

# **RADIO I SPOŁECZEŃSTWO**

**REDAKCJA NAUKOWA**

**Grażyna Stachyra**

**Elżbieta Pawlak-Hejno**

**WYDAWNICTWO**

**UNIwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej**

**LUBLIN 2011**

Recenzent  
*prof. dr hab. Leon Dyczewski*

Redakcja wydawnicza  
*Halina Kosienkowska*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Marta i Zdzisław Kwiatkowsy*

Ilustracja na okładce  
*Tymoteusz Chmiel*

Skład  
*Aneta Okuń*

© Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011

ISBN 978-83-227-3293-9

WYDAWNICTWO UNIwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

20-031 Lublin, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5  
tel. 81 537 53 04

[www.umcs.lublin.pl/wydawnictwo](http://www.umcs.lublin.pl/wydawnictwo)  
e-mail: [sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl](mailto:sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl)

Dział Handlowy: tel./faks 81 537 53 02  
e-mail: [wydawnictwo@umcs.eu](mailto:wydawnictwo@umcs.eu)

Drukarnia „Elpil” ul. Artyleryjska 11, 08-110 Siedlce

Aneta Wójciszyn-Wasil

Polskie Radio Lublin SA

## Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu

Radio jest nie tylko skutecznym narzędziem przekazywania informacji, dostarczania rozrywki, budowania więzi społecznych – w obszarze swoich możliwości zawiera także zjawiska artystyczne. Tendencję do wygenerowania niezależnego języka sztuki widać już w pierwszych latach funkcjonowania radiofonii. Analiza materiałów dotyczących radia w okresie międzywojennym pozwala wskazać, w jaki sposób owa „niewinna zabawka”, za jaką uważano radio, stała się coraz bardziej świadomie kształtowaną przestrzenią działalności pisarzy, aktorów i reżyserów. Rodząca się wówczas krytyka słuchowiskowa twórczo asystowała w procesie rozpoznania i formowania oryginalnej estetyki radiowej.<sup>1</sup>

Kiedy na początku lat 90. XIX wieku Włoch Guglielmo Marconi przesyłał pierwsze sygnały za pomocą fal radiowych, nie przypuszczał zapewne, że powoła do życia nową dziedzinę sztuki. Podobnie jak Nikola Tesla w Stanach Zjednoczonych oraz Aleksander Popow w Rosji szukał jedynie sposobu na usprawnienie telegrafii.<sup>2</sup> Wynalazek w pierwszej kolejności znalazł zastosowanie w wojskowości i komunikacji na morzu, a pierwsze sygnały przesyłano za pomocą alfabetu Morse'a.<sup>3</sup> Dystrybu-

---

<sup>1</sup> W okresie do 1939 roku ukształtowało się przede wszystkim słuchowisko, lecz zdefiniowane wówczas cechy określające specyfikę radiowego przekazu odnoszą się w równym stopniu do drugiego modelu sztuki radiowej – reportażu. Ten gatunek w pełni rozkwitł po II wojnie światowej wraz z pojawieniem się technicznych udogodnień w realizacji nagrań pozastudyjnych i montażu materiału dźwiękowego.

<sup>2</sup> Prace nad przesyłaniem fal elektromagnetycznych prowadzili niezależnie: Nikola Tesla, Aleksander Popow. Za „ojca radiofonii” został uznany Marconi, którego sławę przypieczętowała w 1909 roku Nagroda Nobla. Tesla uznał, że patent Marconiego jest plagiatem jego prac. Opinię tę potwierdził Sąd Najwyższy USA, ale dopiero w 1943 roku – już po śmierci Tesli.

<sup>3</sup> Momentem historycznym potwierdzającym doniosłość komunikacji radiowej stała się – paradoksalnie – katastrofa Titanica w roku 1912, gdyż dzięki sygnałom alarmowym wysyłanym przez radio udało się ostatecznie sprowadzić pomoc do dryfujących rozbitków. W tym kontekście wydarzenie przywoływane jest również przez polskich promotorów radiofonii. Patrz m.in.: Pars, *Dokumenty radiowej katastrofy historycznej*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 27–28.

cja informacji do dziś stanowi najważniejszą dziedzinę aktywności radiowej.<sup>4</sup>

Kolejną domeną tego środka przekazu stało się rozpowszechnianie rozrywki. W roku 1910 miała miejsce pierwsza transmisja radiowa z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. O wydarzeniu informowała także polska prasa:

W tych dniach rozpoczął się w nowojorskiej operze sezon przesyłania śpiewu i muzyki z teatru do prywatnych mieszkań abonentów telefonu bez drutu »radiophonami« zwanych. Oryginalnym i wielce pomysłowym urządzeniem zajmuje się słynny uczonec dr Lee de Forrest i w tych dniach ukończono zakładanie przy scenie aparatów pochwytyjących głosy śpiewaków i muzyki. Przy pomocy drutu fale głosu dostają się do głównego »radiophonu« umieszczonego w kopule budynku opery, skąd przez powietrze przybywać będą one do mieszkaniowych aparatów-odbieraczy i doskonale mogą być słyszane przez znajdującą się w domu rodzinną abonentą »radiophonu«. »Radiophony« umieszczone zostały w pałacach nowojorskich mecenasów opery, a także w większych hotelach, gdzie leżący w łóżkach goście mogą na żądanie ukołysać się do snu śpiewem Carusa, oddalonego od nich choćby 200 mil angielskich, na taką bowiem odległość działają te aparaty.<sup>5</sup>

Wzbudzająca ogromne zainteresowanie transmisja występu słynnej śpiewaczki Nellie Melby 15 czerwca 1920 roku sprawiła, że komentująca wydarzenie prasa ogłosiła nastanie epoki radia i powszechnej rozrywki.<sup>6</sup>

Dzięki transmisjom koncertów sztuka istotnie zaistniała „w eterze”, jednak nie można jeszcze mówić o wyodrębnieniu się niezależnej dziedziny twórczości wykorzystującej specyfikę tego medium. Oryginalne estetyczne poszukiwania łączą się z narodzinami słuchowiska.

Pionierskie próby odgrywania dramatów scenicznych przed mikrofonem miały miejsce na antenie 2MT, czyli pierwszej stacji w Wielkiej Brytanii. W baraku słynnego Royal Flying Corps we Writtle w pobliżu Chelmsford 17 października 1922 Peter Eckersley doprowadził do realizacji nowatorskiego przedsięwzięcia:

Zrobiliśmy sztukę radiową (*wireless play*). Wybraliśmy scenę balkonową z Cyrana: w teatrze jest grana w półmroku z prawie nieruchomo stojącymi aktorami i to wydawało się odpo-

<sup>4</sup> Fakt, że radio zaspokaja potrzebę dostępu do szybkiej informacji, potwierdziły okoliczności powstania pierwszej stacji radiowej ze stałym programem, co miało miejsce w Pittsburghu w 1920 roku. Pretekst stanowiły wybory prezydenckie.

<sup>5</sup> [b. a.], [b. t.], [nota inf. w dziale „Kronika teatralno-muzyczna”], „Lirnik” 1910, nr 6, s. 90. W tym kontekście warto wspomnieć o ciekawej inicjatywie podjętej wcześniej, bo w 1893 roku, w Budapeszcie, czyli o działalności państwowej sieci informacyjnej Telefon Hirmondo. O ustalonej godzinie można było przez telefon posłuchać aktualnych wiadomości o bieżących wydarzeniach. Program obejmował kursy giełdowe, wiadomości kulturalne, a nawet krótkie utwory literackie. Prasa amerykańska nazwała ten wynalazek „telefoniczną gazetą”. Na podobnej zasadzie działał w Paryżu theatrophon, dzięki któremu transmitowano spektakle teatralne.

<sup>6</sup> Nie udało się ustalić, czy transmisja była odbierana przez słuchaczy w Polsce, choć uważa się, iż teoretycznie było to możliwe. Patrz: M. J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972, s. 42.

wiednie do nadania przez radio. Siedliśmy wokół kuchennego stołu – wspominał później inicjator tego eksperymentu – pośrodku drewnianego baraku zastawionego prozaiczną aparaturą i wypowiedzieliśmy nasze namiętne kwestie nie wprost do siebie, ale do mikrofonu.<sup>7</sup>

W Polsce historię słuchowiska otwiera realizacja *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego w radiofonizacji Alojzego Mikołaja Kaszyna:

Dla uczczenia drogiej sercom naszym rocznicy Nocy Listopadowej – donosi dziennik „Rzeczpospolita” – wystawiono [...] *Warszawiankę* St[anisława] Wyspiańskiego. Była to pierwsza u nas próba odtworzenia sztuki dramatycznej w radiofonie.<sup>8</sup>

Radiową wersję *Warszawianki* – jak większość przedwojennych produkcji – wykonano „na żywo”:

Bardzo pomysłowo oddano głosy przejeżdżającej konnicy za pomocą wybijania rytmu o własne kolana, a przemarsz piechoty przez mocne przecieranie szczotek ryżowych o twarde meble. Melodia *Warszawianki*, tworząca tło muzyczne przewijała się na przemiany [!] przez fortepian i chór mieszany. Wszystkie fonetyczne efekty skontrolowano szeregiem poprzedzających koncert prób.<sup>9</sup>

Premiera miała miejsce w niedzielę 29 listopada 1925. Wymieniony powyżej Alojzy Mikołaj Kaszyn jest zasłużonym twórcą radiowym, pasjonatem, eksperymentatorem pionierskiego okresu polskiej radiofonii, w tym także autorem terminu „słuchowisko”, którym zastąpił określenie: „widowisko słuchowe”.

Przełomowym momentem wskazującym na dojrzałość sztuki radiowej jest powstanie pierwszego scenariusza słuchowiskowego napisanego specjalnie na potrzeby mikrofonu. Tego zadania podjął się pisarz i poeta Richard Hughes na zlecenie producenta stacji BBC Nigela Playfaira. W brytyjskich materiałach dotyczących najwcześniejszych lat radiofonii znajduje się cenny opis okoliczności, w jakich doszło do realizacji tego radiowego dzieła:

I tak to się zaczęło, powiedział do mnie Palyfair, »Zgasły światła!« – wspominał Hughes – W moim mieszkaniu na New Oxford wyobrażałem sobie kolejne możliwe sytuacje. »Zgasły światła!« Tylko nie scena w sypialni, trzeba mieć na uwadze Reitha [dyrektor BBC – przyp. A.W.], poza tym, mówiąc szczerze, nie interesowała mnie scena w sypialni. Wypadek w kopalni węgla? Nic nie wiedziałem o kopalni węgla, ale dawała mi techniczne możliwości, jakich po-

<sup>7</sup> T. Crook, *British Radio Drama – a Cultural Case History*, [online] <http://www.irdp.co.uk/britrad.htm> [dostęp: 10.04.2010]. Tekst autoryzowany i udostępniony za zgodą autora na stronach internetowych Independent Radio Drama Productions. W polskiej literaturze przedmiotu za pierwszą sztukę teatralną odegraną w radiu uważa się tzw. scenę namiotową z szekspirowskiego *Juliusza Cezara*, która miała się pojawić na antenie BBC 16 lutego 1923 roku. Patrz: J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005, s.158. Wprowadzone powyżej informacje brytyjskiego badacza rozszerzają naszą znajomość historii radiowego teatru.

<sup>8</sup> A. Wieniawski, *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333, s. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

trzebowałem. Całkowita ciemność, wybuch i gwałtownie napływająca woda, kilofy ekipy ratunkowej i to obnażenie ludzkiej duszy, które tak zachwyca dramaturgów. Ale wszystkie głosy górników będą zbyt trudne do odróżnienia. Lepsza będzie grupa turystów – dwóch mężczyzn: stary i młody, i dziewczyna. Tak więc pisałem przez całą noc i Playfair dostał swoją sztukę razem z poranną kawą: *Danger*. [...] Tak więc po raz pierwszy w historii świata coś w rodzaju »przedstawienia do słuchania« napisanego specjalnie z myślą o dźwięku jakoś poszło w eter. Dramat radiowy wydał swoje pierwsze, słabe, niemowlęce kwilenie.<sup>10</sup>

Premiera słuchowiska *Danger* odbyła się w sobotni wieczór 15 stycznia 1924 roku. Cztery lata później powstało pierwsze polskie słuchowisko oryginalne zatytułowane *Pogrzeb Kiejstuta*, do którego scenariusz napisał poeta, tłumacz, kierownik programowy Rozgłośni Wileńskiej Witold Hulewicz, a muzykę skomponował Tadeusz Szeligowski. Zrealizowano je z rozmachem 17 maja 1928. Niestety, nie zachował się tekst scenariusza, wiemy jedynie, że „akcję słuchowiska stanowi rytuał pogrzebu Wielkiego Księcia Litewskiego, odtworzony według legend i starych kronik. Narracja oparta jest na relacji, jaką niewidomemu ojcu zdaje idąca w żałobnym orszaku córka”.<sup>11</sup>

Taką drogę – od transmisji z teatru przez adaptację do nowego sposobu pisania specjalnie dla radia – przeszli ówczesni twórcy rozpoznający wymagania mikrofonu. Jako pierwszą cechę radiowego przekazu zdefiniowano awizualność, czego dowody znajdujemy w tematyce pierwszych słuchowisk (katastrofa w podziemnym tunelu w *Danger*), wyborze bohaterów (często byli nimi ludzie niewidomi, np. postać ślepego starca w *Pogrzebie Kiejstuta*) czy w zapowiedziach spikerskich wygłaszanych przed audycją:

Nasi słuchacze byli przyzwyczajeni do używania wzroku. My wprowadzaliśmy ich w świat człowieka niewidomego. Dotychczas przyjmowali tę konwencję, ale jak zareagują przy tej okazji? Lepiej zrobić to w taki sposób, by przyjęli to z łatwością, tylko tym razem. Coś, co np. dzieje się w ciemności, postaci będą stale narzekać, że nie widzą. Być może poprosimy słuchaczy, by wyłączyli światło i słuchali po ciemku.<sup>12</sup>

Wobec powyższych ustaleń nie dziwi fakt, iż radio uzyskało określenie *blind medium*, analogicznie do bezdźwiękowego wówczas filmu, nazywanego wielkim niemową. Jednak w porównaniu do rozwijającego się równoległe kina, które już w roku 1927 do obrazu dołączyło muzykę i głosy, wydawało się dziedziną uboższą. Autorzy słuchowisk przekonali się jednak, iż awizualność nie jest defektem, lecz największą siłą oddziaływania na słuchaczy, opracowali nowatorskie, ciekawe, stosowane do dziś zasady konstrukcji świata w utworze radiowym. Dźwięk – jedyny nośnik znaczenia w radiu – zaczął funkcjonować jako tworzywo dla niemożliwych wcześniej dzieł po-

<sup>10</sup> T. Crook, *op. cit.*

<sup>11</sup> A. Karaś, *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 195–196.

<sup>12</sup> T. Crook, *op. cit.*

budzających wrażliwość akustyczną. Tak rozpoczął się kolejny etap ewolucji sztuki radiowej.

Dźwięk radiowy występuje w czterech zasadniczych postaciach: słowo, efekty dźwiękowe, muzyka i cisza. „Jego Majestat słowo” – jak mówił w kontekście radia Melchior Wańkowicz<sup>13</sup> – funkcjonuje na poziomie brzmienia, artykulacji i interpretacji oraz treści. Słowo radiowe powinno być skondensowane, ekonomiczne, esencjonalne, wtedy jest najsilniejszym środkiem ekspresji.

Drugim komponentem materii radiowej są tzw. efekty dźwiękowe, czyli sygnały obecności przyrody, przedmiotów i zjawisk. Używano nazwy „kuchnia akustyczna” lub akustyczne „kulisy”, co sugerowałoby drugoplanową rolę tych szumów, hałasów, szmerów, lecz przecież ich rola w konstrukcji fonicznej jest nie do przecenienia: wprowadzają perspektywę, tworzą głębię akustyczną, mogą także stać się wyznacznikiem segmentów kompozycyjnych, oddzielając poszczególne części utworu. Istnieją również realizacje radiowe zbudowane wyłącznie z odgłosów natury, brzmień codzienności, wymykające się tradycyjnie rozumianej narracji, kompozycje przypominające fotografie dźwiękowe. I takie koncepcje akustyczne były także realizowane przed wojną.

Kolejnym ważnym elementem jest muzyka. „Dobra muzyka nie da się zredukować do roli tła” – zwracał uwagę Tadeusz Łopalewski.<sup>14</sup> Słowo i muzyka powinny się zatem wspomagać nawzajem, potęgować swoją ekspresję, dążąc ku wewnętrznej harmonii. „Tak pojęte dzieło radiowe będzie miało dużo pokrewieństwa z muzyczną symfonią – sugerował autor pierwszej polskiej książki poświęconej słuchowisku, Zenon Kosidowski.<sup>15</sup>

W repertuarze środków radiowych pojawia się wreszcie cisza, która potęguje znaczenie słowa, podkreśla moment dramatyczny, jest zapowiedzią wyjątkowości. „Pauza następująca po wrzawie, jakże zawsze radiofoniczna” – podpowiadał realizatorom słuchowisk Wilhelm Korabiowski.<sup>16</sup>

Tak przedstawia się faktura dźwiękowa rozpoznana przez przedwojennych komentatorów twórczości radiowej. „Mikrofon wydobywa z tego materiału zupełnie swoiste, nie spotykane przedtem, nie przeczuwane efekty, otwiera olbrzymie obszary możliwości wyrazowych” – pisał w 1936 roku Tymon Terlecki.<sup>17</sup> Wnikliwa analiza materii fonicznej pozwoliła na ukształtowanie się w drugiej połowie lat 30. XX wieku dojrzałej sztuki radiowej.

W istniejącej od 1935 roku rubryce poświęconej tematyce radiowej „Sztuka i Antena” na łamach tygodnika „Pion” doszło do dyskusji, dzięki któ-

<sup>13</sup> M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935, s. 84.

<sup>14</sup> T. Łopalewski, *Z doświadczeń autorów radiowych*, cz. 2, „Pion” 1935, nr 27, s. 5.

<sup>15</sup> Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928, s.11.

<sup>16</sup> W. Korabiowski, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 55.

<sup>17</sup> T. Terlecki, *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 6.

rej wyodrębniono dwa typy słuchowisk ze względu na sposób wykorzystania tworzywa dźwiękowego: utwory budowane na słowie i kompozycje akustyczne. Pierwsze nawiązywały do tradycji literackiej i teatralnej, drugie porównywano do symfonii dźwięków lub filmów audialnych. Twórców zakwalifikowano do antynomicznych zespołów: logistów, czyli admiratorów słowa oraz akustyków – skupionych na brzmieniu. Dla przykładu, Zofię Nałkowską ze słuchowiskiem *Noce Teresy* czy Jerzego Ostrowskiego z jego *Cezarem przed Rubikonem* jednoznacznie przypisano do nurtu o proveniencji literacko-teatralnej, z kolei wśród „dźwiękowców” wymieniano przede wszystkim nazwisko Antoniego Bohdziewiczza.

Krytycy obserwujący działalność programową Wydziału Literackiego Polskiego Radia dokonali kolejnych rozróżnień w obrębie sztuki słuchowiskowej. Ze względu na mechanizm konstruowania dynamiki utworu wyróżniono dzieła dramatyczne oparte na brawurowej akcji, kontrowersyjnej tematyce, ostrych spięciach oraz słuchowiska przykuwające uwagę słuchacza siłą słowa, wewnątrznie skupione, pozbawione efektownego następstwa zdarzeń. Przykładem pierwszej kategorii utworów jest np. słuchowisko *Biedna młodość* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z szeroko komentowaną sceną kłótni, podczas której córka uderza matkę w twarz, lub trzymająca w napięciu realizacja *Miasto Santa Cruz*, gdzie osiłą zdarzeń jest zbliżający się niszczycielski huragan. Z kolei typ słuchowisk posługujących się „dynamiką myśli”, tzw. filozoficznych, najpełniej reprezentuje wielokrotnie wznawiana radiowa wersja *Obrony Sokratesa*.

Wskazano również na tzw. słuchowiska z życia, od których oczekiwano przede wszystkim konsekwencji psychologicznej i zachowania realiów codzienności oraz słuchowiska poetyckie zachwycające metaforą, jak *Śmierć Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, czy tryskające surrealistycznym dowcipem jak u Konstantego I. Gałczyńskiego. Słuchowiskowe „sceny z życia” dysponują siłą autentyzmu. W słuchowiskach poetyckich istotą jest współgranie elementów literackich, muzycznych i akustycznych.

Przedwojenna krytyka sztuki radiowej nie tylko wypracowała modele gatunkowe, ale także zaangażowała się w walkę o jakość prezentowanych produkcji antenowych. Wśród największych zaniechań autorów najczęściej wymienias się: banał, łatwe rozwiązania fabularne, niewyszukany język. Przykładowo, w słuchowisku Wacława Rogowicza *Ostatni powrót* znajdujemy trywialną historię w nieprawdopodobny sposób rozwiązaną przez autora scenariusza. Osiłą zdarzeń jest tytułowy powrót męża rybaka, który odkrywa niewierność swej żony. Zabiera kobietę nad urwisko, by strącić ją do morza, ale w ostatniej chwili zmienia zamiar i sam odchodzi. Recenzująca tę propozycję Teatru Wyobraźni Stefania Podhorska-Okołów przypomina analogiczną sytuację zna-

ną z popularnego filmu i pozwala sobie nawet na niepozbawiony złośliwości żart: „Jakub Dryf [bohater słuchowiska Rogowicza – przyp. A.W.] musiał gdzieś widzieć ten film w czasie swoich zamorskich podróży, skoro nagle tak postępuje”.<sup>18</sup>

Dynamiczny rozwój sztuki radiowej i jej krytyki pozwolił na zdefiniowanie specyfiki przekazu właściwego temu medium. Sprecyzowane zostały najważniejsze cechy oryginalnego języka do dziś akceptowane przez radiowych twórców. Owe wyznaczniki określano wówczas jako „cechy radiofoniczne”, a znajdujemy wśród nich: kameralność, esencjonalność, klarowność, niedopowiedzenie i naoczność, która tylko z pozoru wydaje się zaprzeczać awizualności. Kameralność definiowano jako przeciwieństwo widowiskowości, dążenie do ograniczenia ilości bohaterów, wątków, a nawet efektów akustycznych. Esencjonalność polegała na kondensacji wypowiedzi, kompresji, zagęszczeniu znaczeń, jednak bez utraty komunikatywności niezbędnej do podtrzymania relacji z odbiorcą. Jednocześnie podkreślano potrzebę klarowności rozumianej jako wyrazistość postaci oraz konsekwentnie budowana dramaturgia.

Do omawianego indeksu „cech radiofonicznych” dołączono także naoczność rozumianą jako maksymalne skrócenie dystansu. Mikrofon bowiem pozwala słuchaczowi ulegać nieodpartemu wrażeniu, że prezentowane wydarzenia rozgrywają się „tuż obok” i że mają miejsce „tu i teraz”. Naoczność wynika m.in. z umiejętnego posługiwanie się konkretem, detalem rzeczywistości dającym wyobrażenie o potencjalnej całości. Radio, kiedy staje się sztuką, pozwala na niedopowiedzenie, gdyż zabieg ten umożliwia swobodę kojarzenia i skłania odbiorcę do większego zaangażowania.

Tak sformułowane postulaty wynikają z warunków percepcji opartej wyłącznie na doznaniach słuchowych.

Gdyby szukać najpełniejszej realizacji wskazanych powyżej atrybutów radiowego przekazu i wskazać na słuchowisko „wyjątkowo radiofoniczne”, bez wątpienia należałoby wymienić *Zegarek* Jerzego Szaniawskiego, którego premiera antenowa odbyła się 7 listopada 1935 roku. To absorbująca, choć nieskomplikowana opowieść rozgrywająca się w niewielkim gronie osób związanych z zakładem zegarmistrza Artena. Kluczowa dla konstrukcji dramaturgicznej scena zniknięcia cennego przedmiotu rozgrywa się za „akustyczną zasłoną” wywołaną przez hałas z ulicy. Podejrzenia i domysły, z jednej strony – bohaterów, z drugiej – słuchaczy, angażują wyobraźnię, podobnie jak zaaranżowana w finale sztuki możliwość spointowania, domknięcia zdarzeń zgodnie z intencją odbiorcy. *Zegarek* nie tylko zyskał przychylność krytyków i został entuzjastycznie przyjęty przez słuchaczy, ale do dziś funkcjonuje jako klasyczna realizacja literackiego scenariusza radiowego.

<sup>18</sup> S. Podhorska-Okołów, „Ostatni powrót” W. Rogowicza, „Pion” 1936, nr 23, s.6.

W okresie do II wojny światowej odkrywające swą tożsamość nowe medium oraz wyłaniająca się w tej przestrzeni nieznana wcześniej dziedzina sztuki uczestniczyły w fundamentalnych dla dalszego ich rozwoju metamorfozach: 1) od narzędzia łączności do dziedziny sztuki jako jednej z potencjalnych odmian działalności antenowej; 2) od transmisji z teatru do oryginalnych tekstów wykorzystujących specyfikę radia; 3) od pierwszych fascynacji techniczną nowinką do świadomego wykorzystania możliwości rejestracji, kompozycji i transmisji dźwięku. W ten sposób wyodrębnił się niezależny język sztuki radiowej, powstała formuła estetyczna, która do dziś chroni radio przed zostaniem na poziomie – używając określenia Melchiora Wańkowicza – jedynie „przyjemnie brzęczącej pozytywki”.<sup>19</sup>

### Bibliografia

- [b. a.], [b. t.], [nota inf. w dziale „Kronika teatralno-muzyczna”], „Lirnik” 1910, nr 6  
 Crook T., *British Radio Drama – a Cultural Case History*, [on-line] <http://www.irpd.co.uk/britrad.htm>  
 Karaś A., *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003  
 Kosidowski Z., *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928  
 Kwiatkowski M. J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972  
 Łopalewski T., *Z doświadczeń autorów radiowych*, cz. 2, „Pion” 1935, nr 27  
 Pars, *Dokumenty radiowej katastrofy historycznej*, „Antena Polska” 1927, nr 1  
 Podhorska-Okołów S., „Ostatni powrót” W. Rogowicza, „Pion” 1936, nr 23  
*Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935  
 Terlecki T., *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42  
 Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005  
 Wieniawski A., *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333

### Summary

Radio is not only effective means of transferring information, providing entertainment, creating social bonds but it also contains artistic potential. The tendency to create independent language of art can be observed in the very first years of broadcasting. Materials concerning the activity of radio in Poland till the outbreak of World War II which I analysed allow us to show how an “innocent toy” as the radio used to be perceived became consciously shaped aesthetic sound space.

In its first years radio was described as “blind medium”, similarly to the film which was referred to as a “great mute”. But the lack of visibility – the most characteristic feature of the radio ceased to be a problem for radio artists. The sound enabled the creation of completely new projects, such as radio dramas. The first radio drama in Poland was “The Funeral of Kiejstut” by Witold Hulewicz, produced in Vilnius on 17 May 1928.

The development of critical reviewing followed the development of radio dramas. Its most interesting example was a periodical article “Art and Antennae” run from 1935 in the

<sup>19</sup> M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 84.

weekly magazine "Pion". The basics of radio drama theory and the characteristics of genre were formed there. Two types of radio productions were indicated: focused on the word (of literary and theatrical origins) and focused on the sound (related to music compositions). In radio dramas the following types were distinguished: based on dynamic action and philosophical, based on "dynamism of the thought" and real life dramas contrasting with poetical dramas full of metaphor or absurdity.

Dynamic development of radio art and its critical reviews made it possible to define characteristic features of this medium. They were described as "radiophonic features" and comprised cosiness, clarity, strength, understatement and directness.

Radio in the interwar period underwent three basic, from the view of sound art, transformations: 1. from the means of communication to one of potential types of broadcasting activity; 2. from live broadcast of theatre productions to creating original scripts which were radio-oriented; 3. from initial fascination with a technical novelty to conscious application of possibilities of registering, composing and broadcasting the sound. In this way original radio aesthetics was formed.

translated by Elżbieta Stelmach-Miształ