękowo, tworząc nową jakość estetyczną.

Adam Opatowicz, „przenosząc” *Porfiriona Osielka...* do radia, pozostał „blisko” tekstu autorskiego. W słuchowisku pominięto stosunkowo niewiele bardzo krótkich (kilkuwyrazowych, sporadycznie dwu-trzy zdaniowych) sekwencji, co motywowane jest swoistością radiowej semiozy (wprowadzenie takich znaków radiowych jak: pozasłowny gest foniczny, akustyczny znak naśladowczy, rekwizyt dźwiękowy; uwzględnienie jakości akustycznych głosu ludzkiego tworzącego określoną kreację foniczną postaci). Zachowany został również zasadniczy układ kompozycyjny powieści, mimo że wprowadzono dodatkową delimitację tekstu, warunkowaną przez strukturę kompozycyjną słuchowiska (dwadzieścia pięć odcinków); nie naruszyła ona jednak podstawowego porządku fabuły, choć spowodowała, że pojedyncze części, wyodrębnione przez poszczególne odcinki, zyskały znaczną autonomię, tak kompozycyjną (wzmocnioną arbitralnym znakiem muzycznym, który równocześnie pełni funkcję scalającą w odniesieniu do całości słuchowiska, tworząc kompozycyjne continuum fabuły) jak i semantyczną (każdy z odcinków stanowi swego rodzaju mikrotekst, tworzy - w znacznej mierze - samodzielną znaczeniowo całość).

Słuchowisko posiada strukturę mieszaną, narracyjno - dialogową (w klasyfikacji S. Bardijewskiej¹⁸ - słuchowisko dialogowe z narratorem; w typologii J. Mayena¹⁹ - dramatyczno-epickie), opartą na dialogu i narracji, do której wprowadzono akcję zdarzeń i

¹⁶ S. Bardijewska, op.cit., s.148.

¹⁷ Ib., s.158.

¹⁸ Ib., s.73.

działające postaci. Narrator anktoralny, umieszczony poza akcją, jest ogniwem spajającym wydarzenia; komentuje zjawiska w świecie przedstawionym, dookreśla werbalnie postaci i ich zachowania. Taka formuła adaptacyjna, aprobująca żywioł narracyjny powieści (pozwalająca mu swobodnie rozprzestrzeniać się w planie czasoprzestrzennym słuchowiska) czyni z narratora główną postać w przestrzeni fonicznej utworu radiowego. Jest on kreowany głównie przez dwa elementy: słowo (w warstwie werbalno-pojęciowej) i głos (dźwiękowy walor słowa w połączeniu z bogatą ekspresją fonicznej gry aktorskiej), które wspomaga wydatnie muzyka, rozwijająca kilka wyrazistych motywów, ale niemal nieprzerwanie towarzysząca głosowi narratora (dodajmy, że muzyka ta pełni równocześnie rolę scenografii dźwiękowej, buduje plany akustycznej rzeczywistości przedstawionej - waloryzuje ją semantycznie, dynamizuje akcję, wspólnie z rekwizytem dźwiękowym dopełnia zdarzenia, potęguje ekspresywność wypowiedzi postaci).

Przestrzeń akustyczna narratora determinuje kształt dźwiękowy całego słuchowiska, łącznie z fonosferą bohaterów, którzy dysponują wprawdzie własnymi, zindywidualizowanymi obrazami fonicznymi, ale mogą zaistnieć tylko w ramach akustycznego planu nadrzędnego - ten należy tu do narratora. Powoduje to wzmocnienie struktury słuchowiska, uspoźnia jego warstwę znaczeniową, wzmacnia rozpoznawalność całości (co w przypadku słuchowiska w odcinkach jest niezwykle ważne).

Wykreowany przez Gałczyńskiego powieściowy świat, w słuchowisku materializuje się, zaczyna istnieć jako byt fizyczny, uobecniający się w całym bogactwie dźwiękowej materii. „Milczące” słowo literackie ożywa w głosowej konkretyzacji, wzbogacając się o wielorakie konotacje, które niesie skala brzmień ludzkiego głosu (barwa, ton, natężenie głosu, sposób artykulacji, elementy paralingwistyczne), a których w żaden pozaakustyczny sposób wyrazić nie podobna. W tym też tkwi siła stworzonych w radiu postaci (postacią słuchowiska - z własnym portretem fonicznym - staje się tu także kot Myrmidion czy kanarek, który - w zależności od sytuacji - śpiewa bądź przestaje śpiewać). Bohaterowie słuchowiska przez to, że istnieją akustycznie, wnoszą dodatkowe informacje, tak o sobie samych jak i o świecie, w którym funkcjonują, wskazują na charakter tego świata. W rozszerzeniu pola znaczeń ważną rolę odgrywa dźwiękowy kształt kreowanej przestrzeni, która przyjmuje postać przestrzeni obiektywnej, materialnej i realnej, sygnowanej głównie dźwiękami naturalnymi (wyznacza ona miejsce działań postaci, lokalizuje je w określonej scenerii, np. domu, ulicy), ale zmierza

¹⁹ J. Mayen: Radio a literatura. Warszawa 1965, s.235.

ku przestrzeni symbolicznej, oddalającej się od konkretności i dosłowności w stronę uogólnionych syntetycznych jakości czasoprzestrzennych (znacząca funkcja elementu muzycznego).

Porfirion Osiełek false Hilarion Gaff, a obok niego - nie mniej niż on sam ekscentryczne - postaci: pan Róźdzka ze składu instrumentów, szef policji, astrolog Wulkan, wdowa Heksensus, kapitan sztabowy królewskich huzarów śmierci, sekretarz Soft, panna Epifania, pani Tundal - wszyscy jednakowo chimeryczni, absurdalni, niedorzeczni, a jednocześnie niezwykle „adekwatni” w stosunku do świata, w którym funkcjonują: purnonsensownej rzeczywistości konstytuującej się gdzieś na pograniczu jawy i snu, baśni i odprysków realnej codzienności, zniekształconych dodatkowo przez konwencje językowego żartu, literackiej gry; świat jakby z przerafinowanej, niczym nie krępowanej wyobraźni wyprowadzony i rozprzestrzeniający się fraktalnie w postaci najbardziej nieoczekiwanych skojarzeń, obrazów, sytuacji..., zaskakujących karykaturalnym przerysowaniem, egzaltowaną błazenadą, ale jednocześnie jakże w swej artystycznej ekstrawagancji celnych, przenikających powierzchniową, naskórkową warstwą konwencji świata i próbujących odsłonić coś więcej..., jakąś jukstapozycyjną transcendencję rzeczywistości, podważającą jej standardy sankcjonowane mocą potocznego doświadczenia.

Trudny do zaakceptowania wydaje się sąd A. Drawicza: „*Porfirion* to brawurowa galopada pomysłów i jednocześnie zamknięcie okresu beztrudnych młodzieńczych igraszek wyobraźni, będących zabawą samą w sobie. Poeta kpi tutaj ze wszystkiego, wszystkiemu pokazuje język, z niczym się nie liczy, o czytelnika, prócz najbliższego grona, nie dba. To też utwór ma dziś przede wszystkim znaczenie ciekawostki²⁰. Istotnie, rozpoznawalność pierwotnego kontekstu biograficzno-towarzyskiego *Porfiriona* ... („materiału realnego”²¹) wydaje się współcześnie nikła, ale też nie on jest najistotniejszy przy interpretacji utworu (może być używany za „ciekawostkę” właśnie), który do wyłącznie takiego odczytania sprowadzić się nie pozwala. Szczególnie w dzisiejszych aktualizacjach, czego potwierdzeniem może być szczecińska adaptacja radiowa. Słuchowisko eksponuje warstwę językową utworu, z jej wszystkimi walorami: żywością, komizmem, grą, żartem, groteskową strukturą słowną (świetne kreacje głosowe aktorów); wzmacnia obraz groteskowo-absurdalnego świata przedstawionego (akustyczne plany czasoprzestrzenne, łącznie z portretami fonicznymi postaci; także dźwiękowy kształt sytuacji dialogowych i

²⁰ A. Drawicz: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s.21.

²¹ Wskazuje na ten kontekst recepcji A. Stawar w monografii: *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959, s.56; zob. również: S.M. Saliński: *Gwiazda*. [w:] A. Drawicz, op.cit., s.96-102.

zdarzeń - charakterystyczne nakładanie się głosowych elementów werbalnych, paralingwistycznych - znaki fonogestyczne - i znaków akustycznych naśladowczych); dezawuuje fabułę, wskazuje na jej niemimetyczność; wreszcie, w planie ogólnym, dekonstruuje całość, kieruje uwagę w stronę tego, co suplementarne, dyseminowane.

Porfirion Osielek ... wykracza poza nieskomplikowane standardy ludyczności, purnonsensownego żartu, literackiej gry, zabawy, błazenady, wpisując się w polifoniczną epistemę współczesności, w której przestały obowiązywać „wielkie narracje” gwarantujące światu ład i sens w tradycyjnej formule logocentrycznej; obraz rzeczywistości rozsywał się w tysiące mozaikowych fragmentów, często nieprzystających do siebie, bo wyprowadzanych z różnych ontycznie porządków. Osielkowy świat, ze wszystkimi znamionami swojej groteskowej estetyki, taką właśnie wizję rzeczywistości proponuje - rzeczywistości niespójnej, rozpadającej się na szereg sekwencji niewyprowadzalnych z jednej formuły motywacyjnej, uprawomocnianej jednak i scalanej w ramach jednostkowego doświadczenia świata.

Wydaje się, że dzięki radiowej adaptacji tekst Gałczyńskiego, chyba nieco zapomniany, w każdym razie nie cieszący się nadmierną popularnością, wiele zyskał. Ujawnił swoje, jakże interesujące, a przy tym, można sądzić, bliskie wrażliwości dzisiejszego odbiorcy, jego sposobowi postrzegania świata, „utajone potencjalności”. Porfirion Osielek, false Hilarion Gaff nie odszedł w mrok, nie „rozpuścił się w ciemnościach jak malutki osielek z czekolady”. Wciąż, mocnym głosem oznajmia: „Jestem niepodobny do nikogo, jestem sam sobie śliczny pan Osielek jako taki!” Jako powieść Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z 1927 roku, i jako słuchowisko Adama Opatowicza z 203 roku, i ... z pewnością nie jedna jeszcze interpretacja.