

SZTUKA RADIOWA W POLSCE
I JEJ KRYTYKA
DO 1939 ROKU

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
JANA PAWŁA II

Katedra Tekstologii i Edytorstwa

U ŹRÓDŁA



9

Redakcja
Józef F. Fert
Wojciech Kruszewski
Dariusz Pachocki

Aneta Wójciszyn-Wasil



**SZTUKA RADIOWA
W POLSCE
I JEJ KRYTYKA
DO 1939 ROKU**

Wydawnictwo KUL
Lublin 2012

Recenzent
prof. dr hab. Krzysztof Stępnik, UMCS
prof. dr hab. Wojciech Kaczmarek, KUL

Opracowanie redakcyjne
Elżbieta Struś

Opracowanie komputerowe
Hanna Prokopowicz

Okładka na podstawie projektu
Agnieszki Smreczyńskiej-Gąbki i Przemysława Gąbki

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2012

ISBN 978-83-7702-447-8

WYDAWNICTWO KUL
ul. Zbożowa 61, 20-827 Lublin
tel. 81 740-93-40, fax 81 740-93-50
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl
<http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Druk i oprawa
ELPIL
ul. Artyleryjska 11
08-110 Siedlce
e-mail: info@elpil.com.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Rozdział I. PERSPEKTYWA HISTORYCZNA	15
1. Narodziny sztuki radiowej	17
2. Periodyzacja rozwoju radia i sztuki radiowej	29
Rozdział II. DETERMINANTY KULTUROWE	49
1. Sztuka techniczna	50
2. Sztuka masowa	63
3. Sztuka medialna	81
Rozdział III. STRUKTURA WEWNĘTRZNA	99
1. Elementy – korelacje – proporcje	100
2. Konstrukcja świata w utworze radiowym	120
Rozdział IV. KRYTYKA SZTUKI RADIOWEJ	145
1. Przestrzeń dyskusji	147
2. Kryteria i oceny	165
3. „Walka o słuchowiska”	194
Uwagi końcowe	211
Bibliografia	215
Krytyka o sztuce radiowej (do 1939 roku)	215
Teksty słuchowisk	219
Współczesna refleksja na temat sztuki radiowej (wybór) ..	220
Literatura pomocnicza	222
Indeks nazwisk	231

WSTĘP

Radio traktowane jest zwykle jako skuteczny sposób przekazywania informacji i dostarczania masowej rozrywki. Jednak produkcji radiowej, od pierwszych radiofonicznych eksperymentów, towarzyszą także zjawiska artystyczne. Dokonuje się proces kształtowania oryginalnego i niezależnego języka, wykorzystującego specyfikę tego środka przekazu. Awizualność uwypukla rolę słowa. Możliwości techniczne mikrofonu pozwalają na wprowadzenie dźwięków pozamuzycznych. Różnorodne rodzaje brzmień stają się tworzywem sztuki. Radio – z pozoru niedoskonałe *blind medium* – zmienia wyobraźnię i wrażliwość.

Sztuka radiowa przejawia się w dwóch odmiennych modelach gatunkowych: słuchowisko i reportaż. Inne stanowią formy pośrednie, w różnym stopniu wykorzystujące jeden lub każdy ze wskazanych typów radiowych utworów. Słuchowisko, inaczej dramat radiowy, to aktorska realizacja scenariusza wspomaganą przez akustykę oraz ilustrację muzyczną. Reportaż z kolei pozwala na przeprowadzenie przed mikrofonem „sprawozdania z rzeczywistości”. Im bardziej wyeksponowane są walory kompozycyjne, a wieloaspektowe ujęcie tematu pozwala na wnioski o charakterze uniwersalnym, tym bliżej do kategorii audycji artystycznych.

Siłą radiowej ekspresji jest dźwięk. Przede wszystkim słowo, w swej najbardziej wyrazistej, bo głosowej, postaci. Równie ważne są efekty akustyczne i muzyka oraz zachodzące między nimi korelacje. Największy potencjał ma sporadycznie wykorzystywana antenowo cisza. Świadomość, że każdy z tych odmiennych fonicznie elementów stanowi cząstkę materii, która może posłużyć do wygenerowania akustycznego obrazu intensywnie oddziałującego na słuchacza, decyduje o wprowadzeniu radia w obszar nowoczesnej estetyki.

Sztuka radiowa w Polsce ma ponad osiemdziesięcioletnią historię, jeśli liczyć moment jej narodzin od emisji pierwszego oryginalnego słuchowiska. Realizacja *Pogrzebu Kiejstuta* Witolda Hulewicza w maju 1928 roku zainicjowała twórcze poszukiwania autorów, którzy w „niewinnej zabawce”, za jaką uważano radio, dostrzegli pociągającą sposobność do kreacji i przestrzeń publikacji gwarantującą dotarcie do szerokiej publiczności. Ten styl myślenia zaowocował przeprowadzonymi w połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku, po dziesięciu latach istnienia polskiej radiofonii, działaniami, których celem było ugruntowanie rangi słuchowiska w obszarze sztuki. Polskie Radio zaprosiło do współpracy środowisko literackie, proponując zmierzenie się z nowym rodzajem pisarstwa. Tematykę radiową udało się wyprowadzić poza ścisłe grono fachowców i przenieść – bez schodzenia na poziom popularyzatorstwa i reklamy – na łamy pism pozabranżowych, w tym literackich. Najobszerniejszy i zarazem ściśle merytoryczny wymiar prezentuje powołana w 1935 roku na łamach tygodnika literacko-społecznego „Pion” specjalna rubryka, której nadano tytuł „Sztuka i Antena”. Tam skupiła się profesjonalna krytyka radiowa, na bieżąco komentująca realizacje słuchowiskowe. Ówczesny Wydział Literacki PR przez otwarcie się na pisarzy pozyskał wiele wartościowych, oryginalnych scenariuszy, np. *Zegarek* Jerzego Szaniawskiego, do tej pory uważany za mistrzowski, wręcz klasyczny dramat radiowy. Fala zainteresowania sztuką mikrofonową stała się na tyle znacząca, iż Tymon Terlecki nie zawahał się napisać: „Jesteśmy świadkami doniosłego zdarzenia: ingresu wybitnych ludzi piór autentycznej literatury do radia”¹. Był to istotnie przełomowy moment, który wpłynął na dalszy kształt sztuki radiowej w Polsce. Jej wyraźne znamię literackie stało się wyróżnikiem tzw. polskiej szkoły słuchowiskowej i cenionej w Europie „polskiej szkoły reportażu”.

Istota sztuki radiowej została rozpoznana już w okresie przedwojennym. I nawet jeśli warunki techniczne uniemożliwiały sprawdzenie wszystkich proponowanych rozwiązań, słusznie przepowiedziano kierunki dalszego rozwoju. Tak było zwłaszcza w przypadku reportażu, który objawił się jako „pierwsza rzetelna wygrana mikrofonu”², mimo iż był wówczas zaledwie transmisją, bieżącą relacją, „na gorąco” podawanym

¹ T. Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*, „Pion” 1935, nr 44, s. 5.

² M.J. Wielopolska, *Pierwsza rzetelna wygrana mikrofonu*, „Pion” 1936, nr 37, s. 5.

sprawozdaniem. Już w drugiej połowie lat trzydziestych stało się jasne, że to właśnie „żywa” mowa, emocje i wrażenie współuczestnictwa odbiorcy w równocześnie rozgrywającym się wydarzeniu staną się mechanizmami konstrukcyjnymi audycji radiowych. Podobnie rzecz się miała z montażem, czyli koniecznością selekcji materiału (*cut*) i zestawiana ze sobą elementów o różnorodnej fakturze fonicznej. Mozaikowość, kolażowość, technika wycinanki (*cut-ups*) stała się podstawową formułą języka mediów, a przecież pierwsze eksperymentalne – jak mówiono – fonomontaże pojawiły się na antenie Polskiego Radia jeszcze przed 1939 rokiem. Nie do przecenienia jest wysiłek włożony w próby teoretycznego opisu tej kielkującej wówczas frapującej dziedziny. Mierzono się z językiem, budując podwaliny terminologii radiowej, postulowano konieczność naukowej analizy zjawiska, poszukiwano szczegółowych kryteriów oceny.

„Kto by dzisiaj chciał napisać coś w rodzaju filozofii twórczości mikrofonowej, estetyki sztuki słuchowej, albo dramaturgii słuchowiska radiowego – byłby w bardzo trudnej sytuacji. Czułby się w wielkim lesie, którego ręka ludzka nie tknęła” – pisał Hulewicz we wstępie do najważniejszej przedwojennej publikacji dotyczącej sztuki radiowej, zatytułowanej *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*³. Książka ukazała się w 1935 roku i stanowi unikatowy zapis świadomości estetycznej i medialnej międzywojnia. Warto zauważyć, że choć tę niewielką, nieliczącą nawet stu stron, książeczkę wydało Polskie Radio, ujęto w niej nawet te wypowiedzi, które

³ *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935 (dalej: *Teatr Wyobraźni*). Książka składa się z dwóch wyraźnie wyodrębnionych części: sześcioelementowej rozprawy przygotowanej przez Witolda Hulewicza oraz głosów dyskusyjnych, z których każdy zamieszczany jest oddzielnie, bez tytułu, opatrzony jedynie w nagłówku imieniem i nazwiskiem autora wypowiedzi. Teksty wystąpień A. Bohdziewiczza i M. Wańkowicza przed edycją książkową były ogłoszone w „Pionie” – bez zmian w treści, wprowadzono jedynie odredakcyjne tytuły (patrz: M. Wańkowicz, *Słuchowiska radiowe*, „Pion” 1935, nr 15, s. 8-9; A. Bohdziewicz, *Przyszłość słuchowiska radiowego*, „Pion” 1935, nr 15, s. 11). W niniejszej pracy cytuję je za publikacją książkową. Ukazała się także w „Pionie” (z pominięciem wstępnego i końcowego akapitu) trzecia część referatu Hulewicza, widniejąca w książce pod tytułem *Co to jest słuchowisko?* (s. 21-28), ale włączona przez autora jako integralna część osobnego artykułu (patrz: tenże, *Sto postaci radiowych w poszukiwaniu autorów*, „Pion” 1935, nr 13, s. 8). W bibliografii te dwa teksty traktowane są oddzielnie, powtórzone fragmenty cytuję za książkowym *Teatrem Wyobraźni*.

rażąco odbiegały od doświadczeń praktyków i tendencji akcentowanych przez Wydział Literacki. Zbiór opublikowano jako pokłosie konferencji zorganizowanej w warszawskiej siedzibie rozgłośni w marcu 1935 roku. Wśród prelegentów znajdujemy nazwiska wybitnych radiowców: Antoniego Bohdziewicza, Franciszka Pawliszaka, Krzysztofa Eydziatowicza oraz pisarzy stale współpracujących z PR – Melchiora Wańkowicza czy Jana Emila Skińskiego.

Wspomniane wydawnictwo nie jest na gruncie polskim pierwszym, które omawia zagadnienia sztuki radiowej. Autorem pionierskiej pracy był pisarz, późniejszy dyrektor rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu i Warszawie, Zenon Kosidowski. Już w 1928 roku, czyli zaledwie kilka miesięcy po emisji *Pogrzebu Kiejstuta*, wydał w poznańskiej Księgarni Uniwersyteckiej Fiszer i Majewski rozprawę opatrzoną tytułem: *Artystyczne słuchowiska radiowe*⁴. Przeprowadził nie tylko dogłębną analizę elementów dźwiękowych możliwych do wykorzystania w realizacjach antenowych, ale także zaprezentował konkretne rozwiązania kompozycyjne: sposoby tworzenia perspektywy akustycznej, warunki zachowania muzyczności i rytmiki utworu. Twierdził, iż „zespół dźwiękowy tworzący słuchowisko” dysponuje siłą asocjacyjną, czyli zdolnością wywoływania obrazów w wyobraźni odbiorcy, oraz emocjonalną – przekaz pozbawiony wizji potęguje „intensywne zbiorowe uczucie”⁵. Spenetrował tematykę słuchowiskową, poszukując treści najbardziej odpowiednich do realizacji przed mikrofonem. „Artystyczne słuchowisko radiowe należy chronić przed tendencjami oderwanego estetyzmu”⁶ – dowodził.

Przed 1939 rokiem ukazało jeszcze jedno obszerniejsze studium poświęcone sztuce radiowej. Był to udostępniony przez Biuro Studiów PR w formie maszynopisu szkic na pograniczu estetyki i psychologii filozofa z uniwersytetu we Lwowie Leopolda Blausteina⁷. Badacz zaproponował nowatorską koncepcję odbioru mediów, w tym sztuki radiowej. Do opisania percepcji słuchowiska wprowadził termin „akuzja” (analogicznie do: wizja), podkreślający zdolność akustycznego odbioru

⁴ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.

⁵ Tamże, s. 11-13.

⁶ Tamże, s. 27.

⁷ L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938; tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005, s. 192-193.

wrażeń. Słuchowisko – zdaniem Blausteina – prowokuje zaangażowanego słuchacza do ukonstytuowania „imaginatywnego świata” zaprojektowanego w ramach utworu radiowego. Prekursorskie rozważania na temat recepcji przekazu medialnego nie były kontynuowane przez polskich naukowców po wojnie (autor zginął w 1943 lub 1944 roku), możemy się jednak dopatrzeć śladów proponowanych przez Blausteina też w wypowiedziach kanadyjskiego teoretyka komunikacji Marshalla McLuhana⁸.

Pozostałe przedwojenne wypowiedzi na temat artystycznych audycji radiowych to rozproszone materiały prasowe. Część obejmującą najwcześniejsze teksty i pierwsze próby definiowania sztuki słuchowej zreferowała w rozprawie doktorskiej Krystyna Laskowicz⁹. Znacznie bogatszy zbiór artykułów poświęconych słuchowiskom zawiera opracowanie Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej¹⁰. Praca ta stanowi niezwykle cenny i użyteczny wykaz realizacji słuchowiskowych przeprowadzonych w Polskim Radiu do 1939 roku. Bazą faktograficzną jest analiza zawartości ponad pięćdziesięciu tytułów czasopism międzywojnia¹¹. To praktycznie jedyny sposób poszerzenia naszej wiedzy o działalności interesującej nas instytucji. Nie ma bezpośredniej możliwości dotarcia do innych źródeł, zwłaszcza fonograficznych. Archiwum PR zostało zniszczone podczas wojny, częściowo we wrześniu 1939 roku, pozostałe materiały spłonęły w Powstaniu Warszawskim. Nieliczne nagrania i dokumenty zachowały się w zbiorach prywatnych¹². Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż program radiowy, w tym słuchowiska, reportaże, koncerty muzyczne realizowano w większości „na żywo”. Dopiero w 1934 roku wprowadzono aparaturę do nagrywania Stille’a i miękkie płyty Neumanna. Pleszkun-Olejniczakowa dotarła do zapisu dźwiękowego jedyne go po-

⁸ Por. Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja rozwoju mediów*, Warszawa 2001, s. 56; M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004 (pierwodruk: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964).

⁹ K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”. *Początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.

¹⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, t. 1-2, Łódź 2000 (dalej: *Słuchowiska*, ze wskazaniem na nr tomu).

¹¹ Por. tamże (I), s. 16-17.

¹² Por. M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, Warszawa 1972, s. 18-20.

chodzącego z tego okresu słuchowiska, a dokładnie jego trzech krótkich fragmentów¹³, choć w świetle materiałów zebranych przez badaczkę w latach 1925-1939 Polskie Radio wyemitowało ponad dwa i pół tysiąca tego typu audycji¹⁴.

Wobec powyższych informacji mniej dziwi stwierdzenie, iż przedwojenna sztuka radiowa nie pojawia się lub występuje marginalnie w najnowszych opracowaniach. Sława Bardijewska referuje krótko ten okres bez zagłębiania się w poglądy estetyczne i teksty słuchowiskowe, szkicując jedynie historyczne ramy przeprowadzanych interpretacji współczesnych utworów radiowych¹⁵. W nieco szerszym wymiarze dorobek międzywojnia włączają w swoje prace Michał Kaziów¹⁶ i Józef Mayen¹⁷. Trudno jednak obecne tam komentarze, czy nawet drobne fragmenty prac, uznać za wyczerpujące. Zupełnie ignoruje ten kontekst teatrolog Jerzy Limon, charakteryzując sztukę foniczną jako jeden z trzech – obok sceny i telewizji – teatrów¹⁸. Powyższe wypowiedzi koncentrują się przede wszystkim na słuchowisku, wciąż brakuje publikacji na temat reportażu radiowego. Wybrane aspekty tej problematyki pojawiają się na obrzeżu dyskusji na temat reportażu prasowego lub omawiane są w specjalistycznym gronie autorów radiowych.

Widać zatem, że w badaniach nad sztuką radiową istnieje wyraźna, domagająca się uzupełnienia luka. To niezbędny przyczynek do historii polskiej radiofonii. Skupienie się na przedwojennych audycjach i towarzyszących im komentarzach, krytycznych i teoretycznych, pozwoli na wnikliwą obserwację

¹³ Chodzi o trzy sceny ze słuchowiska Ignacego Fika *Most*. Historia ocalenia nagrania w Rozgłośni Krakowskiej, patrz: *Słuchowiska* (I), s. 14-15. Fragmenty dostępne także na płycie CD wydanej z okazji osiemdziesięciolecia Polskiego Radia: „*Tu Polskie Radio...*”.

¹⁴ Szansą na poszerzenie zbioru materiałów dotyczących przedwojennego radia, w tym audycji artystycznych, było powstanie w lipcu 2003 roku specjalnej jednostki w strukturach Polskiego Radia, która miała gromadzić, naukowo opracowywać i upowszechniać materiały historyczne. Chodzi o Centrum Historii Polskiej Radiofonii, które rozwiązano jesienią 2006 roku. Plany działalności Centrum obejmowały m.in. stworzenie komputerowego katalogu wiedzy o radiu, opracowanie wielotomowej historii Polskiego Radia i leksykonu twórców Polskiego Radia.

¹⁵ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 161-162.

¹⁶ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.

¹⁷ J. Mayen, *Radio a literatura*, Wrocław 1965.

¹⁸ J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

procesu wyłaniania się nowej dziedziny sztuki, jej stopniowego zdobywania estetycznej autonomii. Pojawienie się radia stanowi również pierwszy etap tworzenia się nowej formacji kultury z dominującym udziałem środków masowego przekazu, którą dziś nazywamy cywilizacją medialną.

Konstrukcja niniejszej pracy umożliwia spojrzenie na sztukę radiową z trzech różnych punktów widzenia. W pierwszym rozdziale – z perspektywy historycznej, co pozwoli przekonać się o żywej, dynamicznej, wciąż ewoluującej naturze tej dziedziny. Następnie sprawdzimy, w jaki sposób sztuka mikrofonowa zależy od techniki, mechanizmów kultury masowej oraz od warunków funkcjonowania przekazu medialnego. Na każdej z tych płaszczyzn precyzuje się specyfika sztuki mikrofonowej, co widać zarówno w ujęciu ogólnym, gdy mówimy o sztuce radiowej jako zjawisku, jak też w skali mikro: na przykładzie pojedynczych realizacji radiowych. Trzeci rozdział to spojrzenie w głąb, czyli analiza struktury dźwiękowej utworu radiowego i warunków koniecznych do zbudowania spójnej akustycznej wizji świata przedstawionego. Kompozycji, która wymaga dopełnienia przez słuchacza, angażującego swój intelekt i wyobraźnię. Przedwojenna krytyka sztuki radiowej stanowi odrębną – wyróżnioną w tytule pracy i porcji tekstu – część naszych zainteresowań. Na podstawie recenzji prasowych, głównie z działu „Sztuka i Antena”, zrekonstruujemy szczegółowe kryteria oceny utworów radiowych i artystyczne priorytety, o które walczyli ówcześni publicyści. Zaplanowane w ten sposób rozważania dążą do stworzenia możliwie pełnego obrazu fascynującego zjawiska, jakim jest sztuka radiowa w swym wczesnym okresie oraz towarzysząca jej krytyka.

Brak możliwości analizy i oceny podstawowego materiału badawczego, jakim byłyby zapisy dźwiękowe przedwojennych audycji artystycznych, decyduje o zastosowaniu w układzie przedstawionych w tej pracy rozważań modelu, który można nazwać perspektywą „odwróconej lornetki”. Zaczynamy bowiem od ogólnego rozpoznania faktu kulturowego i artystycznego, osadzenia w planie historycznym, rekonstrukcji poglądów teoretycznych i praktyki radiofonicznej. Stopniowo zawężamy panoramę naszych zainteresowań do konkretnych realizacji Teatru Wyobraźni i szczegółowych rozwiązań kompozycyjnych odtwarzanych na podstawie zachowanych tekstów scenariuszy słuchowiskowych oraz komentarzy krytycznych.

Przy cytowaniu tekstów sprzed 1939 roku dokonano modernizacji zapisu, dostosowując ortografię i interpunkcję do współczesnych zasad gramatycznych.

Praca niniejsza powstała na seminarium doktoranckim prof. dr. hab. Józefa Ferta. Szanownemu Promotorowi serdecznie dziękuję za naukowe inspiracje oraz wiarę w powodzenie tego przedsięwzięcia. Recenzentom pracy prof. dr. hab. Wojciechowi Kaczmarkowi i prof. dr. hab. Krzysztofowi Stępnikowi składam podziękowania za uważną lekturę i wszelkie uwagi, dzięki którym przedstawiona w obecnej postaci rozprawa zyskała cenne uzupełnienia i uściślenia.

ROZDZIAŁ I

PERSPEKTYWA HISTORYCZNA

Radio, zanim stało się domeną inżynierów, pojawiło się w wyobraźni filozofów i poetów. Transmisja dźwięku, komunikacja na odległość, wydające odgłosy przedmioty stanowiły elementy fantastycznych wizji dopuszczalnych wyłącznie w literaturze. Z dzisiejszej perspektywy skłonni jesteśmy oceniać ową intelektualną ekstrawagancję jako zapowiedź nowego typu kultury: współegzystującej z techniką, a nawet więcej – możliwej dzięki maszynom i elektronice.

W pierwszej połowie XVII stulecia Francis Bacon napisał szkic filozoficzny *Nowa Atlantyda*, w którym zamieścił skrajnie wyidealizowany obraz ludzkości i jej osiągnięć na przykładzie społeczności zamieszkującej fikcyjną wyspę Bensalem. Wśród opisywanych wynalazków znajdują się m.in. „sposoby przenoszenia dźwięków – za pomocą tub oraz rur wygiętych”, a także zaskakujące konstrukcje akustyczne:

Układamy harmonie, jakich wy nie używacie, łącząc nie tylko tony *dur* i *moll*, jak wy, lecz także ćwiartki tonów oraz tak bardzo miłe tony drżące. Posługujemy się nieznanymi wam jeszcze instrumentami muzycznymi, przy czym niektóre z nich dają melodie przyjemniejsze od waszych. Używamy też dzwonów i brząkadełek o niezwykle pociągającym tonie. [...] Potrafimy wytwarzać albo naśladować wszelkie dźwięki artykułowane i głoski mowy ludzkiej, jako też głosy zwierząt i śpiew ptaków. [...] Odwracanie się głosu, które wy zwiecie echem, znamy w wielu dziwnych odmianach. Wywołujemy je też sztucznie, przy czym polega ono nie na wielokrotnym odbijaniu czy odrzucaniu głosu, jak na wzmacnianiu go, to znowuż osłabianiu. W pewnych wypadkach nawet dźwięki artykułowane oddawane są inaczej niżli w brzmieniu pierwotnym¹.

¹ F. Bacon, *Nowa Atlantyda*, tłum. W. Kornatowski, [w:] tegoż, *Nowa Atlantyda i Z wielkiej odnowy*, tłum. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa

Dopiero trzysta lat później w prowizorycznych radiowych studiach będą prowadzone eksperymenty z przetwarzaniem głosu, a w Radiu Poznańskim pojawi się pierwsza w Polsce maszyna do wytwarzania odgłosów przyrody oraz imitacji dźwięków mechanicznych wykorzystywana przy realizacji słuchowisk. Z kolei Zenon Kosidowski, autor pionierskiej rozprawy na temat sztuki radiowej, a jednocześnie pomysłodawca zakupu tego osobliwego urządzenia akustycznego², zanotuje, że radio jest sztuką dźwięku, „chodzi tylko o to, aby ten dźwięk wznieść na szczyty arcyzmu, aby wydobyć z niego całe bogactwo efektów, aby w jego granicach utworzyć nowy kształt ludzkiej tęsknoty, ludzkich pragnień i przeżyć”³.

Brytyjski badacz Tim Crook w monografii poświęconej sztuce radiowej przypomina powieść Herberta G. Wellsa *When The Sleeper Wakes* z 1899 roku, której bohater po ponad dwustu latach snu budzi się w zupełnie odmienionym Londynie, mieście przyszłości, i dowiaduje się m.in. o istnieniu *babble machines* – gadających automatów zasypujących mieszkańców informacjami. „Łatwo ich posłuchać, łatwo je zapomnieć” – komentuje Wells uważany za klasyka gatunku *science fiction*“.

Przywołajmy jeszcze poetycką intuicję Guillaume’a Apollinaire’a, który w słynnym wykładzie *L’Esprit Nouveau et les Poètes* mówił o „książce oglądanej i słuchanej”, mającej do

1995, s. 80-81. We wstępie Jerzy Szacki wyjaśnia, że *Nowa Atlantyda* stanowi ważną prezentację kultury, której podstawą jest „wiara w nieograniczone możliwości nauki i techniki i rangę pełnego ich wykorzystania dla dobra ludzkości. Kultury, którą zwykle nazywa się nowoczesną” (tamże, s. 5).

² Patrz: P. Frydryszek, *70 lat dookoła radia*, „Forum Dziennikarzy” 1997, nr 2, s. 18.

³ Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, s. 7.

⁴ T. Crook, *Radio Drama. Theory and Practice*, London–New York 2001, s. 31; H.G. Wells, *When the Sleeper Wakes*, London 1999, s. 87. W Polsce przywołana powieść ukazała się jedynie w 1902 roku w anonimowym przekładzie jako nadbitka z krakowskiego czasopisma „Ilustracja Polska” (por. J.K. Palczewski, *On Translations of H.G. Wells’s into Polish*, [w:] *The Reception of H.G. Wells in Europe*, eds. P. Parrinder, J.S. Partington, London–New York 2005, s. 154). Sam Wells zaakcentuje jeszcze silniej swą obecność w historii radia jako autor *Wojny światów* (*The War of the Worlds*), powieści, która stała się kanwą najsłynniejszego przedwojennego słuchowiska wywołującego realną panikę w Stanach Zjednoczonych. W medioznawstwie wymienia się je jako dobitny przykład wpływu społecznego tzw. środków masowego przekazu (więcej – patrz: rozdz. II, p. 3, *Sztuka medialna*).

dyspozycji cały świat, „jego hałasy i jego wygląd, myśl i mowę ludzką, śpiew, taniec, wszystkie sztuki i wszystkie sztuczki”⁵.

Wymienione powyżej literackie „przepowiednie” stają się punktem wyjścia szczegółowych historycznych obserwacji dziejów radiofonii, zwłaszcza w pierwszym okresie jej funkcjonowania, możliwie precyzyjnego oznaczenia momentu wyodrębnienia się sztuki mikrofonowej oraz prześledzenia jej dalszego rozwoju. Interesująca jest droga, jaką przebyła twórczość radiowa od pierwszych eksperymentalnych transmisji sygnałów do samodzielnych, wieloelementowych, skomplikowanych brzmieniowo utworów wykorzystujących specyfikę fonicznego przekazu. Analizując to zjawisko, stawiamy pytanie, jaki intelektualny proces, jakie metamorfozy wyobraźni musiały się dokonać, by wprowadzić w dziedzinę sztuki niepozorne urządzenie, „zabawkę” – jak pisał Tadeusz Peiper – „dwie maleńkie skrzyneczki, bateria i rączki służące do nastawiania aparatu”⁶, którego atutem jest wydobywający się z głośnika dźwięk.

1. NARODZINY SZTUKI RADIOWEJ

Kiedy w roku 1894 Guglielmo Marconi przysyłał pierwsze sygnały za pomocą fal radiowych, nie przypuszczał zapewne, że powołuje do życia nowe narzędzie sztuki. Pracował nad wynalazkiem, który miał usprawnić znany już wówczas blisko dwadzieścia lat telefon i jeszcze starszy telegraf, szukał sposobu na łatwiejszą i wygodniejszą, bo bezprzewodową, komunikację⁷. Informacje przesyłane tą drogą początkowo nadawano

⁵ G. Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les Poètes*, „Mercure de France” 1918, nr 491, s. 386-387.

⁶ T. Peiper, *Radiofon*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 240 (pierwodruk: „Zwrotnica” 1922, nr 2).

⁷ W powszechnej świadomości jako wynalazca radia funkcjonuje Guglielmo Marconi, którego sławę ukoronowała w 1909 roku Nagroda Nobla. Jednak nad transmisją fal radiowych pracowali w tym samym czasie, niezależnie od siebie, trzej fizycy: w Rosji Aleksander Popow, w Stanach Zjednoczonych Nikola Tesla oraz we Włoszech, później w Wielkiej Brytanii, wspomniany Marconi, który swój patent *Improvements in Transmitting Electrical Impulses and Signals, and in Apparatus therefor* zgłosił jako pierwszy 2 czerwca 1896 roku. Z kolei biografowie Tesli podają, że ten pochodzący z ówczesnych Austro-Węgier współpracownik Edisona już w 1893 roku dokonał pierwszych

w alfabecie Morse'a i nazywano radiotelegramami. Efektem *wireless telegraphy* miała być lepsza łączność, a pierwszym, i przez kilka lat jedynym możliwym do wyobrażenia, zastosowaniem w praktyce – komunikacja morska.

Kolejne etapy rozwoju tej nowoczesnej dyscypliny śledzono z uwagą, czego echa odnajdujemy także w prasie polskiej. Rok po patencie Marconiego „Przegląd Techniczny” w rubryce „Kronika bieżąca” z entuzjazmem donosi, że „w ponętnej tej dziedzinie możemy zaznaczyć nowy postęp” i w dalszej części noty relacjonuje udany eksperyment przesłania „przyrządem Marconiego” depezy na odległość 13 kilometrów: „System zaś znalazł już zastosowanie nie tylko przy porozumiewaniu się z latarniami morskimi, ale w prawidłowym ruchu telegraficznym pomiędzy wyspami Sark a Guernsey”⁸. Momentem historycznym, potwierdzającym doniosłość komunikacji radiowej, stała się – paradoksalnie – katastrofa Titanica (rok 1912), gdyż dzięki sygnałom alarmowym wysyłanym przez radio udało się ostatecznie sprowadzić pomoc do dryfujących rozbitków⁹.

Sprawna dystrybucja informacji, która stymulowała pierwsze próby radiowe, także współcześnie wymieniana jest na

teoretycznych opisów radia oraz zademonstrował działanie fal elektromagnetycznych. Konflikt między Teslą a Marconim o prawa do patentu toczył się przez lata i do tej pory jest jednym z klasycznych przykładów omawianych w kontekście konieczności ochrony praw autorskich. Mimo wyroku amerykańskiego sądu w roku 1943 na korzyść Tesli, sława „ojca radiofonii” przypadła Marconiemu. Założone przez niego The Wireless Telegraph & Signal Company, przekształcone w 1900 roku w Marconi's Wireless Telegraph Company, stało się prototypem późniejszej rozgłośni BBC, wzorcowej stacji radiofonii europejskiej. Ciekawostką jest, że MWTC posiadało udziały także w polskich stowarzyszeniach radiofonicznych.

⁸ S. St., *Telegrafia bez drutów*, „Przegląd Techniczny” 1897, nr 26, s. 419 (najprawdopodobniej najwcześniejsza wzmianka o radiu – telegrafie bez drutu w polskiej prasie). Warto zauważyć, że miesiąc później pismo zamieszcza obszernie wyjaśnienie zasady komunikacji radiowej autorstwa fizyka Wiktora Biernackiego (tenże, *Telegrafia bez drutów*, „Przegląd Techniczny” 1897, nr 31, s. 500-502), a w grudniu w sprawozdaniu z posiedzeń sekcji technicznej warszawskiej czytamy o żywej dyskusji nt. doświadczeń Tesli i Marconiego (nr 51, s. 838-839).

⁹ Do tego faktu wielokrotnie odwoływali się późniejsi propagatorzy idei radiofonii, czego ślady odnajdujemy również w polskiej prasie radiowej. W najobszerniejszej formule zajmuje się tym tematem „Antena Polska”, zamieszczając przedruk radiowej korespondencji z Titanica. Patrz: Pars, *Dokumenty radiowej katastrofy historycznej*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 27-28.

pierwszym miejscu przy analizie społecznej roli mediów elektronicznych¹⁰. Widać to również w praktyce: w konstrukcji oferty programowej oraz wynikach badań sondażowych preferencji słuchaczy. W historii radia fakt zapotrzebowania na *news* potwierdzają okoliczności inauguracji regularnego programu i powstania pierwszej radiostacji: wybory prezydenckie w Stanach Zjednoczonych w listopadzie 1920 roku. Posiadacze radioodbiorników nasłuchujący wiadomości z Pittsburga odczuli wówczas wyraźną korzyść z posiadania „grającego pudełka”, dowiedzieli się bowiem wcześniej o zwycięstwie Warrena G. Hardinga, niż ci, którzy dopiero następnego dnia kupili poranne gazety¹¹.

Radio nie tylko zaspokaja ciekawość, ale w niedługim czasie zaczyna pełnić kolejną funkcję, która stopniowo nabiera priorytetowej rangi, staje się źródłem rozrywki „utożsamianej zazwyczaj z mało absorbującym zajęciem, miłym sposobem spędzania czasu, choć na tym się pewnie nie kończy”¹². Przede wszystkim radio okazało się doskonałym narzędziem prezentacji i popularyzacji muzyki. W 1910 roku miała miejsce pierwsza transmisja 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 miesz-

¹⁰ S. Jędrzejewski, *Radio w komunikacji społecznej. Rola i tendencje rozwojowe*, Warszawa 2003, s. 20-21. Autor, analizując funkcje środków masowego przekazu, powołuje się na znaną w nauce o komunikacji społecznej typologię Laswella (*The Structure and Function of Communication in Society*, [w:] *The Communication of Ideas*, New York 1948) i Wrighta (*Mass Communications. A Sociological Perspective*, New York 1986) oraz koncepcję Sieberta, Petersona i Schramma (*Four Theories of the Press*, Urbana 1956).

¹¹ W pierwszych latach XX wieku na rynku medialnym dominowała prasa. Jednak jej wydawcy mieli już świadomość ogromnego znaczenia osiągnięć techniki, urządzeń komunikacyjnych dla sprawnego działania gazety i szybkiego obiegu informacji. Już w połowie XIX stulecia takim przełomowym wynalazkiem, przyspieszającym pracę dziennikarzy, był telegraf, który pozwolił np. redaktorom dziennika „The Times” opublikować wiadomość o narodzinach syna królowej Wiktorii w czterdzieści minut po jego przyjściu na świat. Do historii przeszedł także fakt, iż dzięki szybkiej telegraficznej informacji zdołano ująć w pociągu niebezpiecznego przestępcę (patrz: T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005, s. 109 n.). Warto dla porównania przypomnieć, że jeszcze trzydzieści lat przed telegraficzną depeszą wieści przekazywano dzięki gołębim pocztowym i systemowi sygnałów świetlnych (tzw. telegraf optyczny).

¹² Jędrzejewski, *Radio w komunikacji*, s. 21-22, 50.

kań abonentów telefonu bez drutu „radiophonami” zwanych. Oryginalnym i wielce pomysłowym urządzeniem zajmuje się słynny uczoney 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 rodzinę abonenta „radiophonu”. „Radiophony” umieszczone zostały w pałacach nowojorskich mecenasów opery, a także w większych hotelach, gdzie leżący w łózkach goście mogą na żądanie ukołysać się do snu śpiewem Carusa, oddalonego od nich choćby 200 mil angielskich, na taką bowiem odległość działają te aparaty¹³.

Warto przy tej okazji wspomnieć o prototypowej rozgłośni, istniejącej w roku 1914 przy pałacu królewskim w Laeken, powołanej przez grupę pasjonatów radiofonii, która przygotowywała raz w tygodniu programy muzyczne, czyli – w dosłownym rozumieniu – transmisje koncertów. To cotygodniowe belgijskie radio uważane jest za pierwszą, prowizoryczną jeszcze, europejską stację radiową¹⁴.

¹³ [b. a.], [b. t.], [nota inf. w dziale „Kronika teatralno-muzyczna”], „Lirnik” 1910, nr 6, s. 90. Dotarcie do oryginału pozwala na wykazanie, że w pracy J. Tuszewskiego cytowany tekst wprowadzono z nieodnotowanymi zmianami (tenże, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005, s. 23-24). Na przełomie XIX i XX wieku opera cieszyła się ogromną popularnością, „żaden instrumentalista nie mógł się równać sławą z wybitnymi śpiewakami”, a wymieniony powyżej Enrico Caruso, nazywany „królem tenorów”, zyskał wielki rozgłos i fortunę dzięki rodzącej się wówczas fonografii. Był jednym z pierwszych, którzy zdecydowali się na nagrania płytowe, oczywiście mowa o płytach gramofonowych: „Silny głos Carusa, z lekkim zabarwieniem barytonowym, z powodzeniem przebijał się przez szum nieodłącznie towarzyszący odtwarzaniu z ówczesnych płyt, a jego tembr wydawał się szczególnie «zestrojony» z charakterystyką akustyczną membrany nagrywającej”. Oba cytaty w przypisie: M. Kominek, *Zaczął się od fonografu...*, Kraków 1986, s. 50.

¹⁴ W 1935 roku (czyli ponad dwadzieścia lat od pojawienia się muzycznego radia w Laeken) nadal toczyła się burzliwa dyskusja wokół zasadności emitowania muzyki przez radio. W polskiej prasie głos na ten temat zabrali m.in.: Jan Emil Skiwski, Maria Dąbrowska, Roman Jasiński. Spór został wywołany artykułem Skiwskiego, w którym dowodził, że muzyka na antenie pojawia się w obcej dla siebie przestrzeni, czyli poza salą koncertową, zatem np. Beethoven słuchany przez odbiornik w wiejskim dworku to hałas przeszkadzający naturze. Radio w jego opinii jawiło się jako bastion „kultury elektrycznej” pojmowanej ilościowo, zaszczepiające nawyk słuchania muzyki

Wydarzeniem, które głośnym echem odbiło się w całej Europie i pokazało radio jako znakomite narzędzie do nadawania muzyki, był koncert wielkiej sławy śpiewaczki Nellie Melby nadany przez stację Marconi z Chelmsford 15 czerwca 1920 roku:

Najpierw głęboki głos powoli wygłosił zapowiedź koncertu i przedstawił program, następnie pojawiły się pierwsze dźwięki pianina, wreszcie czysty głos wspomnianej śpiewaczki. Nellie Melba wykonała kilka partii [operowych – przyp. A.W.] i koncert zakończył się brytyjskim hymnem *God Save the King*¹⁵.

Słynny głos był odbierany przez radiosłuchaczy w Europie, a zarejestrowany na płycie w Paryżu. Nie udało się ustalić, czy koncert dotarł także do audytorium w Polsce, uważa się jednak, iż teoretycznie było to możliwe. Prasa komentująca to wydarzenie obwieściła rozpoczęcie ery radia i powszechnej rozrywki¹⁶.

Czy jednak pierwsze transmisje koncertów, emisje muzyki z płyt albo czytanie poezji przez radio powinno się określić momentem narodzin sztuki radiowej? Z pewnością jest to wstępna płaszczyzna styku sztuki i radia, umożliwiająca wprowadzenie literatury, muzyki czy teatru na fale eteru. Istotnie, dzieło jest w ten sposób obecne w radiowym programie, dociera do szerokiego kręgu odbiorców, ale nie ma tu jednak miejsca na radiowego twórcę, autorem bowiem prezentowanego utworu jest reżyser teatralny, dyrygent lub kompozytor. Radiowo taką emisję można jedynie oceniać pod względem poziomu akustyczne-

„byle gdzie i byle jak”. „Takie mieszanie klimatów kryje w sobie załazki barbarzyństwa” – pointował krytyk (tenże, *Wymyśliliście psa – wymyście kaganiec*, „Pion” 1935, nr 40, s. 9. Polemika w nr 44 i 48). Do tej kwestii powracał jeszcze trzy lata później Karol Stromenger, odpowiedzialny za muzykę emitowaną na antenie Polskiego Radia: „Nieraz oburzali się moralisci muzyczni, że radio rozleniwilo słuchaczy, którzy mogą słuchać IX symfonii Beethovena w piżamie, albo «Parsifala» w wannie. Duhamel [Georges Duhamel – przyp. A.W.] ciska gromy na spowszechnienie świętości muzycznych słuchanych bez skupienia, gromi «maszynową kulturę», która tak rozwinęła potrzebę hałasu, że proponuje on założenie «narodowego parku ciszy»” (tenże, *Muzyka radiowa*, [w:] *Radio-informator. Kalendarz. Przewodnik Radiosłuchacza na rok 1938*, red. M. Grzegorzczak, Warszawa 1938, s. 86). Pojawienie się radia i związane z tym upowszechnienie muzyki wywołało istotne przeobrażenie kultury słuchania i obcowania ze sztuką. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku uważnie obserwowano i żywo komentowano tę przemianę.

¹⁵ H. Gernsback, *Radio Concerts*, „Radio News” 1920, Sept., s. 133.

¹⁶ Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 42.

go, stopnia opanowania techniki, umiejętności inżynierskich. W tej sytuacji radio pełni wyłącznie funkcję przekaźnika. Ta fundamentalna kwestia przez wiele lat powraca w dyskusjach na temat sztuki radiowej. W 1935 roku Zofia Nałkowska, relacjonując wrażenia ze słuchania audycji, podczas której odczytywano poematy Alberta Samaina, stwierdziła: „Zadaniem tego interesującego, zabawnego telefonu wydawało się wówczas służyć dziedzinom sztuki już gotowym, całkowicie od tego wynalazku technicznego niezależnym”¹⁷. Zastanawiające, że jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku zagadnienie rozróżnienia transmisji i twórczości pojawia się w rozważaniach jednego z najznakomitszych reżyserów radiowych Zdzisława Nardellego:

Tu jest miejsce, w którym dla jasności obrazu należy zwrócić uwagę na bezsporny fakt, że podobnie jak transmitowanie zespołów muzycznych bez zastosowania „inności” nagrania, przekazywanie utworu dramatycznego bez zastosowania odpowiednich transpozycji strukturalnych i fonicznych, nie ma nic wspólnego ze sztuką radiową, chociaż może być opatrzone znakami najwyższej jakości dramatycznej czy muzycznej. Chciałbym być dobrze zrozumiany, bo wiem, że nie zawsze uświadamiamy sobie fakt, że możemy czytać i to świetnie czytać

¹⁷ Z. Nałkowska, *Moje pierwsze słuchowisko*, „Pion” 1935, nr 38, s. 6. Odniesienie Nałkowskiej do telefonu przypomina, iż transmisje, także z teatru czy opery, dokonywane były jeszcze przed pojawieniem się aparatów radiowych. Wykorzystywano w ten sposób telefon. Rodzajem „radia w telefonie” był słynny *Telefon Hirmondó*, działający w Budapeszcie według pomysłu Tiwadara Puskása. Od 1893 roku przez telefon nadawano regularny program, skonstruowany podobnie jak późniejsze audycje radiowe. „Pierwsza audycja była transmitowana z centrali telefonicznej do tysiąca abonentów” (C. Marvin, *When the Technologies Were New. Implementing the Future*, [w:] *The Media Reader. Continuity and Transformation*, eds. H. Mackay, T. O’Sullivan, London–Thousand Oaks–New Delhi 1999, s. 66; tłum. A.W.). Amerykańska prasa nazwała ten wynalazek „telefoniczną gazetą” (*telephone newspaper*) (por. T.S. Denison, *The Telephone Newspaper*, „World’s Work” 1901, v. 1, s. 640–643). T.S. Denison podaje, że w 1901 roku *Telefon Hirmondó* ma już 6200 zarejestrowanych odbiorców i staje się instytucją zatrudniającą redaktora naczelnego, czterech asystentów redaktora oraz dziewięciu reporterów (tamże, s. 640). Również paryski *theatrophon* wykorzystywał linie i aparaty telefoniczne do transmisji spektakli i koncertów. Amerykańscy korespondenci depeszowali do swoich rodzimych redakcji: „Chcę opowiedzieć o urządzeniu, z którego korzysta się tu bardzo często, a którego nie widziałem nigdy w naszym kraju. Nazywają to «*theatrophone*». Wygląda to prawie jak fonograf, znajduje się w hotelu i jest podłączony do wszystkich teatrów” ([b. a.], *The Theatrophone in Paris* [nota inf.] „*Electrical Review*” 1891, Aug. 29, s. 4).

świetną prozę, że możemy recytować i to świetnie recytować świetną poezję, a nie będzie to jeszcze radio. Będzie to tylko przekaz czytania czy recytowania¹⁸.

Prezentacje tekstów literackich, muzyki czy innych dziedzin sztuki realizują funkcję określaną przez badaczy środków przekazu jako kulturotwórczą, zatem aby zbliżyć się do kategorii „sztuki radiowej”, należy wprowadzić, zwykle pomijaną w analizach medioznawców, funkcję kreacyjną. „Jej to wszak zawdzięczamy mniejszy lub większy wpływ na przemianę samej «fizjonomii» przekazywanych tekstów; i często do tego stopnia, że nie jest to już np. «literatura w radiu», a po prostu – ośmielę się rzec – literatura radiowa, określone dzieło radiowe” – wyjaśnia dziennikarz i teoretyk mediów Jerzy Tuszewski¹⁹. Ten rodzaj działalności medialnej przejawia się w aktywnym podejściu do zróżnicowanej faktury dźwiękowej, w dążeniu do świadomego rozplanowania kompozycji, w dbałości o akustykę i projektowany efekt odbiorczy. W najszerszym ujęciu można tę funkcję odnieść do całości programu radiowego, ponieważ „nie ma niedramatycznych audycji”, jak twierdzi Tuszewski²⁰. W praktyce antenowej oznacza to, iż każdy element – od najkrótszej zapowiedzi po rozbudowany materiał dźwiękowy, audycję muzyczną i serwis informacyjny – dysponuje właściwą sobie strategią przekazu.

Postępując za tak wyznaczonym kierunkiem rozumowania, należy wskazać historyczny moment pierwszej wyraźnie autorskiej ingerencji w układ różnorodnych elementów programu radiowego. Był to wieczór poprzedzający Boże Narodzenie 1906 roku. Wówczas kanadyjski profesor Reginald A. Fessenden nadał życzenia, fragmenty Ewangelii oraz muzykę, a przekaz odbierany był na statkach w pobliżu wybrzeża atlantyckiego²¹. Od tej pory 24 grudnia 1906 roku uważany jest za czas narodzin programu radiowego w dzisiejszym ro-

¹⁸ Z. Nardelli, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 528.

¹⁹ Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 105.

²⁰ Tamże.

²¹ Fessenden powtórzył swój eksperyment kilka dni później, tj. 31 grudnia 1906 r. O Fessendencie i pierwszej audycji niewiele można się dowiedzieć z materiałów polskich. Najważniejsze publikacje anglojęzyczne: O. Raby, *Radio's First Voice. The Story of Reginald Fessenden*, Toronto 1970; H.M. Fessenden, *Fessenden. Builder of Tomorrow*, New York 1974. Fessenden był

zumieniu. Autorskie decyzje pioniera *broadcastingu* dotyczyły zaprojektowania porządku następujących po sobie elementów, dopasowaniu ich do siebie, nadaniu komunikatowi określonej dramaturgii ze względu na cel przekazu i aktualny kontekst.

Za najpełniejszą postać kreacji w radiu uważa się słuchowisko i reportaż. Realizacje w ramach tych gatunków to samodzielne audycje, wyróżniające się spójnością, konsekwentną kompozycją, intensywnością materiału dźwiękowego, a także intensywnością znaczeniową, która otwiera możliwość interpretacji. Nie wdając się w szczegółową analizę genologiczną, poszukując na tym etapie pracy historycznego porządku rozwoju sztuki radiowej, należy stwierdzić, iż status artystycznej formy jako pierwsze otrzymało słuchowisko. Reportaż radiowy funkcjonował w okresie przedwojennym jako synonim transmisji, relacji, sprawozdania i na obszar sztuki przemieścił się w momencie pojawienia się technicznej możliwości sprawnego nagrywania i upowszechnienia się montażu, który stał się nowym sposobem organizacji wypowiedzi, oryginalnym artystycznym językiem. W pierwszym stadium istnienia radiofonii poszukiwania estetyczne skupiły się wokół idei stworzenia odrębnego, bo pozbawionego wizji, teatru i odmiennej – akustycznej – literatury. Tak narodziło się pierwsze słuchowisko. Zostało wyemitowane przez rozgłośnie BBC (British Broadcasting Corporation), a napisane przez Richarda Hughesa na zamówienie i dzięki pomysłowi producenta radiowego Nigela Playfaira.

I tak to się zaczęło, powiedział do mnie Playfair, „Zgasły światła!” – wspominał po latach Richard 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 potrzebowałem. 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

także pierwszym, któremu udało się przekazać drogą radiową głos, co miało miejsce 23 grudnia 1900 roku.

przez całą noc i Playfair dostał swoją sztukę razem z poranną kawą: *Danger*²².

Mimo niedoskonałości ówczesnych urządzeń radiowych, mikrofonów, głośników, trudności ze stworzeniem odpowiednich efektów akustycznych, np. najzwyczajszego (obecnie) pogłosu, udało się doprowadzić do premiery, która miała miejsce w sobotni wieczór 15 stycznia 1924 roku:

Tak więc po raz pierwszy w historii świata coś w rodzaju „przedstawienia do słuchania” napisanego specjalnie z myślą o dźwięku jakoś poszło w eter dzięki pomysłowości Playfaira i pomocnym dłoniom z Savoy Hill. Dramat radiowy wydał swoje pierwsze, słabe, niemowłęce kwilenie²³.

Realizacja *Danger* jest wyraźnym punktem, w którym dokonano się przeformułowanie wyobraźni zarówno autorów, jak i odbiorców nowej kompozycji dźwiękowej oraz rozszerzenie obszaru sztuki. Jednocześnie była to pierwsza próba rozpoznania specyfiki radiowego przekazu. Hughes zmierzył się z awizualnością, która zadecydowała o wyborze tematyki słuchowiska i jego akustycznej scenerii, zdał sobie sprawę z różnorodności elementów fonicznych, używając ich do stworzenia spójnej, wyrazistej znaczeniowo, efektownej kompozycji. W ten sposób oferta programowa rozgłośni (nie tylko BBC, pomysł bowiem szybko wykorzystwały inne stacje) została uzupełniona o oryginalną, ciekawą – i jak się szybko okazało – powszechnie lubianą formę audycji, a sztuka wzbogaciła się o nieznane dotąd możliwości aranżowania dźwięków: głosu, muzyki i brzmień natury.

Jeszcze w tym samym roku, dokładnie 21 października, w rozgłośni w Paryżu nadano pierwsze francuskie oryginalne słuchowisko, *Maremoto*, którego autorzy Pierre Cusy i Maurice Vinot (Gabriel Germinet) zostali zwycięzcami pierwszego na świecie konkursu na spektakl radiowy. Ten moment uważa

²² T. Crook, *British Radio Drama – a Cultural Case History*, [online] <http://www.irdp.co.uk/britrad.htm> [dostęp: 21 stycznia 2008]. Artykuł autoryzowany i udostępniony za zgodą autora na stronach internetowych Independent Radio Drama Productions. Okoliczności powstania *Danger* nie są do tej pory znane w polskiej literaturze przedmiotu, choć oczywiście sam fakt emisji pierwszego na świecie oryginalnego słuchowiska jest wymieniany (Tuszewski, Laskowicz i in.), np. Tuszewski omawia *Danger* na podstawie realizacji polskiej wersji w 1964 roku. Patrz: tenże, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 160.

²³ Crook, *British Radio Drama*.

się za chwilę narodzin teorii estetycznej teatru radiowego – do scenariusza autorzy dołączyli swoje rozważania zatytułowane: *Contribution a l'art théâtral spécialement étudiée pour son application à la Radiophonie*, co Tuszewski tłumaczy jako *Przyczynek do sztuki teatru specjalnie wystudiowany w celu zastosowania go w radiofonii*²⁴.

Radiowe przedstawienie *Danger* i późniejsze *Maremoto*, jako teksty napisane specjalnie dla potrzeb mikrofonu, oddzieliły sztukę radiową od klasycznego, scenicznego teatru. Wytyczyły drogę rozwoju niezależnej formuły artystycznej, wykorzystującej specyfikę fonicznego tworzywa.

W historii słuchowisk Polskiego Radia datą przełomową jest niedziela 29 listopada 1925 roku:

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 radiofonii²⁵.

Reżyserem i odtwórcą jednej z ról był niezwykle zasłużony dla rozwoju polskiej radiofonii Alojzy Mikołaj Kaszyn:

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 prób²⁶.

²⁴ Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 164.

²⁵ A. Wieniawski, *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333, s. 7. Należy w tym miejscu sprostować błędnie powielaną informację, iż zapis pochodzi z wydania „Rzeczpospolitej” z 5 grudnia 1925, choć faktycznie numer 333 dziennika ukazał się 4 grudnia. Przy okazji warto zauważyć, że Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa swój spis słuchowisk dwudziestolecia międzywojennego otwiera notatką o emisji fragmentów *Popiołów* Żeromskiego pod tytułem: *Kulig w tarninach*. Według ustaleń badaczki emisja *Kuligu* poprzedziła o trzy tygodnie *Warszawiankę*, miała bowiem miejsce 6 listopada 1925 roku (powtórka: 31 grudnia). W opracowaniu nie znajdujemy żadnych danych dotyczących autora adaptacji i wykonawców. Być może było to jedynie odczytanie fragmentów powieści. Autorka nie komentuje tego zapisu (patrz: *Słuchowiska* (II), s. 23). Nie udało się dotrzeć do materiałów, które pozwoliłyby sprecyzować te informacje.

²⁶ Wieniawski, *Koncerty radiowe polskie*. Przywołany A.M. Kaszyn jest m.in. twórcą określenia „słuchowisko”, które zastąpiło pierwotne „widowisko słuchowe”.

Za pierwszy polski tekst napisany z myślą o realizacji przed mikrofonem uważa się *Pogrzeb Kiejstuta* Witolda Hulewicza. Premierowa emisja z Wilna miała miejsce 17 maja 1928 roku:

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. Pochód ze zwłokami Kiejstuta posuwa się z Krewa do Wilna. Na czele idą odpędzający złe duchy konni młodzieńcy, płaczk, wajdelotki i kapłani. Ceremonia kończy się spaleniem zwłok Księcia, wraz z jego końmi, psami i ptactwem myśliwskim. Część *Pogrzebu Kiejstuta* nadawana jest z pleneru nad Wilią. Słuchowisko okraszone jest chórami i muzyką instrumentalną Tadeusza Szeligowskiego²⁷.

Krystyna Laskowicz, która interesowała się historią radia w Poznaniu, twierdzi, że to właśnie tam już rok wcześniej powstało słuchowisko *Robinson Crusoe jako radioamator* autorstwa Antoniego Kawczyńskiego i powinno zostać uznane za pierwszy przykład oryginalnej sztuki radiowej w Polsce²⁸. Tuszewski uważa, że nie był to utwór oryginalny, lecz adaptacja słynnej powieści Daniela Defoe²⁹. W różnych opracowaniach

²⁷ A. Karaś, *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 195-196. Scenariusz słuchowiska nie zachował się. W korespondencji Hulewicza z poetą Emilem Zegadłowiczem znajdujemy interesującą wzmiankę o propozycji wydrukowania tekstu *Pogrzebu Kiejstuta* w poznańskiej „Tęczy”, której Zegadłowicz był redaktorem naczelnym. „Czy nie drukowałbyś pierwszego w Polsce dla radia napisanego «słuchowiska radiowego», mego *Kiejstutowego pogrzebu*, ok. 350 wierszy w rymach?” (List W. Hulewicza z dn. 24 kwietnia 1928, [w:] *Wielkie rzeczy zrozumienie. Korespondencja Jerzego, Witolda i Wandy Hulewiczów z Emilem Zegadłowiczem*, oprac. i wstępem opatrzył M. Wójcik, Warszawa 2008, s. 201). Do druku jednak nie doszło, a zebrane w publikacji listy nie zawierają dodatkowych informacji na temat radiowej premiery słuchowiska.

²⁸ Laskowicz, „Świat za drzwiami”, s. 7, przyp. 1.

²⁹ Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 190. Nie dysponujemy scenariuszem *Robinsona Crusoe jako radioamator* ani innymi materiałami, które pozwoliłyby na rozstrzygnięcie tej kwestii. Inna rzecz, że w 1927 roku radio w Poznaniu nie było formalnie jednostką Polskiego Radia, lecz samodzielną rozgłośnią powstałą z inicjatywy mieszkańców Wielkopolski, związaną na zasadzie subkoncesji z centralą w Warszawie. „Rozgłośnia Polskiego Radia w Poznaniu miała według planów centralnych powstać dopiero pod koniec lat dwudziestych. Pewnie tak by się stało, gdyby nie inicjatywa starosty miejskiego – Stanisława Zioleckiego. Nie czekając na warszawskie ustalenia, zaproponował on w sierpniu 1925 roku utworzenie spółki akcyjnej, która mogłaby sfinansować powstanie stacji nadawczej w stolicy Wielkopolski. Powołano do życia spółkę

pojawiają się też nieprecyzyjne informacje dotyczące *Betlejem Ostrobramskiego* Tadeusza Łopalewskiego z 12 (lub – jak czasem się podaje – 15) stycznia 1928 roku, audycji nazywanej przez niektórych słuchowiskiem poetyckim, przez innych audycją słowno-muzyczną czy literacką. Warto więc w tym miejscu ostatecznie wyjaśnić, że była to sztuka stworzona na potrzeby teatru scenicznego, dokładnie dla Teatru Reduta kierowanego przez Juliusza Osterwę, a powtórzona przed mikrofonami radiowymi. Nie był to utwór pisany z przeznaczeniem dla radia³⁰.

Według najnowszych i najszerzej przeprowadzonych przez Elżbietę Pleszkun-Olejniczakową kwerend do końca 1939 roku na antenie Polskiego Radia wyemitowano 2522 słuchowiska przygotowane w rozgłośniach regionalnych (najwięcej: Wilno, Kraków, Lwów) i w tzw. centrali w Warszawie³¹. Ostatnim było *Larum w obozie. Montaż słuchowiskowy o polskim życiu obozowym w XVII wieku* Jana Kazimierza Zaremby, nadane z Katowic dosłownie kilka godzin przed wybuchem wojny – wieczorem 31 sierpnia 1939 roku³².

z o.o. związków samorządowych powiatów i miast województwa poznańskiego pod nazwą Radio Poznańskie, a do spółki przystąpiły wszystkie powiaty województwa poznańskiego oraz 73 miasta z terenu Wielkopolski. Zgromadzono kapitał zakładowy w wysokości 239 tys. zł w zlocie, by w grudniu 1926 r., natychmiast po potwierdzeniu subkoncesji, rozpocząć budowę nadajnika oraz adaptację pomieszczeń studyjnych. 24 kwietnia 1927 roku o godzinie 17.00 – punktualnie z wybiciem zegara na ratuszowej wieży – Radio Poznańskie, powołane do życia z woli Wielkopolan i za ich pieniądze, przemówiło własnym głosem” (Frydryszek, *70 lat dookoła radia*, s. 18. Patrz także: K. Laskowicz, *Początki rozgłośni poznańskiej 1927-1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 509-512; Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 221-254).

³⁰ „Miałem zaszczyt debiutować – zapisał w swoich wspomnieniach Tadeusz Łopalewski – na tej scenie [mowa o Teatrze Reduta – przyp. A.W.] w grudniu 1927 roku jako autor dramatyczny. Pod wpływem «ducha misteryjnego» a częściowo z inspiracji Limanowskiego [współtwórca «Reduty» – przyp. A.W.] napisałem widowisko jasełkowe *Betlejem Ostrobramskie* [...]. W dniu uroczystego otwarcia rozgłośni [...] zespół «Reduty» wykonał przed mikrofonem moje *Betlejem Ostrobramskie*” (T. Łopalewski, *Czasy dobre i złe*, Warszawa 1966, s. 130, 209). Należy uściślić, że ogólnopolska radiowa premiera *Betlejem* poprzedziła dokładnie o trzy dni oficjalne otwarcie Rozgłośni Wileńskiej – miała miejsce 12 stycznia 1928 w godz. 17.45-18.55. Por. *Słuchowiska* (II), s. 30; Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 275.

³¹ *Słuchowiska* (I), s. 20.

³² Słuchowisko przygotowane przez rozgłośnię w Katowicach, w opracowaniu Jana Kazimierza Zaremby, reżyserii Zbigniewa Lipczyńskiego i z ilustracją muzyczną Jarosława Leszczyńskiego. Jak przytacza na podstawie powojennych relacji Maciej Józef Kwiatkowski, audycja kończyła się wymow-

2. PERIODYZACJA ROZWOJU RADIA I SZTUKI RADIOWEJ

W historii radiofonii możemy wskazać wyraźne etapy, które nie tylko porządkują dzieje radia, ale pozwalają zaobserwować proces ewolucji sztuki mikrofonowej³³. Główny impuls tych przeobrażeń stanowią osiągnięcia techniczne, w tym pojawienie się i rozwój nowych mediów, które w istotny sposób zadecydowały o modyfikacjach oferty programowej rozgłośni

nymi, z dzisiejszej perspektywy, słowami: „I szły pułki polskie cztery wieki temu, aby na Śląsku Opolskim pod Byczyną odeprzeć zamach niemiecki na Państwo i pod wodzą Wielkiego Hetmana zwycięstwo wywalczyć. I dzisiaj nie osłabła szabla polska, nie osłabła w narodzie wola wielkości. Jak nigdy mocna doświadczeniem wieków, potrafi też, gdy zajdzie potrzeba, sprawiedliwie granice rycerskiemu narodowi naszemu wywalczyć” (M.J. Kwiatkowski, *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984, s. 46-47). Półgodzinne słuchowisko zakończyło się o godzinie 22.00.

³³ Periodyzację historii polskiej radiofonii znajdujemy także w innych publikacjach, przy czym przeprowadzone linie podziału determinuje profil opracowania. M.J. Kwiatkowski szereguje historię Polskiego Radia szczegółowo jako wnikliwy dokumentalista-historyk i proponuje aż dziewięć okresów: 1. Preradiofoniczny: do 1 lutego 1925, czyli uruchomienia próbnej stacji nadawczej PTR; 2. Lata 1925-1929 do otrzymania przez PR nowej koncesji nadawczej; 3. Zabiegi nad upowszechnieniem radiofonii: 1929-1935; 4. Etatyżacja: 1935-1939; 5. Lata wojenne: 1 września 1939 – 11 sierpnia 1944 do momentu powstania radiostacji „Pszczółka” w Lublinie; 6. Okres odbudowy: 11 sierpnia 1944 – do końca 1949 roku; 7. Rozbudowy: plan sześcioletni; 8. Powstanie telewizji i jej funkcjonowanie w ramach tej samej instytucji; 9. Współistnienie z telewizją (por. Kwiatkowski, *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*, s. 10-18). Z. Kosiorowski w swojej rozprawie doktorskiej wskazuje głównie na wydarzenia, które są momentem zmian natury prawnej: rok 1926 – PR jako spółka akcyjna; rok 1935 – spółka akcyjna Skarbu Państwa; 1944 – Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Radio”; 1949 – Centralny Urząd Radiofonii; 1960 – Komitet ds. Radia i Telewizji; okres po Sierpniu '80 do 1989 i następnie rok 1992 jako data uchwalenia nowej ustawy o radiofonii i telewizji (Z. Kosiorowski, *Radiofonia publiczna. Prawno-ekonomiczne uwarunkowania misji radia publicznego realizowanej przez jednoosobowe spółki skarbu państwa*, Szczecin 1999, s. 15-29). W niniejszej pracy podział historii radia uwzględnia zmiany historyczne, polityczne, ekonomiczne, lecz traktuje je jako zewnątrz czynniki wpływające pośrednio na kształt programowy radia. Wyekspozowane zostają wydarzenia znaczące z punktu widzenia ewolucji sztuki radiowej, co ma prowadzić do uchwycenia istoty zachodzącego przez lata procesu. Z tego względu proponowany podział najbliższy jest temu, który przedstawił J. Tuszewski (*Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 157-158), wyróżniając okres „twórczych inicjacji” (lata dwudzieste), dojrzewania (do wybuchu II wojny światowej) i dojrzałości sztuki radiowej (okres powojenny, trwający do dziś). Periodyzacja Tuszewskiego została wzbogacona o zjawiska najbardziej współczesne, określone jako cyfryzacja radia.

oraz ukształtowały przyzwyczajenia i oczekiwania słuchaczy. Tym samym radio stało się ważnym czynnikiem przemian społecznych i kulturowych, określanych jako „rewolucja medialna” lub „informacyjna”³⁴. Równolegle obserwujemy także wzrost świadomości warsztatowej twórców i formowanie się autonomicznej sztuki związanej z tym medium.

Etap pierwszy to tzw. czasy pionierskie, czyli okres powstawania pierwszych stacji radiowych, jak np. 2MT w Wielkiej Brytanii, wojskowa stacja Tour Eiffel we Francji czy próbna stacja nadawcza Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego w Warszawie. Obejmuje również fazę tworzenia narodowych radiofonii w kolejnych krajach europejskich, z których ostatnim była Portugalia, gdzie Emissora Nacional zainaugurowała oficjalnie swoją działalność 1 sierpnia 1935 roku. W pierwszych latach przede wszystkim odkrywano możliwości radia, sprawdzano siłę jego oddziaływania. Był to czas nieustannego eksperymentowania. Słusznie zatem Jerzy Tuszewski proponuje, by nadać tej epoce miano „twórczych inicjacji”³⁵. Mimo iż ze współczesnej perspektywy niektóre rozwiązania mogą wydawać się nieuzasadnione, w rzeczywistości stanowiły konieczny moment pokonywania ograniczeń, rozszerzania wyobraźni i rozpoznawania specyfiki radia. Przywołajmy pierwszą mikrofonową realizację teatralną, która miała miejsce 17 października 1922 w baraku słynnego Royal Flying Corps we Writtle w pobliżu Chelmsford:

Zrobiliśmy sztukę radiową (*wireless play*). Wybraliśmy scenę balkonową z Cyrana [*Wyznanie Krystiana* – scena balkonowa z *Cyrana de Bergerac* Edmunda Rostanda – przyp. A.W.]: w teatrze jest grana w półmroku z prawie nieruchomo stojącymi aktorami i to wydawało się odpowiednie do nadania przez radio. Siedliśmy wokół kuchennego stołu – wspominał później inicjator tego eksperymentu Peter Eckersley – pośrodku drewnianego baraku zastawionego prozaiczną aparaturą i wypowiedzieliśmy nasze namiętne kwestie nie wprost do siebie, ale do mikrofonu³⁶.

³⁴ Por. m.in. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna*; P. Levinson, *Miękkie ostrze czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2006.

³⁵ Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 159.

³⁶ Crook, *British Radio Drama*. Stacja 2MT we Writtle nadawała w zasięgu 700 metrów. W polskiej literaturze przedmiotu za pierwszą sztukę teatralną odegraną w radiu uważa się scenę „namiotową” z szekspirowskiego *Juliu-*

Współcześnie odczytanie przez aktora kilku kwestii dramatycznych transmitowanych na niewielką odległość nie budzi specjalnych emocji, jednak przed rokiem 1922 teatr bez wizji, gestu, dekoracji był wprost nie do pomyślenia. Eckersley zmienił nasze wyobrażenie sztuki i przekonał o istnieniu – jak sam to później nazwał – „the power behind the microphone”, czyli „potęgi mikrofonu”³⁷. Warto zauważyć, że owa siła objawiła się mimo prowizorycznych jeszcze narzędzi technicznych.

Pionierzy sztuki radiowej byli zmuszeni rozwiązać wiele podstawowych problemów związanych z realizacją słuchowisk, jak np. konieczność uwiarygodnienia głosu, konstrukcja postaci jedynie z elementów fonicznych, zorganizowanie przestrzeni akustycznej. Oto jak relacjonuje te zmagania Richard Hughes, wspominając produkcję pierwszego oryginalnego słuchowiska *Danger*:

Co zrobić, by nasze głosy brzmiały jak w podziemnym tunelu? Playfair rozwiązał to w ten sposób, że kazał aktorom włożyć te ich śliczne główki w wiadra. I jeszcze zaprosiliśmy chór walijski – w tych dniach walijscy górnicy kwestowali, śpiewając na ulicach Londynu. Scenariusz mówił o „odległych urywkach śpiewanego hymnu”, ale kiedy ci faceci zaczęli śpiewać, nic nie było w stanie ich zatrzymać: a było tylko jedno studio, tylko jeden mikrofon, więc Playfair umieścił ich na zewnątrz, na korytarzu, za dźwiękoszczelnymi drzwiami, które można było otwierać i zamykać³⁸.

Bez względu na anegdotyczną zawziętość w śpiewie walijskich górników wyreżyserowanie ilustracji muzycznej, która według scenariusza pojawia się we fragmentach w odpowiednio dobranych momentach akcji, nie było zadaniem łatwym do wykonania. Podobnie uzyskanie efektu, jednego z najprostszych, tzw. pogłosu („głos jak w podziemnym tunelu”) wymagało najpierw uruchomienia akustycznej wyobraźni, a później znalezienia praktycznego rozwiązania. Dodatkową trudność stanowiła konieczność realizacji słuchowiska „na żywo”, bez możliwości ingerencji, korekty czy powtórki sceny. Niepodważalną zasłu-

sza *Cezara*, która miała się pojawić na antenie BBC 16 lutego 1923 roku (Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 158). Wprowadzone informacje brytyjskiego badacza rozszerzają naszą znajomość historii radiowego teatru.

³⁷ Crook, *British Radio Drama*.

³⁸ Tamże.

gą autorów tego przedsięwzięcia jest wskazanie na potrzebę zindywidualizowania głosów, by stały się rozpoznawalnym dla słuchacza sygnałem danej postaci, oraz wysiłek włożony w poszukiwanie odgłosów rzeczywistości, co dało początek tzw. kuchni akustycznej – bazie efektów dźwiękowych i urządzeń do ich wytwarzania, stanowiących niezbędny element wyposażenia rozgłośni. W ten sposób nastąpiło wstępne rozpoznanie materii dźwiękowej: głos ludzki, efekty akustyczne i muzyka, których kompilacja prowadzi do stworzenia oryginalnego utworu radiowego. Był to też pierwszy moment, domagający się rozstrzygnięcia wzajemnej zależności scenariusza słuchowiska i jego fonicznej realizacji, postawienia fundamentalnych pytań: w jakim stopniu tekst potrzebuje jedynie „udźwiękowania”, a w jakim stanowi samodzielny twór literacki, co jest w rzeczywistości utworem radiowym: scenariusz czy rozbrzmiewający w głośniku spektakl. Te kwestie jeszcze przez wiele lat będą powracać w dyskusjach krytyków, teoretyków i twórców radiowego teatru. Realizacja pierwszych słuchowisk doprowadziła również do wstępnego określenia cech tzw. radiofoniczności tekstu i ustalenia zasad wykonawstwa mikrofonowego.

W tym okresie radio zyskało przydomek „wielki niewidomy”, analogicznie do bezdźwiękowego wówczas filmu nazywanego „wielkim niemową”. Zmagano się przede wszystkim z awizualnością nowego środka przekazu. Za odpowiednie do odegrania przed mikrofonem uznawano te sztuki teatralne, które umieszczają sytuację dramatyczną w ciemności. Brak ruchu, scenografii i sylwetki aktora wydawał się wówczas usprawiedliwiony, poniekąd naturalny. Przypomnijmy: „Wybraliśmy scenę balkonową z Cyrana: w teatrze jest grana w półmroku z prawie nieruchomo stojącymi aktorami i to wydawało się odpowiednie do nadania przez radio” [przyp. A.W.]³⁹. Tendencję tę widać zarówno w tematyce utworów (np. katastrofa w podziemnym tunelu), w wyborze bohaterów (często byli to ludzie niewidomi, np. postać ślepego starca w *Pogrzebie Kiejstuta*), jak i 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,

³⁹ Tamże.

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 ciemku⁴⁰.

Wyzwaniem było też pokonanie niedoskonałej techniki, która choć umożliwiała pojawienie się nowej formy emisji dźwięku, wciąż jeszcze nie pozwalała na pełne urzeczywistnienie akustycznych wizji autorów słuchowisk:

Wymyśliłem efekty dźwiękowe, nie zwracając uwagi na to, jak zostaną wykonane. Ktoś skoczył za róg i sprowadził z kina przy głównej ulicy człowieka od efektów, maszynę do robienia wiatru i całą resztę. Ale wciąż nie mogliśmy nic zrobić, żeby to brzmiało tak, jak powinno brzmieć, ani w studiu, ani poza nim. Prymitywna w tamtych czasach transmisja redukowałą wszystkie dźwięki do pojedynczych odgłosów, które były nie do odróżnienia. Mogły być zarówno brzęczeniem komara, uderzeniem miecza, hukami Niagary, jak trzaśnięciem drzwi. Ponadto studio było ogromną wytłumioną celą, skonstruowaną tak, by głosy brzmiały jakby dryfowały w przestrzeni kosmicznej⁴¹.

Tym bardziej zdumiewa zaangażowanie, z jakim twórcy radiowi realizowali swoje, wydawałoby się, mało realne projekty. „Praktyka wykazała, że odegrali oni [pionierzy radiofonii – przyp. A.W.] wielką rolę w najtrudniejszym, pierwszym okresie «rozruchu», a wielu z nich na długie lata związało się ze swoimi radiofoniami”⁴². Na polskim gruncie najbardziej aktywnymi pasjonatami radiofonii byli bracia Stanisław i Janusz Odyńcowie, Alojzy Mikołaj Kaszyn, Witold Kasperowicz. Z entuzjazmem na zaproszenie do studia Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego przy ulicy Narbutta odpowiadali aktorzy, muzycy, śpiewacy. „Nie należy zapominać – zwraca uwagę Maciej Kwiatkowski – że występy przed mikrofonem próbnej stacji odbywały się na zasadach społecznych, czyli że artyści występowali bezinteresownie”⁴³, a mimo to w pierwszych audycjach radiowych z Warszawy prezentowali się wokaliści, instrumentalisci, recytatorzy, chórzyści i aktorzy Teatru Wiel-

⁴⁰ Tamże. Faktycznie poproszono słuchaczy o zamknięcie oczu podczas słuchania, o czym pisze Crook w dalszej części cytowanego artykułu, powołując się na relację prasową z dziennika „Daily Mail”.

⁴¹ Tamże.

⁴² Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 197.

⁴³ Tamże, s. 106-107.

kiego. „Można powiedzieć, że próbna stacja PTR była swoistym katalizatorem talentów skupionych w Warszawie”⁴⁴ – ocenia Kwiatkowski.

Radio znajdowało coraz większe zainteresowanie u odbiorców. Powstawały kluby radioamatorów, pisma miłośników radiotechniki, gdzie zamieszczano praktyczne wskazówki dotyczące wykonania i montażu prostych, domowych odborników. Trzeba bowiem pamiętać, że w latach dwudziestych posiadanie aparatu radiowego wciąż było luksusem, dopiero pojawienie się na rynku taniego radia detektorowego i szeroka akcja tzw. radiofonizacji kraju sprawiły, że radio stało się urządzeniem popularnym i stosunkowo łatwo dostępnym. Kiedy emitowano pierwszą próbną audycję PTR, w Polsce było zarejestrowanych 170 abonentów. Kiedy rozgłośnia organizowała uroczysty koncert z okazji święta narodowego 3 maja 1925 roku, w którym wzięła udział plejada gwiazd teatru i estrady, m.in. Hanka Ordonówna i Aleksander Zelwerowicz, zwrócono się z prośbą do sklepów i firm radiotechnicznych o wystawienie głośników na ulice, aby jak największej liczbie osób umożliwić słuchanie świątecznego programu patriotycznego⁴⁵. Dwa lata później w „Antenie Polskiej” znajdujemy wzmiankę, że liczba odborników radiowych przekroczyła już sto tysięcy⁴⁶. Podczas pierwszego dziesięciolecia istnienia radiofonii w Polsce liczba abonentów radiowych wzrosła do ponad 370 tysięcy osób⁴⁷.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 116.

⁴⁶ A. Kaszyn, *Spółeczność radiowa*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 3. W Niemczech, według autora, jeden aparat radiowy przypada na 34 mieszkańców, w Anglii te proporcje rozkładają się 1:22, w Austrii 1:20. Rok później pismo przytacza statystyki dotyczące liczby użytkowników radia w poszczególnych rejonach Polski. Największa liczba aparatów w stosunku do liczby mieszkańców występowała na terenie Warszawskiej Dyrekcji Poczty, gdzie na 6 881 100 mieszkańców przypada 64 439 radioodbiorników (proporcja 1:100). Podobnie jest w okręgu katowickim. Na ostatnim miejscu sytuuje się Dyrekcja Lwowska: 5 485 725 mieszkańców, 3520 aparatów, proporcja 1:1600. Wyniki badań, zdaniem komentatora, wciąż nie są zadowalające. E. Porębski, *Radio w świetle cyfr*, „Antena Polska” 1928, nr 4, s. 246-249.

⁴⁷ Stan na 1 stycznia 1935 roku: 374 047 zarejestrowanych abonentów, trzy lata później, w styczniu 1938 roku: 861 116 użytkowników (*Radio w Polsce w latach 1935-1938*, oprac. F. Pawliszak, Warszawa 1938, s. 140). „Przyrost ten – komentuje Franciszek Pawliszak z Biura Studiów Polskiego Radia – stanowi wyraz potęgującej się świadomości powszechnej, iż radio stało

Pierwszy okres rozwoju radia od następnego oddzielają lata tzw. wielkiego kryzysu ekonomicznego, trudne dla radiofonii we wszystkich krajach świata. Nie zwiększała się liczba posiadaczy radioodbiorników, nie inwestowano w rozwój techniczny rozgłośni. Jednak – paradoksalnie – właśnie w tym czasie okazało się, że radio zdołało zjednać sobie wierne audytorium i zadomowić się w codzienności:

W tym czasie radio dopiero wychodziło z fazy wczesnego dzieciństwa. Nieco ponad dziesięć lat wcześniej większość Amerykanów nie wiedziała, co to takiego, ale teraz nie mogła sobie wyobrazić życia bez radia. Pracownicy socjalni odkryli, że ludzie, którzy podczas Wielkiego Kryzysu stracili niemal wszystko, najpierw sprzedawali lodówki i inne konieczne urządzenia, a dopiero potem rozstawali się ze swymi radioodbiornikami⁴⁸.

Następujący po wielkim kryzysie etap możemy osadzić w latach 1934-1939 i nazwać „złotymi latami” radiofonii na całym świecie⁴⁹. W Polskim Radiu był to czas zasadniczych zmian statutowych. Większość akcji Spółki Polskie Radio zostało w roku 1935 przejętych przez państwo. Zmienił się Zarząd: Zygmunta Chamca, entuzjastę i niestrudzonego promotora radiofonii, zastąpił Roman Starzyński, urzędnik z Ministerstwa Poczty i Telegrafów. Polskie Radio stało się instytucją państwową. I jeżeli pierwsze dziesięciolecie określiliśmy jako czasy dzieciństwa, lata trzydzieste są już okresem dojrzewanania. Nie trzeba już było nikogo przekonywać, że radio nie ma nic wspólnego z ra-

się instytucją użyteczności publicznej, a słuchanie jego audycji – niezbędną potrzebą kulturalną życia codziennego blisko miliona abonentów i kilku milionów słuchaczy” (tamże).

⁴⁸ S. Cloud, L. Olson, *Chłopcy Murrowa. Na frontach wojny i dziennikarstwa*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2006, s. 28-29. W polskich statystykach (patrz: *Radio w Polsce*) w latach 1929-1934 zachwiał się wskaźnik wzrostu liczby abonentów. Ponownie intensywny rozwój zauważamy od przełomu lat 1934-1935.

⁴⁹ Por. A. Briggs, *The Golden Age of Wireless*, London 1965. Rozwój europejskiej radiofonii przerywa wybuch II wojny światowej, w Stanach Zjednoczonych obejmuje jeszcze lata czterdzieste. Barwny obraz ówczesnej świetności radia w Ameryce znajdujemy w filmie *Radio Days* (pol. *Złote czasy radia*, reż. Woody Allen, rok produkcji: 1987). W polskich filmach pracę przedwojennego radia pokazują m.in.: słynna komedia *Skarb* z Adolfem Dymśmą, gdzie bohater zajmuje się wytwarzaniem efektów dźwiękowych do słuchowiska (reż. Leonard Buczkowski, rok produkcji: 1947-1948) oraz *Piętro wyżej* – tu w roli spikera radiowego występuje Eugeniusz Bodo (reż. Leon Trystan, rok produkcji: 1937).

dem, co jeszcze kilka lat wcześniej czynił w swojej popularnej książce Witold Kasperowicz⁵⁰, ani dowodzić, że głos z radia nie jest „siłą nieczystą”⁵¹. Instytucja zyskała ugruntowaną pozycję w społeczeństwie, zdobywała coraz większą – jak wówczas mówiono – „słuchownię”, a produkcję radiową wspomagały kolejne rozwiązania techniczne.

Niezwykle ważnym momentem w rozwoju sztuki radiowej jest wprowadzenie urządzeń do zapisu dźwięku Stille’a i Neumanna⁵². I choć nagrywanie audycji nie mogło być wówczas szeroko rozpowszechnione ze względu na koszt płyt i ich małą pojemność, fakt ten jest zapowiedzią nowego stylu pracy i nowej jakości artystycznej – nagranej i zmontowanej audycji radiowej, która stanie się codzienną praktyką dopiero po wojnie. Warto zaznaczyć, że już w latach trzydziestych przeczuwano, iż narzędziem sztuki radiowej, podobnie jak filmowej, będzie montaż⁵³. Pojawiły się też wyposażone w urządzenia do nagrywania wozy transmisyjne⁵⁴.

⁵⁰ W. Kasperowicz, *Radio w życiu codziennym*, Warszawa 1924.

⁵¹ „Jeden z naszych abonentów w liście swym komunikuje, że jego służba domowa i fornale nie chcieli nałożyć słuchawek twierdząc, że to «nieczysta siła». Działo się to w 1928 roku 25 km od Wilna!” (Porębski, *Radio w świetle cyfr*, s. 246). Autorem popularnej rozprawki dla młodzieży wyjaśniającej, w jaki sposób głos ze studia trafia do domów słuchaczy, jest także Zenon Kosidowski (*Mówi do was radio*, Lwów 1933), znany przede wszystkim jako autor pionierskiej pracy na temat teorii słuchowiska wydanej w 1928 roku: *Artystyczne słuchowiska radiowe*.

⁵² „Wszystkie produkcje nadawane przez radio mogą być utrwalone na taśmie stalowej i niejako zakonserwowane, a potem dowolnie reprodukowane. Ostatnio do Warszawy przybył drugi komplet Still’a” – donosi „Antena” na początku 1935 roku (nr 7, s. 8 w rubryce „O czym mówią w Polskim Radiu...”). Co prawda Tadeusz Byrski wspomina, że już w 1930 roku w Rozgłośni Wileńskiej, jako pierwszej w Polsce, pojawił się jednotalerzowy aparat do nagrywania marki „Melograph”, ale było to urządzenie jeszcze dość prymitywne technicznie i mało praktyczne. Reżyser zapamiętał jednorazowy eksperyment z nagraniem słuchowiska: „Nagrywało się na każdej płycie od kropki do kropki odcinki trzyminutowe dwustronnie – oczywiście 1-3, 2-4 itd. – ażeby potem nadać je z dwutalerzowego gramofonu”. I w ten sposób trzydziestominutowe słuchowisko wyemitowano w sumie z dziesięciu płyt. „Tu już wymagana była akrobacja nadającego” – dodaje Byrski (tenże, *Teatr – radio. Wspomnienia*, Warszawa 1976, s. 167-168).

⁵³ Patrz: A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 46-47.

⁵⁴ Nagrane materiały nazywano „konserwami dźwiękowymi”, a samochodów wyposażonych w urządzenia do nagrywania używano do przygotowania i emisji krótkich materiałów dźwiękowych z życia codziennego. „Antena” w 1935 roku opisuje nowy typ audycji powstały dzięki wykorzystaniu tych nowych

Nie bez znaczenia dla rozwoju polskiej sztuki radiowej okazała się decyzja o przeniesieniu do Warszawy kierownika programowego Rozgłośni Wileńskiej Witolda Hulewicza, uważanego za „męża opatrnościowego” polskiej radiofonii. Był poetą, tłumaczem, a także sprawnym organizatorem życia kulturalnego. W Wilnie zainicjował m.in. Środy Literackie, spotkania artystyczne w tzw. celi Konrada transmitowane przez radio na całą Polskę⁵⁵, promował twórczość słuchowiskową, zabiegał zwłaszcza o oryginalne teksty radiowe, m.in. zorganizował pierwszy w Polsce konkurs na słuchowisko, znany był także z dbałości o dobry poziom wykonawczy audycji, o czym świadczy współpraca z Teatrem Reduta⁵⁶. Odejście Hulewi-

możliwości (T. Strzetelski, „Hallo! Tu mówi dzień!”, „Antena” 1935, nr 1, s. 5). Dużą popularnością cieszyła się przygotowana w ten sposób audycja „Tygodnik dźwiękowy”. Nagrywane materiały w terenie możemy przyjąć za pierwotną wersję minireportaży, szeroko dziś rozpowszechnionych, określanych przez radiowców „małymi dźwiękami” czy inaczej „krótkimi formami reporterskimi”.

⁵⁵ W Środach Literackich uczestniczyli pisarze, poeci i aktorzy z całej Polski. Udało się także Hulewiczowi zaprosić do „celi Konrada” znakomitego angielskiego autora Gilberta Keitha Chestertona. Specyficznego „smaczku” tym literackim spotkaniom dodaje fakt, że odbywały się w podziemiach dawnego klasztoru, gdzie za czasów carskich funkcjonowało więzienie, w którym przetrzymywani byli m.in. filomaci. Patrz: J. Hernik-Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie (1927-1939)*, Warszawa 1998.

⁵⁶ Wiele barwnych szczegółów na temat wileńskiego okresu pracy Hulewicza można znaleźć we wspomnieniach Tadeusza Byrskiego (*Teatr – radio*), Tadeusza Łopalewskiego (*Czasy dobre*), a także jego córki Agnieszki Hulewicz-Feillowej (*Rodem z Kościanek*, Kraków 1988). Jedną z przyczyn odejścia Hulewicza z Wilna był konflikt z tamtejszym środowiskiem twórców kultury, zwłaszcza z redaktorem naczelnym „Słowa” Stanisławem Cat-Mackiewiczem. O znaczeniu wileńskich dokonań niech świadczy relacja z pożegnania Hulewicza: „Na pamiątkę otrzymał złoty sygnet z herbem «Nowina» i wygrawerowanymi literkami «W.H. – R.W.» (Witold Hulewicz – Radio Wilno) oraz srebrną plaketkę z małą kukułką, która miała przypominać sygnał Rozgłośni Wileńskiej, i serdecznymi słowami pożegnania. W podpisie: «osamotnione w gnieździe kukułcze jaja»” (Hulewicz-Feillowa, *Rodem z Kościanek*, s. 141). Niestety, całokształt wielokierunkowej działalności Witolda Hulewicza nie został jeszcze naukowo opracowany. Powstała jedynie rozprawa na temat tłumaczeń m.in. Rilkego i Manna (I. Bartoszevska, *Witold Hulewicz: tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, Łódź 1995). Ważnym źródłem jest film dokumentalny Agnieszki Karaś *Inny. Życie Witolda Hulewicza* z roku 2001 oraz przywoływana już w niniejszej pracy książka tej autorki: *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza* (Warszawa 2003). Szkic do radiowego portretu Hulewicza znajdujemy w audycji *Medium – Magazyn Miłośników Sztuki Radiowej* pod redakcją Jerzego Tuszewskiego, której zapis autor umieszcza w swojej książce *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 364-368).

cza spowodowało przejście do centrali jego dwóch wileńskich współpracowników: aktora i reżysera Tadeusza Byrskiego oraz filmowca i radiowca Antoniego Bohdziewiczza, wszyscy do roku 1939 tworzyli trzon Wydziału Literackiego Polskiego Radia odpowiedzialnego za realizację słuchowisk. Bezpośrednim zastępcą Hulewicza został znany już wówczas pisarz Jan Parandowski. Zaangażowanie, z jakim ci czterej artyści wykonywali pracę radiową, pozwoliło na stworzenie warunków do rozkwitu estetyki i krytyki radiowej. Jednym z jej udokumentowanych przejawów – ważnym i ciekawym z punktu widzenia badacza literatury – jest cykliczna rubryka „Sztuka i Antena”, która od roku 1935 zagościła na łamach tygodnika literacko-społecznego „Pion”. Organizowano również konferencje środowiska artystycznego, głównie literackiego i radiowego, poświęcone sztuce radiowej. Pierwsza, skupiona wokół zagadnień słuchowiska literackiego, zaowocowała książką *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*⁵⁷, stanowiącą wykładnię przedwojennej teorii radia artystycznego. Ten owocny okres rozwoju polskiej radiofonii przerwał wybuch II wojny światowej. Trzy miesiące wcześniej Polskie Radio triumfalnie witało w swym gronie milionowego abonenta⁵⁸.

Trzeci etap, w którym z pewnością po dokładnej analizie można wyróżnić mniejsze części, generalnie, na potrzeby tej pracy, nazwijmy okresem powojennym⁵⁹. To czas rozkwitu sztuki

⁵⁷ Wydana przez Biuro Studiów Polskiego Radia w serii: Biblioteka (Warszawa 1935). Dla ścisłości należy dodać, iż w 1935 roku odbyły się trzy spotkania pracowników radia i „ludzi pióra”: w marcu, czerwcu i listopadzie, z czego rzeczywiście najbardziej znaczące było opisane spotkanie marcowe, inauguracyjne współpracy pisarzy z Teatrem Wyobraźni, omawiające szczegółowo teoretyczne i praktyczne aspekty twórczości słuchowiskowej. Drugą konferencję poświęcono problemom warsztatowym i społecznym – zastanawiano się przede wszystkim nad przyczynami wciąż niesatysfakcjonującej relacji środowiska radiowego i artystycznego. Trzecia skupiała się wokół zagadnienia humoru radiowego.

⁵⁸ Patrz m.in. R. Kołoniecki, *Milion myśliwych w eterze*, „Pion” 1939, nr 3, s. 1-2. O działalności radia w czasie wojny: Kwiatkowski, *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*; tenże, *Polskie Radio w konspiracji*, Warszawa 1989; tenże, *Tu mówi powstańcza Warszawa*, Warszawa 1994; L. Wyszczelski, *Polskie Radio w Powstaniu Warszawskim 1944*, Toruń 2002 (tu o funkcjonowaniu powstańczego radia „Błyskawica”, którego redaktorem był m.in. późniejszy kierownik sekcji polskiej Radia Wolna Europa Jan Nowak-Jeziorański).

⁵⁹ M.J. Kwiatkowski przeprowadza czterostopniowy podział powojennych dziejów Polskiego Radia (patrz: przyp. 27), jako ostatni opisując etap

ki radiowej, uformowanie się tzw. polskiej szkoły słuchowiska i wyodrębnienie reportażu dźwiękowego jako samodzielnego gatunku artystycznego. Techniczna możliwość nagrywania i montażu dźwięku w stopniu istotnym wpłynęła na artystyczną jakość audycji. Zmieniła się kompozycja, zaistniała nowa faktura brzmieniowa – oprócz elementów stworzonych w studiu, nagrane i zmontowane dźwięki z pleneru, naturalne, spontaniczne wypowiedzi. Zaistniała okazja do realizacji swoistych kolaży radiowych, wykorzystujących różnorodność materiału akustycznego. Montaż zredefiniował funkcję autora radiowego. Jeszcze w 1965 roku Józef Mayen opisuje jako ciekawostkę reportaż, w którym nie pojawia się głos reportera, pytania, opisy miejsca zdarzeń i inne odautorskie komentarze zostały usunięte. „Jest to forma kłopotliwa, czasem trochę sztuczna i stosunkowo rzadko stosowana”⁶⁰ – stwierdza badacz bez entuzjazmu, nie przewidując, że to właśnie w tym kierunku rozwinię się stylistyka gatunku⁶¹. Reporter pozostanie coraz bardziej ukryty, działający „spoza mikrofonu”, a jego rola będzie się przejawiała w wyborze i zestawianiu określonych fragmentów dźwiękowych.

Z kolei Teatr Polskiego Radia, jak referuje Sława Bardijewska,

skupił wokół siebie dramaturgów, prozaików, poetów [...] stawał się stożkiem wzrostu dramaturgii – powstawały słuchowiska, które rozrastały się w sztuki pełnospektaklowe, jeszcze częściej, sztuki teatralne kameralizowały się w formę słuchowiska radiowego. Konkursy na słuchowisko, sympozja, publiczne przesłuchania utworów nowych i archiwalnych, prezentacja

współlistnienia z telewizją (Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 15). Przypomnijmy, że książka ukazała się drukiem w 1972 roku. Bardijewska wskazuje na czas najbujniejszego rozwoju słuchowisk, czyli lata 60. i 70. (poświęca im książkę *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978), a w swojej kolejnej publikacji omawia zebrany materiał w działach: a) słuchowiska lat 70. i 80., b) słuchowiska lat 90. Taż, *Nagie słowo*.

⁶⁰ Mayen, *Radio a literatura*, s. 133.

⁶¹ Obecnie pytania i wtrącenia reportera pozostawia się wyłącznie tam, gdzie są konieczne do zrozumienia wypowiedzi bohatera, ewentualnie dla zdynamizowania audycji przez wprowadzenie krótkiego dialogu. Warto dodać, iż w roku 1956 po raz pierwszym polska radiofonia stanęła do konkursu Prix Italia, który do dziś jest uważany za najważniejszy przegląd sztuki radiowej. Przedstawiono dokument Jerzego Janickiego i Stanisława Ziembickiego pt. *Opowieści o mariackim hejnale*. I choć reportaż nie zdobył wówczas żadnej nagrody, trzeba pamiętać, że był to pierwszy polski dokument radiowy w całości skomponowany z nagrań pozastudiowych.

na międzynarodowych spotkaniach OIRT [Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision – Zrzeszenie Radiofonii i Telewizji Krajów Europy Wschodniej – przyp. A.W.], kwartalnik radiowy publikujący słuchowiska „Teatr Polskiego Radia”, seria wydawnicza Wydawnictw Radia i Telewizji złożona z autorskich tomów słuchowisk najbardziej zasłużonych dramaturgów radiowych – to wszystko sprawiło, że rozwinął się bogaty nurt dramatu radiowego, a sztuki teatralne zyskały możliwość zastępczego uobecniania się poprzez radiową adaptację. Jeśli dodać do tego nierzadko mistrzowskie realizacje reżyserskie z udziałem znakomitych aktorów, to stanie się jasne, jak ważnym i wyjątkowym zjawiskiem było słuchowisko w polskiej kulturze tego czasu⁶².

Koniecznym należy wspomnieć o zaistnieniu tzw. Studia R., zespołu twórców, piszących i realizujących oryginalne teksty słuchowisk oraz poszukujących nowoczesnych sposobów wykorzystania możliwości ówczesnej techniki. Do grona tego należeli: Jerzy Janicki, Stanisław Stampfl, Bronisław Wiernik, Zdzisław Nardelli i Jerzy Wasowski⁶³. Ważnym momentem był także Ogólnopolski Konkurs na Słuchowisko Oryginalne ogłoszony w 1957 roku, w którym nagrodzono m.in. *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta⁶⁴.

W tym samym roku powstało Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, które skupiło kompozytorów i artystów radiowych. Wśród nich znaleźli się: Bogusław Schaeffer, Zbigniew Wiszniewski, Eugeniusz Rudnik. Ich dzieła rozwinęły odrębną sztukę *stricte* radiową, lecz o proweniencji muzycznej, gdzie poszczególne elementy tworzą swoistą partyturę, czego znakiem nawet dla niewtajemniczonego słuchacza są już same tytuły: *Etiuda na jedno uderzenie w talerz*, *Muzyka na taśmę magnetofonową i obój solo*, *Ptacy i ludzie – etiuda koncertowa na czworo artystów, troje skrzypiec, dwa słowiki, nożyczki i garnce ludową*. Elektroakustyczne brzmienia generowane w studiu i tzw. konkretne dźwięki zarejestrowane mikrofonem reporterskim przenikają się w kompozycjach z pogranicza tradycyjnie rozumianej muzyki, słowa, teatru radiowego i doku-

⁶² Bardijewska, *Nagie słowo*, s. 162-163.

⁶³ Patrz: J. Tuszewski, *Polski Teatr Form Słuchowych. Uwagi z perspektywy 80-lecia*, „Z Dziejów Polskiej Radiofonii” 2005/2006, s. 30.

⁶⁴ O radiowych dramatach Herberta, patrz: M. Baranowska, *Radio jako osoba dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 535-549 (tam także odniesienia do innych tekstów).

mentu. Tę twórczość obejmuje bardziej pojemne określenie: *ars acustica* lub *audio art*⁶⁵.

Radio w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowiło niezwykle popularny i zarazem łatwo dostępny środek przekazu. Józef Mayen podaje, że w roku 1963 ponad 365 milionów aparatów na całym świecie odbierało programy 11 670 stacji nadawczych, w Polsce zanotowano ponad pięć i pół miliona abonentów⁶⁶. W stylu słuchania radia istotnie znaczenie miało upowszechnienie przenośnych odbiorników tranzystorowych, które wywołało swoisty renesans słuchalności⁶⁷. Bez względu na imponujące audytorium oraz znaczące dokonania twórców radiowych, wciąż odkrywających nowy potencjał akustycznego materiału, był to już okres rosnącej siły telewizji. Proces ten, co prawda, nie zachodził w Polsce tak intensywnie jak np. w Stanach Zjednoczonych, lecz także tutaj zdawano sobie sprawę, że nowa forma przekazu stanowi dla radia realną konkurencję.

Pora zatem wskazać na ostatnie dziesięciolecie XX i pierwsze XXI wieku i określić je cyfrową erą radia⁶⁸, choć nie tylko wyjątkowo gwałtowny rozwój techniki jest jej wyznacznikiem. W polskich warunkach graniczną datę stanowi 29 grudnia 1992 roku, czyli uchwalenie ustawy o radiofonii i telewizji⁶⁹. W konsekwencji Polskie Radio stało się spółką akcyjną Skarbu Państwa, co w praktyce oznacza, że częściowo utrzymywane

⁶⁵ Patrz: B. Błaszczuk, *O twórczości Eugeniusza Rudnika. Przyczynek do dziejów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, „Z Dziejów Polskiej Radiofonii” 2005/2006, s. 34-42 (tam także fotokopia rozrysowanej przez Rudnika kompozycji radiowej, s. 38-39).

⁶⁶ Mayen, *Radio a literatura*, s. 14-15.

⁶⁷ *Trannies*, jak popularnie nazywano radioodbiorniki tranzystorowe w Ameryce i Wielkiej Brytanii, pozwoliły na zniesienie konieczności słuchania w pomieszczeniu, umożliwiły mobilność odbiorcy, co było ważne szczególnie dla młodych słuchaczy. Odbiorniki tranzystorowe stały się przedmiotem symbolizującym bunt pokolenia lat sześćdziesiątych, a jednocześnie zapowiadały rozwój techniki audialnej w kierunku przenośnych urządzeń emitujących muzykę: *wrist radio*, *walkman*. Por. *Radio tranzystorowe*, [w:] T. Thorne, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kulty, fascynacje*, tłum. Z. Batko, Warszawa 1995, s. 281-282.

⁶⁸ Por. T. Goban-Klas, *Implozja mediów: platforma cyfrowa*, [w:] tegoż, *Cywilizacja medialna*, s. 117-162; S. Jędrzejewski, *Rozwój mediów elektronicznych w erze cyfrowej*, [w:] tegoż, *Radio w komunikacji*, s. 196-200.

⁶⁹ Patrz: *Prawo prasowe, ustawa o radiofonii i telewizji, teksty, przepisy wykonawcze i związkowe*, oprac. J. Sobczak, Toruń 1996; J. Sobczak, *Radiofonii i telewizja. Komentarz do ustawy*, Kraków 2001.

jest z opłat abonamentowych, drugą zaś część dochodu wypracowuje samodzielnie przez wpływy z reklam. Od ogólnopolskiego radia z siedzibą w Warszawie oddzielono siedemnaście rozgłośni regionalnych, wprowadzając w ten sposób konkurencję stacji publicznych oferujących podobny format programowy. Przełamano także monopol radia publicznego. Pojawiły się rozgłośnie komercyjne oraz wytworzył rynek medialny, w którym każda ze stacji walczy o jak największe udziały. Tylko z pozoru ta legislacyjno-ekonomiczna transformacja nie dotyczy radiowej sztuki.

Radio publiczne jako jedyne kontynuuje tradycje programów artystycznych. Jest jednak postawione wobec sprzecznych oczekiwań: z jednej strony, w myśl ustawy, powinno prowadzić tzw. działalność misyjną, a zatem realizować określoną liczbę programów edukacyjnych i kulturalnych, z drugiej – przedstawić produkt, którego atrakcyjność rynkową miałyby potwierdzić badania słuchalności oraz inwestycje reklamodawców⁷⁰. Również spektakle radiowego teatru, audycje literackie czy reportaże podlegają tym ekonomicznym rankingom, mają nie tyle szukać odbiorcy, uważnego słuchacza, ile akceptacji klienta, choć są to przecież propozycje dla węższego, bardziej wyrobionego grona odbiorców. „Siłą napędową rynkowej skuteczności mediów radiowych – konstatuje w swojej rozprawie o radiofonii publicznej Zbigniew Kosiorowski – okazuje się muzyka [czytaj: rozrywka] i informacja. Z przyczyn oczywistych dominują one w programach ramowych rozgłośni komercyjnych, które nie mają takich obowiązków jak stacje radia publicznego”⁷¹. Pośrednio format rozgłośni komercyjnych wpły-

⁷⁰ Oczywiście pojawienie się reklamy radiowej nie jest zjawiskiem z przełomu wieków XX i XXI. Przeciwnie, towarzyszy radiu niemal od początku. Pierwsza radiowa reklama ukazała się w Nowym Jorku w stacji Wind & Earth & Air & Fire 28 sierpnia 1922 roku. W tym samym roku, ale – przypomnijmy – dopiero dwa miesiące później, Peter Eckersley odgrywał przed mikrofonem pierwsze sceny z *Cyrana*. W Polskim Radiu reklama pojawiła się jesienią 1926 roku, a bloki ogłoszeń pod nazwą „Chwilka reklamowa”, potem „Rozmaitości”, weszły jako stały 20-minutowy element na zakończenie codziennego programu. O pierwszych reklamach na antenie: Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 362-365. Patrz także: J.T. Russell, W.R. Lane, *Reklama według Ottona Kleppnera*, red. nauk. wyd. pol. R. Kwiatkowski, Warszawa 2000.

⁷¹ Kosiorowski, *Radiofonia publiczna*, s. 243. Autor przywołuje w pracy wyniki badań audytorium radiowego z 1998 roku na przykładzie województwa szczecińskiego: „Muzyka i informacje to dwa główne powody słuchania radia. Ponad 50% respondentów włącza radio, ponieważ chce posłuchać muzyki,

wa na przesunięcie priorytetów stacji publicznych. *Prime time*, *target* i inne elementy marketingu w coraz większym stopniu decydują o formule audycji i ofercie programowej rozgłośni. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że audycje artystyczne stanowią najbardziej kosztowne i czasochłonne elementy programowe, staje się zrozumiałe, że ich pozycja staje się niepewna. „Zawsze – wyjaśnia Kosiorowski – przy zmniejszającej się sprzedaży (popularności) produkt niechciany można by szybko wycofać z rynku i zastąpić innym, bardziej atrakcyjnym”⁷².

Paradoksalnie dzieje się to w czasie, kiedy technika daje twórcom radiowym niespotykane dotąd możliwości uzyskania doskonałej jakości dźwięku, generowania brzmień sztucznych, konwersji, tzw. oczyszczania (odszumiania) nagrań. Zastosowanie montażu komputerowego pozwala na precyzyjne umieszczanie dźwięków w dowolnym punkcie kompozycji, budowanie tła akustycznego – wyciszanie, zgłaśnianie, nakładanie kolejnych warstw dźwięku, czyli nieograniczone pogłębianie perspektywy fonicznej. Zmieniło to fakturę utworów radiowych, dało szansę akustycznego wyczelowania audycji, nieograniczonego eksperymentowania⁷³, a w konsekwencji zaowocowało mistrzowskimi realizacjami, czego potwierdzeniem jest zauwa-

a prawie 45% poszukuje w radiu informacji” (s. 242). Dla porównania: „Powieść radiowa w odcinkach w rankingu najlepszych i najbardziej słuchanych audycji uzyskała 1,67% odpowiedzi (22. miejsce), a teatr radiowy i audycje edukacyjne znalazły się jeszcze niżej” (s. 243).

⁷² Tamże. Ta chłodna analiza ekonomiczna przeprowadzona przez wieloletniego dziennikarza, później także prezesa jednej z rozgłośni regionalnych Polskiego Radia, nabrała realnych kształtów podczas debaty nad nowelizacją ustawy o radiofonii i telewizji pod koniec 2007 i w pierwszej połowie 2008 roku (tzw. ustawa medialna i spór o abonament): „W pierwszej kolejności pod nóż pójda zespoły artystyczne Polskiego Radia, czyli na przykład orkiestra i chór, a także Radiowe Centrum Kultury Ludowej. [...] Z taką oceną zgadza się prof. Mrozowski [prof. Maciej Mrozowski, medioznawca – przyp. A.W.] – według niego padną: orkiestra radiowa, archiwa, definitywnie zakończy się epoka reportażu. Pozostaną nieliczne radiostacje typu Złote Przeboje – prognozuje” (A. Nalewajk, *Polskie Radio zaciska pasa*, „Dziennik. Polska – Europa – Świat” 2008, nr 19, s. 11. Patrz także m.in.: A. Chłopecki, *Abonament publiczny*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 16, s. 29; J. Jankowska, *Publiczne media w niebezpieczeństwie*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 23, s. 14-15; J. Paradowska, *Egzekucja na raty*, „Polityka” 2008, nr 11, s. 16).

⁷³ W ostatnich latach pojawił się nawet termin „neoreportaż”, definiowany jako forma radiowa nawiązująca do reportażu, charakteryzująca się innowacyjnością i niekonwencjonalnością środków wyrazu. Patrz: *Regulamin Konkursu na Reportaż Radiowy Lubostron 2008*, pkt 9.

żalna w ostatnich latach „fala nagród” dla polskich twórców na najbardziej prestiżowych międzynarodowych konkursach mediów elektronicznych⁷⁴. Ciekawe, że ta ogromna siła postępu technicznego spowodowała też reakcję odwrotną. W dobie nieograniczonych możliwości nagrywania, „składania” i odtworzenia dźwięku obudziła się tęsknota za „prawdziwym” teatrem radiowym, w którym przedstawienia grane są na żywo. Bez powtórek, bez retuszu, bez montażu⁷⁵. Istotne znaczenie dla rozwoju sztuki radiowej ma funkcjonujący od 2001 roku

⁷⁴ Dobrą *passę* polskich autorów rozpoczyna nagroda specjalna na festiwalu medialnym Prix Europa w 2003 roku, którą otrzymała Jolanta Kryśowa z Polskiego Radia Wrocław za audycję dokumentalną *Osieroceni*. W roku kolejnym Prix Italia (tzw. radiowego *Oscara*) zdobył reportaż dwóch dziennikarek Polskiego Radia z Katowic, Anny Sekudewicz i Anny Dudzińskiej, *Cena pracy*. Następnie w roku 2005 Katarzyna Michalak i Monika Hemperek (Polskie Radio Lublin) wygrały Prix Europa reportażem *Chłopcy z Włynanki* i rok później Katarzyna Michalak otrzymała Prix Italia za reportaż *Niebieski płaszczyk*. Z kolei Cezary Galek z Polskiego Radia Zachód za audycję *Kołyśanka dla Brajana* odebrał w Barcelonie prestiżowe Premios Ondas. W roku 2009 dokument Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia pt. *WINna – nieWINna* autorstwa Patrycji Gruszyńskiej-Ruman oraz audycja Doroty Hałasy i Katarzyny Michalak *Modlitwa zapomnianej* zdobyły nagrody Prix Italia. Wybrane źródła prasowe: *Specjalna nagroda Prix Europa* [nota inf.], „Press” 2003, nr 11, s. 16; *Reportaż „Cena pracy”* [nota inf.], „Press” 2004, nr 10, s. 16; A. Dudzińska, A. Sekudewicz, *Oczy zamknięte, uszy zatkane*, „Duży Format” [dod. do „Gazety Wyborczej”] 2004, nr 40, s. 12; A. Dudzińska, *Przepisać się nie da. O sztuce reportażu radiowego* [referuje pracę nad nagrodzonym reportażem], „Press” 2004, nr 11, s. 63-64; *Prix Europa* [nota inf. o nagrodzie dla Michalak i Hemperek], „Press” 2005, nr 11, s. 6; M. Szlachetka, *Liczy się ludzka historia. Prix Italia dla lubelskich radiowców*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2006, nr 231, s. 2; olza [Olga Zdanowicz], *Półgodzinna opowieść o tym, jak wiele znaczy ludzkie życie. Lubuski reportaż najlepszy na świecie*, „Gazeta Wyborcza Zielona Góra” 2006, nr 256, s. 2; ms [Małgorzata Szlachetka], *Radiowy Oskar dla Lublina!*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2009, nr 227, s. 3.

⁷⁵ Dobitnym przykładem jest cykl „Teatr Polskiego Radia na żywo w Jedynce” realizowany w studiu im. Witolda Lutosławskiego, zainaugurowany 18 stycznia 2005 słuchowiskiem poetyckim *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima w wykonaniu Zbigniewa Zapasiewicza. „*Kwiatami polskimi* chcielibyśmy rozpocząć nowy cykl na naszej antenie – mówi Stanisław Jędrzejewski, szef radiowej Jedynki. – Spektakl według poematu Tuwima traktujemy jako eksperyment. Wracamy do źródeł radia, do czasów, w których nie było jeszcze magnetofonów, jednak robimy to nie dlatego, że brakuje nam sprzętu, ale by kolejny raz uatrakcyjnić naszą kulturalną ofertę. Zwiastunami powrotu do tradycji były w ostatnich latach słuchowiska nadawane na żywo z udziałem publiczności, jak dziewięciogodzinny *Maraton z „Panem Tadeuszem”*, *Wesele*, *Balladyna* i ubiegłoroczny [chodzi o rok 2004 – przyp. A.W.], ciepło przyjęty

Festiwal „Dwa Teatry”, stwarzający przestrzeń szerokiej prezentacji, krytycznej oceny i jednocześnie promocji najciekawszych polskich realizacji słuchowiskowych.

Przy opisie sytuacji współczesnej nie sposób pominąć faktu, że radio ma poważnych konkurentów: telewizję, komputer, Internet (który notabene daje też możliwość słuchania wybranej stacji na całym świecie), urządzenia do domowego nagrywania, kopiowania, przesyłania i odtwarzania dźwięków w dobrej jakości, jaką dają formaty mp3, mp4 (i inne), dostępne nie tylko w komputerze, przenośnym odtwarzaczu, ale także w telefonie komórkowym. Zmieniła się zatem rola radia i style odbioru. Przede wszystkim radio stało się bardziej niż kiedykolwiek medium towarzyszącym, co przejawia się „w traktowaniu dźwięku wydobywającego się z głośników jako swego rodzaju tapety czy może tła, lub też w słuchaniu radia mimowolnie, tzn. bez stałego zaangażowania. Niewielu jest już słuchaczy «gorliwych», słuchających radia z uwagą”⁷⁶. Trudno zatem zatrzymać publiczność podczas audycji, której percepcja wymaga skupienia, wysiłku ogarnięcia całości i dostrzeżenia fonicznych szczegółów. Odbiorcy brak przygotowania do świadomego odbioru przekazów medialnych, w tym tak specyficznej struktury radiowej, jaką jest słuchowisko i reportaż artystyczny. Formy artystyczne wymagające zaangażowania odbiorcy zostały odsunięte na margines aspiracji społecznych. Kultura w powszechnym rozumieniu stała się synonimem rozrywki⁷⁷.

Powoduje to kolejne zagrożenie dla sztuki radiowej – komercjalizację, spłykanie tematyki i bagatelizowanie kwestii estetycznych. Za przykład może posłużyć nasilający się proces przekierowania reportażu w stronę dziennikarstwa śledczego zorientowanego na sensację⁷⁸. Zachowując jedynie warsztat,

Bal w Operze” (K. Feusette, *Tuwim w wersji live. Polskie Radio wraca do słuchowisk na żywo*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 13, s. 10).

⁷⁶ Jędrzejewski, *Radio w komunikacji*, s. 238.

⁷⁷ W efektywnym publicystycznym języku uczestnictwo współczesnych Polaków w kulturze komentuje obszerny artykuł, tzw. raport tygodnika „Polityka”: „Jeśli galeria, to handlowa, jeśli salon – to telefonii komórkowej. Jeśli festiwal – to pierogów, a dni – to truskawki. Czy na tym kończy się udział statystycznego Polaka w życiu kulturalnym?” (A. Kyzioł, *Zabawa w kulturę*, „Polityka” 2008, nr 2, s. 30).

⁷⁸ W praktyce dziennikarskiej, w języku, a nawet w strukturze organizacyjnej rozgłośni obserwujemy rozdzielanie reporterów (autorów bieżących materiałów dziennikarskich nawiązujących gatunkowo do reportażu) od reportażyistów (autorów audycji artystycznych).

nie wnikając w kompozycję, stylistykę i inne sposoby wykorzystania radiowego języka, nie umożliwia się rozwoju formuły, która jest autorską opowieścią o rzeczywistości. Tendencję tę zauważyli jurorzy ogólnopolskiego konkursu dziennikarskiego Grand Press 2004, podejmując decyzję o nieprzyznaniu pierwszej nagrody w kategorii reportaży radiowy. W uzasadnieniu podano, że „choć w nominowane materiały włożono mnóstwo pracy – szczególnie w montaż, warstwę dźwiękową, efekty, to zabrakło w nich pomysłu na strukturę dramaturgiczną. Nieumiejętność budowania nastroju, dźwięczny, brak nadzoru redaktorskiego, zdaniem jurorów, dyskwalifikują większość reportaży radiowych. Jurorzy zwrócili uwagę, że radiowcy nie potrafią znaleźć dobrej recepty na formułę reportażu w XXI stuleciu”⁷⁹. Czy jednak reportaż radiowy da się uratować? – pyta w artykule referującym sukcesy i zagrożenia tego gatunku Konrad Dulkowski i w odpowiedzi przytacza opinie radiowców. „To już raczej koniec reportażu radiowego. Co prawda mówi się o misji radia publicznego, ale czy jest misja dla pięciu tysięcy słuchaczy?” – stwierdza Roman Czejarek, który z ramienia Polskiego Radia oceniał reportaże w konkursie Grand Press. Jolanta Kryswata, wybitna reportażyстка z Polskiego Radia we Wrocławiu, chce wierzyć, że reportaż nadal pozostanie, „bo ludzie mają naturalną potrzebę pytania o istotę człowieczeństwa”⁸⁰.

Widać zatem wyraźnie, że uwarunkowania sztuki radiowej zasadniczo się polaryzują. Z jednej strony rysują się ogromne szanse stworzone przez technikę i dorobek warsztatowy twórców. Z drugiej istnieją wyraźne przesłanki, by mówić o „sytuacji zagrożenia”, na którą składają się: komercjalizacja mediów, zmiana oczekiwań słuchaczy i słabsza – w porównaniu np. z telewizją – pozycja radia w przestrzeni nowoczesnych środków komunikacji. Stanisław Jędrzejewski nie ma wątpliwości, że to właśnie wypracowanie stylu programów artystycznych jest jednym z najważniejszych wyzwań nowoczesnego radia: „Tylko ono bowiem [...] może ocalić pewne wartości kultury wyższego rzędu, a nawet jest do tego zobowiązane”⁸¹. Nie da się

⁷⁹ [b. a.], *413 prac do wyboru* [werdykt jury konkursu], „Press” 2005, nr 1, s 37.

⁸⁰ K. Dulkowski, *Gatunek zagrożony?*, „Press” 2006, nr 1, s. 75.

⁸¹ Jędrzejewski, *Radio w komunikacji*, s. 178. Patrz także: *Radio – szanse i wyzwania. Materiały z konferencji „Kulturotwórcza rola radia”*. Kraków 14-15 lutego 1997, red. J.P. Gawlik, Kraków 1997; *Radio i telewizja: informacja*,

tego uczynić bez uruchomienia odpowiednich mechanizmów promocyjnych, edukacji słuchaczy i wypracowania mocnej pozycji audycji artystycznych w ramowym rozkładzie programu. Niezbędny jest także silny nacisk na poszukiwania nowej formuły radiowego języka przekazu, odrzucenie schematyzmu, brak zezwolenia na banał⁸².

Uważne prześledzenie historii radiofonii pozwala zauważyć silny, stale obecny nurt aktywności, koncentrującej się na wprowadzaniu sztuki w obręb radiowego przekazu oraz dążącej do podniesienia wybranych elementów programowych do rangi działań artystycznych. Dzięki temu, obok komunikacji, informacji i rozrywki, możemy wyróżnić osobną dziedzinę określaną jako sztuka radiowa. Jej dwoma gatunkowymi filarami stały się słuchowisko i reportaż, a charakterystycznymi wyznacznikami: akcentowanie roli słowa, używanie elementów akustycznych jako komponentów istotnych znaczeniowo, traktowanie audycji jako samodzielnych całości kompozycyjnych oraz autorskie, czyli indywidualne i kreatywne, podejście do produkcji medialnej. Rozwój tego rodzaju działalności antenowej był w dużej mierze uzależniony od postępu technicznego, zmieniającej się sytuacji kulturowej oraz od ewolucji świadomości twórców radiowych. Po fali eksperymentów akustycznych i literackich, teatralnych, muzycznych i przede wszystkim mikrofonowych już w latach trzydziestych XX wieku stało się oczywiste, że Polskie Radio, podobnie jak inne radiofonie europejskie, dysponuje oryginalną formułą estetyczną, która nie dopuszcza do pozostawienia tego środka przekazu jedynie w roli „przyjemnie brzęczącej pozytywki”⁸³.

kultura, polityka. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej. Katowice 19-20 listopada 1998, red. W. Dudek, Katowice 2000.

⁸² Próba stworzenia radia artystycznego jako miejsca prezentacji wyłącznie sztuki radiowej był realizowany w 2005 roku projekt Radio Copernicus, czyli cykl polsko-niemieckich, niezależnych, eksperymentalnych działań artystycznych, posługujących się muzyką, słowem mówionym, słuchowiskiem i akustyczną sztuką medialną. Radio artystów emitowało swoje audycje przez Internet, na czasowych częstotliwościach radiowych w Polsce i Niemczech, oraz inicjowało wydarzenia w przestrzeni miejskiej w obu krajach, głównie we Wrocławiu i Berlinie. Projekt mobilnego dwunarodowego radia opiera się na idei Felixa Kubina, audioartysty z Hamburga. Dokonania Radia Copernicus zostały zarchiwizowane w mediatece przy Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe.

⁸³ M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 84.

ROZDZIAŁ II

DETERMINANTY KULTUROWE

Sztuka radiowa stoi wobec konieczności nieustannej konfrontacji z trzema zewnętrznymi czynnikami, bezpośrednio decydującymi o kształcie artystycznym utworów radiowych. Pierwszym z nich jest technika, której rozwój umożliwił powstanie nowej dziedziny, a następnie sprawił, iż zmieniały się rodzaje audycji i rozwiązania akustyczne, ewoluowała estetyka radiowa. Drugim jest kultura masowa, modelująca relacje między nadawcą a odbiorcą, która przesądziła o formule przekazu kierowanego do szerokiego, nieznanego, niezindywidualizowanego audytorium. Wreszcie należy wymienić tzw. przestrzeń medialną, gdzie dochodzi do rozróżnienia form dziennikarskich i *stricte* artystycznych w obrębie tego samego środka przekazu. Współegzystują obok siebie: informacja i wywodzący się z informacji reportaż oraz publicystyka kulturalna i słuchowisko. Co decyduje o randze artystycznej programu radiowego? Na czym polega twórczość w dziedzinie uzależnionej od sprawności urządzeń technicznych? I jak ocalić artystę uwikłanego w mechanizmy kultury nastawionej na sprzedaż jak największej liczby wytworów, w tym także wytworów sztuki? Te pytania wyznaczają kierunki poszukiwań definicji sztuki radiowej, która wyłania się w momencie zderzenia przeciwstawnych kategorii i ich wzajemnego się przenikania.

Zasygnalizowane tutaj napięcie pomiędzy sztuką a techniką, sztuką a masową produkcją oraz zawodowym dziennikarstwem możemy obserwować na dwóch poziomach. Najpierw ogólnym, kiedy przypatrujemy się sztuce radiowej jako zjawisku, zwłaszcza w momencie pojawienia się radia i w pierwszych latach funkcjonowania radiofonii, gdy dokonywał się proces społecznej transformacji wyobraźni i zmiany typu kultury. Podobnie świadomość tych opozycyjnych tendencji powinna towarzyszyć radiowemu twórcy, który na przykładzie

pojedynczego słuchowiska czy reportażu za każdym razem, niezależnie od historycznego okresu radia, zмага się z ograniczeniami techniki i własnej akustycznej inwencji. Wybiera między komunikatywnością a schematyzmem, popularnością a trywialnością, gustem potencjalnej publiczności a autorską determinacją. Z coraz większą wprawą zaciera granice między teatralnością słuchowiska a rzetelną faktografią reportażu, by zyskać uwagę i zaangażowanie słuchacza.

Istotę sztuki radiowej będziemy zatem identyfikować na trzech, z pozoru tylko odległych, płaszczyznach. W ten sposób uzyskamy możliwie pełne rozpoznanie specyfiki twórczości mikrofonowej i warunków jej realizacji.

1. SZTUKA TECHNICZNA

Podstawowym wyznacznikiem, określającym charakter sztuki radiowej, jest technika. Nie zaistniałby, gdyby nie opracowana przez fizyków możliwość przesyłania i odbierania fal elektromagnetycznych. Mikrofon, studio i głośnik, pozwalając na swobodną kompilację elementów fonicznych, wygenerowały nową materię artystyczną. Kolejne udoskonalenia czysto inżynierskie redefiniują formułę przekazu. Przykładem niech będą zmiany wywołane przez pojawienie się urządzeń do rejestrowania dźwięku, montażu na taśmie czy w ostatnich latach możliwość obróbki komputerowej. Parametry akustyczne wpływają na wartość estetyczną również dlatego, że decydują o barwie, czystości i przejrzystości dźwięku¹. Warte podkreślenia jest

¹ Przenosząc zależność sztuki radiowej od techniki na praktykę radiową, należy zauważyć, iż do podstawowych kompetencji np. autora reportażu należy obsługa urządzenia do nagrywania. Powinien posiadać tę umiejętność na tyle sprawnie, by uzyskać poprawne akustycznie wypowiedzi (odpowiednia głośność, odległość od źródła dźwięku, wyrazistość) oraz rozpoznawalne efekty dźwiękowe. Równie ważne jest, by zachować właściwe tło akustyczne i odpowiednią proporcję dźwięków pierwszo- i drugoplanowych. W takim samym stopniu warunkuje to udaną audycję, jak koncepcja, temat, umiejętnie zadane pytania, dobór bohaterów czy kompozycja elementów. Zdarza się, że autor nagrania zmuszony jest zmienić planowany układ sekwencji dźwiękowych, sposób prezentacji tematu, gdy okazuje się, że dany fragment nagrania jest zły technicznie – zaszumiony, niewyraźny, za cichy, zagłuszony innym dominującym efektem dźwiękowym, np. przejeżdżający samochód, krzyk,

również, że przy ocenie jakości utworu radiowego decydują zarówno możliwości i umiejętności techniczne nadawców, jak i urządzenia, jakimi dysponują odbiorcy².

Nie powinno się jednak interpretować określenia „sztuka techniczna” w rozumieniu klasycznej filozofii, posługującej się terminem *techne* na zdefiniowanie wytwórczości niewymagającej intensywnego zaangażowania intelektualnego, której rację bytu stanowi jedynie użyteczność. Tak rozumiane sztuki techniczne, zwane niekiedy mechanicznymi lub rzemiosłami, stawiano w opozycji wobec *artes liberales*: „sztuki, które nazywały się dumnie «pięknymi», nigdy nie przestały korzystać z dobrodziejstw świadczonych im przez pozornie tylko uboższą krewną, dostarczającą im płócien i farb, narzędzi rzeźbiarskich i instrumentów muzycznych”³. Jednak wiek XIX, wraz

głośna muzyka, a nawet dyskretny przydźwięk, jaki wydają znajdujące się w zasięgu mikrofonu urządzenia elektryczne. Przyjętą powszechnie zasadą (choć niestosowaną rygorystycznie) jest współpraca z realizatorem dźwięku, który dba o akustyczną jakość utworu: może skorygować dźwięk, w pewnym stopniu „oczyścić”, ale dzieje się to już na etapie montażu studyjnego. W momencie bezpośredniego nagrywania tzw. surowca do audycji autor jest sam (w przeciwieństwie do np. reportera telewizyjnego czy reżysera filmowego, którym „dźwiękowiec” towarzyszy już na etapie nagrywania materiału). O ostatecznym efekcie antenowym decyduje niekiedy typ mikrofonu (kierunkowy, pojemnościowy), który pozwala na uzyskanie pełnego brzmienia czy bogatej panoramy akustycznej. Podobnie w przypadku słuchowiska techniczna jakość nagrania niejednokrotnie przesądza o walorze estetycznym audycji.

² Słuchacz odbierający program radiowy z zakłóceniami, szumami, zniekształceniami nie jest w stanie wychwycić wszystkich komponentów dźwiękowych i należycie ich zidentyfikować, zatem utrudniona (jeśli nie wykluczona) jest wówczas możliwość zrozumienia i interpretacji. Z tych uwarunkowań zdano sobie sprawę bardzo wcześnie, gdy jeszcze jakość odbieranego sygnału radiowego była bardzo słaba, co potwierdza anegdota przytoczona przez T. Crooka, dotycząca premiery pierwszego oryginalnego słuchowiska: „Punkt kulminacyjny nastąpił w momencie, kiedy powiedzieliśmy, że potrzebujemy wybuchu. Inżynierowie robili wszystko, co mogli, żeby nam pomóc, ale to przekraczało ich techniczne możliwości. Nawet pękająca z trzaskiem papierowa torba mogła wysadzić wszystkie bezpieczniki w Savoy Hill. Ale Playfair miał w sobie coś z geniusza i nie miał żadnych skrupułów. Dziennikarze i krytycy mieli słuchać *Danger* w specjalnie dla nich przygotowanym pokoju, każdy przez swoje słuchawki. Nigdy nie zrobiłby na nich wrażenia stuk delikatny jak przelot ptaszka, pomimo że to właśnie słyszeli słuchacze przy radioodbiornikach. Zatem Playfair zorganizował wielki «wybuch» w pomieszczeniu tuż za pokojem dla dziennikarzy. Nasza «eksplozja» dostała najlepsze oceny w prasie. Nigdy nie odkryli, że słyszeli ją przez ścianę” (tenże, *British Radio Drama*).

³ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 142. Pomijam wspólną genezę *ars* i *techne*. Patrz: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*,

z pojawieniem się fotografii, uczynił nieaktualnym ten w miarę klarowny podział na sztukę i technikę. Fotografia, a później film i właśnie radio wprowadziły nowego rodzaju działania artystyczne, których istotę w lapidarnym hasle wyraził Tadeusz Peiper: „Maszyna wkracza w sztukę”⁴. Nastąpił rozwój nieznanych dotąd dziedzin sztuki i komunikacji. Pod znakiem audiowizualności rozpoczęła się nowa cywilizacyjna epoka, która zdecydowanie przeformowała nie tylko styl życia, ale i sposób percypowania rzeczywistości⁵. Radio jest jednym z inicjatorów i zarazem uczestników tej gwałtownej fali przemian.

Pierwsze dziesięciolecia XX wieku są okresem wzmożonego namysłu nad techniką i kulturą. Wnikliwi obserwatorzy współczesności na bieżąco opisują zachodzące zmiany, niemal intuicyjnie przewidując ich konsekwencje, także na obszarze sztuki. W tym samym numerze „Zwrotnicy”, w którym Peiper zamieścił swój słynny artykuł *Miasto. Masa. Maszyna*, znalazła się także krótka informacja, przedstawiająca czytelnikom nowatorskie urządzenie anonsowane już w tytule notki – *Radiofon*:

Inaczej: telefon bez drutu. Aparat jak zabawka: dwie maleńkie skrzyneczki, bateria i rączki służąc do nastawiania aparatu odpowiednio do długości fal przynoszących głos. [...] Radiofon stanie się przedmiotem tak powszechnie używanym jak

Warszawa 1976, s. 21-25 (tam też historyczne ujęcie ewoluującej definicji sztuki).

⁴ T. Peiper, *Radio w piśmie artystycznym*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 241 (pierwodruk: „Zwrotnica” 1926, nr 8). Sformułowanie w podobnym brzmieniu: „Maszyna została wprowadzona w dziedzinę sztuki” pojawiło się już 1922 roku w sztandarowym artykule Peipera *Miasto. Masa. Maszyna* (tamże, s. 46; pierwodruk: „Zwrotnica” 1922, nr 2). Na przełomie XIX i XX wieku estetycy zostali postawieni wobec nieznanych wcześniej warunków klasyfikacji sztuk: „Gdy pojawiła się fotografika – referuje Władysław Tatarkiewicz – wystąpiły wątpliwości: jest czy nie jest wytworem maszyny w nie mniejszym stopniu niż człowieka, sztuka zaś jest wytwórczością ludzką. Te same wątpliwości wzbudził potem film. [...] Czy architektura przemysłowa może być dziełem sztuki? Mówiono: Nie może, ponieważ ma inne cele, należy do przemysłu, nie do sztuki. Podobnie plakat: czy może należeć do sztuki malarskiej, mając charakter handlowy i masowy? Wśród prerafaelitów zapanowało oburzenie, gdy jeden z ich grona zaprojektował plakat dla fabryki mydła. W dzisiejszej mowie zagadnienie brzmiałoby: Czy «media», te produkowane masowo i komercyjnie środki komunikowania się z ludźmi i wpływania na nich, mają być zaliczane do sztuk?” (Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 35).

⁵ Tę ewolucyjną zmianę świadomości społecznej można prześledzić na przykładzie tekstów zgromadzonych w antologii *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, projekt i red. nauk. M. Hopfinger, Warszawa 2005.

dzwonek elektryczny. I przyczyni się niemało do wytworzenia w człowieku nowej wizji świata. W miarę jak myśl ludzka narzuca niewolę sił przyrody, skracają się odległości. Świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokąg i słuchokąg człowieka. Zmienia się to, co można by nazwać czuciem świata. Zmienia się człowiek. A sztuka?⁶

Sztuka po okresie intensywnych teoretycznych sporów rozszerzyła swój zakres o oryginalne, nacechowane estetycznie działanie, które opiera się na coraz bardziej skomplikowanych i samodzielnych wynalazkach technicznych. W konsekwencji ujawniły się kolejne domagające się rozstrzygnięcia kwestie. Przede wszystkim rozbudowana technika, wymagająca korzystania z pracy wielu specjalistów przy tworzeniu pojedynczego dzieła, wprowadza pytanie o autora. Na przykładzie radia – kto jest autorem słuchowiska? Autor tekstu, realizator dźwięku, aktor, lektor, kompozytor (lub tzw. ilustrator muzyczny), reżyser? W jakim stopniu to wieloosobowe przedsięwzięcie nadzorowane w niektórych przypadkach dodatkowo przez kierownika produkcji, wspomagane przez inspicjentów, asystentów itp., nazwać działalnością artystyczną, autorską? Szukając odpowiedzi, często przywołuje się warsztaty mistrzów włoskiego Odrodzenia, trupy teatralne czasów Shakespeare'a czy niemiecki teatr Meiningerów z drugiej połowy XIX wieku jako wzory efektywnie praktykowanej „twórczości zespołowej”⁷. Nie ma jed-

⁶ Peiper, *Radiofon*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, s. 240 (pierwodruk: „Zwrotnica” 1922, nr 2). Myśl powtórzona w odczycie radiowym podczas otwarcia rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie w 1927 roku (patrz: *Radio adwokat*, tamże, s. 243). Ciekawa polemika z Peiperem i z wprowadzeniem przez niego radiofonu w rejony zarezerwowane dla sztuki w „Kurierze Polskim”: „Zwrotnica». Drugi numer tego pisma przynosi nam materiał znacznie obfitszy i ciekawszy od pierwszego. [...] Nie brak też i curiosów przypominających dzieła *Ze świata* w „Kurierze Warszawskim”; skąd w piśmie artystycznym znalazły się wiadomości o «aeroplanie w kształcie ptaka» lub o «telefonie bez drutu» – nie wiadomo” ([b. a. – z kontekstu: J. Iwaszkiewicz], [b. t.], „Kurier Polski” 1922, nr 219, s. 9). W „Zwrotnicy” nawiązanie do tej wymiany zdań: „Niedowidzącemu krytykowi odpowiedzieliśmy wówczas krótko, że z czasem związki te pogłębiają się, że przejdą na teren innych sztuk i że natura ich nie pozostanie bez wpływu na naturę samej sztuki” (Peiper, *Radio w piśmie*; patrz: *Komentarz*, oprac. S. Jaworski, tamże, s. 389-400). Powyższe zestawienie wypowiedzi pozwala uchwycić moment transformacji definicji sztuki spowodowany rozwojem techniki, a zarazem przekonać się o nieoczywistym wówczas statusie nowych mediów.

⁷ Por. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 67.

nak wątpliwości, że radiowe, filmowe czy telewizyjne produkcje powstają z o wiele większym rozmachem, większym udziałem specjalistów, przy czym nie każdy w równym stopniu wnosi twórczy wkład w dzieło, w którego powstaniu uczestniczy. Przy produkcji filmowej zwykle są wyliczane i oceniane poszczególne kategorie działań: gra aktorska, scenografia, muzyka, a jako ostatecznego autora podaje się reżysera, z tej racji, że jego zadanie polega na utrzymaniu spójności, jednorodności, konsekwencji przekazu. Na terenie radiowym brak jest tak precyzyjnej hierarchizacji twórczego udziału w realizacji, zwłaszcza słuchowiska⁸. W produkcyjnej maszynie sztuki rozproszył się także mit artysty o proveniencji romantycznej – indywidualisty, demiurga, któremu przysługuje nimb uprzywilejowanej społecznej godności.

Technika umożliwiła bezpośrednią rejestrację rzeczywistości czy inaczej – by posłużyć się tytułem przedwojennej audycji radiowej – „transmisję z życia”. Otaczający świat został uchwycony w obiektywie, w kadrze, w mikrofonie, i to właśnie wycinki tej autentycznej, „naturalnej” rzeczywistości stają się materiałem twórczych zabiegów nowej sztuki. „Bo ów zapis – przekonuje Sława Bardijewska – nie stanowi wiernej repliki rzeczywistości. Proces rejestracji jest jednocześnie procesem twórczego przetwarzania i modyfikacji – kreacją autorską, która ustanawia w dziele biegun sztuczności przeciwstawny biegunowi autentyzmu”⁹. Na inny nieco aspekt owej technicznej manipulacji zwracał uwagę już w latach trzydziestych XX stulecia niemiecki filozof Walter Benjamin, dowodząc na przykładzie

⁸ Kwestia autorstwa słuchowiska, w jakim stopniu przysługuje ona reżyserowi, a w jakim autorowi tekstu, jest jedną z kluczowych nierozstrzygniętych dotąd sytuacji estetycznych dzieła radiowego. Trudność wypływa stąd, że ostatecznie nie ma jasności, czy słuchowisko rozumieć wyłącznie jako utwór foniczny, uwzględniając jedynie jego formę dźwiękową, czy też jest to w głównej mierze tekst pisany, niejednokrotnie później publikowany w formie książkowej, włączany do zbioru dramatów. Przy czym zależność tekstu pisanego na potrzeby radia od jego realizacji antenowej jest większa niż np. w scenariuszu filmowym, który traktowany jest jako szkic dzieła filmowego. Scenariusz słuchowiska ma bardziej wyraziste walory literackie. Problem ten referują m.in.: Kaziów, *O dziele radiowym*, s. 76-81; M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, s. 129-146; W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 903-909.

⁹ Bardijewska, *Nagie słowo*, s. 28.

filmu i fotografii, iż „reprodukcja środkami technicznymi okazuje się bardziej samodzielna wobec oryginału niż manualna”, obraz bowiem, który otrzymujemy przez zapis techniczny, jest zdeformowany: „Na przykład w fotografii może ona wydobyć aspekty oryginału, dostępne jednie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytnie dla ludzkiego oka, lub za pomocą pewnych technologii, jak powiększanie czy tzw. ruch zwolniony, utrwalić obrazy, które siłą rzeczy wymykają się optyce naturalnej”¹⁰.

Analogicznie ten komentarz odnosi się do fonicznej warstwy rzeczywistości, zniekształconej uwarunkowaniami akustycznymi mikrofonu. Zestawianie tych swoistych „cytatów rzeczywistości” staje się nową twórczą metodą wypracowaną dzięki narzędziom technicznym – synteza różnorodności, budowanie ze szczegółów, zestawianie coraz mniejszych fragmentów w coraz bardziej zaskakujące konfiguracje. Wszystko to przypomina układanie mozaiki: kompozycja jest spójna, choć niejednorodna, logiczna, a z pozoru przypadkowa, konsekwentna, mimo że bez prostych linii, całościowa, lecz nigdy nieobejmująca wszystkiego.

Nowa formuła przekazu spowodowała również metamorfozę stylu percepcji. Benjamin wyjaśnia istotę tej konwersji, podając jako najbardziej wyrazisty przykład odbiór obrazu (dzieła malarskiego) porównanego z projekcją filmową:

Obraz zachęca widza do kontemplacji, daje mu możliwość snucia skojarzeń, czego nie daje film, ledwie bowiem zdąży uchwycić wzrokiem jakąś scenę, a już zmieni ją następna. Nie da się zatrzymać. Duhamel – który nienawidzi filmu i absolutnie nie zdaje sobie sprawy z jego znaczenia, poznał wszelako jako tako jego strukturę – odnotowuje tę okoliczność następująco: „Już nie potrafię myśleć o tym, o czym pomyśleć bym chciał. Ruchome obrazki zajęły miejsce moich myśli”. Skojarzenia widza faktycznie przerywa potok ustawicznie następujących po sobie zmian. Na tym polega działanie filmu, poprzez szok, które – jak każde oddziaływanie przez zaskoczenie – wymaga natychmiastowego podchwycenia przez wzmózoną przytomność umysłu¹¹.

¹⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 70.

¹¹ Tamże, s. 91. Autor przywołuje francuskiego pisarza Georges'a Duhamela i jego *Scènes de la vie future*, Paris 1930.

W ten sposób następuje odejście od kontemplacji dzieła sztuki, a naczelnym kryterium oceny staje się wrażenie oraz intensywność wywołanego przeżycia. Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż odbiór nastawiony na silne bodźce, a jednocześnie mało zaangażowany, pobieżny, powierzchowny stał się charakterystyczny dla sztuk technicznych¹². W ten sposób ustalił się standard komunikatu kierowanego do szerokiej, masowej publiczności.

Koniecznym jest tutaj wskazać jeszcze jeden indykator opisanej formuły przekazu związany z relacją odbiorcy i nadawcy. Technika nie tylko pozwoliła na wniknięcie w realną rzeczywistość i maksymalne przybliżenie jej odbiorcy, ale posunęła się do tego stopnia, że ukryła przy tym samą siebie. Odbiorca nie otrzymuje żadnego sygnału, że przygląda się rzeczywistości przetworzonej: aparatura, zespół (poza niezbędnymi wykonawcami) i produkcyjna machina zostały poza kadrem. Nie widzi się i nie słyszy tzw. cięć, śladów retuszu i technicznej (często długotrwałej i wielostopniowej) obróbki. W percepcję została wpisana ta szczególnego rodzaju iluzja, która staje się naczelną zasadą kreacji. Można powiedzieć, że nastąpiło zniesienie ramy, maksymalne zbliżenie odbiorcy i nadawcy, lecz faktycznie są przecież oddaleni jak nigdy dotąd.

Opisane powyżej konsekwencje cywilizacyjnego mariażu techniki i sztuki w odniesieniu do autora, struktury dzieła i warunków percepcji dotyczą w szerokim rozumieniu sztuk technicznych, a szczegółowo oddają istotę przekazu radiowego. „Dzięki swym zaletom – mówił z głębokim przekonaniem już w 1927 roku Peiper – radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji z kurzu przestarzałych przesądów i z plam trwógtchórzliwych. Nie sądzicie chyba, jakoby to była sprawa mało

¹² Punkt zwrotny w niezaangażowanym podejściu odbiorcy wobec przekazu zauważamy pod koniec wieku XX wraz z nastaniem ery wirtualnej, która zaproponowała i niejako wymusiła na odbiorcy *interfejs*, czyli aktywny dialog z komputerem, współtworzenie przestrzeni, także artystycznej, dzięki wzajemnej wymianie komunikatów człowieka i „inteligentnej maszyny” (patrz: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999; R. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multi-mediów*, Kraków 2002; *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005; L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006). Te interaktywne metody przeniknęły także do „starych” środków komunikacji, czyli np. w programach radiowych i telewizyjnych pojawiły się nowe formy kontaktu z odbiorcą.

ważna dla sztuki – prawda?”¹³. Radio przede wszystkim wypukliło dźwięk, mowę, brzmienie, co po latach Walter J. Ong ujął w tezę o narodzinach „wtórnjej oralności”¹⁴. Jednak ten środek wyrazu oparty wyłącznie na audialności został szybko zepchnięty z technicznego Parnasu¹⁵ przez nowocześniejsze, bardziej atrakcyjne, wielokierunkowe środki przekazu, które zawładnęły zbiorową wyobraźnią. Niemniej nie nastąpiło wyeliminowanie radia z bogatej przestrzeni multimedialnej, zgodnie z zasadą transformacji środków komunikacji, której Roger Fidler nadał nazwę *mediamorfozy*¹⁶. Radio egzystuje w tej

¹³ Peiper, *Radio adwokat*, s. 247. Rzecz jasna nie wszyscy artyści z podobnym optymizmem witali wynalazek radia i włączali go w krąg działań sztuki. Dla przykładu podajmy poglądy Stanisława Ignacego Witkiewicza, który określał radio mianem „klanu wyjącego psa”, a coraz bardziej popularny zwyczaj słuchania radia – „kręcicielstwem”: „Kiedy mi pierwszy raz o radiu opowiadał pewien snardz (znakomity zresztą rzeźbiarz), od razu pomyślałem sobie, że coś jest niedobrze. Jako człowiek pracujący głową nie znoszę zbytecznych zorganizowanych hałasów, które tak znakomicie umajają życie przeciętnie bezmyślnemu stadu. Dla muzyki jako dla Czystej [...] Sztuki mam najgłębszy szacunek [...]. Ale to, co dzieje się z radiem jest szkodą dla muzyki i dla całej ludzkości. [...] «klan wyjącego psa». [...] Mam wrażenie, że ludzkość na razie nie zdaje sobie sprawy z tego, jakiego potwora przy niezmiernie cennym wynalazku, spuściła z uwagi. [...] Kiedy powstanie jakaś ustawa przeciwradiowa, czy coś podobnego?” (tenże, *Niemyte dusze*, [w:] tegoż, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 333-337). Pomijam tutaj szeroki kontekst związku prezentowanego fragmentu z całokształtem teorii estetycznej Witkacego.

¹⁴ Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Slovo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992; J. Japola, *Tekst czy głos?*, Lublin 1998; M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 149-208; tegoż, *Kultura bez pisma*, tamże, s. 431-446.

¹⁵ Określenie Bardijewskiej. Patrz: tejże, *Nagie slovo*, s. 27.

¹⁶ Mediamorfoza zakłada taki sposób rozwoju narzędzi komunikacji, że „niedoskonałości jednego medium stymulują wynalazców do konstruowania ulepszonej wersji – remedium. Instrumentarium ulega wzbogaceniu. Podział na epoki pod względem narzędzi komunikowania nie oznacza, że nowe wypierają dawne. Następuje raczej kumulacja mediów. W erze Internetu nadal posługujemy się mową (żywym słowem), piórem, a nawet sygnalizacją za pomocą chorągiewek. Wszystkie środki tworzą nowe formy społeczne i instytucjonalne, które w istotny sposób uzupełniają dawne sposoby komunikowania. [...] Mediamorfoza umożliwia całościowe analizowanie technologicznej zmiany środków komunikowania. Zamiast ujmować je pojedynczo i oddzielnie, skłania do traktowania wszystkich form komunikowania jako elementów złożonego systemu medialnego oraz wykazywania podobieństw i relacji, jakie istnieją między dawnymi, obecnymi oraz kształtującymi się formami mediów” (Goban-Klas, *Cywilizacja medialna*, s. 28-29). Goban-Klas

sferze, zajmując jednak pozycję mniej znaczącą. Paradoksalnie odbiło się to korzystnie na tej części radiowej działalności, którą określamy jako artystyczną. Sztuka radiowa przesunięta na ubocze zjawisk medialnych i artystycznych zaczęła dryfować w stronę zdecydowanej estetycznej niezależności. A podstawę jej rozwoju przez dziesięciolecia stanowiło celne rozpoznanie możliwości, jakie daje technika, które dokonywały się już w interesującym nas przedwojennym okresie polskiej radiofonii.

W formułowanych wówczas wypowiedziach nastawienie do techniki oddają dwa przeciwstawne określenia: euforia i rozczarowanie. Tylko pozornie te pojęcia wzajemnie się wykluczają. Nowo odkryte możliwości emisji dźwięku budziły entuzjazm przede wszystkim na poziomie fascynacji nowym urządzeniem. Wynalazek nazywany wówczas „awangardą techniki”, przyjmowany jak niezwykle upominek cywilizacji, wprawiał w zachwyt samym przeczcuciem potencjału, jaki mógł w sobie ukrywać, wywoływał zdumienie związane z doświadczeniem niewyobrażalnego – do niedawna niemożliwego – słuchania odległych głosów w zaciszu własnego mieszkania. Znakomicie pozwala to zrozumieć wystylizowany poetycko tekst na łamach „Anteny Polskiej”:

Z czułą troskliwością, z zaciekawionym a miłym łomotaniem serca, zabrano się do wypakowywania tej czarodziejskiej czarnej skrzynki, tego gęstego zwoju złotych drutów, jasno połyskujących w sieniej rozświetli zimowego dnia, rozmaitych porcelanowych i metalowych przyrządów, baterii, akumulatorów. [...]

Czekamy na wieści! Odezwij się szalony świecie stokrotnych cudów! Siedzimy tu przy aparacie ze słuchawkami na uszach, jak na okręcie płynącym po nieskończonym morzu, po niezmierzonej dalekości sinych i cudnych fal; cisza wokół nas przemożna i trwożliwa, ani jednej najlżejszej wiei, ani jednego podmuchu z miłosiernych płuc, żagle nasze jak dłonie leniwe obwisły w beczynności. Od lat nie widzieliśmy łądu, nie słyszeliśmy gwaru ludzkiego, szumu wielkich miast, muzyki kwitnącej zieleni, symfonii orkiestr drgających w deszczu rozplukanych tonów, śpiewu ludzkiego, mowy ludzkiej. Zagubieni w naszych świetnych rozmowach jak w dumnej gwarze żeglarskiej, zapomnieliśmy ludzkiego języka, prostych ludzkich słów zapowiadających z Pragi, Berlina, Warszawy, Nowego Jorku

wykład o racjonalnej hodowli buraków cukrowych, koncert smyczkowy lub całość symfonicznej orkiestry.

Odezwiw się natchniony świecie, siedzimy tu ze słuchawkami na uszach i płyniemy, wolno płyniemy na tym okręcie rozpalonej tęsknoty; tam za luką okrętową przepływa sroga bezprzykładnie zima; ośnieżone i kryształowe góry lodu mijają nas groźnie; mroźne wchłaniamy powietrze; słyszymy już wiew górnych przestrzeni, słyszymy już, słyszymy pierwszy ludzki głos¹⁷.

Skupienie jedynie na cudowności samego zjawiska transmisji dźwięku jest odruchem koniecznym, zrozumiałym, ale też ryzykownym, kryje bowiem w sobie niebezpieczeństwo pozostawienia radia w roli atrakcyjnej mechanicznej zabawki. Stąd szeroko dyskutowana i silnie akcentowana potrzeba przesunięcia uwagi z inżynierskiego nowinkarstwa w stronę świadomego odbioru programu. Ten proces osvajania techniki, wzajemnej edukacji twórców i użytkowników radia stał się znamienym syndromem osiągnięcia dojrzałości polskiej radiofonii:

Potrzebny jest czas – pisał Alojzy Mikołaj Kaszyn – żeby z radio-sportowca przemienić się w radiowca. Niektórzy krócej, inni dłużej trwają w okresie „niemowlęcym”, większość przejść powinna przez nieodłączne fazy radioamatorstwa, a więc szukanie jakiegokolwiek stacji, gonitwa za „wyczynem” radio-sportowca, to znaczy pochwylenie jak największej ilości stacji w jak najkrótszym czasie: stacji jak najodleglejszych i jak najślabszych. Radioamatora tej kategorii nic nie obchodzą programy radiowe z punktu widzenia ich zawartości – nastraja aparat na fale, nie zaś na falę. Dalej następuje okres „młodzieńczy” radioamatora, zaczyna się on od chwili, kiedy radio-sportowiec, syt laurów zdobywcy zaczyna się przysłuchiwać, co właściwie aparat gra i zaciekawiony stroną słuchowiskową audycji wysłuchuje ją czasem nawet do końca¹⁸.

O tym, że nie była to przemiana dokonująca się natychmiastowo, niech świadczy fakt, iż odwoływano się do niej nie tylko w pierwszym okresie radiofonizacji, lecz jeszcze w połowie lat trzydziestych:

¹⁷ J. Wit, *Radio mego przyjaciela*, „Antena Polska” 1928, nr 4, s. 305.

¹⁸ Kaszyn, *Spółeczność radiowa*, s. 4. Wszystkie podkreślenia w tekście A.W.

Uaktywnienie radia staje się z każdym dniem widoczniejsze. Już nas nie cieszy sam fakt, że można w Warszawie za naciśnięciem guzika ebonitowego usłyszeć Londyn, Paryż czy Moskwę – myśli się o sztuce radiowej, dojrzewa świadomość oryginalności tej sztuki, czyni się wysiłki ku zbudowaniu estetyki radiowej¹⁹.

Opisana powyżej transformacja świadomości jest jednym z najważniejszych wątków ówczesnej dyskusji o sztuce radiowej. Drugi jej biegun wyznacza wprowadzone już pojęcie rozczarowania. Głębsze wniknięcie w tajniki praktycznej realizacji utworu radiowego prowadziło bowiem do poczucia zawodu – technika wciąż nie potrafiła dotrzymać kroku wyobraźni:

¹⁹ J.E. Skiwski, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 79. W debacie na temat przemiany roli radia i dojrzałości odbiorców warto wskazać jeszcze głosy m.in. Jerzego Sosnkowskiego i Melchiora Wańkowicza. „Każdy wielki wynalazek – pisał Jerzy Sosnkowski – ma to do siebie, że z początku – w dzieciństwie swoim – jest do pewnego stopnia zabawką, rozrywką dla dużych dzieci. Czasem zresztą i małych. Tak się rzecz miała z radiem. I sam wynalazek, i wszystko co z nim związane taktowano jako chwilową «sprytną i miłą rozrywkę» [...]. Radio to wcale nie «gramofon bez płyty» (J. Sosnkowski, *Co warto poruszyć przez radio*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 10). Melchior Wańkowicz: „Jak powstało radio? Był mrowiący tłum ludzi, zajętych swymi sprawami. Należało go zabawić. Sztuczka samogrająca w domu nadawała się doskonale do tego celu. Wszystkie sztubaki zachorowały na radiomankę. W pierwszych latach radia najostrzejszą sensacją było, że ktoś je urządził po prostu w kapeluszu, ale już w następnym tygodniu ktoś pobił rekord, umieszczając odbiornik w papierośnicy. Cud techniki olśniewał i dominował w umysłach. Kiedyśmy się nieco otrzaskali z tym wszystkim, radio zadowiło się na szereg lat jako gramofon. Bywało wygodne dla pani domu, bawiło młodzież. Pan domu, który zbyt wiele słuchał radia, wywoływał lekki niesmak, coś jak synekurzysta, filister, człowiek bez nerwu prac, który ma dużo czasu. Toteż mężczyźni zwykli mówić, że trzymają radio w domu, patrząc na nie jak na telefon: zdarza się raz na miesiąc transmisja z jakiego ważnego wydarzenia – ma się możliwość posłuchania. Spotykałem kierowników odpowiedzialnych Radia, którzy sami się nałożyli do tego rodzaju pojmowania instytucji, którą prowadzą. Kiwali głową z aprobatą i zrozumieniem, kiedy im mówiono, że głośnik się stale trzyma zamknięty. Przygrywamy na tym radiowym tirlitirli nic nierobom, wesołujemy jak możemy i upatrytyczniamy się, ale rozumiemy, że to nie dla poważnych ludzi. Aż wreszcie przyszli ludzie chętni, o świeżym spojrzeniu, wzięli ołówek w rękę i wyliczyli ot chociażby to, że pieniądze, jakie wypłaca Polskie Radio różnym twórcom i odtwórcom, wielokrotnie przenoszą najśmielej pomyślane subsydia, jakie na cele kultury narodowej asygnuje państwo. Podliczyli i zamyślili się. Powiedzieli sobie, że jest tu stanowczo coś do zrobienia” (M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 84).

Wydaje się, że wystarczy królestwo dźwięków, które należy pogrupować i umieścić na pierwszo i drugoplanowych płaszczyznach, a powstanie nowy rodzaj sztuki. W praktyce nieograniczone możliwości dźwięku to kilka płyt, z których nie da się wydobyć nic poza naśladowaniem dźwięków pozbawionych autonomicznego życia i wartości emocjonalnej²⁰.

Wskazany przez Janinę Morawską przykład tzw. kuchni akustycznej demonstruje wpływ techniki na walory kompozycji. Płyty z „efektoteki” i całe maszyny do wytwarzania odgłosów, które z założenia miały wprowadzać ekwiwalenty naturalnych brzmień, wzmacniając wrażenie autentyczności, wywoływały raczej dodatkowe zaciemnienie wyrazistości przekazu, rozbijały tok percepcyjny, gdyż odbiorca miał trudności z rozpoznaniem szumów, szmerów, huków i brzęków oraz powiązaniem ich z aktualnym momentem akcji.

Technika wyznaczyła charakter ówczesnego dzieła radiowego. Przedwojenne słuchowisko to w dosłownym rozumieniu „teatr na żywo”. Spektakle odgrywane w studiu były równocześnie słyszane w radioodbiornikach. Na bieżąco też, podczas emisji, miał miejsce montaż, czyli łączenie poszczególnych

²⁰ J. Morawska, *Z doświadczeń autorów radiowych* (I), „Pion” 1935, nr 27, s. 5. Autorka relacjonuje pracę nad własnym słuchowiskiem *Miasto Santa Cruz*, jedną z najwybitniejszych przedwojennych realizacji radiowych. W. Hulewicz też wskazuje na niedoskonałości techniki, które – jego zdaniem – nie pozwalają na pełne usamodzielnienie się sztuki radiowej. Swoją wizję intensywnego oddziaływania przez słowo wypowiedane do mikrofonu, które „brzmieć i wybrzmiewać będzie daleko dźwięczniej i subtelnej niż z estrady recytatorskiej, niż ze sceny teatralnej”, podsumowuje: „Twierdząc to, zakładamy wysoki poziom techniczny emisji, najwyższą subtelność modulacji i amplifikacji, które to czynniki niestety dziś jeszcze wielokrotnie szwankują” (tenże, *Co to jest słuchowisko?*, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 25). Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt omawianej niedoskonałości ówczesnego radia: budził wątpliwości jako nowe narzędzie przekazu i artystycznego wyrazu. T. Łopalewski wspomina z pierwszego okresu pracy w rozgłośni w Wilnie niechęć części środowiska artystycznego wobec występów przed mikrofonem: „Te początki wyglądały tak skromnie, że trudno było przewidywać, iż rozwinię się z nich potężna instytucja. Pudełeczka ze słuchawkami na uszy albo skrzynki z osobno ustawionymi chrapiącymi głośnikami, podobnymi do trąb gramofonowych – to wyglądało niepoważnie, tak jak pierwsze kinematografy. Solidni artyści, muzycy czy pisarze wrzuszali ramionami na agitację pionierów radiofonii. Występ przed mikrofonem traktowano jako coś raczej groteskowego, jednakże solidnie płacone honoraria zachęcały nawet bardzo szanujących się twórców” (tenże, *Czasy dobre*, s. 209).

elementów fonicznej struktury. Kulisy tej pracy odsłania Franciszek Pawliszak:

Aktor przed mikrofonem nie tylko obarczony jest pamięcią miejsc, które winien kolejno zajmować na podłodze studia radiowego [dla uzyskania planów akustycznych powstających wraz ze zmieniającą się odległością od mikrofonu – przyp. A.W.]: musi również zapamiętać, kiedy jego kwestia przerywana jest muzyką lub efektem akustycznym. Rozplanowanie przestrzeni akustycznej jest czasem bardzo trudne.

Są słuchowiska, dla których jedno studio nie wystarcza. Na przykład *Miasto Santa Cruz* nadawane było z czterech odrębnych studiów, *Kazania Skargi* ze studia i z kilkupiętrowej klatki schodowej, która dawała efekt nawy kościelnej. Przy takich słuchowiskach moment montażu jest najważniejszy: reżyser siedzi przy stole, który wprowadzie nazywa się rozdzielczy, ale spełnia rolę łączącą i przez cały czas słuchowiska włącza lub wyłącza mikrofon odpowiedniego studia.

Wówczas ani aktor nie ma pojęcia, jak wychodzi w głośniku, ani orkiestra nie słyszy aktorów, ani aktorzy i orkiestra nie słyszą efektów, które idą z płyt. Wszystko odbywa się na migi i przy pomocy optycznych sygnałów²¹.

Spowodowana przez warunki techniczne jednoczesność funkcjonowała jako zasadniczy wyznacznik niezbędnego autentyzmu rozumianego wówczas literalnie²². Spektakle realizowano jednorazowo, co przy braku możliwości dźwiękowego zapisu całości sprawiało, iż były to istotnie niepowtarzalne, ulotne przedsięwzięcia artystyczne.

Zmagania z niedoskonałościami techniki stanowiły katalizator rozwoju przedwojennej sztuki radiowej zarówno na poziomie eksperymentalnych poszukiwań warsztatowych, jak i w dyskusji na gruncie estetycznym. Podstawowa, wyznaczona przez technikę, cecha radiowego przekazu – awizualność – nie została rozpoznana jako brak, ułomność, niekompletność, stała się atutem i naczelnym paradygmatem nowej sztuki. I mimo że równolegle film nazywany „wielkim niemową” uzupełniono

²¹ F. P. [Franciszek Pawliszak], *Jak powstaje słuchowisko radiowe?*, „Antena” 1937, nr 16, s. 6.

²² E. Pleszkun-Olejniczakowa przypomina, że zdarzało się wówczas, iż aktorzy, aby nie okłamywać publiczności, występowali przed mikrofonami w kostiumach teatralnych. Por. *Słuchowiska* (I), s. 149, przyp. 29.

o brakujący element dźwiękowy, radio tytułowane analogicznie „wielkim niewidomym” pozostało przy właściwej sobie jednokierunkowości przekazu. Nie tracąc nic z bogactwa środków ekspresji, skoncentrowane wyłącznie na brzmieniu, potrafiło znaleźć oryginalny sposób ożywienia wyobraźni słuchacza:

Być głuchym przez całe życie – dowodził jeden z najbardziej oryginalnych reżyserów radiowych Antoni Bohdziewicz – to wielkie kalectwo. Nie móc słyszeć albo oślepnąć na chwilę – to wielka radość dla człowieka i źródło nowych wzruszeń. Od wieków przecie architektura, rzeźba i obraz zmusza nas do chwilowego kalectwa, odbiera nam słuch. A teraz radio może podarować drugie: chwilową, radosną ślepotę. Nie marnujemy tych chwil na słuchanie głosów, co łatwo nam wpadają w ucho w życiu codziennym!²³

2. SZTUKA MASOWA

Rozwój techniki, zauważalny od XVIII wieku, przybierający na sile w wieku XIX i gwałtownie eksplodujący w stuleciu następnym²⁴, spowodował zmianę stylu życia, relacji społecznych i generalnie modelu kultury, definiowanego od tego momentu jako kultura masowa²⁵. Jej kwintesencję wyznaczają pojęcia:

²³ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 48.

²⁴ W oryginalną formułę ujął ten proces amerykański filozof Neil Postman, analizujący wpływ techniki na kulturę. Wyróżnił w dziejach cywilizacji trzy zasadnicze etapy. Pierwszy, czas, kiedy ludzkość korzystała jedynie z narzędzi. Kolejny nazwał erą technokracji, której pierwszym przedstawicielem był Francis Bacon, gdyż dostrzegł związek między nauką a poprawą warunków życia. Fizjonomię tego okresu wyznaczył wynalazek maszyny parowej (1765) – „odtąd nie było dekady, by ktoś nie wynalazł jakiejś ważnej maszyny, a wszystkie one razem położyły kres średniowiecznej «manufakturze» (*manufacture* oznaczało kiedyś «robić ręcznie»). Praktyczna energia i umiejętności techniczne spuszczone wówczas z uwięzi na zawsze zmieniły materialne i psychiczne środowisko świata zachodniego”. I wreszcie Postman wprowadza termin „technopol”, określając nim nową epokę, rozpoczynającą swą ekspansję wraz z XX wiekiem, a rozumianą jako „totalna technokracja”: „Technopol to pewien stan kultury. To również stan umysłu. Polega na deifikacji techniki, co oznacza, że kultura poszukuje sankcji w technice, znajduje w niej satysfakcję, przyjmuje od niej rozkazy” (tenże, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995, s. 52, 87).

²⁵ Przedstawiony w niniejszym fragmencie pracy opis zjawiska, jakim jest szeroko rozumiana kultura masowa, nie rości sobie pretensji do wyczerpania

liczba, wielość, masa, aglomeracja, tłum, nadmiar, „pełność”, co nakreśla w wymownym, plastycznym opisie jeden z najważniejszych komentatorów współczesnych transformacji kultury José Ortega y Gasset:

Miasta pełne są ludzi. Domy pełne są mieszkańców. Hotele pełne są gości. Pociągi pełne są podróżnych. Kawiarnie pełne są konsumentów. Promenady pełne są spacerowiczów. Gabinety przyjęć znanych lekarzy pełne są pacjentów. Sale widowiskowe, o ile przedstawienie nie jest zrobione „na poczekaniu”, nie jest improwizacją, pełne są widzów. Plaże pełne są zażywających kąpeli. To, co kiedyś nie stanowiło żadnego problemu, a mianowicie: znalezienie miejsca, obecnie zaczyna być powodem nie kończących się kłopotów²⁶.

Przytłaczający tłum to nie tylko obserwacja demograficzna, ale metafora współczesnego społeczeństwa. W innym miejscu ten sam autor dodaje: „Tłum stał się nagle widoczny, zajął w społeczeństwie miejsce uprzywilejowane. Przedtem, jeżeli nawet istniał, to pozostawał niezauważony, był gdzieś w tle społecznej sceny; teraz wysunął się na sam środek, stał się główną postacią sztuki. Nie ma już bohaterów, jest tylko chór”²⁷. Potencjalna ludzka masa jest nie tylko bezpośrednio

wieloaspektowego tematu, który w samym XX stuleciu zaowocował obszerną bibliografią prac filozoficznych, socjologicznych, komentarzy publicystycznych, naukowych i literackich, że streszczenie ich w tym miejscu zachwałoby proporcje wyznaczone przez główny temat rozprawy. Przytaczając najbardziej reprezentatywne wypowiedzi teoretyków i krytyków zjawiska, autorka chce jedynie naszkicować obraz tej nowoczesnej przestrzeni kultury, której istotnym elementem są media masowe, w tym (zwłaszcza w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku) radio. Preferowane są te aspekty charakterystyki, które pomogą zrozumieć sytuację dzieła sztuki i opisać wynikające stąd konsekwencje dla jego wewnętrznej struktury. Pozwoli to w dalszej części rozważań skonfrontować dzieło radiowe z nurtem kultury masowej.

²⁶ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, wybór S. Cichowicz, Warszawa 1982, s. 4. Książkę wydaną po raz pierwszy w 1930 roku uważa się za symboliczną inaugurację dwudziestowiecznej krytyki kultury masowej. (Por. A. Kłoskowska, *Krytyka kultury masowej: za progiem umasowienia*, [w:] tejże, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 254-259). Kłoskowska, autorka fundamentalnego na gruncie polskim naukowego opracowania interesującego nas zagadnienia, wykazuje, że progiem dwudziestowiecznej krytyki kultury masowej są wystąpienia filozofów i pisarzy w XIX, a nawet już w ostatnich latach XVIII wieku.

²⁷ Ortega y Gasset, *Bunt mas*, s. 6.

doświadczana, tkwi przede wszystkim w powszechnej świadomości poszerzanej przez gazety, radio i inne środki przekazu. Ze względu na możliwości dystrybucji informacji, skutecznego docierania do wielomilionowej publiczności z identycznym komunikatem, właśnie media stały się jednym z najbardziej użytecznych narzędzi tej formacji.

Presja zdobycia jak największej liczby odbiorców implikuje konieczność uśrednienia zawartości przekazu. Projektowany hipotetyczny odbiorca jest modelem łączącym najbardziej typowe, najczęściej występujące lub uznane przez nadawcę za najczęściej powtarzające się cechy. W ten sposób następuje modyfikacja, która daną treść ma uczynić dostępną, zrozumiałą i atrakcyjną dla szerokiej grupy docelowej, ujęta w generalną zasadę „wspólnego mianownika”²⁸. Jej efektem jest obniżenie wymogów percepcyjnych i standaryzacja przekazu, również w zakresie wypracowanych schematów treściowych. Sprawdzone, iż największym zainteresowaniem cieszą się motywy: humorystyczny, dramatyczny z obrazem zbrodni i przemocy, sentymentalny, seksualno-romansowy oraz *human interest*, czyli skupiony wokół codziennych ludzkich spraw²⁹. I choć są to wątki przez tysiąclecia przewijające się w sztuce, wytwórcy masowego przekazu wypracowali z nich uniwersalną recepturę korygowaną przez statystyki, badania publiczności, wyniki oglądalności, poczytności, słuchalności, czyli najogólniej: sprzedaży.

²⁸ Kłoskowska wyjaśnia tę zasadę, przywołując historyczny moment kształtowania się na przełomie XIX i XX wieku wielonarodowego społeczeństwa Stanów Zjednoczonych: „Różnicowanie etniczne masy imigrantów wyrwanych gwałtownie z gruntu macierzystej kultury zaważyły w sposób istotny na formowaniu się kultury amerykańskiej. Integracja społeczna tak heterogenicznej masy stanowiła trudne zadanie. Środki masowego przekazu dostarczyły technicznej pomocy przy jego realizacji; pozostał jednak do rozwiązania problem doboru treści, które mogłyby przemówić zarówno do potomków angielskich i szkockich nonkonformistów od dawna wrosniętych w amerykańską glebę, jak do wnuków niemieckich i skandynawskich robotników, do synów irlandzkich, włoskich i polskich chłopów zmienionych w najemną rolniczą i przemysłową siłę roboczą. Trzeba było sprowadzić do wspólnego mianownika całą różnorodność ich zainteresowań, kwalifikacji intelektualnych, tradycji, wierzeń i uprzedzeń, aby dotrzeć do nich jednocześnie za pomocą tych samych symbolicznych treści przekazywanych przez prasę, film, radio i telewizję obejmującą swym wpływem dziesiątki milionów” (Kłoskowska, *Kultura masowa*, s. 289-290).

²⁹ Szczegółowa analiza preferencji tematycznych kultury masowej, patrz: tamże, s. 295-310.

Aspekt komercyjny jest jednym z istotnych czynników korygujących zawartość przekazu. Kultura i sztuka zostały zdominowane przez prawa rynku z jego naczelną zasadą popytu i podaży. Uformował się tzw. przemysł kulturalny, przeprowadzający gruntowną analizę kosztów, kalkulujący wysokość zysku i wyznaczający granicę opłacalności, która staje się tym samym istotnym kryterium oceny danego utworu-produktu, selekcyjnym projekty ubiegające się o dopuszczenie do realizacji czy dystrybucji. Ma to największe zastosowanie przy przedsięwzięciach wymagających dużego nakładu środków, odpowiedniego sprzętu, zaangażowania dużej liczby specjalistów, np. przy produkcjach filmowych czy telewizyjnych, analogicznie reguluje inne dziedziny kultury, np. rynek księgarski czy muzyczny.

Skoro opłacalność transakcji, a zatem i zadowolenie publiczności wzrosły na znaczeniu, w centrum zainteresowania stanął odbiorca. Zabiega się o jego uwagę i pieniądze, dbając o komunikatywność, lekkość przekazu, dostarczanie rozrywki i przyjemności, przekonuje o kompetencjach w wydawaniu ocen, także artystycznych do uprzednio zastrzeżonych dla wąskiego grona znawców przedmiotu³⁰. Krytycy kultury masowej, jak np. Dwight Macdonald, widzą w tym działaniu jedynie pozorne „ukoronowanie” odbiorcy:

³⁰ Wola odbiorcy przejawia się w badaniach sondażowych, rankingach popularności, plebiscytach, top listach, a współcześnie także w programach, w których dzięki narzędziom technicznym decyduje się o losie ich bohaterów, co naukowiec i publicysta Bartłomiej Dobroczyński uważa za *signum temporis*: „Chodzi o różne rodzaje oceniania, rankingowania, nominowania, decydowania co jest «na topie», a co *passeé*, co *trendy*, *cool*, «spoko» i «w porzo», a co przebrzmiało, zmierzchno i musi odejść w niebyt – na zawsze lub do następnego sezonu. W licznych programach w rodzaju *Big Brothera* nikogo się już nie głaszczcie, tylko nominuje, czyli typuje do wyeliminowania z programu; telewidzowie stwierdzają, że nie chcą widzieć tej pani lub tego pana – więc oni znikają z magicznego okienka i wypadają, czasem dosłownie na ulicę. [...] To taka niby demokratyczna procedura. Tyle że kryteria są stanowczo subiektywne, a właściwie w ogóle niesformułowane. Zaryzykuje i postawię hipotezę, że kryterium takie jest jedno i brzmi następująco: «bomisieniepodoba» (tenże, *Trzecia Rzesza Popkultury*, [w:] tegoż, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, wybór i układ tekstów W. Bonowicz we współpracy z autorem, Kraków 2004, s. 18; pierwodruk: „Znak” 2004, nr 3 – gros materiałów w tym numerze pod wspólnym hasłem: *Nowy wspaniały świat popkultury*). Technika multimedialna ostatnio oddała odbiorcy możliwość decydowania nawet o kształcie, kompozycji danego utworu przez umieszczenie na stronach internetowych kilku wersji, np. zakończenia filmu, pozostawiając ostateczny wybór użytkownikowi.

Kolektywna potworność, „masy”, „publiczność”, służy za ludzką normę naukowym i artystycznym specjalistom naszej masowej kultury. Zdegradowali oni publiczność, traktując ją jak przedmiot, odnosząc się do niej z bezceremonialnością i obiektywizmem studentów medycyny, kiedy robią sekcję trupa, a zarazem schlebiają jej, schodzą do poziomu jej smaku i idei, biorąc je za kryterium rzeczywistości (w przypadku socjologów „kwestionariuszowych” i innych *social scientists*) albo sztuki (w przypadku władców kiczu). Kiedy słyszy się, jak „kwestionariuszowy” socjolog rozprawia o sposobach swoich badań, musi się dojść do wniosku, że uważa on ludzi za stado tępych zwierząt, za wiązki refleksów warunkowych, i że oblicza tylko, jakie pytanie obudzi jaki refleks. Równocześnie nie może nie uznać statystycznej większości za wielką Rzeczywistość, za sekret życia, który stara się odkryć. Podobnie jak władcy kiczu jest on zupełnie niewrażliwy na walory i gotów przyjąć każdy idiotyzm, jeżeli ten znajduje poparcie u wielu³¹.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że publiczność masowa jest zawsze publicznością pośrednią, tzn. pozbawioną rzeczywistego kontaktu z artystą. Pisał już o tym w latach trzydziestych XX wieku Walter Benjamin:

Aktor stojący przed aparaturą wie, że w ostatniej instancji ma do czynienia z publicznością: publicznością odbiorców, tworzących rynek. Rynek ten, na który udaje się on nie tylko ze swoją siłą roboczą, lecz również z całym swoim jestestwem, jest dlań w chwili kreacji równie mało namacalny, jak dla jakiegoś fabrycznego wyrobu. [...] Na zanik aury film odpowiada sztucznym konstruowaniem *personality* poza obrębem atelier [w znaczeniu: studia zdjęciowego, miejsca realizacji filmu – przyp. A.W.]; kult gwiazdorów popierany przez kapitał filmowy, konserwuje ów czar osobowości, jaki już od dawna istnieje jeszcze tylko w nadgniętym czarze jej towarowego charakteru³².

W kulturze masowej następuje zerwanie z hierarchicznością, wymieszanie dawnego z nowym, dobrego ze złym, wysokiego z niskim. Ta zasada odnosi się m.in. do zburzenia tradycyj-

³¹ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s. 26.

³² Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 82. Wspomniane przez filozofa zjawisko kreowania i utrzymywania popularności „gwiazdy”, nazwanej tutaj *personality*, obecnie funkcjonuje jako *celebrity*. Patrz: W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.

nego podziału na kulturę elitarną i popularną: „statystycznie rzecz biorąc, część ludności stale stoi przed wyborem: iść na film czy iść na koncert, czytać Tolstoja czy detektywistyczną powieść, oglądać starych mistrzów czy telewizję”³³. Przejawia się także w konkretnych strukturach organizacji przekazu: krótkie fragmenty, sygnały rzeczywistości, migawki złożone w dynamiczną, różnorodną, pulsującą całość. Efekt ten osiąga się we wszystkich środkach masowego przekazu operujących rozmaitym tworzywem: obrazem, dźwiękiem, tekstem – w telewizji, radiu, filmie, a nawet w gazecie. Taką metodę prezentacji rzeczywistości, nazywaną „mozaikową”, kolażową, dookreślił teraz przez wprowadzenie kolejnych terminów pojawiających się w wypowiedziach opisujących kulturę masową: *mix* (lub dawniejsze: *miszmasz*), *koktajl* i *cut-ups* („wycinanki”)³⁴. Te

³³ Macdonald, *Teoria kultury*, s. 14. W dalszej części swojego eseju Macdonald stwierdza: „Kultura masowa jest dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności. Miesza i rozbełtuje wszystko razem, wytwarzając to, co można nazwać homogenizowaną kulturą: od nazwy innego amerykańskiego osiągnięcia, procesu homogenizacji, który równomiernie rozprawdza drobiny śmietany w mleku, zamiast pozwolić im pływać osobno na wierzchu” (tamże, s. 15). Tomasz Goban-Klas uważa, że ujmowanie kultury w schemacie: niska/wysoka jest przejawem syndromu „wstecznego lusterka”. Podczas wystąpienia w Centrum Sztuki Współczesnej w 2001 roku w ramach cyklicznego konwersatorium *Życie w okablowanym społeczeństwie. Komputer – kultura – człowiek w XXI wieku* tłumaczył, iż nowoczesną kulturę opisuje raczej model kołowy: w centrum podkultura, a na obrzeżach tzw. dzieła kultury artystycznej, czyli w tradycyjnym rozumieniu sztuka elitarna. Tę twórczość uważa się za ważną, ale peryferyjną, niezrozumiałą dla szerokiego kręgu odbiorców. Tekst tego wykładu (i większości innych wystąpień w ramach konwersatorium) zarchiwizowany elektronicznie (tenże, www.kulturapolska-edu.com? [online], <http://csw.art.pl/konwersatorium> [dostęp: 30 kwietnia 2007]). Użyty termin „syndrom «wstecznego lusterka»” pochodzi od Marshalla McLuhana.

³⁴ Nawiązując tutaj do szkicu B. Dobroczyńskiego: „William S. Burroughs i Brion Gysin wymyślili (a właściwie reanimowali) w swoim czasie technikę o nazwie *cut-ups* («wycinanki»), polegającą na pocięciu czyjegós tekstu – eseju, książki, artykułu – na mniejsze kawałki i ponownym, mniej lub bardziej przypadkowym, złożeniu go w nową całość. Bardzo przypomina to twórczą taktykę dadaistów, z tym że w przypadku «wycinanek» chodzi nie tyle o efekt estetyczny, ile poznawczy: zdaniem autorów pomysłu, w ten sposób można lepiej przekonać się, o czym właściwie jest dany tekst, głębiej wnikać w to, co on rzeczywiście znaczy. Ale nie tylko o teksty tu chodzi. Według Burroughsa, takie dosłowne cięcie słów i wiadomości, wycinanie z telewizji, wycinanie z kultury i patrzenie, co tam znajduje się naprawdę, jest kluczem do zrozumienia w ogóle. W ten bowiem sposób «przecinamy» swoje stereotypy poznawcze, przyzwyczajenia percepcyjne, nawyki interpretacyjne i dochodzimy do

efektywne metafory obejmują także – w szerszym ujęciu – aktualną formułę poznania i opisu współczesności.

Wobec tak zrekonstruowanego obrazu *mass culture* nasuwa się pytanie o status sztuki. Wydaje się, że przed artystą stają dwa skrajne rozwiązania: albo zabiegać o popularność, poddając swą artystyczną niezależność badaniom rynku, albo godzić się na tzw. niszowość, czyli przekaz skierowany do wąskiego grona odbiorców. Czy możliwa jest jeszcze inna droga? Nawet żarliwy krytyk masowości Dwight Macdonald napisał o Karolu Dickensie, że mimo zdobytej popularności „przekazywał swoją indywidualną wizję jednostkom a nie wyrabiał bezosobowy towar dla mas”³⁵. W polskiej dyskusji na temat zjawisk kultury masowej wskazuje się przykład Stanisława Lema jako fenomenalnego pisarza, docierającego z rzetelną wiedzą naukową i nowatorskim filozoficznym przesłaniem do ogromnej rzeszy czytelników³⁶. Z kolei na poziomie teoretycznym Antonina Kłoskowska, opisując zjawisko resorpcji sztuki przez kulturę

odświeżających wglądów w naturę otaczającej nas rzeczywistości kulturowej. [...] Faktycznie, jeśli tylko przyjrzeć się otaczającej rzeczywistości, to w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat stała się ona domeną wszechobecnego «wycinania». Internet, *zapping*, hakowanie, *sampling*, MP3, kolaż, wszechobecne mozaiki komunikatów gazetowych i reklamowych, eksperymenty genetyczne, współczesna sztuka – wszystko to coraz bardziej bazuje na wycinaniu, przetwarzaniu, paradoksalnym łączeniu, zmienianiu znaczeń, trawestacji, pseudocytowaniu – często na opak i wbrew oryginałom. Nic dziwnego, że nasza kultura sprawia wrażenie, jakby przeszła przez gigantyczną szatkownicę, a następnie została zamieniona w naboje karabinu maszynowego, który ostrzeliwuje nas z coraz większym zapamiętaniem i morderczą intensywnością. [...] Jeśli tak, to wydaje się, że adekwatny opis pociętego świata winien w pewnej mierze zawierać sam w sobie ideę «wycinanki», bo dopiero wtedy pozwala on na nadażenie za tym, co się dzieje, i na uchwycenie tego działania się” (tenże, *III Rzesza Popkultury*, s. 8-9).

³⁵ Macdonald, *Teoria kultury*, s. 11.

³⁶ M. Hendrykowski, *Stanisław Lem, czyli fantastyka stosowana*, [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, red. A. Helman, M. Hopfinger, M. Racze-wa, Wrocław 1974, s. 11-30. Autor nazywa koncepcję autorską Lema „pisarstwem paktującym”, nieustannie układającym się z odbiorcą. „Trzeba zauważyć, że pakt w tej postaci nie musi automatycznie oznaczać kompromisu (przynajmniej nie oznacza go w tym przypadku). Plan generalny jest tu bowiem realizowany z godną podziwu konsekwencją, której «taktyczne» pociągnięcia – dzięki kunsztowi pisarskiemu autora – w ogromnej większości przypadków uchodzą uwagi masowego czytelnika [...], to dialektyczna «huśtawka» między biegunami zupełnej niezrozumiałości i skrajnego uproszczenia, nieustanny balans na krawędzi odpowiednio wysokiego rzędu, uporządkowanego skomplikowania tekstu oraz nieodzownej jego przystępności” (s. 26).

masową, wprowadza kategorię, której nadaje określenie „homogenizacja immanentna” i definiuje ją jako działanie polegające na wykorzystaniu mechanizmów masowej kultury, chociażby faktu przemawiania do wieloosobowej publiczności, jako wewnętrznej, nic nieujmującej dziełu, właściwości. W ten sposób klasyfikuje m.in. dramaty Shakespeare’a, *Operę za trzy grosze* Brechta i twórczość Szaniawskiego. I właśnie autor *Zegarka*, słuchowiska zarówno doskonałego warsztatowo, jak i wygrywającego rankingi popularności wśród słuchaczy, dowodzi, że sztuka radiowa jest zdolna łączyć w sobie autorski koncept z atrakcyjnością przekazu, łatwość odbioru i jednocześnie wysoki walor estetyczny³⁷.

Radio jest jednym z inicjatorów kultury masowej. Kieruje swój przekaz do szerokiej publiczności, zabiega o jej akceptację, spełnia oczekiwania, a nawet zręcznie nią manipuluje³⁸. Niemal od początku istnienia podlega prawom rynku, produkcji, sprzedaży i sondaży. Pojawienie się radia powołało szczególnie rodzaj audytorium, dysponującego specyficznymi atrybutami: równo-

³⁷ Dla zachowania pełnego oglądu sytuacji trzeba mieć na uwadze zastrzeżenie zgłoszone przez badaczkę: „Homogenizacja immanentna może być jednak uznana za *contraditio in adiecto*, ponieważ dzieła wchodzące w zakres tej kategorii stanowią zasadniczo jednolite kompozycyjne elementy wyższego poziomu i nie mają w sobie nic z mechanicznego zestawienia treści i formy o odmiennym charakterze; ich zdolność apelowania do zainteresowań i gustów szerokiej skali odbiorców stanowi efekt talentu, umiejętności wyrażenia bogactwa rzeczywistości złożoności zjawisk. Homogenizacja wewnętrzna – o ile uzasadnione jest w ogóle użycie tego pojęcia – dostarczyłaby idealnego rozwiązania problemu wspólnego mianownika, gdyby nie to, że rzadkim zjawiskiem są dzieła stanowiące połączenie wielkiego talentu i popularności” (Kłoskowska, *Kultura masowa*, s. 340; całość rozważań nt. typów homogenizacji kultury s. 335-355).

³⁸ Jako dobitny przykład podaje się sukces polityczny czterech najważniejszych przywódców lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, którzy wykorzystali radio, by dotrzeć do wyborców ze swoimi doktrynami lub wykreować wizerunek. Pierwszym z nich jest Franklin Delano Roosevelt, który przykuty do wózka inwalidzkiego po chorobie Heinego-Medina przemawiał do Amerykanów silnym głosem podczas „pogadarek przy kominku” uważanych za najważniejszy element prezydenckiej administracji. Kolejnym – Winston Churchill, który występując przed mikrofonami, podtrzymywał pewność w zwycięstwo aliantów w II wojnie światowej. Wreszcie Stalin, wzywający w lipcu 1941 roku do obrony ZSRR po ataku Niemiec, oraz sam Hitler, o którym mówi się (teza McLuhana), że nigdy nie zdobyłby popularności i władzy, gdyby nie radio i umiejętnie kręcone filmy. Patrz: P. Levinson, *Churchill i Roosevelt, Hitler i Stalin: przywódcy, których wyniosło radio*, [w:] tegoż, *Miękkie ostrze*, s. 154-161.

czesny odbiór jednolitych treści przez znaczną liczebnie grupę, zniesienie wymogu kompetencji (słuchanie radia nie wymaga nawet elementarnej umiejętności czytania) oraz odbiór łatwy, komfortowy, odbywający się zawsze na zasadach słuchacza. „I to nie tylko dlatego – tłumaczy Stanisław Jędrzejewski – że istnieje i zawsze istniała swoboda korzystania z tego medium, ale dodatkowo jeszcze odbiór programu radiowego mógł się odbywać jako tło innych zajęć wymagających większego niż słuchanie zaangażowania zmysłów”³⁹. Upowszechnienie się radia, odbywające się niemal równoległe z filmem, stało się wyraźną historyczną cezurą określoną przez socjologów kultury jako pierwszy próg umasowienia⁴⁰.

Grupa odbiorców radiowych nie stanowi jednakże gremium w postaci analogicznej do widowni kinowej. Przede wszystkim radio, docierając wprost do domów, pozbawia odbiorców widzialnej wspólnoty, a co za tym idzie, częściowo eliminuje zachowania typowe dla tłumu⁴¹. Już w pierwszych latach istnienia polskiej radiofonii została podjęta dyskusja o profilu radiowej publiczności i sposobach kształtowania kierowanego do niej komunikatu na poziomie oferty programowej i stylu bezpośrednich wypowiedzi. W 1927 roku Alojzy Mikołaj Kaszyn, przywoływany już w tej pracy jako pierwszy autor „widowiska słuchowego”, tak pisał na łamach „Anteny Polskiej” w inauguracyjnym działaniu pisma numerze:

Przyjęty został *à priori* wniosek, że słuchaczem radiowym jest tłum, taki sam bodaj, z jakim ma się do czynienia w teatrach, cyrkach i na salach koncertowych. Na tym wniosku się opierając, starali się kierownicy rozgłośni o dostarczenie odpowiedniej

³⁹ S. J. [S. Jędrzejewski], *Radio*, [w:] *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 173.

⁴⁰ Kłoskowska, *Kultura masowa*, s. 196. Chronologicznie – przypomnijmy – jako środek docierania do masowej publiczności film wyprzedza radio. Ze względu na bliski moment historyczny szerokiego dostępu dwóch środków przekazu (np. w porównaniu z rozpowszechnieniem się telewizji) Kłoskowska traktuje te zjawiska razem i określa symbolicznie jako tzw. pierwszy próg umasowienia, drugi wyznaczając na lata powojenne. Patrz: tamże, s. 420-427.

⁴¹ „Duszę tłumu”, czyli szczegółowy kanon zachowań zbiorowości, opisał pod koniec XIX wieku Gustave Le Bon. Wskazał na impulsywność, zmienność, otwartość, podatność na sugestię, łatwowierność, gwałtowność uczuć, wynikającą z poczucia bezkarności i świadomości chwilowej siły, nietolerancję, autorytaryzm i niemoralność rozumianą jako brak zdolności do stałego przestrzegania zasad. Tenże, *Psychologia tłumu*, tłum. B. Kaprocki, Warszawa 1994.

strawy duchowej szerokim rzeszom publiczności radiowej, bez zagłębiania się w zbytne subtelnosci, których tłum zazwyczaj nie rozumie. [...] Pragniemy zanalizować kwestię audytorium radiowego i dowiedzimy, że radio ma do czynienia z jednostką ludzką, a nie tłumem – a więc do jednostki powinno się stosować przy układaniu programów radiowych, stawiając sobie tym samym szersze i ciekawsze zadania do rozwiązania⁴².

W tym kontekście Witold Hulewicz stwierdza: „Radio staje się naszym sprzymierzeńcem w ucieczce od zgiełku, nerwów i wiecowości naszego trybu życia. Wtedy radio pomaga znaleźć skupienie, uczy go być samotnym. Brak wizji wzrokowej pobudza czynność wyobraźni”⁴³. To zdanie stało się punktem wyjścia naukowych rozważań filozofa, estetyka, psychologa społecznego ze szkoły filozoficznej prof. Kazimierza Twardowskiego – Leopolda Blausteina, który właśnie zagadnieniu publiczności poświęcił osobną część w swoim szkicu dotyczącym percepcji słuchowiska:

Radio – odpowiada Hulewiczowi – posiada niewątpliwie możliwość uczenia ludzi samotności w czasie doznawania estetycznego, ale nie zawsze z niej korzysta. Tworzy sztuczną publiczność przy mikrofonie. Transmituje frenetyczne oklaski publiczności koncertowej i teatralnej, przez usta spikera zapewnia słuchacza, że danej audycji słucha cały kraj, pozwala spikerowi komunikować słuchaczom swe osobiste wzruszenia, słowem wciąga słuchacza – mimo w zasadzie niesprzyjających warunków – do jakiejś olbrzymiej radiowej publiczności. Nastawienie tej pracy jest raczej opisowe niż normatywne, nie zamierzam

⁴² A.M. Kaszyn, *Tłum i jednostka*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 11. Na kierowane wypowiedzi do jednostkowego słuchacza zwracał uwagę w swoim felietonie poświęconym doświadczeniom prelegenta radiowego Kornel Makuszyński: „Radiowe moje obląkanie polega na tym, że ja nie chcę przemawiać do abonenta tylko do człowieka, co na serdeczne czeka słowa. [...] Jakże to mówić do tych słuchaczy głosem suchym jak pieprz i takim szorstkim jak ryżowa szczotka?” (tenże, *Na własnej antenie*, „Antena” 1935, nr 51, s. 6). Pisał o tym także Witold Hulewicz: „Prawdziwym słuchaczem radiowym, wdzięcznym i podatnym jest oddalony, w małym kółku zamknięty odbiorca, dla którego radio jest uchem świata. Jeżeli pomyślimy, że słucha nas wiele tysięcy jednostek, przykutych do słuchawek i głośnika tak samo, jak czytelnik skupia się nad książką, dojdziemy do wniosku, że mikrofon jest instrumentem wnikliwym, intymnym, kameralnym, bardzo osobistym” (tenże, *Co to jest słuchowisko?*, s. 25).

⁴³ W. Hulewicz, *Z zagadnień „sztuki słuchowej”*, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 17.

więc rozstrzygać kwestii, czy tak być powinno. Raczej chodziło mi o wyraźne postawienie problemu, który powinni sobie jasno uświadomić ci, którzy radiem kierują. Jeśli chcą przyczynić się do wychowania estetycznego publiczności, powinni z umiarem stosować wspomniane właśnie metody podniecania wzruszeń słuchacza, jeśli zaś chodzi im głównie o porwanie słuchacza audycją, powinni ją możliwie często stosować i doskonalić⁴⁴.

Kaszyn odwołuje się do zachowań typowych dla zbiorowej publiczności na wymownym przykładzie widzów rzymskiego *circus*. Tamtejsza widownia też była różnorodna – od plebsu po wykwinnych patrycjuszy, a wszyscy ulegali tym samym emocjom. „Beztroski tłum. – komentuje autor – Serce zasypia, budzi się podniecenie, chęć dorównania innym”⁴⁵. Przeciwnieństwem tego modelu odbiorców jest – jak wówczas mawiano – „słuchownia” radiowa. Przede wszystkim przekaz dociera indywidualnie, staje się zbliżony do bezpośredniej rozmowy. Fakt ten staje się wyraźniejszy, gdy przypomnimy, że radia słuchano przez słuchawki. Być może stąd wzięło się zbawienne dla rozumienia istoty radia przekonanie o konieczności personalnego adresowania przekazu:

W półmroku gabinetu – tak wyobrażał sobie sytuację idealnego odbioru Kaszyn – w wygodnym fotelu zanurzony siedzi człowiek ze słuchawkami na uszach. Cisza, wokół samotność – „mędrców mistrzyni”. Oczy przymknięte, twarz skupiona. [...] A oto ze słuchawek płynie majestatyczny wiersz królewski... Wypsiański! [przypomnijmy, że Kaszyn radiofonizował *Warszawiankę* – przyp. A.W.] To dziwne... ten sam wiersz, ten sam artysta mówił niedawno w wielkiej Sali, a jakże inaczej się go słuchało... Irytacja na tłum, co tak obojętnie słuchał wiersza Wypsiańskiego, tak nie rozumiał go i nie oceniał piękna jego poezji, nie dawała możliwości oddania się całkowitej rozkosz płynięcia na fali rytmów przedziwnych, pieszczona słowami wymarzonymi. A dziś w ciszy samotności każde słowo spada jak perła najdroższa do skarbca serca⁴⁶.

⁴⁴ Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 192-193.

⁴⁵ Kaszyn, *Tłum i jednostka*, s. 11-12.

⁴⁶ Tamże, s. 12. W podobny sposób pisał T. Peiper, twierdząc, iż rzeczywiście „dzięki radiu w świecie maszyny znalazło się miejsce na świat samotności”, ale stanowczo zastrzegając, że tylko wówczas, gdy słucha się przez słuchawki: „Słuchawki są najistotniejszym czynnikiem samotności radiowej. Głośnik jest zdradą. Głośnik udaje tylko szczodrobliwść. To, co mówi dla

Nie ma wątpliwości, Kaszyn był idealistą, wizjonerem, pasjonatem, który cenił wartość kulturotwórczej misji radia i dał temu wyraz w poetyckiej, osobistej, nieco wzniosłej stylistyce. Jednak znał też realia funkcjonowania stacji, towarzyszył polskiej radiofonii od momentu narodzin. Jego koncepcja opierała się na przekonaniu, że radio służy kulturze duchowej (nawet nie intelektualnej: duchowej)⁴⁷ realizowanej dzięki wspólnocie odbiorców, którzy szukają w radiu czegoś więcej niż rozrywki, przyjemności, mało absorbującego sposobu wypełnienia wolnego czasu. I o tym, że taka grupa istniała od najwcześniejszego okresu funkcjonowania radiofonii w Polsce, świadczy wymowny przykład z 1925 roku, kiedy po pierwszych eksperymentalnych audycjach okazało się, że koszty emisji przewyższają możliwości finansowe Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego i programy najpierw utraciły swoją cykliczność, wreszcie zaczęły pojawiać się sporadycznie. Bracia Odyńcowie zaapelowali wówczas do nielicznych jeszcze słuchaczy, by dobrowolnie się opodatkowali i w ten sposób wsparli raczkującą radiofonię. Mimo iż nie udało się w zasadniczy sposób zmienić sytuacji PTR, odzew słuchaczy nabrał rangi symbolicznego gestu⁴⁸.

Prezentowane stanowisko, choć nie odosobnione (Peiper, Blaustein, Hulewicz), nie jest jednak zasadniczą linią działania interesującej nas instytucji. Spółka Polskie Radio była nastawiona na zdobywanie jak największej liczby słuchaczy, co wiązało się zarówno z budowaniem własnej potęgi, wizerunku,

trzech czy dla dziesięciu osób, ma mniejszą wartość niż to, co słuchawka mówi jednej osobie. Słuchawka przynosi intymne szepty. Słuchawka nie dopuszcza podsłuchiwania. Słuchawka wyklucza podział. Słuchawka wprowadza słuchacza w najbardziej osobisty stosunek do rzeczy słuchanej. Słuchawka czyni z radioaparatu maszynę marzeń” (tenże, *Radio adwokat*, s. 245).

⁴⁷ Nawiązanie do kierunku w dyskusji o roli radiofonii, którą J. Sosnkowski nazwał „targowiskiem intelektów”. Chodzi o podkreślenie oświatowej, popularyzatorskiej funkcji radia, które umożliwia demokratyczny dostęp do wiedzy. Patrz: tenże, *Co warto poruszyć przez radio?*, s. 10.

⁴⁸ Wspomina o tym Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 116 n. W późniejszych latach osoby zainteresowane radiem skupiały się w powstających w całej Polsce klubach radioamatorów czy Społecznych Komitetach Radiofonizacji Kraju. W Łodzi słuchacze stworzyli tzw. Łódzką Rodzinę Radiową, organizującą pomoc dla potrzebujących dzieci. Patrz m.in.: [b. a.], *Wielkie dzieło małej rozgłośni. Reportaż z internatu dzieci ociemniałych z Łodzi*, „Antena” 1935, nr 1, s. 13; [b. a.], *Uczennice gimnazjum P. Pryssewiczowej w Łodzi w odwiedzinach u dzieci ociemniałych, którymi opiekuje się „Łódzka Rodzina Radiowa”*, „Antena” 1935, nr 14, s. 5; [b. a.], *Pomoc zimowa*, „Antena” 1936, nr 44, s. 6; *Radio w Polsce*, s. 30, 131-132.

jak i z konkretnymi profitami finansowymi⁴⁹. Można odnieść wrażenie, że radio było zafascynowane liczbą, wyścigiem, walką o wzrost słuchalności, co potwierdzają wzmacniane przez prasę radiową informacje na temat kolejnej rekordowej liczby abonentów⁵⁰. Notabene powstanie prasy radiowej przeznaczonej dla szerokiego kręgu odbiorców, popularyzującej ideę radiofonii, a jednocześnie zapowiadającej, reklamującej poszczególne audycje, jest skutecznym zabiegiem marketingowym, wykorzystywanym także przez współczesnych nadawców, a sformułowanym w zasadę koncentrowania różnych kanałów medialnych w ręku jednego właściciela, co prowadzi do powstawania platform medialnych o wzmocnionej sile wpływu. „Radio – Ilustrowany Tygodnik dla Wszystkich” i „Antena”, która zastąpiła „Radio” w 1934 roku, nie były tytułami niezależnymi, lecz nieoficjalnymi organami Polskiego Radia⁵¹. Sto-

⁴⁹ Przykładem radiowych „snów o potędze” i zarazem możliwości ekonomicznych jest także zamysł nowej siedziby Polskiego Radia, który w 1938 roku był już na etapie konkretnego prezentowanego publicznie projektu architektonicznego. Nowy budynek radia w Warszawie miał być jednym z najwyższych gmachów w Europie: 70 metrów, 22 piętra, wewnątrz 24 studia i duża sala koncertowa (120 osób orkiestry, 100 chóru, 500 publiczności jednocześnie), oddzielnie studio dla dzieci, 10 małych studiów do odczytów i odtwarzania płyt gramofonowych. „W ten sposób – planowano – zapewne w 1942 roku radiofonia polska będzie mogła pracować w najnowocześniejszych warunkach” (*Radio w Polsce*, s. 129-130). Wielkie przedsięwzięcia, korporacyjność stały się znaczącym wyznacznikiem kultury masowej. N. Postman przytacza charakterystyczne spostrzeżenie, że formułę kulturową XX wieku wyznaczyło symbolicznie powstanie w Stanach Zjednoczonych imperium Henry’ego Forda i stosuje określenie B.F. [*Before Ford* – przed Fordem] i A.F. [*After Ford* – po Fordzie] (tenże, *Technopol*, s. 62; por. także: G. Ritzer, *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2003).

⁵⁰ Oczywiście nie należy łączyć tego określenia z dzisiejszą rynkową walką o audytorium konkurencyjnych stacji. Przedwojenne radio było monopolistą, rozgłośnie regionalne przygotowywały audycje, które emitowano w paśmie ogólnopolskim, ale przez większość swojego czasu antenowego transmitowały program z Warszawy. (Por. *O programach Polskiego Radia*, [w:] *Radio-informator. Kalendarz. Przewodnik Radiosłuchacza na rok 1938*, s. 13). O przedwojennej rywalizacji rozgłośni radiowych można mówić jedynie w przypadku radiofonii amerykańskiej, gdzie małe stacje wypierane przez większe łączyły się w sieć i w ten sposób znajdowały fundusze na produkcję atrakcyjnego programu. Europejski model, którego wzorem stała się państwowa brytyjska rozgłośnia BBC, funkcjonował na odrębnych zasadach.

⁵¹ Pojawienie się tygodnika „Radio” (1926) wyeliminowało z rynku pisma braci Odyńców „Radio-Amator” i „Radiofon Polski”, ponieważ nowe wydawnictwo było drukowane w większym nakładzie, na lepszym papierze, miało dużą zawartość ilustracyjną oraz nastawienie popularyzatorskie, rozrywkowe,

sowane na tych łamach procedury autopromocyjne dowodzą wysokiej znajomości zasad medialnego rynku reklamowego. Przykładowo, w „Antenie” znajdujemy artykuł Kazimierza Wierzyńskiego poświęcony poezji Jerzego Lieberta z adnotacją: „dodatek do audycji dnia 19 lutego” (w numerze datowanym na 17 lutego)⁵², fotografię podpisaną: „Melchior Wańkowicz, który w dniu 14 stycznia o godz. 20.30 wygłosi felieton pt. «U wschodnich ścian Rzeczypospolitej»”⁵³ lub materiał, niekiedy wieloelementowy fotoreportaż, ilustrujący tematykę podejmowaną w programie⁵⁴. Podobną rolę spełniała publikacja zdjęć (tzw. upowszechnienie wizerunku) słynnych radiowych postaci, np. lubianych spikerów, wywiady z autorami audycji, przedruki popularnych pogadarek Starego Doktora, czyli Janusza Korczaka. Z kolei w pierwszym numerze „Anteny” z roku 1937 został przedstawiony „nasz sześciotysięczny abonent” postereunkowy Walerian Bagnucki ze Skarszewa, który w Rozgłośni Toruńskiej odbiera okolicznościową nagrodę w postaci złotego zegarka. „Mało tego! – w euforii donosi redaktor „Anteny” – Krzywa wzrostu abonentów nie obniża swego lotu, nie jest więc wykluczone, że jeszcze w tym sezonie nowy «stutysięcznik» znajdzie złoty zegarek pamiątkowy”⁵⁵. Zakrojona na szeroką skalę akcja radiofonizacyjna była stymulowana strategią premii dopingujących potencjalnych słuchaczy.

Opisany mechanizm marketingowy dowodzi, iż społeczna akcja radiofonizacji kraju, połączona z promocją taniego odbiornika detektorowego, była również kampanią obliczoną

magazynowe. Dla Stanisława Odyńca była to życiowa katastrofa, wyemigrował do Argentyny i – jak podaje Kwiatkowski – słuch po nim zaginął. Patrz: Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 196-197.

⁵² K. Wierzyński, „*Kołysanka jodłowa*”. O formie wierszy „*Kołysanka jodłowa*” Jerzego Lieberta, „Antena” 1935, nr 7, s. 6. Inne podtytuły, które często się pojawiały: „na marginesie audycji” lub bezpośrednio „zapowiedź audycji” zawsze ze wskazaniem daty lub daty i godziny emisji.

⁵³ „Antena” 1937, nr 2, s. 9.

⁵⁴ Przykładowo: zestaw fotografii *Dziady pod kościołem*, odsyłających do audycji pod tym samym tytułem z dnia 13 kwietnia 1935 o godz. 22.45 w „Antenie” 1935, nr 7, s. 14 (z dnia 7 kwietnia).

⁵⁵ Warsz. [pseudonim nierozpoznany], *Nasz sześciotysięczny*, „Antena” 1937, nr 1, s. 3, 8. Wcześniej to zdarzenie zostało – jak to się określa we współczesnym branżowym języku – „podprowadzone”, czyli przygotowane, nagłośnione i wyeksponowane przez wykreowanie narastającej atmosfery oczekiwania i rywalizacji o nagrodę „sześciotysięcznika”. Patrz np. „Antena” 1936, nr 49, s. 1, 3.

na zysk ekonomiczny. Niezależnie bowiem od ewidentnych korzyści oświatowych, kulturalnych itp., płynących z uczestnictwa w odbiorze programów radiowych, był to precyzyjny, wielopoziomowy schemat działań, mających na celu dotarcie do jak największej liczby abonentów. Aktywizowano różnorodne środowiska, przede wszystkim wiejskie, organizowano konkursy z niezwykle cennymi nagrodami⁵⁶ oraz wystawy, podczas których można się było z bliska przyjrzeć, jak działa radio (pierwsza odbyła się w Warszawie w 1926 roku), oraz podobne prezentacje terenowe z wykorzystaniem tzw. samochodów propagandowych.

Swoistej „magii liczb” nie oparła się także radiowa działalność artystyczna. Liczba wyemitowanych w danym roku audycji i zestawienia dorobku poszczególnych rozgłośni poddawano takim samym statystykom jak badania abonentów⁵⁷. Witold Hulewicz kategorycznie stwierdził, że masowa produkcja słuchowisk jest naczelnym zagrożeniem ich artystycznej formuły:

Oto fabryka o nadprodukcji zaiste przerażającej. Wyłoniły się przy tym tendencje do wypełniania wielkich luk w kształceniu szerokich mas. Stąd pojawiły się w repertuarze całymi chmarami najważniejsze dzieła naszej dramaturgii, beletrystyki i poezji – prawie bez wyboru i bez granic – przykrawane nieraz pospiesznie i gwałtem włączane w mikrofon. Zapanowała zasada niepowtarzalności słuchowisk. A więc dwieście pięćdziesiąt premier rocznie, za pomocą pięciu, później sześciu rozgłośni Polskiego Radia. Tyle nie produkuje nawet dziesięć teatrów pracujących najpospieszniej. Tak zdławiono sztukę radiową, ledwo narodzone niemowlę⁵⁸.

Podjęmowane jednak przez Wydział Literacki Polskiego Radia próby zainteresowania słuchowiskiem ówczesnych pisarzy,

⁵⁶ Zachowała się informacja, że w 1936 i 1937 roku rozdawano samochody (!), a w sezonie 1936/1937 „500 rolników zdobyło nagrody w postaci żywego inwentarza, a więc koni, krów, gniazd rasowych kur, zboża na zasiewy” (*Radio w Polsce*, s. 133).

⁵⁷ Cytowana powyżej publikacja zawiera swoisty ranking liczby słuchowisk przygotowanych w 1937 roku przez poszczególne rozgłosnie PR. Z powyższego zestawienia wynika, że najwięcej realizacji miało miejsce w Warszawie – 140, następnie w Poznaniu – 95 i Lwowie – 65 premier (tamże, s. 74). K. Eydziatowicz wylicza, że w tym właśnie roku słuchowiska zajęły łącznie 151 godzin i 49 minut czasu antenowego. *Kulisy radiofonii*, oprac. K. Eydziatowicz, Warszawa 1938, s. 266.

⁵⁸ Hulewicz, *Co to jest słuchowisko?*, s. 26.

stanowcze zerwanie Hulewicza z zasadą niepowtarzalności, a zatem zmniejszenie liczby premier i jednocześnie umożliwienie poszukiwań oryginalnych rozwiązań akustycznych przez uruchomienie tzw. Kameralnego Teatru Wyobraźni, czyli przeznaczenie jednego wieczoru w miesiącu na słuchowiska eksperymentalne, z założenia skierowane do mniejszej publiczności, które miały stać się swoistym laboratorium nowej artystycznej struktury – wszystko to dowodzi, że masowy charakter sztuki radiowej poddano refleksji. Trafnie zdiagnozowano, iż audycje artystyczne funkcjonują w środowisku narażającym je na trywializację, jałowość i bezosobowość przekazu. Nie tylko wskazano zagrożenia, lecz – jak pokazuje zebrany materiał – czyniono starania, by umocnić status nowej dziedziny, wypracować otwartą formułę, uwzględniającą oczekiwania szerokiej, różnorodnej i niedookreślonej publiczności bez jednoczesnego zubażania treści i stylu. Tak rozumiane słuchowiska miały się stać najintensywniejszą postacią nowej sztuki.

Z dyskusji nad artystyczną rangą słuchowiska narodził się jeszcze jeden gatunek radiowy, łączący powieść czytaną w odcinkach⁵⁹ z dramaturgią i wykonawstwem aktorskim, powiązany z aktualną, obyczajową, codzienną tematyką (*human interest*), z wielkim zainteresowaniem przyjęty przez słuchaczy. Tą nową dziedziną twórczości mikrofonowej jest powieść radiowa, zwana wówczas „powieścią mówioną”, a zaproponowana przez uznaną pisarkę dwudziestolecia Marię Kuncewiczową. „To jeszcze nie słuchowisko – próbował definiować Franciszek Pawliszak – ale powieść bliższa talentowi autorki, tym tylko osobliwa, że pomyślana nie do druku, a do wygłoszenia. [...] śmiała próba, eksperyment, jeśli chodzi o formalne zdobycze radiofonii polskiej”⁶⁰. Pisane przez Kuncewiczową miniopowiadania łączyły postaci głównych bohaterów oraz niezbędne ramy fabularne z wyraźnym nastawieniem dydaktycznym, „by wtłaczać istotną treść powieści: problematykę życia codzien-

⁵⁹ Czytanie książek w odcinkach obecne jest na antenie PR już od roku 1926. Pierwszą powieścią, jaką prezentowano, była *Wierna rzeka* Stefana Żeromskiego w interpretacji A.M. Kaszyna. Później nawet stosowano praktykę czytania książek przed ich ukazaniem się drukiem, w czym także można dopatrywać się zamysłu marketingowego. Patrz: Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 132.

⁶⁰ F. Pawliszak, *Powieść mówiona. Rozmowa z Marią Kuncewiczową*, „Antena” 1936, nr 44, s. 8. Artykuł opublikowano dwa dni przed emisją premierowego odcinka.

nego”, jak wyjaśniała w wywiadzie autorka. „Czy jest to coś pośredniego między felietonem literackim a słuchowiskiem? – dopytywał Pawliszak. – Właśnie tak. Będę tak operować poszczególnymi częściami powieści, aby każdy odcinek stanowił odrębną całość, aby wyczerpywał w powieściowym skrócie jedno z zagadnień codziennego życia powszednich ludzi”⁶¹. Również w obszarze wykonawczym da się wykazać dwoistą proveniencję gatunkową. Powieść była czytana, a nie odgrywana przed mikrofonem, za to przez kilku aktorów wygłaszających kwestie stale tych samych postaci. „Jeden głos reprezentować będzie autora – odkrywała kulisy swego projektu pisarka – przede wszystkim w częściach epickich powieści. Poza tym stosować będę dialog, który jak wiadomo w radio wychodzi najłatwiej. Oczywiście jest w tym dużo słuchowiska, ale z dalszymi ciągami, z aktualną tematyką”. I w innym fragmencie: „Nowe znaczenie nabierają słowa spikera «ciąg dalszy nastąpi», inne niż w gazecie”⁶².

Powieść emitowano w cyklu tygodniowym i od razu zdobyła aprobatę słuchaczy⁶³. Pojawiające się zarzuty banalizowania potencjalnego dzieła („ptasie szczebiotanie, przekomarzanie się, egotyczny ekshibicjonizm z pewną dozą pozerstwa”) odpierano argumentem adresowanym wprost do bohaterów, jak do żywych uczestników tej debaty: „Nie jest ważne, że nie jesteście doskonali, ale to, że jesteście dostatecznie prawdziwi, przynajmniej prawdopodobni. Właśnie wasze małe wady i małe kłopoty są waszym artystycznym wdziękiem”⁶⁴. W ten sposób powszedniość stała się wielkim atutem państwa Kowalskich, także w sensie radiowym. Powieść Kuncewiczowej pojawiała się w programie ogólnopolskim przez dwa lata (1936-1938), później koncepcję podchwycili kolejni autorzy, z których przede wszystkim należy wymienić Helenę Boguszewską (*Anielcia i życie*, 1938) oraz Anielę Gruszecką-Nitzową (*Wuj kupuje auto*, 1939)⁶⁵.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże. Odnosi się do obu cytatów.

⁶³ J. Czyściecki na łamach „Anteny” z udawanym smutkiem stwierdzał, iż „nie można się z nikim umówić na brydża we wtorki po południu, czyli w porze emisji *Dni powszednich*” (tenże, *Zmartwienie Państwa Kowalskich*, „Antena” 1937, nr 12, s. 12).

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Por. G. Pawlak, *Teatr radiowy*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. J. Degler, A. Helman, A. Kłoskowska, S. Krzemień-Ojak, A. Siciński, J. Szczepański, J. Żarnowski, t. 4: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik,

Powieść radiowa jako gatunkowy melanz umyka jednoznacznym ocenom badawczym. Sytuuje się na pograniczu powieści i felietonowej publicystyki oraz słuchowiska i lektury w odcinkach, miesza cele artystyczne z dydaktycznymi, rozwiązania wypracowane przez radio z właściwymi literaturze. Ostatecznie trzeba ocenić ten pomysł jako niewykorzystujący w pełni bogactwa środków słuchowiskowych i literackich. Często, zwłaszcza na gruncie tradycyjnej sztuki, traktowany jest jako mało znacząca ciekawostka. Surowy krytyczny odbiór nie pozwala zbyt wysoko sytuować tej twórczości. Entuzjazm słuchaczy gwałtownie temu zaprzecza. Z punktu widzenia dylematów twórców radiowych, często poddawanych naciskom masowej publiczności, jest to rodzaj kompromisu, formy pośredniej, jednak bardziej otwartej na spełnienie oczekiwań odbiorcy niż twórcze poszukiwania.

Przeprowadzona powyżej analiza dowodzi, że sztuka radiowa ma charakter masowy, lecz w szczególnym aspekcie, który domaga się sprecyzowania. Z pewnością audycje artystyczne są możliwe do odbioru przez nieograniczoną liczbę słuchaczy jak każdy element programu radiowego, jednak pod warunkiem szczególnie zaangażowanej percepcji. Wymóg ten ogranicza zatem krąg zainteresowanych, pomniejszając go o grupę słuchaczy nastawionych wyłącznie na rozrywkowy

Warszawa 2000, s. 389; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Literatura w Polskim Radiu w okresie międzywojennym*, „Prace Polonistyczne” 1989, zwłaszcza s. 195-199. Powojenną realizacją powieści mówionej są cykle słuchowiskowe: *Matysiakowie* i *W Jezioranach*. Podobna formuła wykształciła się w radiofonii amerykańskiej pod nazwą *radio soap opera* lub *radio daytime serial*. Skojarzenie z serialem telewizyjnym, który z konieczności chronologicznej wzorował się na serialu radiowym, nie jest bezzasadne. A. Sadowska, analizując zjawisko powieści radiowej, wskazuje na charakterystyczne w obu przypadkach zjawisko: „seriale radiowe i telewizyjne zawierają symboliczny obraz uznanych społecznie wartości, zasad moralnych, dostarczają wyjaśnienia elementarnych faktów współżycia i modelu kształtowania stosunków rodzinnych i towarzyskich. Niejednokrotnie słuchacze traktują serie rodzinne także jako substytut bezpośrednich kontaktów społecznych. Poczucie bliskości stałych bohaterów serii, złudzenie rzeczywistości, wywołane realistycznym charakterem sytuacji, stanowi o powodzeniu tego typu programów” (A. Sadowska, *Powieść radiowa jako forma społecznego kontaktu*, [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, s. 216-217). Na początku XXI wieku analogicznie do popularnych telenoweli Polskie Radio zaproponowało radionowelę *Spadkobiercy*. W latach 2001-2003 trzynastacie rozgłośni regionalnych wyemitowało ponad 500 odcinków tego serialu radiowego autorstwa znakomitego twórcy słuchowisk Teatru Polskiego Radia Jana Warenyci.

bądź informacyjny profil przekazu. Produkcja słuchowiska jest szeroko zakrojonym, wymagającym współpracy wielu osób, przedsięwzięciem, lecz opiera się na domkniętej, całościowej wizji twórcy scenariusza i autorskiej koncepcji reżysera. Z kolei eksperymentom akustycznym i kompozycyjnym towarzyszy obawa przed utratą komunikatywności. Sztuka radiowa domaga się bowiem dialogu ze słuchaczem.

Mamy zatem do czynienia z sytuacją opartą na paradoksie. Z jednej strony radio wywołało masowość kultury, wciąż ją potwierdza i wzmacnia, z drugiej – poszukuje sposobów zindywidualizowania kontaktu z odbiorcą. Przemawia do wielu, a jednak spośród masowych środków komunikacji jest medium najbardziej intymnym. Znakomicie wykorzystuje strategię marketingową, a jednocześnie apeluje o wrażliwość. Jest najlepszym dowodem istnienia swoistej dialektyki współczesności, której próg samo wyznaczyło.

3. SZTUKA MEDIALNA

Sztuka radiowa nie funkcjonuje w przestrzeni *stricte* artystycznej, lecz jako element przekazu emitowanego przez media masowe⁶⁶. Inne formy dystrybucji stosuje się sporadycznie

⁶⁶ Za pierwsze media czy środki komunikacji uważa się język i pismo. Pojawienie się prasy drukarskiej rozpoczęło w historii komunikacji dzieje mediów masowych, takich jak prasa, radio, telewizja. Do tej grupy zalicza się także plakat, film, płyty gramofonowe. „Media masowe są nie tylko liczne (liczbę czasopism podaje się zwykle w dziesiątkach tysięcy), systematycznie działające (radio nadaje niemal całą dobę), masowo odbierane (w godzinach wieczornego szczytu przy telewizorach zasiada więcej niż połowa mieszkańców każdego kraju), ale przez swój zasięg, regularność i powtarzalność są konstytutywnym elementem współczesnego społeczeństwa. W całej dotychczasowej historii ludzkości agendy komunikowania były ważnymi czynnikami wywierania społecznego wpływu: sztuka dramatyczna i aktorska, literatura i poezja, a nawet komedia i wodewil nie tylko utrwały i przekazywały społeczne wyobrażenia o ludzkiej kulturze, historii, podziale ról czy o uprawnieniach, ale także definiowały je i konkretyzowały. Nowoczesne dziennikarstwo służy tym właśnie funkcjom” (T. Goban-Klas, *Komunikowanie i media*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 22). Równoległe funkcjonuje określenie o zbliżonym zakresie treściowym: „media audiowizualne”. Por. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowi-*

i zawsze po premierze antenowej. Oznacza to, że autorzy powinni liczyć się z warunkami percepcji przekazu radiowego, a szczególnie z uwypuklonym w mediach znaczeniem kontekstu. Istnieje także potrzeba odróżnienia audycji artystycznych od innych komunikatów, przede wszystkim o funkcji informacyjnej. Drugie rozróżnienie dokonuje się już na gruncie sztuki radiowej, wydzielają się bowiem dwa odrębne rodzaje artystyczne: wywodzące się z literatury i teatru słuchowisko oraz oparty na fakcie reportaż. Mamy zatem literaturę, która zaakceptowała wymagania mikrofonu i dostosowała się do teatru pozbawionego wizji, a z drugiej strony – informacyjny, typowo dziennikarski gatunek, który przy silnym znaczeniu estetycznym staje się samodzielną formułą nazywaną „artystycznym przedstawianiem faktów” lub „dramaturgią rzeczywistości”⁶⁷.

Specyfiką komunikatu o funkcji estetycznej – definiuje Umberto Eco – jest „niejasność w świetle obowiązujących kodów”⁶⁸. Nawet pobieżne, nieangażujące słuchanie radia oraz brak teoretycznej znajomości gatunków pozwala na uchwycenie wyróżniających się fragmentów akustycznych. W przypadku słuchowiska symptomem „nietykowości” jest tzw. ogólne wrażenie teatralności, na jakie składa się głos aktora, nawet jeśli wykonanie ma naśladować mowę potoczną, następnie język, którym posługuje się postać, oraz specyfika przekazywania treści – znaczenie ujawnia się dopiero przy współdziałaniu wyobraźni słuchacza. W przypadku reportażu zwracają uwagę: intensywne nagromadzenie wypowiedzi, dialogów, scen, kompozycja dramaturgiczna sekwencji dźwiękowych oraz bogate i niepozbawione znaczenia tło akustyczne. Te wyraźne dźwiękowe i kompozycyjne sygnały prowadzą do zmiany konwencji odbioru⁶⁹, co jest przede wszystkim konieczne w przypadku

zualność, Warszawa 1985; *Od fotografii do rzeczywistości audiowizualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.

⁶⁷ Por. J. Tuszewski, *Artystyczne przedstawianie faktów, albo reportaż w ofensywie*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 309-328.

⁶⁸ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 92-93.

⁶⁹ Do przeprowadzenia zmiany stylu percepcji programu radiowego pomocne jest wyznaczenie granic audycji, co jest o tyle trudne, że emisja radiowa to nieprzerwany ciąg dźwięków. Obraz malarski wyznaczają widzialne ramy, nawet obraz telewizyjny ograniczony jest przez kadr (ekran). W radiu znak rozpoczynającego się lub kończącego utworu na charakter akustyczny. Najczęściej jest to zapowiedź spikerska ze studia lub tzw. *jingiel* (dżingiel) muzyczny traktowany jako wizytówka audycji czy cyklu programowego (por. MW i MLM

słuchowiska, utworu z natury fikcyjnego, fabularnego, zwłaszcza gdy jego treść odnosi się do rzeczywistych zdarzeń⁷⁰. Łatwo wprowadzić słuchacza w błąd, a nawet zmanipulować, ponieważ w radiu – jak zauważa Jerzy Limon – odbiorca nie może adekwatnie skonfrontować fonicznego, zawsze niepełnego, obrazu z rzeczywistością⁷¹. Dobrym przykładem, przywoływanym często w tym kontekście, jest legendarny atak Marsjan w 1938 roku, czyli słuchowisko *Wojna światów*, które wywołało realną panikę w Stanach Zjednoczonych⁷². Pomysłodawca tej radiowej inscenizacji Orson Welles dodatkowo wzmocnił wrażenie autentyczności przez zaaranżowanie inscenizacji w formie reporterskich relacji „na żywo”. Potwierdza to istnienie przyjmowanej apriorycznie umowy między odbiorcą i nadawcą o prawdziwości informacji otrzymywanych z radia czy innych środków społecznego przekazu. Zbigniew Bauer nazywa to swoiste porozumienie „paktem faktograficznym”:

[W. Markiewicz i M. Lisowska-Magdziarz], *Dźwigniel*, [w:] *Słownik terminologii medialnej*, s. 46). Niekiedy dodatkowo zapowiedzi lektora wkomponowane są w początkową i końcową sekwencję audycji.

⁷⁰ O konieczności zmiany postawy percepcyjnej pisze L. Blaustein, zwracając uwagę na aspekt przygotowania odbiorcy na doznania innego rodzaju: „Gdybym, otwierając głośnik, nie wiedział, że nadaje się właśnie słuchowisko, traktowałbym audycję jako reportaż, a wówczas nie dochodziłoby może do doznania estetycznego. Percepcja słuchowiska, a tym bardziej estetyczna percepcja słuchowiska, wymaga – jak widzieliśmy – licznych i tak odmiennych od normalnych warunków zewnętrznych i nastawień dyspozycji psychicznych odbiorcy, iż owa postawa wyczekująca i przygotowująca do doznania estetycznego jest nieodzowna, a w każdym razie pożyteczna” (Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 185-186).

⁷¹ J. Limon przeprowadza porównawczą analizę fikcyjności teatru scenicznego i radiowego i stwierdza, że „w dziele scenicznym wynika ona ze sprzeczności pomiędzy tym, jak ten sam (w sensie substancjalnym) materiał postrzegają postaci i widzowie. W dziele fonicznym wspólny dla obu stron materiał sygnałny ograniczony w zasadzie jest do głosu, języka, muzyki i tych dźwięków, które są słyszalne również dla postaci. W mniejszym więc stopniu fikcyjność wynika tu z umowności świata kreowanego fonicznie czy jego materialnej nieadekwatności. Ten ostatni czynnik jest nam w znacznym stopniu niedostępny, przeto [...] musimy brać za dobrą monetę wszystko, co nam o swoim świecie mówią postaci. Tu wszystko złoto, nawet jeśli się nie świeci” (tenże, *Trzy teatry*, s. 164).

⁷² Patrz m.in.: Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 163; Limon, *Trzy teatry*, s. 165. Do tej realizacji *Wojny światów* odwoływał się także przed wojną w jednym ze swych felietonów odczytywanych w Polskim Radiu Karol Irzykowski: *Zabobony estetyczne. Szkic literacki*, emisja: 27 grudnia 1938 (druk pod tytułem: *Zabobony estetyczne. Dolor i dolar, czyli estetyka Ameryki, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 5, s. 7).*

O czym mówi odbiorcy opublikowanie tekstu w gazecie, radiu czy telewizji [...]? Mówi mianowicie: fakty, zdarzenia, procesy, opinie, jakie znajdziesz w tym przekazie, musisz odnosić do rzeczywistości istniejącej fizykalnie. Mówi też, że oceny, wnioski i twierdzenia zawarte w przekazie można oceniać w logicznych kategoriach prawdy i fałszu. Media przecież są powołane do komunikowania się ludzi w obrębie rzeczywistości fizykalnej, a nie żadnej innej. Pojęcie *mimesis*, tak istotne dla literatury, w obrębie przekazów medialnych musi być stosowane zupełnie inaczej⁷³.

W tym właśnie miejscu dokonuje się zasadniczy podział, który prowadzi do usytuowania słuchowiska i reportażu na skrajnych biegunach sztuki radiowej. Słuchowisko opiera się na tekście, fabule, literaturze. Reportaż to „dobrze udokumentowane sprawozdanie z rzeczywistych zdarzeń, podjęcie aktualnego tematu w relacji reportera”⁷⁴. Słuchowisko, nawet

⁷³ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, s. 146. Autor zwraca uwagę, że ów „pakt faktograficzny” dotyczy także osoby nadawcy: „Dla odbiorcy jest on [nadawca, autor artykułu, programu – przyp. A.W.] mieszkańcem fizykalnie istniejącego świata, kimś absolutnie realnym. Innymi słowy: obraz rzeczywistości i poglądy na nią zawarte [...] są własnością człowieka z krwi i kości. Tak identyfikuje je czytelnik. Nakłada to na autora publikacji szczególnie obowiązek odpowiedzialności za treści zawarte w wypowiedzi publikowanej za pośrednictwem mediów” (tamże, s. 148). „Pakt faktograficzny” wymaga również traktowania odbiorców jako „ludzi realnych, żyjących w pewnych warunkach, wyposażonych w zasób konkretnych doświadczeń” (tamże).

⁷⁴ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 67. Patrz także: *Dziennikarstwo i świat mediów*; J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966 oraz wypowiedzi podczas konferencji naukowej „Reportaż Radiowy. Dyskurs z rzeczywistością” zorganizowanej w Warszawie w dniach 2-3 lutego 2007 przez Wyższą Szkołę Dziennikarską im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie, Fundację Centrum Prasowe dla Europy Środkowo-Wschodniej oraz Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich. Oczywiście są związki reportażu i literatury, lecz jednoznacznie reportaż wywodzi się z informacji. Współcześnie w zachodnich omówieniach form w dziennikarstwie radiowym (mam tu na myśli silne ośrodki studiów nad reportażem radiowym w Kanadzie, Niemczech czy Norwegii) rozróżnia się dwie postaci reportażu: dziennikarski i artystyczny. Obie stanowią relację z autentycznych wydarzeń, lecz przymiotnik artystyczny ma podkreślić szczególnie dopracowany walor estetyczny, przejawiający się w bogatej fakturze dźwiękowej, starannie dobranych efektach akustycznych i muzycznych, a przede wszystkim w precyzyjnej kompozycji, świadomie zbudowanej dramaturgii przedstawianych faktów.

jeśli dotyczy współczesnych wydarzeń, korzysta z pośrednictwa tekstu, epizody rozpisane są przez autora scenariusza, a jeśli bohaterowie używają potocznego, wyrazistego języka, ich wypowiedzi przed mikrofonem odgrywają aktorzy, co potwierdza umowność przekazu:

Ktoś udaje, że jest kimś innym i żyje w innym świecie, w innym czasie. [...] Warunkiem wyjściowym i *sine qua non* jego zaistnienia jest – omówione wyżej rozwarstwienie strukturalne głosu: przynależy on jednocześnie do aktora i do postaci, jest synekdochą jednego i drugiego, podmiotem mówiącym i przedmiotem dzieła kreowanego [...] w reportażu głos jest synekdochą jednej osoby, której jest niejako przypisany⁷⁵.

Zachodzi rozróżnienie analogiczne do funkcjonującego w kinie podziału: film fabularny a dokumentalny. Do wymienionych dwóch zasadniczych typów oryginalnej twórczości radiowej dodać należy także gatunki pośrednie, z których najważniejszy pod względem artystycznym jest *feature* – audycja, której nazwa w angielskim brzmieniu używana jest także w polskiej radiofonii, powstała z wymieszania reportażu i słuchowiska⁷⁶.

Słuchowisko nie jest gatunkiem dziennikarskim, choć ze względu na miejsce dystrybucji zalicza się je do sztuki medialnej. Sztuką bez wątpienia dziennikarską jest natomiast reportaż, który *implicite* realizuje wymóg absolutnej adekwatności świata przedstawionego wobec rzeczywistości materialnej⁷⁷.

⁷⁵ Limon, *Trzy teatry*, s. 166. Warto w tym miejscu uzupełnić, że w reportażu radiowym technika uzyskania wypowiedzi jest zupełnie inna niż w przypadku słuchowiska. Reporter nie ma możliwości „włożyć w usta bohatera” potrzebnych, oczekiwanych sformułowań, jest w stanie jedynie wydobyć potrzebne informacje czy komentarze za pomocą odpowiednio zadawanych pytań. Na etapie montażu autor ma prawo jedynie usunąć niepotrzebne kwestie, zmienić kolejność i osadzić wypowiedź w kontekście.

⁷⁶ To otwarta forma reporterska, która stanowi melanż różnorodnych elementów fonicznych – oprócz sekwencji *stricte* reporterskich, fragmenty tekstów (dokumentów historycznych, korespondencji, poezji odczytywanych przez aktorów) lub sceny dramatyczne, muzykę i efekty akustyczne (nabierające niekiedy rangi metafory dźwiękowej). Patrz: J. Mayen, *Faktomontaż*, [w:] tegoż, *Radio a literatura*, s. 118-121 (pojawiający się w tytule termin „faktomontaż”, którym autor proponował zastąpić angielskie *feature*, nie przyjął się w praktyce radiowej).

⁷⁷ „Traktuję swoją pracę i reportaż bardzo poważnie i odpowiedzialnie. Bo też jest to bardzo delikatna dziedzina, porównać ją można do chirurgii oka. Jeśli napisze się złą powieść, to nic z tego nie wynika, pojawia się po prostu jeszcze jedna zła powieść. Ale jeśli reporter przebywa w dwu krajach, które

I choć reportaże artystyczne zwane są niekiedy „literaturą radiową”, odnosi się to jedynie do sposobu prezentowania faktów, przyjętej narracji, wyróżniającej się estetycznej formuły, ale nie do samej prawdziwości zdarzeń⁷⁸.

Lokalizacja sztuki w przestrzeni medialnej dotyczy jeszcze jednej, delikatnej, acz fundamentalnej, kwestii odnoszącej się bezpośrednio do autora. W publikacjach na temat dziennikarstwa pojawia się rozróżnienie dziennikarzy (*journalists*) i pracowników mediów (*media-workers*), którzy np. są autorami programów rozrywkowych⁷⁹. Istnieje bowiem w produkcji

są w stanie konfliktu, i fałszywie opisze jeden z nich, to jest już zupełnie inna znacznie poważniejsza sytuacja. Reportaż ma bezpośredni związek z życiem” (R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Kraków 2008, s. 65).

⁷⁸ Przy badaniu różnicy między dziennikarstwem a literaturą należy wprowadzić pojęcie asertoryczności, wykluczającej domniemanie, podejrzenie, nakaz, refleksję, impresję, fikcję itp. Jest to niezbywalna cecha tekstów typowo dziennikarskich (por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie*, s. 15-17). Ryszard Kapuściński: „Piszę «z jeżdżenia». Nie jestem «wymyślaczem». Nie opisuję jakiegoś wyobrażanego czy własnego świata. Opisuję świat, który realnie istnieje” (tenże, *Autoportret reportera*, s. 15). W innym miejscu: „Nie mam tyle wyobraźni, by pisać rzeczy fikcyjne. Gdybym miał przywilej posiadania wyobraźni pisarza fikcji, wówczas siedziałbym cichutko w swoim gabinecie i pisałbym książki brane z samej wyobraźni. Niestety nie posiadam tego daru. Ciężko muszę pracować, by zdobyć materiał do swoich książek. To raczej swego rodzaju brak pchnął mnie do tego, co robię. Moi koledzy, którzy piszą powieści, są w o wiele bardziej uprzywilejowanej sytuacji” (tamże, s. 75; patrz także: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *O literackości reportażu*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 93-101).

⁷⁹ To rozróżnienie – od dłuższego czasu praktykowane w medioznawstwie anglo-amerykańskim – wprowadza do polskiej dyskusji o stylu pracy dziennikarzy Ryszard Kapuściński. Pisze wprost o środowiskowym podziale na dziennikarzy zaangażowanych, kompetentnych, szukających odpowiedzi na ważne pytania i na dziennikarzy-rzemieślników, po prostu ludzi pracujących w mediach: „*Media worker* dziś jest prezydentem w dzienniku telewizyjnym, jutro może być rzecznikiem rządu, pojutrze maklerem giełdowym, a popojutrze pracować jako dyrektor fabryki w jakiejś wielkiej firmie naftowej. Dla niego ta praca nie jest związana z żadną powinnością społeczną czy obowiązkiem etycznym. On jest od sprzedawania towarów, jak wszyscy pracownicy sektora usług, który stanowi olbrzymią – stale rosnącą – część zawodów w rozwiniętych społeczeństwach. [...] W Polsce żyjemy według standardów z epoki przedmedialnej i od ludzi, którzy nie mają ani kwalifikacji, ani aspiracji, żądamy respektowania zasad, które nie mogą być ich zasadami. Na świecie nikt nie żąda od *media workers*, by byli komentatorami spraw wielkiego świata albo dawali nam jakieś objaśnienia o walorze poznawczym. Rozlicza się ich z atrakcyjności towaru, który wyprodukują. To są reguły medialnego

medialnej wyraźna kategoria profesjonalno-etyczna, która rozstrzyga o randze i wartości wypowiedzi publicznej, oddzielająca to, co błahe, choć wydaje się atrakcyjne, od tego, co rzetelne, wnikliwie, istotne. Mianowicie, obok publikacji spełniających normy poprawności warsztatowej pojawiają się te, które można uznać za dzieła, teksty i programy autorskie, o przemyślanej i konsekwentnie zrealizowanej kompozycji, nie tylko poszerzające naszą wiedzę o świecie, ale pozwalające rozumieć zachodzące w nim procesy. „To nieco wyższy poziom – ocenia Ryszard Kapuściński – bardziej kreatywny, to ten, kiedy podczas pracy wkładamy w nią szczyptę własnej osobowości i ambicji. I to naprawdę wymaga całej naszej duszy, poświęcenia i czasu”⁸⁰. Opinię praktyka potwierdza teoria procesu twórczego. „Twórczość oryginalna – pisze Władysław Stróżewski – to twórczość naznaczona niepowtarzalnością twórczego ja – twórczość sięgająca źródła *arché* [...]. To, co jest bezpośrednio dane twórczemu ja, przekazane ma być dalej, wzbogacone o indywidualnie przeżyty sposób tego dania”⁸¹. W praktyce przejawia się to w uporczywym docieraniu do sedna w wieloaspektowej prezentacji problemu⁸². Konieczna jest

świata, w którym – nie zdając sobie z tego jeszcze sprawy – już tkwimy, którego jesteśmy częścią. W mediach nie będą pracować wyłącznie Lipmanowie, Wańkowicze i Pruszyńscy, choć dla nich też musi być miejsce” (Kapuściński, *Autoportret reportera*, s. 122-124; patrz także: *Dziennikarze, ludzie mediów, lumpendziennikarze*, [w:] J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska*, Warszawa 2007, s. 82-85).

⁸⁰ W. Beres, K. Burnetko, *Kapuściński: Nie ogarniam świata*, Warszawa 2007, s. 146.

⁸¹ Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 215: „Dzieło oryginalne – to dzieło nacechowane w pewien sposób prawdziwym [...] przeżyciem twórcy, wyrosłe z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. M. Gołaszewska, *Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego*, Lublin 1958, s. 144.

⁸² „Przeszłam przez różne redakcje [radiowe – przyp. A.W.], ale wiedziałam, że ja potrzebuję dłuższej formy, potrzebuję dotknąć głębi człowieczeństwa [...] To była długa droga uświadomić sobie, że reportaż to nie jest długa «wstawka» [wstawka: krótka forma radiowa, drobny element audycji «na żywo» – przyp. A.W.], że jest to gatunek z pogranicza literatury i muzyki, że ważna jest kompozycja i dramaturgia, ale i muzyczność, tempo, nastrój” (K. Michalak w materiale dźwiękowym K. Błaszczak *Sylwetki Katarzyny Michalak i Moniki Hemperek* przygotowanym dla Laboratorium Reportażu Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Nagranie udostępnione na stronie internetowej: http://www.reporter.edu.pl/dokument_radiowy [dostęp: 3 kwietnia 2008]). Trudność towarzysząca cytowaniu wypowiedzi autorów radiowych polega m.in. na tym, że problemy radiowe są rzadko dyskutowane w prasie, częściej na antenie, lecz w audycjach „na żywo” (niezarchiwizowanych) lub

niezależność⁸³, zaangażowanie i autentyzm⁸⁴ oraz oryginalny język opisu świata⁸⁵.

Publikacja w przestrzeni medialnej narzuca także rygory dotyczące objętości utworu, czasu przygotowania, wpisania się w ogólny schemat programowy: rubryki, działy, „okienka”, w tym realizowanie zamówień redakcyjnych, np. dotyczących tematyki audycji. Ten instytucjonalny nacisk dotyczy także „wydajności”, którą wymusza konieczność prowadzenia konsekwentnej strategii programowej. Wszystko to bezpośrednio wpływa na charakter utworu i w każdej sytuacji, za każdym razem, naraża autora na przejście z elitarnego poziomu twórcy do zwykłego *worker*, jeśli pozwoli sobie na schematyczność, pobieżność, niedopracowanie.

Jeszcze jednym aspektem funkcjonowania sztuki w przestrzeni medialnej jest wzmocnione znaczenie kontekstu, zarówno rozumianego jako elementy (tematy, audycje, rodzaj muzyki) pojawiające się przed i po emisji, jak i kontekstu w szerszym ujęciu – aktualnego momentu historycznego, społecznego itp. Można mówić o istnieniu efektu *à propos*, domniemanego pretekstu zewnętrznego, powodującego decyzję nadawcy o emisji danego utworu w tym a nie innym momencie – odbiorca szuka korelacji zarówno na poziomie okalających utworów elementów, jak i odniesień do wydarzeń zewnętrznych. Zjawisko to jest obecne przy wprowadzeniu w obieg odbiorczy każdego rodza-

podczas spotkań warsztatowych, np. w ramach corocznego Ogólnopolskiego Przeglądu Twórczości Radiowej w dziedzinie reportażu i dokumentu odbywającego się w Kazimierzu Dolnym współorganizowanego przez Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia.

⁸³ „Byli tacy, co radzili mi, żebym pisał bardziej sensacyjnie, przygodowo, to wtedy będą kupować. Odrzucałem te propozycje, bo chciałem pisać tak, jak piszę, i wierzyłem, że przyjdzie moment, gdy znajdą się czytelnicy, którzy to przeczytają, kiedyś docenią” (Kapuściński, *Autoportret reportera*, s. 102). Wojciech Tochman: „Ja nie przyjmuję zleceń na opisanie tragedii” (*CieŜar cierpienia. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Ewa Zbiegieni*, „Press” 2008, nr 3, s. 50).

⁸⁴ „Prawdziwy reporter nie mieszka w Hiltonie, ale śpi tam, gdzie śpi bohaterowie jego opowieści, je i pije to samo, co oni, tylko wtedy powstanie uczuwy tekst” (Kapuściński, *Autoportret reportera*, s. 53).

⁸⁵ „Zwykle po podróŜy, która jest zbieraniem, gromadzeniem, trzeba wejść w język literatury, w słowo – przedstawić swój sposób myślenia, odczuwania, swoją wraŜliwość. Bo w trakcie podróŜy człowiek mówi innymi językami, słyszy inne języki; zbierając materiał, nastawiony jest na coś innego. A tutaj, by napisać polski tekst, trzeba poczytać Źeromskiego, Prusa, Nałkowską – piękną polską prozę, która wprowadza z powrotem nasze obrazowanie, nasze słownictwo; pozwala «zasiedzieć się» w gatunku” (tamże, s. 46).

ju dzieła sztuki, lecz wyjątkowo silnie objawia się w mediach traktowanych z natury jako narzędzia komentujące współczesność⁸⁶.

Zasadnicze konsekwencje, wynikające z uwikłania w specyfikę przestrzeni medialnej, zostały dostrzeżone już w okresie przedwojennym. To właśnie wówczas nastąpiło wyodrębnienie zawodu dziennikarza spośród innych profesji⁸⁷. Proces ten polegał nie tylko na daleko idącym rozszerzeniu grupy zawodowej, ale również na precyzowaniu pojęcia dziennikarstwa i zakresu obowiązków dziennikarza⁸⁸. Zjawiska te kojarzo-

⁸⁶ W polskiej dyskusji na temat słuchowisk pojawiła się choćby sformułowana jednoznacznie uwaga na temat momentu ciszy, który F. Pawliszak uznał za niezbędny tuż po wybrzmieniu słuchowiska, a przed końcowymi zapowiedziami spikera: „często zapowiedź [...] niszczy wrażenie artystyczne”, a „kilka sekund pauzy wystarcza dla osiągnięcia wrażenia” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 70-71). Z kolei znaczenie kontekstu aktualnych okoliczności dla interpretacji i ostatecznej oceny audycji zauważył J.E. Skiwski podczas emisji słuchowiska w dniu pogrzebu Marszałka Piłsudskiego. Patetyczny ton utrzymany do końcowej sekwencji audycji („Gdzie jest Marszałek Piłsudski? Jest w sercach swego narodu”) nie razi, lecz przeciwnie – trafia w nastroje społeczne, wzmacnia siłę oddziaływania, ostatecznie przesadza o pozytywnym odbiorze audycji. Tenże, *Hołd dźwięków. Audycja żałobna radia niemieckiego*, „Pion” 1935, nr 23, s. 10.

⁸⁷ Proces usamodzielniania się odrębnej grupy piszących zachodzący na gruncie prasy został zapoczątkowany w drugiej połowie XIX wieku, a spowodowany przeobrażeniami społecznymi i gwałtownym rozwojem techniki rewolucjonizującymi pracę w drukarni, np. przez wprowadzenie maszyny rotacyjnej, która odbijała w ciągu godziny 8-10 tysięcy egzemplarzy, gdy jeszcze w połowie tego stulecia dzienniki drukowano ręcznie. Spowodowało to rozszerzenie grupy czytelników, szybszy obieg informacji i zmusiło przypadkowo piszących wcześniej do gazet do regularnej, codziennej pracy, a wydawców do zwiększenia grupy osób zatrudnionych do zdobywania informacji (patrz: D. Nałęcz, *Zawód dziennikarza w Polsce 1918-1939*, Warszawa-Lódź 1982, zwłaszcza s. 26-29). Znamienne, że już wtedy dał się zauważyć podział na *journalist* i *worker*, co ówczasie oddawano przez wyróżnienie „ludzi z powołaniem” i „rzemieślników i handlarzy słowem”: „Panowanie nowego typu kierowników opinii w prasie sprawiło, że dziennikarstwo stało się fachem i rzemiosłem, że na łamach pism do zwycięskiej konkurencji z ludźmi talentu stanęły rzesze płytkich, ale sprytnych, ograniczonych, ale zręcznych niewładających artystycznym słowem, lecz wrażliwych na zarobek dziennikarza i reporterów” (B. Lutomski, *Kronika miesięczna*, „Ateneum” 1891 [!], nr 3, s. 198, cyt. za: Nałęcz, *Zawód dziennikarza*, s. 30). Publikacja Darii Nałęcz, mająca charakter rozprawy naukowej, jest jedynym opracowaniem dotyczącym przedwojennego dziennikarstwa, w którym pojawiają się (choć nieliczne) wzmianki na temat pracy radiowej.

⁸⁸ Potwierdzeniem prawnym omawianego samookreślenia się dziennikarstwa i grupy zawodowej dziennikarzy była umowa zbiorowa zawarta w lutym

no wówczas przede wszystkim z prasą, gdyż przez pierwsze lata funkcjonowania radia trudno wskazać zajęcia typowo dziennikarskie⁸⁹. Przed mikrofonami pracowali spikerzy⁹⁰, prelegenci oraz artyści (muzycy, śpiewacy), a także aktorzy i recytatorzy. W tej grupie jedynie spiker był pracownikiem rozgłośni. Pozostałych wykonawców, w charakterze gości czy ekspertów, zapraszano do zrealizowania określonych pozycji programu. Dziennik radiowy składał się z odczytywanych depesz agencyjnych, głównie Polskiej Agencji Telegraficznej⁹¹, a spiker łączył funkcję lektora przedstawiającego wiadomości, ogłoszenia reklamowe i zapowiadającego kolejne pozycje programu. Dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych wywiązała się dyskusja, jak dalece spiker jest informatorem (redaktorem i prezydentem informacji), a w jakim stopniu konferansjerem, zabawiaczem⁹². Dziennikarstwo specyficznie radiowe narodziło się wraz z pierwszą transmisją komentowaną na bieżąco przez sprawozdawcę (17-20 lutego 1927, Międzynarodowe Zawo-

1938 roku pomiędzy Związkiem Dziennikarzy RP a Ministrem Sprawiedliwości, w której m.in. określono, kim jest dziennikarz. Zwraca uwagę fakt, iż obok fragmentu stwierdzającego, iż jest to osoba, która „stale i zawodowo trudni się publicystyką, zbieraniem lub ocenianiem materiału przeznaczonego do umieszczenia w wydawanym w Polsce dzienniku”, dokument zawiera znamienne sformułowanie: „jest nieskazitelnego charakteru” (por. tamże, s. 73).

⁸⁹ Nałęcz przytacza opinię, będącą śladem dyskusji wokół dziennikarstwa radiowego: „Dziennikarza nie powinna dyskwalifikować dorywcza praca w radiu, powinno natomiast – całkowite opuszczenie prasy na rzecz radia” (tamże, s. 85).

⁹⁰ Powszechnie używano anglojęzycznej pisowni: *speaker*, próbując wprowadzić polskie odpowiedniki: obwieściciel i obwieścicielka, mówca i mówczyni, zapowiadacz i zapowiadaczka, rozgłośca, zwiastun, głosiarz, falomówca, halota i halotka, holuka i holawa, herold i ochmistrzyń radiowa. Żadne z tych zaproponowanych, także przez słuchaczy, określeń się nie przyjęło. Na początku lat trzydziestych zaczęto wprowadzać spolszczoną nazwę: spiker. Patrz m.in.: J.M. Kwiatkowski, *Polskie Radio 1925-1939. Mała kronika*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 393; Kosidowski, *Mówi do was*, s. 12.

⁹¹ Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 186. W pierwszej ankiecie na temat słuchalności programu radiowego 1926 roku, która jednocześnie jest pierwszą próbą wyznaczenia typów i podziałów audycji radiowych, znajdujemy następujące pozycje: muzyka poważna, muzyka lekka, chóry, widowiska słuchowe, deklamacje, kuplety, śpiew kobiecy, śpiew męski, odczyty, komunikaty prasowe i ekonomiczne. Tamże, s. 135.

⁹² Patrz m.in.: M. Grzegorzczak, *Przed wszystkim człowiek. O konferansjerze*, „Antena” 1937, nr 1, s. 10; J. Opieński, *Konferansjer czy informator. Głos spikera*, „Antena” 1937, nr 3, s. 6.

dy Narciarskie w Zakopanem, reporterka: Ada Artztówna). Z transmisji wyłonił się reportaż dźwiękowy.

W roku 1937 założono Klub Dziennikarzy Radiowych, co mogłoby sugerować uformowanie się gatunków lub czynności typowo dziennikarskich w radiofonii. Jednak sprawozdanie ze spotkania organizacyjnego wskazuje, iż było to raczej porozumienie pracowników radia z dziennikarzami prasowymi interesującymi się problematyką radiową. Celem Klubu miało być bowiem „studiowanie spraw i zagadnień radiowych, a więc pogłębianie czynnej i pozytywnej postawy w stosunku do radia [...], szerzenie drogą prasową wiedzy, idei i haseł radiowych”⁹³. Z nielicznych materiałów wynika, iż była to raczej próba środowiskowego skupienia osób odpowiedzialnych w swoich macierzystych redakcjach za dział radiowy. Najprawdopodobniej w ramach Klubu nie zostały podjęte działania na szeroką skalę, jednak sam fakt powołania takiej struktury potwierdza istnienie wspólnej płaszczyzny współpracy radia i prasy. W relacji ze wspomnianego (prawdopodobnie pierwszego) spotkania w okresie formowania się Klubu zapisano: „dwie siostrzyce: prasa i radio, przyczyniają się do rozwoju kulturalnego kraju”⁹⁴.

W przedwojennej dyskusji o mediach istniała silna tendencja zestawiania radia w parze z codzienną prasą, co zaowocowało koncepcją dźwiękowej gazety, traktującej radio jako pismo codzienne czy „mówiony dziennik” dostosowany do poziomu czytelników-słuchaczy, prezentujący szerokie spektrum tematyczne, od polityki po rozrywkę⁹⁵. Taka paralela miała

⁹³ (j. p.), *Prasa i radio*, „Antena” 1937, nr 12, s. 4.

⁹⁴ Tamże. Nałęcz twierdzi, iż Klub Dziennikarzy Radiowych powstał na wzór prężnie działającego Klubu Sprawozdawców Lotniczych, który organizował dla dziennikarzy piszących o lotnictwie cotygodniowe spotkania ze specjalistami w tej dziedzinie, kursy, wycieczki do fabryk samolotów, m.in. w Lublinie i Białej Podlaskiej. Klub był atrakcyjny również z tego powodu, że wszedł w posiadanie własnego samolotu, na którym szkolił dziennikarzy, oraz uzyskał dla swoich członków bezpłatne przeloty krajowe i zagraniczne. Niestety, Klub Dziennikarzy Radiowych nie wykazał się aż taką sprawnością organizacyjną, „nie zdołał on do wybuchu wojny znaleźć odpowiedniej formuły działania” – ocenia Nałęcz. Też, *Zawód dziennikarza*, s. 182.

⁹⁵ Tendencja do szukania analogii radia z gazetą, współcześnie nieaktualna ze względu na samodzielną pozycję radia wśród innych środków przekazu, jest do wytłumaczenia przez porównanie ówczesnej i obecnej „świadomości medialnej”: „Odbiorca ten [współczesny – przyp. A.W.] – w odróżnieniu od człowieka czytającego prasę w latach międzywojennych – niejako podświadomie akceptuje składniki światopoglądu postmodernistycznego: zagubienie jednoznacznej prawdy, zagubienie teologii, zagubienie linearności i dialektyki pojęć.

bezpośrednie przełożenie na zawartość programową radia, dokonywano bowiem machinalnej adaptacji form prasowych do celów antenowych. Pojawiła się np. praktykowana wcześniej w prasie prezentacja powieści w odcinkach czy emisja ogłoszeń reklamowych na „ostatniej stronie”, czyli na zakończenie programu: „Jest to jak gdyby ostatnia strona, którą wykorzystać może propaganda kupiecka”⁹⁶. Dopiero w latach trzydziestych dostrzeżono nieadekwatność tego porównania. Krzysztof Eydziatowicz pisał:

Radio pracuje na „taśmie czasu”, czyli nadaje najwyżej dwadzieścia cztery godziny, natomiast gazeta pracując na „taśmie papieru” dodaje tyle stron, ile trzeba, ile się kalkuluje. Oto największa trudność radia, które w miarę wzrostu ilości abonentów musi rozszerzać materiał nadawczy, a równocześnie nie może go w całości zmieścić. Trzeba by się czegoś wyrzec lub posiekać program na króciutkie audycje zmieniające się jak w kalejdoskopie. Na taki program nie zgodzi się jednak żaden słuchacz⁹⁷.

Styl myślenia o radiu jako o gazecie wywarł także wpływ na słuchowisko i reportaż. Twórcy Teatru Wyobraźni podkreślali, iż to właśnie z tego – błędnego ich zdaniem – założenia wziął się rygorystycznie przestrzegany postulat niepowtarzalności słuchowisk, czyli „kosztowna zasada ciągłych premier”⁹⁸. Dla wartości słuchowiska jako utworu artystycznego nie jest istotna aktualność rozumiana dosłownie, lecz oryginalność, nowoczesność rozwiązań. To uwaga odnosząca się do organizacji produkcji programów. Wniosek dotyczący konstrukcji wewnętrznej słuchowiska prowadzi w kierunku roli słowa: to

Siłą rzeczy jest on różny od swojego ojca – czytelnika na przykład «Wiadomości Literackich» czy «Ilustrowanego Kuriera Codziennego», dla którego współistnienie z przekazem słowa drukowanego wiadomości emitowanych przez radiową rozgłośnię w Krakowie, Baranowiczach czy Raszynie było zaledwie cieniem, grą, uczestnictwem w medialnej zabawie. Podobnie traktował on filmy dokumentalne poprzedzające seanse filmowe” (Z. Bauer, *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu*, s. 45-46).

⁹⁶ J. T., *W Polskim Radiu*, „Radio” 1927, nr 15, s. 3.

⁹⁷ *Kulisy radiofonii*, s. 228; w podobnym tonie akapit w artykule: W. Majewski, *Latem śpię przy otwartym głośniku*, „Pion” 1936, nr 28, s. 5 oraz charakterystyczny dwugłos w debacie poświęconej wymiarowi czasowemu audycji: K. Pluciński, *Krócej i zwarciej*, „Pion” 1937, nr 17, s. 9; A. Bohdziewicz, *Jestem innego zdania*, tamże.

⁹⁸ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 45.

literackie zabiegi wzmocnione przez sprawną realizację akustyczną mają w takim stopniu przykuć uwagę słuchacza, by wywołać wrażenie uczestnictwa:

Nie ma większej nagrody, jak podana przez telefon ze stacji nadawczej wiadomość, że „słysząc świetnie, tak jakby się było przy tym”. Czuje się wtedy jakby współautorstwo tej uroczystości, której się jest w istocie wrażliwym echem. Wrażliwym – bo każdy spiker-improwizator powinien być choć trochę poetą. Musi umieć czuć i to, co czuje, dać odczuć⁹⁹.

Nie bez powodu swoistym objawieniem potęgi radia i przecuciem istoty sztuki reporterskiej stały się relacje „na żywo” z olimpiady w Berlinie w 1936 roku:

Po raz pierwszy tutaj, właśnie tutaj, radio przemówiło całą siłą bezpośredniości, może pierwszy raz rozwiązało, na polu reportażu sportowego, zagadnienie formy, kwestię zbliżenia słuchacza na długość ramienia, możliwość przeżywania widzianych faktów wspólnie z widzami, równoległe do akcji. A stało się to, rzecz znamienita, dzięki ujemnym czynnikom spikera: głos niemodulowany, zadyszany, zacinający się, treść gwałtownie wyrzucana, częste błędy stylistyczne, chaos wrażeń i emocji bez segregowania podany. Tymi ujemnymi chwytami pierwszy raz przekonało nas radio o swoich możliwościach i o tym, że jest nie do pobicia na terenie migawkowego, bezpośredniego łącznictwa między słuchaczem a oddalonym od niego o sto mil zdarzeniem. [...] Reportaże z olimpiady nie pouczyły nas, czym radio może się stać na innym polu, otworzyły nam tylko oczy na jego możliwości interpretatorskie na gruncie reportażu, możliwości niedostępne ani prasie, ani literaturze, ani nawet kinu¹⁰⁰.

W dwudziestoleciu międzywojennym terminu „reportaż radiowy” używano jako synonimu wszelkich transmisji¹⁰¹. Tak

⁹⁹ A. Bogusławski, *Jak zostałem primadonną*, „Radio” 1927, nr 33, s. 4. Kwiatkowski pisze, że to „pierwsze w historii świadome oświadczenie sprawozdawcy radiowego” (Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 326).

¹⁰⁰ Wielopolska, *Pierwsza rzetelna wygrana mikrofonu*, s. 5.

¹⁰¹ Por.: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu*, s. 115-124; wybrane materiały z przedwojennej prasy: J. Ulatowski, *Transmisje radiowe*, „Pion” 1935, nr 33, s. 6; J.E. Skiński, *Krytykujemy*, „Antena” 1935, nr 41, s. 9; J. Piotrowski, *Reportaże czy transmisje*, „Antena” 1936, nr 32, s. 4; J. Dylewski, *O transmisjach radiowych*, „Pion”

rozumiana audycja opierała się przede wszystkim na zdolnościach krasomówczych reportera, stanowiła rodzaj bieżącego, „naocznego” sprawozdania. Drugim komponentem, którego znaczenie dostrzegano coraz wyraźniej, była akustyka. To właśnie „dźwięki przestrzeni” wzmacniały wiarygodność słowa i współtworzyły plastykę opisu, stawały się wreszcie istotnym elementem budowania dramaturgii przekazu:

Już sam wybór miejsca dla mikrofonu jest momentem bardzo ważnym i nie zawsze łatwym do rozstrzygnięcia. Podobnie odległość mikrofonu, przez który mówi reporter od mikrofonów, które mają chwytać inne dźwięki – głosy publiczności, warczenie ścigających się aut – musi być bardzo starannie obliczona, bo nie każda odległość jest odpowiednia. [...] Reporter nie tylko musi umieć mówić, ale też umieć milczeć w momentach, gdy odgłosy transmitowanego wydarzenia lepiej od niego mówią o sobie. [...] Sprawozdawca jest swego rodzaju kompozytorem wydarzeń przed mikrofonem. To on stwarza sytuację i prawdy, które otrzymuje słuchacz. To on, przez ustawienie się z mikrofonem w odpowiednich odległościach, przez dopuszczenie do mikrofonu takich czy innych ludzi postronnych, wytwarza prawidłowy lub fałszywy obraz życia i jego zjawisk¹⁰².

Eydziatowicz wyróżnia dwa typy sprawozdawców radiowych. Pierwszy – jak go określa – „mleczny brat reportera-spra-

1936, nr 49, s. 5; na przykładzie pracy sprawozdawców radiowych podczas żałoby narodowej po śmierci Józefa Piłsudskiego („radio mówiło w czasie żałoby, teraz dopiero przemówią poeci”): J. Morawska, *Ekspresja rzeczywistości*, „Pion” 1935, nr 23, s. 9; A. Bohdziewicz, *Najsmutniejsza transmisja z życia*, „Pion” 1935, nr 25, s. 5.

¹⁰² *Kulisys radiofonii*, s. 182-184, 188. Współczesny reportaż maksymalnie ogranicza obecność głosu autora do niezbędnego minimum. Akcent przeniesiono na bohatera. Jednak wymóg posługiwania się plastycznym, obrazowym językiem pozostał wciąż najważniejszym wskazaniem radiowego stylu: „Szukałyśmy bohaterów, którzy mają zdolność plastycznego opowiadania zdarzeń. Chodzi przecież o to, by słuchacz nie pozostał obojętny wobec opowiadanej historii, by w jego umyśle wykreować barwne obrazy”. Nie chodzi o barwny potok słów, tylko o wymowne sytuacje uchwycone mikrofonem: „Pokazywać, nie mówić. Słuchacz jest tutaj postawiony w sytuacji osoby podsłuchującej, a nawet podglądającej nasze kolejne spotkania z bohaterami. To właśnie kolejne sceny budują historię. Obowiązuje zasada: pokazuj, nie komentuj!” (Dudzińska, *Przepisać się nie da*, s. 64). Transgresja formuły reportażu, jaką pokazuje zestawienie wypowiedzi oddzielonych blisko siedemdziesięcioma latami doświadczeń pracy z mikrofonem, polega na odwróceniu strategii narracji i odmiennym użyciu języka.

wozdawcy gazetowego”, który obserwuje wydarzenie, wraca do radia, pisze sprawozdanie i czyta je w „spokoju studia”¹⁰³. Drugi to radiowy sprawozdawca z życia, to właśnie „twór ludzki specjalnie radiowy, nie prelegent, nie spiker, ale oryginalny wynalazek «państwa mikrofonu»”¹⁰⁴. I kiedy przez sposób mówienia, dobór faktów i wrażliwość na otoczenie dźwiękowe stworzy samodzielną, efektowną, niebanalną kompozycję, można powiedzieć, że wkracza na teren sztuki powstającej na bieżąco i trwającej tylko tyle czasu, ile wyznaczono na transmisję¹⁰⁵. Wprowadzenie w ostatnich latach przed wybuchem wojny możliwości nagrywania wytworzyło nową formę reporterską, polegającą na połączeniu materiałów nagrywanych w terenie z tekstem odczytanym przez lektora: „Jeśli reportaż ze studia można zaliczyć do kategorii felietonowej, to nazwa «felietonu ilustrowanego» odpowiada reportażowi, na którego marginesie kreśliły te uwagi”¹⁰⁶.

¹⁰³ *Kulisy radiofonii*, s. 187.

¹⁰⁴ Tamże, s. 187-188.

¹⁰⁵ Obowiązki związane z czasem trwania audycji i z nieodwołalnością punktów wpisanych do ramowego programu (tzw. instytucjonalne warunki sztuki medialnej) dotyczyły w tym samym stopniu reportażu, jak i słuchowisk. „Radiofonia polska uznaje dziś z reguły tylko słuchowiska nieprzekraczające trzydziestu minut” – zasadniczo stwierdzał Hulewicz. Zakrojenie niezbyt obszernych granic czasowych miało ewidentne skutki kompozycyjne: „Należy wkraczać od początku *in medias res*, unikając jak ognia długich ekspozycji; tak samo wadami będą wszelkie powtarzania i opowieści o akcji” (tenże, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 31). „To lekcja maksymalnej zwięzłości – pisała Morawska – Jak w trzydziści minut poruszyć i wyczerpać artystycznie motyw zbrodni i kary, jak w trzydziści minut zburzyć miasto czy choćby rozkochać, połączyć i rozwieść dwoje ludzi?” (Morawska, *Z doświadczeń autorów radiowych* (I), s. 5). T. Łopalewski wspomina, jak tuż przed emisją reportażu ze spotkania prezydenta Mościckiego z żołnierzami odebrano mu płyty z nagraniami wypowiedzi głowy państwa, które miały stanowić kluczowy i obszerny objętościowo element audycji: „Na porozumienie się z naczelną dyrekcją w Warszawie nie było czasu, zresztą nawet nie myślałem o tym. W ciągu dotychczasowej pracy nauczono mnie, że program to rzecz święta, niewzruszona, a kierownik programów samodzielnie ponosi odpowiedzialność za rzeczy, które miał obowiązek przygotować. [...] Zabrałem się do pisania reportażu, polegając tylko na własnej wyobraźni i rutynie” (tenże, *Czasu dobre*, s. 228, 229; cała rozbudowana anegdota s. 225-231).

¹⁰⁶ Chodzi o relację z zaślubin księżniczki holenderskiej Juliany, „zastosowano tu formę bodaj u nas jeszcze nie praktykowaną: reportaż ze wstawkami transmisyjnymi. I z dwugodzinnej uroczystości i z sześciu godzin nieustannej pracy kilkunastu osób powstała krótka, trzynastominutowa, doskonała audycja” (J. Piotrowski, *Nowa forma reportażu*, „Antena” 1937, nr, 3, s. 9).

Rozwiązania typowo reporterskie włączono także do repertuaru środków wykorzystywanych przez autorów słuchowisk. Witold Hulewicz uważał to przenikanie się form radiowych za wyjątkowo cenne dla rozwoju Teatru Wyobraźni:

Mikrofon wszędzie. Kadry reporterów. Na ten dział programu kładzie się coraz większy nacisk. Ale nauczono się już, że reporter musi gładzić, wybierać, musi być artystą kompozycji, musi mieć syntetyzujące ucho. Nie może otwierać mikrofonu byle gdzie i na byle co. Każda transmisja z życia musi mieć pełne swoje życie, samodzielne sugestywne dynamiczne. Wtedy porywa słuchacza aż do zaparcia tchu i wyciśnięcia łez z oczu. W tej artystycznej robocie pomaga reporterowi szereg środków, jak taśma Stille'a, płyta gramofonowa, taśma wreszcie filmowa [używana do nagrywania i montażu dźwięku – przyp. A.W.]. Z tak pojętego reportażu radiowego wiele nauczyć się mogą autorzy artystycznych słuchowisk, szukający dla wizji twórczej szaty najbardziej powszechnej współczesnej¹⁰⁷.

Ciekawym przykładem realizacji tego postulatu jest np. komentowana w prasie audycja *Mikrofony na ulicach Warszawy w listopadzie 1918 roku*, podczas której zainscenizowano drobne scenki, które mogły mieć miejsce w dniu odzyskania niepodległości. Wrażenie autentyczności i zgodność historyczna były tak daleko posunięte, że recenzent nie mógł ostatecznie zdecydować, czy ma do czynienia ze słuchowiskiem, czy jednak z reportażem¹⁰⁸. Współczesna teoria nazwie ten chwyt techniką nałożenia: nałożenia gatunków, funkcji językowych komunikatów, płaszczyzny fikcji i faktu¹⁰⁹.

Plastyczność słowa, obrazowość wsparta akustyką i dramaturgiczny układ sekwencji treściowych prowadzi do pożądanego w radiu skrócenia dystansu wobec prezentowanej rzeczywistości – realnej bądź wykreowanej. Dokonuje się w ten sposób swoiste pokonanie przestrzeni, czyli wywołanie

¹⁰⁷ W. Hulewicz, *Polski program radiowy po dziesięciu latach*, „Pion” 1936, nr 4, s. 6. Podkreśl. A.W.

¹⁰⁸ S. H., *Ostatnie premiery*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5. Ewolucja reportażu radiowego rozgrywała się równolegle do zachodzącego w dwudziestolecie procesu usamodzielniania się reportażu prasowego dzięki pisarstwu Melchiora Wańkowicza, Ksawerego Pruszyńskiego czy Aleksandra Janty-Polczyńskiego.

¹⁰⁹ Por. W. Markiewicz, *Radio – „świat z dźwięków”*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, s. 285.

wrażenia bliskości, obecności w centrum zdarzeń oraz przekroczenie czasu przez akcentowanie teraźniejszości, złudzenie „nieustannego teraz”. To istotna cecha radia jako medium i zarazem sztuki akustycznej, rodzaj komunikacyjnego „tagu” wspólnego dla różnorodnych gatunkowo zjawisk sztuki radiowej, jak słuchowisko, reportaż, *collage* czy *feature*. „Wszystkie te formy będą jednakowo dobre, jeżeli oparte będą one na specyficznie radiowym stosunku do słyszalności, jeżeli potrafią podsłuchać i wydobyć *sit venia verbo* dźwiękowy, muzyczny sens rzeczy i jeżeli wyrażą go własnym odrębnym językiem”¹¹⁰. Sprawne i przede wszystkim twórcze posługiwanie się owym językiem wymaga poznania materii dźwiękowej, jej struktury oraz warunków konstrukcji świata istniejącego jedynie przez brzmienie.

¹¹⁰ W. Korabiowski, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 56.

ROZDZIAŁ III

STRUKTURA WEWNĘTRZNA

Przekaz radiowy ma charakter wyłącznie foniczny, „jedynym środkiem, którym ma przemówić do wyobraźni jest dźwięk”¹. Nie oznacza to jednak, iż materia radiowa jest jednorodna, nieodróżnicowana, „płaska”. Tworzą ją cztery rodzaje brzmień: słowo, szmery (tzw. efekty akustyczne), muzyka i cisza, które użyte w różnych proporcjach i funkcjach, wchodząc we wzajemne relacje, prowadzą do powstania specyficznego języka sztuki radiowej².

Podstawowym środkiem radiowego tworzywa jest słowo, stanowiące główny nośnik znaczenia. Elementy pozawerbalne częściej występują w funkcji komplementarnej – dookreślają przestrzeń, czas, postać, co nie wyklucza, że pojawiają się także w planie głównym, a nawet stają się rodzajem dźwiękowej metafory. Należy jednak zastrzec, że tak zarysowana hierarchia elementów fonicznych ma zastosowanie w klasycznej formie słuchowiska, nie jest natomiast adekwatna wobec utworów skomponowanych na zasadzie „symfonii dźwięków”.

¹ Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, s. 9.

² S. Bardijewska, analizując słuchowisko radiowe ze strony teatrológicznej, dodatkowo wymienia gest foniczny: „Ten obszar zjawisk parajęzykowych, w różnym stopniu zleksykalizowanych i awerbalnych, gra ważną rolę w ekspresji radiowej. Określany jako gest foniczny lub dźwiękowy ruch mimiczny, stanowi odpowiednik wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka, które wspomagają słowo i współtworzą pełniejszy kontakt dialogowy, wyrażając spontanicznie te treści, których słowo nie jest w stanie wyrazić. [...] Ten bogaty obszar paralingwistycznych zachowań człowieka stał się przedmiotem badań naukowych (kinezyka, proksemika), a także przeniknął do sztuki – przede wszystkim radiowej i teatralnej” (taż, *Nagie słowo*, s. 58). W niniejszej pracy klasyfikujemy gest foniczny jako element interpretacji słowa dotyczący warstwy wykonawczej, potencjalnie zapisany w tekście, lecz nie zawsze (i za każdym razem inaczej) wydobywany przez aktora i reżysera. Por. także: Mayen, *Radio a literatura*, s. 102-106.

Wypracowano bowiem dwa odmienne warianty wykorzystania radiowej materii: pierwszy eksponuje słowo, drugi znosi dominację *logosu* i traktuje głos jako równoprawny element foniczny. Dyskusja wokół proporcji brzmień, w szczególności dotycząca prymatu słowa, stanowiła jeden z najważniejszych wątków przedwojennych sporów o kształt sztuki radiowej i nadal pozostaje zasadniczym aspektem teorii radia artystycznego.

Rozpoznanie charakteru radiowej materii jest także jednym z najważniejszych etapów usamodzielnienia się sztuki radiowej, decydującym o jej ostatecznym wyodrębnieniu się z literatury i teatru. „O odrębności sztuk stanowią dwa czynniki: odrębność materiału i odrębność środków wyrazu – pisał Tymon Terlecki. – Mikrofon wydobywa z tego materiału zupełnie swoiste, nie spotykane przedtem, nie przeczuwane efekty, otwiera olbrzymie obszary możliwości wyrazowych. Jego głoso-czuła membrana to nie tylko mechaniczny pośrednik między światem dźwięków a uchem, to nie tylko źródło emisji o globowym, astronomicznym zasięgu, ale także i przede wszystkim instrument odkrywczy, instrument czarodziejsko odmieniający rzeczywistość duchową”³.

1. ELEMENTY – KORELACJE – PROPORCJE

Radio ze względu na specyfikę przekazu dowartościowało fonosferę⁴, czyli akustyczną warstwę rzeczywistości, odrodziło wartość słowa. Słowo radiowe to słowo mówione, nawet utrwalone na papierze, jest realizowane jako oddzielone od tekstu, a zatem wymagające specjalnych warunków prezentacji⁵. Wykazuje silną tendencję do zachowania naturalności,

³ T. Terlecki, *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 6.

⁴ Określenie J. Tuszewskiego.

⁵ Tekst przygotowany do odczytania przed mikrofonem wymaga konstrukcji bardziej precyzyjnej i przejrzystej niż tekst przeznaczony do cichego czytania, powinien zawierać wkalkulowaną łatwość odbioru, a zarazem nie może być pozbawiony dyscypliny, której nie posiada swobodna potoczna wypowiedź. „Pisanie tekstu, który ma być usłyszany, w odróżnieniu od tego, który ma być przeczytany, to dwie różne czynności. Należy dobrze przemyśleć wszystkie elementy, czyli układ, długość, strukturę zdań, tak by przy pierwszym wysłuchaniu przekaz był jasny i jednoznaczny. Słuchacz nie ma

potoczności i innych cech języka mówionego, lecz w istocie jest wy modulowane, zarówno na poziomie brzmienia, jak i treści⁶. Wspomniana modulacja nie oznacza jednak stylizacji teatralnej, nawet w słuchowisku, gatunku najbardziej spośród wszystkich form radiowych zbliżonym do sceny:

Teatr – kult żywego słowa – wiadomo! Ale ileż się teraz mówi i pisze o kryzysie, o zaniku tej kultury słowa na scenie, o aktorach, którzy coraz rzadziej umieją wiersz mówić, coraz rzadziej są mocarzami słowa. [...] Dlatego to wybitni nieraz aktorzy nie nadają się do mówienia w mikrofon, a słabe siły sceniczne mogą stać się „gwiazdami” w eterze⁷.

możliwości powrotu do tego, co zostało powiedziane. Musi zrozumieć komunikat od razu, co się wiąże ze specjalną odpowiedzialnością osoby piszącej tekst” (R. McLeish, *Pisanie dla ucha*, [w:] tegoż, *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007, s. 54).

⁶ Wypowiedź radiowa, nawet stylizowana na naturalną i spontaniczną, we wczesnej radiofonii była wyjątkowo dokładnie zredagowana. Adam Galis wspomina okoliczności powstania dyskusji radiowej *Przy literackim stoliku* z udziałem J. Czechowicza, R. Kołonieckiego i B. Micińskiego: „Miały to być jak gdyby zaimprovizowane dyskusje młodych poetów, prozaików, krytyków na aktualne tematy życia kulturalnego, rozmowy toczące się w kawiarni artystycznej. [...] Zebraliśmy się parokrotnie w mieszkaniu Józefa Czechowicza [...]. Wziąłem na siebie rolę czytelnika zainteresowanego przyszłą antologią [chodzi o antologię współczesnej poezji polskiej – przyp. A.W.]. Merytoryczną stroną rozmowy podzielili się trzej poeci. [...] Józef Czechowicz przepisywał na czysto «protokół» naszych dyskusji. Po zatwierdzeniu tekstu przez dział literacki PR – zasiedliśmy przed mikrofonem Polskiego Radia w studio przy ul. Zielnej” (A. Galis, *Józef Czechowicz przed mikrofonem Polskiego Radia*, [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 528). Ten sam mechanizm „preparowania” żywego języka T. Crook pokazuje na przykładzie wczesnego okresu *broadcastingu* brytyjskiego: „Wszystkie produkcje dokumentalne i «rozmowy» były mocno «cenzurowane», a zaimprovizowane spontaniczne wypowiedzi – niedozwolone. To nie miało nic wspólnego z charyzmatycznymi przedstawieniami Petera Eckersley’a we Writtle w 1922 roku, które doprowadziły do furii biurokratów z firmy Marconi, BBC i Poczty, ale zawiądnęły wyobraźnią słuchaczy. Nawet kiedy BBC zapraszało «prawdziwych» ludzi do studia lub próbowało dopuszczać do głosu robotników, wstępne wywiady musiały być spisywane przez sekretarki, redagowane przez producentów i wydawców programu i oddawane oryginalnym bohaterom audycji do odtworzenia na żywo lub podczas nagrania. Zwykle było to sztuczne, «drewniane», półświadome wykonanie. Każde odstępstwo od zatwierdzonego scenariusza było wyciszane, a wyrotowemu niedogodziwcowi dyskretnie pokazywano drzwi Broadcasting House” (Crook, *British Radio Drama*).

⁷ Hulewicz, *Z zagadnień „sztuki słuchowej”*, s. 15-16. Co zatem decyduje o „radiowości” aktorów? „Sugestywność głosu, zdolność reprezentowania całej osobowości, świata odległego i zamkniętego. Wieczność tego głosu, który

Słowo radiowe w pierwszej kolejności rozpatrujemy na poziomie brzmienia, zwracając uwagę na ton i barwę. Ta warstwa jest już sygnałem znaczenia, a zarazem podlega ocenom estetycznym. Daje słuchaczowi podstawową możliwość identyfikacji osoby mówiącej: kobieta – mężczyzna, stary – młody oraz charakterystyki i klasyfikacji walorów głosowych: niski, ciepły, głęboki, piskliwy, ostry, nieprzyjemny. Głos staje się instrumentem dysponującym określoną skalą, tonacją, głębią, tembrem⁸.

Następny stopień „wybrzmienia” radiowego słowa to sposób mówienia, w tym artykulacja i interpretacja. Mikrofon jest wyjątkowo czułym instrumentem, wychytującym wszelkie usterki dykcyjne i inne niedoskonałości wymowy. Nawet niedbałość i niestaranność jako chwyt interpretacyjny nie może wynikać z niedociągnięć warsztatowych emisji głosu. Stosowany niekiedy dla podkreślenia autentyzmu, musi być używany z dużą ostrożnością i tylko pod warunkiem, że wypływa z uzasadnionej w tekście konieczności, czyli stanowi immanentny składnik realizacji dźwiękowej. Zawsze zbliża wypowiedzany tekst do niebezpiecznej granicy niezrozumiałości i rażącej słuchacza niekompetencji wykonawczej. Radio wymaga szczególnego rodzaju środków aktorskich. Interpretacja powinna być wyraziście, konsekwentna, ale nie hiperboliczna. Przejaskrawienie, dodatkowo wzmocnione przez mikrofon, prowadzi do wywołania efektu sztuczności, największej wady radiowego sposobu mówienia⁹. Szczerłość, naturalność, kameralność, dyskrecja

nie zmienia się prawie z upływem czasu, tak iż słuchając rzeczy nagranych przed piętnastu laty, obcuje z tym samym człowiekiem – w przeciwieństwie do aktora starego filmu, którego to dzieło wydaje nam się raczej zabytkiem z muzeum kina. I może fakt, iż potrzebny jest kunszt niezwykle, by bez szwadeł scenografii i gestu, a także tej niezbędnej odległości, która dzieli widza od sceny, kunszt człowieka, który połączony ze słuchaczem nieokreślonym tonem dźwięku wydaje się stać najbliżej i przemawiać nie tylko wokół nas, ale jakby w nas samych” (M. Radgowski, *Ćwiczenia z wyobraźni*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 340).

⁸ Patrz: tamże, s. 341.

⁹ Patrz m.in.: J.E. Skiński, *Intonacja słowa radiowego*, „Pion” 1936, nr 31, s. 3. Autor wskazuje na patos i nadmierną grzeczność, którą nazywa wręcz kokieterią wobec słuchaczy, jako na zasadnicze wady operowania głosem w radiu. K. Eydziatowicz również zauważa, że w ten sposób osiągany jest przed mikrofonem najbardziej rażący słuchaczy efekt nienaturalności, nieszczerości: „Wszystko razem wzięwszy stwarza atmosferę pełną sztuczności, którą skwapliwie chwyta mikrofon, a głośnik wyolbrzymia, ku rozpaczliwym licznym słuchaczy, nieumiejących czasem sformułować, co ich razi w wielu

i oszczędność prowadzą do sugestywnej i zarazem najbardziej wiarygodnej antenowo formy. „Słowo nagie, wyzute z gestu, z obłonek [!], jaśnieje takim światłem, że należy nakładać na nie matowy klosz” – celnie zauważa Melchior Wańkowicz i opisuje, jak odkrył specyfikę radiowego posługiwania się głosem dzięki pracy mikrofonowej znakomitego aktora, częstego odtwórcy ról w Teatrze Wyobraźni, Stefana Jaracza:

Dopiero wsłuchując się w głos wyzwolony i nagi Jaracza, płonący jak światło ku gorze, jak światło, którego źródła nie widać, zrozumieliśmy, jak wielkim sanktuarium żywego słowa jest głośnik. Jaracz grał rolę przestępcy i wykolejeńca. Ten przyśmieszek jego spowity w mgłę smutku i zadumy, ta dwutonowość głosu, w którym na czarnym, tragicznym nurcie turlika się drobny śmiech – pancierz życia – nie, to nie wychodziło tak dobrze, kiedyśmy słuchali Jaracza „żywcem”¹⁰.

Sposób mówienia oraz aktorska interpretacja są środkiem służącym do budowania znaczeń, konstruowania postaci, sygnalizowania miejsca i czasu prezentowanych dźwiękowo wydarzeń. Słowo materializuje zamysł autorski, wydobywa bogactwo treści, podkreśla niuanse kompozycji¹¹.

słuchowiskach (zwłaszcza dziecięcych). Otóż razi ich sztuczność” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 50).

¹⁰ M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 83-84.

¹¹ Na specyfikę kształtowania przekazu wyłącznie słowem wskazują m.in. aktorzy, którzy w praktyce studyjnej dostrzegli różnicę w kreacji na scenie i przed mikrofonem. Wybitna aktorka, także radiowa, Irena Eichlerówna, podkreśla odmiennosć stosowanych technik wykonawczych: „Na scenie mam do dyspozycji – jeśli tak można powiedzieć – oczy, ręce... Pewne wzruszenie mogę wyrazić spojrzeniem, gestem... W studiu istnieje tylko mój głos. Żeby głosem wyrazić jakieś przeżycie, trzeba mu nadać silniejszą ekspresję. Donośność głosu reguluję nie tyle natężeniem, ile raczej oddaleniem się, albo zbliżeniem do mikrofonu, odwracaniem się od niego, albo mówieniem zgoła „do ściany” (K. Glinkowski, *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*, „Pion” 1938, nr 11, s. 7). Cenną uwagę dodaje J. Ostrowski, mówiąc, że słowo w radiu rzeczywiście może być szczególnego rodzaju środkiem ekspresji jedynie pod warunkiem, że nie będzie „wyświechtywane, przez to wszystko, co można by nazwać «inflacją» słowa, dewaluującą jego siłę sugestywną. Aby słowu przywrócić jego wartość i siłę, musi być ono podane w specjalnej «oprawie»”. W dalszej części wyznacza sześć praktycznych sposobów aktorskiego posługiwania się głosem przed mikrofonem: 1. Nasilenie głosu; 2. Modulacja (np. półśpiewna tam, gdzie pojawiają się postaci fantastyczne); 3. Pauzowanie; 4. Oddalenie lub bliskość mikrofonu; 5. Ruch głosu – zmiany kierunku źródła dźwięku w trakcie wygłaszania tekstu; 6. Powtarzanie przez jedno lub kilka ech. Przedstawiony zbiór możliwości formowania radiowego słowa jest jedną

Przekaz treści stanowi ostatni komponent anatomii radiowego słowa. Mikrofon szczególnie ceni konkret, trafność, adekwatność. W przeciwnym razie można doprowadzić do braku jasności przekazywanej informacji, dewaluacji znaczenia komunikatu, a w konsekwencji wywołać zniecierpliwienie i niechęć odbiorcy. Radiowe słowo powinno być intensywne znaczeniowo, skondensowane i ekonomiczne, tylko wówczas zachowuje siłę ekspresji. Wyobraźnię słuchacza porusza nie tyle potoczyste gawędziarstwo i nieujarzmiona „paplanina”, ile precyzja i dramaturgia wypowiedzi.

Można zaryzykować stwierdzenie, że sposób ujęcia treści w przypadku sztuki radiowej (jak i innych dziedzin medialnych) wymaga wyjątkowo atrakcyjnych rozwiązań formalnych, bo tylko wówczas jest w stanie dotrzeć do odbiorcy. Nawet najtrudniejsza (lub odwrotnie: najbardziej błaha) problematyka zaprezentowana w odpowiedni sposób potrafi zainteresować słuchacza, wywołać emocje, zmusić do refleksji: „Tak bowiem, jak nie ma «starych tematów», a są tylko «zużyte podejścia», tak też i nie ma treści, której artystycznego wyrazu nie można by dać w Teatrze Wyobraźni”¹². Podobny punkt widzenia przyjmował również Witold Hulewicz. Zapraszając pisarzy do tworzenia scenariuszy słuchowisk, ogłosił zniesienie cenzury tematycznej, uważał ją bowiem za jedną z głównych przyczyn marazmu sztuki radiowej. Podkreślał autorską swobodę i dowolność podejmowanych treści, zastrzegał tylko jedno: „ważkość tematu”, czyli – jak tłumaczył wprost – „aby gra warta była świeczki i aby słuchacz miał po co siedzieć przy odbiorniku”¹³. Wymownym przykładem niech będzie słuchowisko *Miasto Santa Cruz* powstałe – jak wspomina autorka – na podstawie krótkiej notatki prasowej. Rzecz dotyczyła telefonistki, która zginęła podczas huraganu, nadając tuż przed śmiercią informację o zbliżającej się katastrofie, dzięki czemu zdołała uratować mieszkańców miasta. Ówczesne gazety odnotowały krótko ten fakt na zasadzie ciekawostki, zdarzenie bowiem w małym stopniu dotyczyło polskich czytelników. Prawdopodobnie po kilku dniach nikt nie pamiętał o bohaterkiej telefonistce, a dziennikarze zajęli

z nielicznych przedwojennych prób skodyfikowania zasad radiowej emisji głosu. Tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 63.

¹² Z. P. [Zbigniew Polanowski, właśc. Roman Kołoniecki], *Reportaż z zaświatów*, „Pion” 1938, nr 27, s. 5.

¹³ Hulewicz, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, s. 29.

się bardziej aktualnymi problemami. Morawska zauważyła w tym doniesieniu agencyjnym materiał na radiową opowieść: „Był to gotowy ekstrakt słuchowiskowy, ukraszony najbardziej efektownymi i pociągającymi dla startującego autora scenariusza elementami dźwiękowymi”¹⁴. Autorka wyobraziła sobie akustykę, fabułę, postać i stworzyła oryginalną, bogatą oraz atrakcyjną radiowo opowieść. Zbudowała dramaturgię, zaplanowała konstrukcję dźwiękową, rozbudowała nieodzowne tło i w ten sposób zdołała poruszyć słuchaczy, co z pewnością nigdy nie udałooby się spikerowi odczytującemu do mikrofonu kilkuzdaniowy komunikat. Morawska „usłyszała historię” i niejako rozpisała ją na elementy foniczne: noc, burza, sygnał telefonu: „Nie było twarzy ani charakterów, tylko głosy zlewające się w symfonię dźwięków, na której tle rozlegał się niestrudzony głos telefonistki. Jej bohaterstwo zostało użyte jako zagadnienie dźwiękowe i moment dynamiczny”¹⁵. Radiowy talent i umiejętności Morawskiej, która potrafiła przełożyć prostą informację na język radiowej sztuki, wskazują na potęgę ekspresji, wynikającej przede wszystkim z brawurowego akustycznego pomysłu na poprowadzenie opowieści.

Zaprezentowane powyżej wybitne słuchowisko jednej z najciekawszych autorek radiowych nie wyklucza dyskusji, którą prowadzono w dwudziestoleciu, na temat problematyki szczególnie predysponowanej dla mikrofonu. Wśród motywów wymieniano przede wszystkim „dramaty codzienności”. Powinna to być zatem tematyka bliska słuchaczowi. „Kontakt z życiem – podkreślał Hulewicz – radio nie znosi oderwanych studiów, nastroju dla nastroju, wyrafinowanych analiz psychologicznych. Słuchacz szuka życia, fizycznego i duchowego, swoich tęsknot, ludzi prawdziwych, żywych konfliktów”¹⁶. Słuchacze nie mają czasu – dodaje Eydziatowicz – na „słuchanie historii pisanych perfumami na jedwabiu... Życie jest twarde i bezlitosne. Potrzebne są mocne charaktery i mocne słowa”¹⁷.

Zatem mocne, intensywne znaczeniowo, wyraziste i dźwięczne, intrygujące akustycznie radiowe słowo jest wyjątkowym tworzywem, przejawiającym się na poziomie brzmienia (głosu), wykonania (sposobu mówienia) oraz – jak pisano – „treści

¹⁴ Morawska, *Z doświadczeń autorów radiowych* (I).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Hulewicz, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, s. 30.

¹⁷ *Kulisy radiofonii*, s. 173.

myślowej”. Jest jedynym werbalnym, przez to odnoszącym się bezpośrednio do człowieka elementem fonicznym. Może właśnie dlatego relacjonowanie rzeczywistości za pomocą głosu spełniającego omówione warunki radiofoniczności jest najsilniejszym środkiem ekspresji, jakim dysponuje radiowy twórca¹⁸.

Z pozajęzykowych komponentów utworu antenowego należy wskazać tzw. efekty dźwiękowe jako ewidentne sygnały obecności przyrody, przedmiotów i zjawisk. Używano nazwy „kuchnia akustyczna” lub akustyczne „kulisy”, co nie tylko sugerowało analogię sztuki radiowej do sceny teatralnej, ale także automatycznie przesunęło owe brzmienia i hałasy na pozycję tła rozgrywających się na pierwszym planie zdarzeń¹⁹. Rzeczywiście mogą one pełnić funkcję uzupełniającą słowo, ale podejmują także role bardziej samodzielne. Wprowadzają perspektywę, budują głębię akustyczną oraz wyraźnie oznaczają odległości przez zmianę głośności: kiedy dźwięk narasta, osiągamy efekt zbliżania się obiektu i odwrotnie – powolne wyciszenie daje wrażenie oddalania. Efekty akustyczne są także wyznacznikiem segmentów kompozycyjnych, oddzielając poszczególne części utworu. Wydaje się, że jest to zabieg o proveniencji teatralnej, tym bardziej że w przedwojennym radiu nadużywano w tej roli uderzenia gongu. Akustyka może wreszcie stać się niezbędnym rekwizytem decydującym o konstrukcji fabuły²⁰.

¹⁸ Oryginalną przedwojenną koncepcję radiowego słowa prezentuje niemiecki teoretyk sztuki żywego słowa Fryderyk Karol Roedemeyer. Wydziela dwie kategorie: „emisję duchową” i „emisję przestrzenną” głosu oraz wskazuje na konieczność większej staranności wykonawczej, ponieważ bez „doskonałości formy, ostatecznie i treść, nade wszystko treść artystyczna, ostać się nie może. [...] Póki pierwotna, zasadnicza treść słowa, jego wewnętrzne widzenie, póki wewnętrzne wahania i drgania słowa nie będą poznane, dopóty żywe słowo nie będzie mogło być wyznane, dopóty pozostanie niewyzwolone. [...] Znaczy to: nawet «dźwięgami i śrubami» radiotechniki nie da się «wymusić» tajemnicy żywego słowa, jego ducha” (F.K. Roedemeyer, *Słowo na antenie*, „Pion” 1935, nr 33, s. 6; artykuł – jak wynika z zamieszczonego komentarza redakcyjnego – przygotowany specjalnie na zamówienie „Sztuki i Anteny”).

¹⁹ Poszukiwania skojarzeń wywoływanych przez efekty dźwiękowe doprowadziły do wypracowania radiowych konwencji, np. pisk opon – zatrzymanie samochodu, tykanie zegara – przepływ czasu, pohukiwanie sowy – noc, pianie koguta – wczesny poranek itp. Por. R. McLeish, *Słuchowiska radiowe*, [w:] *Produkcja radiowa*, s. 290.

²⁰ Patrz np. słuchowiska: K. Irzykowski, *Paweł zabija Gawła*; J. Szaniawski, *Zegarek*. W słuchowisku Irzykowskiego jeden z bohaterów jest wyjątkowo wrażliwy na otaczający go zgiełk, nieznośny natłok dźwięków prowadzi go do popełnienia zbrodni. Z kolei w *Zegarku* Szaniawskiego uliczny gwar roz-

Zatem dźwięki i odgłosy przedostają się na główny plan, a nawet służą do stworzenia autonomicznych całości z pominięciem innych elementów fonosfery. Przykładem są realizacje zbudowane wyłącznie z naturalnych brzmień, swoiste fotografie dźwiękowe, które stanowią akustyczny zapis rzeczywistości, wykluczający tradycyjnie rozumianą narrację. Te kompozycje są najbardziej bezpośrednim sposobem przeniesienia rzeczywistości. Są także typowo radiowym sposobem obrazowania, środkiem prowadzącym do uzyskania wrażenia „naoczności”²¹.

Kolejnym fonicznym składnikiem dzieła radiowego jest muzyka. Stosowana powszechnie jako ilustracja, czyli element tła, dysponuje nadzwyczaj cennym potencjałem budowania nastroju.

Inteligentna ilustracja muzyczna może w wydatny sposób wzbogacić treść słuchowiska. [...] W tym jednak wypadku wytwarza się niekiedy niebezpieczeństwo przeładowania spektaklu nadmierną ornamentyką i muzycznymi „wkładkami”, nieraz bez istotnej racji celu. Muzyka w radiu ma zaś zupełnie inną wymowę niż w teatrze, jest ona tutaj w silniejszy sposób elementem współdziałającym niż ilustracją²².

Duża możliwość oddziaływania muzyki stała się punktem sporu o warunki, które umożliwiałyby wykorzystywanie jej w połączeniu z innymi elementami, zwłaszcza z przykuwają-

brzmiewa w kulminacyjnym momencie kradzieży tytułowego przedmiotu. Nie wiadomo, kto jest jej sprawcą, ponieważ akurat biją głośno zegary, uderzają drzwi, za oknem przejeżdżają powozy. To właśnie brzęk, szum, stukot są nie tyle ilustracją, ile nośnikiem znaczenia całej sceny. Stają się swego rodzaju akustyczną kotarą, przesłaniającą to, co rzeczywiście podczas kilku sekund dzieje się w pracowni zegarmistrza. Aktorzy milkną, znikają, pozostaje jedynie hałas. W ten sposób dźwięk staje się najważniejszym elementem kompozycyjnym utworu.

²¹ Ciekawym przykładem może być słuchowisko nagrodzone w konkursie Rozgłośni Krakowskiej na najlepszy scenariusz słuchowiskowy w 1930 roku: *Wiejskie podwórko* Jana Wiktora i Jerzego Ronarda-Bujańskiego (pierwsza w polskiej radiofonii spółka autorska pisząca scenariusze słuchowisk). *Wiejskie podwórko* stanowiło kompozycję odgłosów, rodzaj obrazka dźwiękowego czy akustycznej fotografii. Sami autorzy proponowali nazwę „fotomontaż radiowy” (patrz: Kwiatkowski, *Polskie Radio 1925-1939*, s. 393; „Radio” 1931, nr 6). Kosidowski pisał, iż tego rodzaju konstrukcje typowo akustyczne stanowią najtrudniejszą formę radiową, ponieważ słuchacze „nad wrażenia czysto artystyczne przenoszą ciekawy tok fabuły, przykuwający uwagę” (tenże, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, s. 38).

²² Z. Leśnodorski, *Formy słuchowiskowe*, „Pion” 1937, nr 19, s. 17.

cym uwagę słowem. Dyskusja przybrała na sile w połowie lat trzydziestych przy okazji wprowadzanych zmian programowych i dotyczyła np. recytacji poezji na tle instrumentalnym czy umieszczania fragmentów melodii w słuchowisku²³. Podnoszono konieczność „współgrania” tych dwóch elementów, ale trudno było wypracować stałe zasady czy sformułować ogólne prawa. W praktyce próbowano stosować melorecytację, ale uzyskiwano zwykle więcej asynchronii niż współbrzmienia, używano muzyki „onomatopeicznej”, odtwarzającej za pomocą instrumentów gromy, wichry czy deszcz, lecz było to działanie oparte na najprostszych skojarzeniach, dążące jedynie do jak najwierniejszego odtworzenia natury, co znacznie ograniczało twórczą swobodę kompozytora i wykonawców. „A jak ilustrować teksty z epok minionych? – zastanawiał się Łopalewski – Jak komponować do Mickiewicza?”²⁴. Z pewnością należy unikać dysonansów, rozbieżności nastrojów i zachwiania proporcji: zbyt obszerne interwały oddzielają kolejne teksty tak dalece atrakcyjne, muzyka potrafi skoncentrować na sobie tak skutecznie, że słuchacz traci możliwość objęcia całości, nie znajduje związków między następującymi po sobie elementami słowa i muzyki, gubi wątek. „Muzyka może stać się współrzednym do słowa czynnikiem artystycznym w słuchowisku literackim, ale tylko wtedy, gdy organicznie wypływa z akcji i ducha utworu” – pisze Hulewicz²⁵. „Dobra muzyka nie da się zredukować do roli tła” – dodaje Łopalewski²⁶. Zatem te dwa elementy powinny raczej wspomagać się nawzajem, potęgować swoją ekspresję, dążąc ku wewnętrznej harmonii. „Tak pojęte dzieło radiowe będzie miało dużo pokrewieństwa z muzyczną symfonią – konkluduje Kosidowski – symfonią o akcesoriach zdecydowanego realizmu”²⁷.

²³ Dyskusja wokół metody łączenia muzyki i literatury w radiu, m.in.: W. Hulewicz, *Poezja w mikrofonie*, „Pion” 1935, nr 19, s. 5; J. Ulatowski, *Recytacje radiowe*, „Pion” 1935, nr 29, s. 5; M. Wiercińska, *O poezji w mikrofonie*, tamże, s. 5-6; A. Bohdziewicz, *Eksperyment z poezją*, „Pion” 1935, nr 35, s. 6.

²⁴ T. Łopalewski, *Z doświadczeń autorów radiowych (II)*, „Pion” 1935, nr 27, s. 5.

²⁵ Hulewicz, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, s. 32.

²⁶ Łopalewski, *Z doświadczeń autorów radiowych (II)*.

²⁷ Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, s. 11, 13. Niemal równoległe eksperymentalne próby ze skojarzeniem muzyki z innymi dziedzinami sztuki prowadzono na obszarze filmu, co z uwagą śledzili także twórcy radiowi. „Pion” m.in. donosił o kinofonii, czyli kompozycjach ruchomego obrazu powstających do utworów muzycznych. Autor artykułu podaje przykład

Znaczenie słowa i muzyki w kompozycji radiowej jest niezaprzeczalne, istnieje jednak akcent foniczny, dysponujący znacznie większą mocą. Cisza. Z pozoru jest jedynie naturalnym tłem dla słowa i muzyki, oczywistym „brzmieniem” radiowego studia, lecz w momencie gdy pozostaje na dźwiękowej scenie sama, natychmiast koncentruje uwagę odbiorcy. Wynika to przede wszystkim z faktu, iż przekaz radiowy ma postać niewyczerpanego strumienia dźwięków sączących się z głośnika. Chwilowe zatrzymanie jest znakiem wyjątkowości, oddziałującym silniej niż pauza – analogiczny znak – w tekście pisanim. Cisza wzmacnia, podkreśla, eksponuje, zaznacza moment dramatyczny²⁸. Trzeba jednak pamiętać, że stosowana zbyt często, ztraca niepowtarzalność, wyklucza efekt zaskoczenia, a zatem gubi zdolności ekspresyjne. Chwila absolutnej bezdźwięczności nie może zostać także nadmiernie rozciągnięta w czasie: „zupełna cisza, jeżeli trwa dłużej – niepokoi słuchacza (może w radiu coś się popsulo?)”²⁹, tym bardziej że pauza mikrofonowa, wykluczająca zajęcie odbiorcy elementem wizualnym, zawsze wydaje się dłuższa niż na scenie: „Między wyrazem jednym a drugim otwiera się [...] ciemna, tajemnicza pustka ciszy. W te swoiste szpary pauz [...] mogą wślizgać się nie wiadomo jakie potworności...”³⁰.

Przedstawiona powyżej analiza faktury fonicznej pozwoliła wyodrębnić cztery rodzaje brzmień, wśród których znajdują

francuskiego filmu krótkometrażowego stworzonego na podstawie *Fontanny Aretuzy* Karola Szymanowskiego „zilustrowanej” tańcem i zjawiskami przyrody: „Perliste pasaże tego pięknego utworu mają swój odpowiednik na ekranie w spadających kropkach fontanny greckiej”. Z dużym zainteresowaniem spotkała się kompilacja trzech etiud filmowych Eugeniusza Cękalskiego stworzonych do muzyki Chopina, z których każda realizowała inny artystyczny pomysł połączenia muzyki i obrazu filmowego. Pierwsza, przez abstrakcyjne figury geometryczne: „Migają nam pasy, kresy, kule, kropki, wszystko zwarte w doskonałą konstrukcję filmową podyktowaną utworem Chopina”. Druga, oceniana jako najmniej nowatorska, to interpretacja taneczna, wreszcie trzecia, nawiązująca do pomysłu filmowców francuskich, miała postać widowiska stworzonego przez naturę: chmury, drzewa, błyskawice, woda, które niestety „nie zawsze były posłuszne reżyserowi” (J. K., *Eksperymenty kinofonii*, „Pion” 1937, nr 50, s. 4; patrz także: Z. Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937).

²⁸ „Pauza następująca po wrzawie, jakże zawsze radiofoniczna” – podpowiadał Wilhelm Korabiowski. Tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 55.

²⁹ W. Majewski, *Słucham i notuję*, „Pion” 1936, nr 14, s. 6.

³⁰ Z. Kisielewski, *Literatura w Polskim Radiu*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, s. 245.

się elementy werbalne i niewerbalne, a także autonomiczne, które są w stanie tylko w ramach swojej grupy dźwięków stworzyć kompozycyjne całości, i te, które wymagają kontekstu. Najbardziej niezależnym tworzywem jest słowo, nawet pozbawione ornamentów akustycznych zawiera potencjał dramaturgiczny, epicki i ekspresyjny, zatem jest w stanie udźwignąć konstrukcję utworu. Znane są przecież oszczędne formy radiowe, jak monodramy czy słuchowiska, posługujące się wyłącznie dialogiem³¹. Dopuszczalne są również kompozycje złożone wyłącznie z efektów dźwiękowych, odgłosów natury, tworzące logiczną, konsekwentną i dopełnioną całość. Z kolei kompozycja muzyczna jest z pewnością zamkniętym, spójnym układem dźwięków (tonów), lecz nie jest formą radiową, może być jedynie komponentem dzieła radiowego³². Najmniej samodzielnym elementem jest oczywiście cisza, która nie istnieje bez kontekstu, zachowuje swą wymowę wyłącznie w opozycji do dźwięku, a najlepiej wobec hałasu.

Najczęściej mamy do czynienia z konfiguracją brzmień różnorodnych gatunkowo, które konfrontują się ze sobą, dookreślają nawzajem lub silnie zderzają na zasadzie kontrastu. Te strukturalne relacje zachodzą w dwóch porządkach. Pierwszy ma charakter linearny, zgodny z następstwem kolejnych elementów w czasie. Drugi, perspektywiczny, wywołany jest przez ustawienia pierwszo- i drugoplanowe³³. Istotną rolę ma również

³¹ Mayen uważa, że ze względu na charakter przekazu radiowego monolog jest zakamuflowanym dialogiem z nieujawnionym interlokutorem. W ten sposób najważniejszym elementem lingwistycznym w strukturze radiowej pozostaje dialog. (Por. tenże, *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog” 1957, nr 11, s. 114-121; tenże, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1981). Warto zaznaczyć, że wśród najdoskonalszych w dziejach polskiej radiofonii słuchowisk opartych wyłącznie na słowie najczęściej wymienia się dramaty radiowe Zbigniewa Herberta.

³² „Muzyką radiową” jest muzyka konkretna, która pojawiła się w Polskim Radiu wraz z działalnością przywoływanego już Studia Eksperymentalnego, a której powstanie przeczuwano już w latach trzydziestych: „Na uwagę zasługuje ponadto – poza muzyką instrumentów – nie wyzyskiwana na ogół dla celów stylizacji artystycznej muzyka nieregularnych dźwięków, szmerów, hałasów etc. Podejmowano nawet swego czasu próby konstruowania osobnych instrumentów dla tego rodzaju «muzyki». I znowu w słuchowiskach radiowych tego rodzaju «akustyczne eksperymenty» mogłyby znaleźć interesujące zastosowanie” (Leśnodorski, *Formy słuchowiskowe*).

³³ Istnienie dwóch zachodzących równocześnie układów dźwięków zasygnalizowane w pracy L. Blausteina. Patrz: tegoż, *O percepcji słuchowiska*, s. 151.

proporcja w eksploataowaniu określonego rodzaju modułów dźwiękowych, dominacja jednego z nich, ewentualnie dwóch, decyduje o stylistyce danego utworu radiowego, mówimy wówczas np. o kompozycjach słownych, słowno-muzycznych, słowno-dźwiękowych lub czysto akustycznych. Zasadniczą oś podziału wyznacza podejście do słowa. W ten sposób wypracowano formułę o proveniencji literacko-teatralnej, w której dominantą jest dialog, oraz konstrukcję foniczną eksponującą akustykę, sprowadzającą słowo głównie do wymiaru brzmienia – w tym przypadku można się dopatrzeć pokrewieństwa z filmem lub kompozycją muzyczną. Opisana dwutorowość w posługiwaniu się radiowym tworzywem pozwala na wyodrębnienie dwóch antynomicznych stanowisk w teorii estetycznej przedwojennej radiofonii. Z jednej strony mamy bowiem grupę, jak o nich pisano, „logistów”, dążących do wypracowania specyficznej literatury radiowej, z drugiej – „akustyków”, odrzucających prymarną funkcję słowa, przyjmujących brzmienie za istotę radiowości.

Wśród admiratorów radiowego słowa znaleźli się m.in.: Hulewicz, Morawska, Terlecki, Wańkiewicz, Sieroszewski, którzy w mikrofonowej amplifikacji *logosu* widzieli główny kierunek rozwoju sztuki słuchowiskowej. Tylko wówczas dźwiękowe tworzywo miałyby stanowić pełnowartościową materię artystyczną, tylko w takich warunkach doszłoby do kompensacji sztuki mniej trwałej niż literatura i pozornie uboższej niż teatr, bo pozbawionej gestu, ruchu i światła:

Cóż pozostaje? – stawiał pytanie Hulewicz – Mimo tych ograniczeń pozostaje to, co jest treścią, istotą wiersza, noweli, dramatu pisanego i dzieła pisarskiego: artystyczne s ł o w o. Słowo, które dźwięczy, które żyje. Czytając na głos we własnym domu tragedię grecką, możemy mieć pełnię doznań artystycznych, mimo że pozbawieni jesteśmy zupełnie wrażeń wzrokowych³⁴.

Przekonanie o drugorzędym znaczeniu akustyki, koncentrację na tekście i konstrukcji dialogicznej od strony praktycznej można tłumaczyć niedoskonałościami technicznymi ówczesnej radiofonii: „Gwar wielkowiejskiej kawiarni przypomina czasem przez mikrofon szum dzikiego wodospadu, tłukąca się karafka – pęknięcie góry lodowej w pustkowiach podbiegunowych, a klakson zwykłego samochodu – ryk bengalskiego

³⁴ Hulewicz, *Co to jest słuchowisko?*, s. 22-23.

tygrysa”³⁵. Trudno się zatem dziwić, że twórcy radiowi zamiast posługiwać się niepewnym, trudnym do przewidzenia i nie zawsze skutecznym materiałem akustycznym, woleli oprzeć się na odpowiednio wykorzystanej materii literackiej wspartej przez interpretację i inne dopasowane do wymogów studia walory wykonawstwa aktorskiego³⁶. Istotny aspekt utworu radiowego miałyby się rozgrywać na poziomie tekstu, a nie wynikać bezpośrednio z korelacji dźwiękowych. Wobec tak przeprowadzonego toku rozumowania scenariusz słuchowiska stawał się nową formą literacką, osobnym rodzajem pisarstwa. Niewykluczone, iż tendencja do przesuwania sztuki radiowej w stronę literatury i teatru inklinowała skłonności do nobilitacji nowej dziedziny przez wykazanie pokrewieństwa z dyscyplinami o ustalonej pozycji w panteonie sztuk. Muzy klasyczne miałyby w ten sposób wesprzeć znaczenie wyłaniającej się, wciąż nie do końca jeszcze zdefiniowanej artystycznej kategorii.

Warto także zwrócić uwagę, iż „logistom” towarzyszyło przekonanie o wyjątkowości słowa w porównaniu z innymi elementami fonicznymi, wynikającej z faktu, iż jest to jedyny środek bezpośrednio reprezentujący człowieka. Głos stawał się zatem czynnikiem „radiowego humanizmu”, a istotne znamię słuchowiska wyznaczała swoista „homocentryczność” gatunku. Kwestię tę podnosił Blaustein, postrzegający artystyczne tworzywo radiowe jako zbiór różnorodnych brzmień skupionych wokół ludzkiego głosu. Przyjęta optyka pochodzi z zaproponowanej przez badacza teorii percepcji słuchowiska:

Słowo mówione domaga się nie tylko uchwycenia jego brzmienia, ale i sensu, toteż wyklucza – ze względu na ograniczoność uwagi słuchacza – równoczesność z różnymi szmerami czy dźwiękami, zachowuje się więc zaborczo, spycha je na dalszy, drugorzędny plan³⁷.

³⁵ Z. P., *Reportaż z zaświatów*.

³⁶ „Jako materiał dźwiękowy pozostaje znowu słowo, czyli wracamy do zwykłego pisania” – zanotowała Morawska rozczarowana akustycznym efektem realizacji *Miasta Santa Cruz*, kiedy okazało się, że radio nie dysponuje możliwościami technicznymi, które pozwoliłyby na wykonanie zaplanowanych w autorskiej wyobraźni scen (taż, *Z doświadczeń autorów radiowych* (I)). O dźwięku, który „zawiódł w znacznej mierze, zwłaszcza wobec sztuczności i fikcyjności materiału” mówił też Jerzy Ostrowski, podkreślając, że „słowo winno stanowczo mieć pierwszeństwo przed dźwiękiem” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 65).

³⁷ Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 148. Praktyką autora słuchowiskowego potwierdza słuszność tej tezy E. Johannsen: „Słuchowisko nie

Na podstawie tego założenia Blaustein wyróżnia cztery typy słuchowisk, z których największe znaczenie przypisuje dziełom określonym jako słuchowiska imaginatywne, „homocentryczne”, nazywane także „słuchowiskami dramatycznymi”. Definiuje tę grupę jako utwory radiowe zdolne do ukonstytuowania w wyobraźni słuchacza nowych światów, nakładające znaczenia, gdzie zasadniczym punktem odniesienia jest zindywidualizowana postać – najbardziej wyrazisty, scharakteryzowany, dookreślony i dzięki temu łatwiej przez odbiorcę rozpoznawany konstrukt słuchowiskowego świata³⁸. W ten sposób głos zyskiwał rangę najdoskonalszego sposobu wyrazu, skutecznie „przemawiającego” do słuchacza podejmującego wysiłek percepcyjny. Efekty akustyczne mogły stanowić jedynie tło tak projektowanej struktury.

Jeśli tak jest, jeśli otrzymujemy narzędzie, w którym w nie-spotykanym dotąd majestacie sublimuje się Jego Majestat Słowo, jeśli więc głośnik nie tylko nie jest ułomną namiastką, ale korektorem, wzmacniaczem, to jakże dalekie pola, jakie perspektywy otwierają się przed ambitnymi ludźmi dobrej woli, którzy zechcą zerwać z tradycjami radia jako przyjemnie brzęczącej pozytywki?³⁹

Wskazanego powyżej Majestatu Słowa nie respektowali tzw. akustycy, którzy chcieli tworzyć – posługując się rozróżnieniem Blausteina – nieimaginatywne słuchowiska montażowe, ewentualnie imaginatywne, lecz korzystające z zakresu pojęciowego

jest utworem scenicznym. Ilość osób jest ograniczona. Postaci utworu muszą być łatwo dostrzegalne. Akcja musi być stosunkowo przejrzysta. Akcje skomplikowane, z większą ilością ról, nie nadają się do słuchowiska. Człowiek przywykł do orientowania się według swego zmysłu głównego, wzroku. Ucho ma do rozporządzenia tylko głosy i inne dźwięki. Najbliższa jest mu mowa” (tenże, *Z teorii dramatu radiowego*, „Pion” 1938, nr 29, s. 4).

³⁸ Por. Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 148-157. Oprócz imaginatywnych, homocentrycznych słuchowisk dramatycznych Blaustein wyróżnia: nieimaginatywne słuchowiska montażowe (symfonie dźwięków pozamuzycznych), imaginatywne słuchowiska montażowe (wykorzystujące głos człowieka, ale tylko w ograniczonym zakresie semantycznym) oraz słuchowiska muzyczne. Kategorię wyobrażeń imaginatywnych Blaustein omawia szczegółowo w monografii *Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki*, Lwów 1930, oraz w rozprawie *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938 (przedruk, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, s. 3-19, 40-68).

³⁹ M. Wańkowicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 84.

słowa niezwykle oszczędnie. Tę koncepcję tworzywa radiowego praktykował, a jednocześnie próbował ująć w refleksji teoretycznej przede wszystkim Antoni Bohdziewicz⁴⁰. Być może równoprawne podejście do elementów faktury fonicznej należy tłumaczyć doświadczeniem filmowym tego reżysera oraz głęboką intuicją artystyczną, prowadzącą w kierunku abstrakcji i polifonii dzieła sztuki:

Rolę aktora w filmie i dialogu w słuchowisku radiowym należy zdegradować, inaczej nigdy nie wyciągniemy z tych puszek Pandory wszystkich wzruszeń, jakie się tam kryją. Nie należy ograniczać terenu słuchowisk jedynie do sztuk, w których sam dialog posuwa naprzód akcję. Owszem, niech będą i takie słuchowiska. Ale bardzo dobrze wyobrażam sobie inne, w których nie dzieje się nic, nie ma żadnej literatury, tylko może od czasu do czasu – parę słów, nabrzmiałych treścią (a wtedy już bez tła akustycznego!). Powiem otwarcie, że nawet wołę takie czysto montażowe słuchowiska, bo właśnie one są domeną radia i poza nim nie dadzą się stworzyć⁴¹.

⁴⁰ W niektórych opracowaniach dotyczących polskiej teorii słuchowskowej wymienia się jeszcze Z. Kosidowskiego i jego książkę *Artystyczne słuchowiska radiowe* jako przykład poglądów bliskich akustykom, nazywanych współcześnie antylingwistami (patrz m.in. Bardijewska, *Nagie słowo*, s. 44-47). Kosidowski rzeczywiście pisze o dźwięku jako o tworzywie radiowym, a nie np. o słowie, jednak stawianie znaku równości pomiędzy stanowiskiem tego autora a poglądami Bohdziewicza nie wydaje się słuszne. Przede wszystkim rozważania Kosidowskiego prowadzone są z innej perspektywy, traktują dźwięk jako kategorię nadrzędną, obejmującą słowa, muzykę, szmery. Ta koncepcja jako pierwsza penetracja nowej materii artystycznej prowadzi do sformułowania wstępnych, ogólnych wniosków dotyczących tej struktury, która dopiero w następnym etapie (niemal dziesięć lat później) zostanie poddana rozwarstwieniu przez opisaną polaryzację artystycznych stanowisk: akustycy – logiści. W przywoływanym fragmencie książki Bardijewskiej zamieszczono także nieprawidłowe dane uczestników przedwojennej dyskusji o estetyce radiowej: a) powinno być Leopold Blaustein, jest: Leon; b) powinno być: Jan Ulatowski, jest: Kazimierz (s. 45).

⁴¹ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 44. Autor krytykował przerost roli aktora w filmie m.in. w artykułach: *Zagadnienie awangardy filmowej*, „Pion” 1935, nr 7, s. 7-8; *Bilans filmu dźwiękowego*, „Pion” 1935, nr 14, s. 7-8. Z założenia, że obraz jest esencją kina (jak istotą radia jest dźwięk), wyprowadzał wniosek, że „dialog nie może zastąpić gestu tam, gdzie gest z łatwością sam wyraża, o co chodzi. Komentarz nie zastąpi niemego opisu, mówiony żart nie zastąpi niemego dowcipu. Filmy dzisiejsze [udźwiękowane – przyp. A.W.] są pełne pleonazmów: sytuacje zrozumiałe same przez się wyjaśniają jeszcze rozgadani aktorzy, to jest równie nieznośne, jak dawniej napisy. Film jak ta żona z komedii, którą wyleczono z niemoty, gada i gada

Bohdziewicz przywołuje głośny w połowie lat trzydziestych film Waltera Ruttmanna *Weekend* jako ciekawą formę artystyczną, realizującą w praktyce założenia radiofoniczności, zatem inspirującą dla podejmowanych w warszawskim studiu doświadczeń dźwiękowych. Wspomniana produkcja, określona przez krytykę jako „film ślepy”, stanowiła wyłącznie zlepek sygnałów, odgłosów i hałasów, obraz komponował w swojej wyobraźni odbiorca. Był to rodzaj *soundtracku* akustycznego oderwanego od widowiska⁴². „Z doświadczenia tego radio nie skorzystało jak należy”, oceniał Bohdziewicz i postulował realizacje analogicznych form z użyciem radiowego mikrofonu. Te specyficznie radiowe realizacje miały stanowić nie tyle przekaz treści, ile kolaż nastrojów, skojarzeń i wrażeń:

Byłyby to takie wiersze, poematy radiowe, w których słowa zastąpione zostały przez inne elementy głosowe, wybrane z otaczającego nas świata dźwięków, których normalnie dostrzec nie umiemy, bo inne zmysły nam w tym przeszkadzają. Dopiero radio może je wydobyć, podkreślić, przetworzyć w elementy artystyczne⁴³.

Radiowy eksperyment dźwiękowy miałby – zdaniem twórcy – możliwość powodzenia przy zastosowaniu możliwie optymalnych rozwiązań technicznych, jeśli nieporadną „kuchnię akustyczną” zastąpiłoby profesjonalne „laboratorium dźwięków”, rodzaj „fabryki brzmień”, dostarczającej płyt z odpowiednio wytworzonymi zarejestrowanymi odgłosami⁴⁴. Konieczne

bez przerwy” (tenże, *Bilans filmu*, s. 7). Widać wyraźną analogię w traktowaniu przez Bohdziewicza języka filmowego i radiowego. Odrębności właściwych każdej z tych sztuk specyfiki przekazu chce bronić przed efektami typowo teatralnymi, aktorskimi jako niepotrzebnie ingerującymi i niszczącymi autonomiczną strukturę każdej z tych sztuk.

⁴² Omówienie filmu Ruttmanna, patrz m.in.: [b. a.], *Melodia świata*, „Pion” 1935, nr 14, s. 8.

⁴³ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 44-45. Podobnie tworzywo radiowe postrzegał autor artykułu *Jeszcze o słuchowiskach radiowych*, który ubolewał, że wystarczy dialog połączony z ilustracją dźwiękową, a już mówi się o słuchowisku. „dopiero swobodny montaż dźwięków, głosów i fragmentów mówionych staje się formą prawdziwie radiową, właściwą formą słuchowiska jako nowej sztuki” (B. P., *Jeszcze o słuchowiskach radiowych*, „Pion” 1935, nr 35, s. 6).

⁴⁴ W. Korabiowski podnosił konieczność instytucjonalnego skupienia „awangardy radiowej”, która prowadziłaby praktyczne eksperymenty dźwiękowe, jak również teoretyczne studia nad specyfiką radiowych możliwości posługiwania się różnymi rodzajami brzmienia: „a przecież taka awangarda –

jest także użycie zaawansowanego montażu, który miałby się stać, podobnie jak w filmie, głównym narzędziem decydującym o kompozycji, a jednocześnie wyeliminowałby przypadkowość i niedokładność występujące przy łączeniu elementów słuchowiskowych w trakcie emisji. W ten sposób formułowała się awangardowa wizja sztuki radiowej praktykowana na Eksperymentalnej Scenie Teatru Wyobraźni⁴⁵.

Zreferowane rozróżnienie akustycznego i treściowego ujęcia struktury dźwiękowej wprowadził do estetyki radiowej Tymon Terlecki⁴⁶, a uzupełnił Karol Irzykowski⁴⁷. Terlecki zwolenników eksperymentu dźwiękowego nazywa „mechanistami” i umieszcza ich w opozycji do „logistów”, którzy przyszłość słuchowska widzą właśnie w „słowie uwolnionym od wszystkiego, co

jakże potrzebna! – byłaby w daleko lepszym położeniu od awangardy kinowej, bo nie jest w tym stopniu zależna od kapitału i warsztatu” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 55).

⁴⁵ Warto odnotować, że do poglądów Bohdziewiczza częściowo nawiązują refleksje J. Czechowicza, który za utwór szczególnie wykorzystujący możliwości radia uważał spektakl zbudowany z odgłosów pozawerbalnych, choć korzystających z brzmienia ludzkiego głosu: „[...] wyobrażam sobie całe sceny odgrywane przy pomocy mruczenia, nucenia bez słów, działające samym tylko urokiem głosu; wyobrażam sobie wykonywanie utworów półmuzycznych, gdzie wybuchy głosów byłyby ustalone na pięciolinii i samą tylko kolejnością, jak w muzyce czy śpiewie, dawałyby wartość emocjonalną słuchaczowi, wyobrażam sobie dramaty ciszy (naturalnie przy dzisiejszym stanie techniki radiowej...) i liryki zbudowane przy pomocy różnych głosów powtarzających te same słowa w różnych tonacjach, monotennie i nieustannie. Jeśli chodzi o pozagłosową dziedzinę radiofonii, sądzę, że prawdziwy dramat sprzętów, wysniony przez Marinettiego, dramat dziejący się w mieszkaniu, w którym rozsyca się szafa, skrzypią drzwi, brzęczy szklana serwantka z bibelotami, jest przecież słuchowiskiem i tylko słuchowiskiem. Wystawianie czegoś podobnego na scenie nie miałoby sensu” (J. Czechowicz, *Po słuchowisku*, [w:] *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 232). Czechowicz próbował realizować przedstawione pomysły w scenkach radiofonicznych, mam tu zwłaszcza na myśli dwie z trzech zaproponowanych etiud słuchowiskowych w ramach cyklu *Kwadrans poetycki: Puste mieszkanie* oraz *Pieśń miłosna*. Tenże, *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Kłak, Lublin 1978, s. 86-93; T. Kłak, *Dwa teatry Józefa Czechowicza*, tamże, s. 21-23.

⁴⁶ Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*, s. 5-6. Część teoretyczna wprowadzała do analizy słuchowiska J. Szaniawskiego *Zegarek*, które – zdaniem Terleckiego – „jest przede wszystkim sztuką słowa i treści” (s. 6).

⁴⁷ K. Irzykowski, *Trzy ostatnie słuchowiska*, „Pion” 1935, nr 48, s. 5-6. Wspomniane słuchowisko Szaniawskiego zostało określone jako utwór łączący dwie rozbieżne tendencje: „Akustykom przyniósł *Zegarek* potwierdzenie ich tezy, gdyż moment akustyczny odgrywa w nim dużą rolę. [...] Ale i treściowcy mieli swój udział” (s. 5).

nim nie jest, w słowie – mówiąc nieco patetycznie, ale istotnie – uogólnionym, zintegrowanym do rozmiarów wszechświata, w czystym *logosie* upatruje niespodzianość i cudowność wynalazku⁴⁸. Drugi krytyk proponuje, by zamiast „logiści” mówić „logosiści” lub „treściowcy”, a termin „mechanisci” zastąpić nazwą „akustyki”. Przeprowadza też dalsze szczegółowe rozwarstwienia. Wśród „akustyków” zauważa wyraźną grupę, która „kultywuje szmery”, zwraca uwagę na dźwięk jako problem formalny, jej ideałem jest stworzenie „symfonii wielkiego miasta”, oraz drugi krąg miłośników brzmienia zainteresowanych emisją głosu, jego tonem, barwą oraz szeregiem zagadnień aktorskich. Z kolei frakcja literacka rozszczepia się na „dramatystów”, dążących do uzyskania maksymalnego napięcia psychologicznego między postaciami, zderzenia charakterów i gwałtownych uczuć, oraz „kameralistów”, przeprowadzających akcję dyskretnie, bez nadmiernej afektacji i „wielkich scen”. Uporządkowany w ten sposób schemat wykorzystania tworzywa dźwiękowego stał się obowiązującym, do dziś aktualnym, wyróżnikiem artystycznych stanowisk praktyków sztuki radiowej⁴⁹.

Z osiągnięć przedwojennych warto docenić, zwykle pomijany, obraz artystycznej przestrzeni radiowej nakreślony przez wileńskiego dramaturga i autora słuchowisk Andrzeja Rybickiego. W obszernym artykule *Zagadnienie tworzywa radiowe-*

⁴⁸ Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*, s. 5.

⁴⁹ Zaprezentowana dwubiegunowość stanowisk teoretycznych stosowana jest także w odniesieniu do współczesnej estetyki radiowej przez M. Kazio-wa, J. Tuszewskiego i S. Bardijewską. Orientację podtrzymującą nadrzędne znaczenie słowa reprezentują m.in.: J. Mayen, Z. Kopalko w Polsce oraz na obszarze europejskim: D. McWhinnie, M. Esslin, E. Barnouw, H. Schwitzke. Z kolei do frakcji dźwiękowej zaliczani są: F. Knilli, K. Schöning, F. Kriwet. Bardijewska uważa, że Teatr Polskiego Radia po wojnie opowiedział się zdecydowanie po stronie dramaturgii opartej na słowie (patrz: też, *Nagie słowo*, s. 47-53). Wydaje się, że kontynuatorami przedwojennych „symfonii akustycznych” w polskiej radiofonii są twórcy związani raczej ze Studium Eksperymentalnym niż Teatrem PR: B. Schaeffer, Z. Wiszniewski, E. Rudnik. Nie bez znaczenia postaje fakt, że podejmowano projekty oparte na współpracy autorów słuchowisk czy reportaży z „eksperymentalnymi kompozytorami”, którzy przygotowywali sekwencje brzmień do danej produkcji radiowej na tyle wyraziste i ekspresyjne, że stanowiły one nie typową ilustrację dźwiękową, lecz niezwykle mocny kontrast stylistyczny. Patrz m.in.: audycje A. Kaczkowskiej i E. Rudnika *Sekunda Wielka. Mała suita dokumentalna dla dorosłych* oraz M. Brzezińskiej i E. Rudnika *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy. Radiowa ballada dokumentalna*.

go⁵⁰ prezentuje dualną naturę substancji dźwiękowej: wyróżnia akustykę zewnętrzną, którą określa metaforycznym terminem „słyszalność świata”, oraz „mówione akty świata psychicznego” i dowodzi, że owo rozdzielenie struktury prowadzi do zasadniczych rozróżnień gatunkowych.

W ślad za tą dwoistością radiowego tworzywa, za dwoistością mówiącego ducha i słyszanego świata, musiała powstać dwubiegunowość radiowej produkcji. Musiały wyłonić się dwa – biegunowo sobie przeciwne – typy radiowych twórców. Po jednej stronie powstał typ radiowego dzieła polegającego na podsłuchu dźwięków świata okólnego. Dzieło takie ma pewną ustaloną nazwę; jest to najogólniej pojęty reportaż. Po drugiej stronie wyłonił się, a raczej wyłania powoli, typ radiowego dzieła zasadniczo inny, mianowicie wypowiedź treści psychicznej, wypowiedź słowna przeżyć duchowych, wewnętrznych, czyli najogólniej pojęte słuchowisko⁵¹.

Autor na tej podstawie przeprowadza klasyfikację, zawierającą pięć różnych sposobów artystycznej realizacji radiowej. Zaczynając od formuły nakierowanej na najbardziej zewnętrzne odgłosy i najmniej podlegające twórczym przeobrażeniom odautorskim, mówi o „czystym reportażu radiowym”, czyli mechanicznej, bezpośredniej, nieingerującej transmisji dźwiękowej. Jeśli jednak w transmisji pojawiają się działania porządkujące, selekcjonujące lub hierarchizujące dźwięki (np. poprzez zmianę położenia mikrofonu lub dodanie słownych komentarzy), dochodzi do zaistnienia nowej formy: „reportażu montowanego”. Gdy dźwięki zostaną nagrane na taśmę *stillo* lub płytę, a następnie odtworzone, tak by powstała syntetyczna kompozycja prezentująca nastrój np. budzącego się miasta, mamy do czynienia z jeszcze bardziej zaawansowaną formą – „montażem dźwiękowym”. We wszystkich do tej pory przedstawionych typach utworów radiowych słowo stanowi element uboczny, co najwyżej objaśniający czy eksponujący zjawiska oddane za pomocą różnorodnych brzmień. Gdy słowo staje się integralnym, centralnym, skupiającym wokół siebie segmentem struktury fonicznej, przechodzimy na obszar odmiennej dziedziny – słuchowiska. Rybicki podkreśla, że w tym dziale kryterium ważniejsze od formy staje się zagadnienie

⁵⁰ „Pion” 1937, nr 24, s. 7.

⁵¹ Tamże.

treści i w konsekwencji wskazuje na dwa rodzaje „słuchowisk słownych”: bierne i czynne. Słuchowisko bierne jest jedynie odtworzeniem, słownym opisem, kopią „kształtu i wyglądu życia”. Jeżeli zaś losy, postawę i charakter człowieka poddaje się osądowi, próbując odsłonić skrawek owej tajemnicy życia, która jest jego zasadniczą treścią, możemy powiedzieć, że zbliżamy się do słuchowiska najbardziej aktywnego i żywotnego – „ten rodzaj, jakoby wieńczący całą ewolucję słuchowisk, nosi miano dramatu radiowego”⁵².

Nie wszystkie aspekty rozpoznania radiowego tworzywa, jakich dokonał Andrzej Rybicki, potwierdziły się w dalszym rozwoju estetyki radiowej. Nie utrwaliło się chociażby przekonanie o podstawie rozróżnienia gatunkowego na słuchowisko i reportaż, gdyż najistotniejszym kryterium okazało się odniesienie do fizycznie istniejącej rzeczywistości, a nie formalne zabiegi związane z rejestracją wewnętrzną i powierzchniową warstwy dźwięków. Nie zaprzecza to jednakże wartości całej koncepcji, która w istocie stanowi oryginalny intelektualnie, interesujący w praktyce wkład w teorię radioznawczą. Jej niekwestionowanym walorem jest nie tylko źródłowe świadectwo podejmowanych w dwudziestoleciu międzywojennym prób definiowania i klasyfikowania radiowej materii, a zarazem nieporadności terminologicznej i niejasności gatunkowej, ale przede wszystkim uważne prześledzenie dwutorowego procesu twórczego: od obojętnej – jak to ujmuje autor – transmisji dźwięku do zaangażowanej realizacji autorskiej oraz na drugim poziomie: od słyszalności dźwiękowego świata w kierunku wykorzystania brzmień dla oddania uniwersalnej prawdy o tym świecie, a w szczególności o ludzkim losie. „Mikrofon stoi na pograniczu tego, co poznaje i tego, co jest poznawane i z nieporównaną wiernością odtwarza zarówno dźwięczność ducha, jak i dźwięczność świata”⁵³ – zanotował Rybicki i to spostrzeżenie, po oczyszczeniu z kontekstu archiwalnego, urasta do rangi uniwersalnej kwintesencji artystycznej działalności radiowej.

Jeszcze jeden wątek podjętych rozważań domaga się wyraźnego komentarza. Otóż zarówno ze spekulacji myślowej przeprowadzonej przez Rybickiego, jak i z cytowanych wcześniej wypowiedzi Blausteina, Hulewicza, Morawskiej, a nawet z perspektywy przyjętej przez Bohdziewicz, można wyprowa-

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

dzić przeświadczenie, iż w interesującym nas okresie formą radiową, która przede wszystkim skupiała uwagę twórców, było słuchowisko oparte na tekście i zrealizowane przy współpracy aktorskiej, z towarzyszącą w tle efektoteką akustyczną, jedynie od czasu do czasu przechodzącą do głównego planu. Wydaje się, że mimo genialnych intuicji promotorów dźwiękowych eksperymentów, to właśnie słuchowisko literackie, zwane też dramatem radiowym, uzyskało wówczas definitywnie miano klasycznej formy radiowej⁵⁴. Z dostępnych materiałów wynika, że abstrakcyjne obrazy akustyczne traktowano z reguły jako efektowne eksperymenty radiowe. *Ars acustica* była dopiero melodią przeszłości.

Zaprezentowane powyżej elementy faktury fonicznej, zachodzące pomiędzy nimi relacje i wynikające z nich konsekwencje pozwalają nam wyodrębnić najbardziej podstawowe części składowe dzieła radiowego. Analiza tego jedyne go dostępnego przed mikrofonem tworzywa – jak zastrzega Kosidowski – „jest podstawowym warunkiem tworzenia artystycznych słuchowisk”⁵⁵. Tak sformułowany wniosek prowadzi do postawienia dalszych pytań o to, w jaki sposób zbudowana z dźwiękowych detali struktura jawi się jako wewnętrznie spójny, sugestywny, intrygujący i zarazem pociągający słuchacza świat.

2. KONSTRUKCJA ŚWIATA W UTWORZE RADIOWYM

Słuchowisko jest sztuką posługującą się wyłącznie tworzywem dźwiękowym, z którego buduje swoją wewnętrzną architekturę znaczeń⁵⁶. Z tego podstawowego, niemal oczywistego,

⁵⁴ Patrz m.in.: Leśnodorski, *Formy słuchowiskowe*; Johannsen, *Z teorii dramatu radiowego*; W. Radulski, *O klasycznej formie słuchowiska*, „Pion” 1938, nr 13, s. 7; S. Nadzin, *O literackim aspekcie Teatru Wyobraźni*, „Pion” 1938, nr 27, s. 5.

⁵⁵ Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, s. 10.

⁵⁶ W tej części pracy rozważania opierają się na tekstach z zakresu teorii słuchowiska (w wyróżnionym w poprzednim podrozdziale znaczeniu: „dramat radiowy” oparty na słowie) głównie dlatego, że oprócz wspomnianego artykułu Bohdziewiczza nie dysponujemy innymi obszerniejszymi wypowiedziami, osobnymi artykułami czy innymi publikacjami, omawiającymi konstrukcję przedwojennego akustycznego utworu typu „symfonia dźwięków”. Nie zachowały się także – z przyczyn wyjaśnionych we wstępie do pracy – materiały

stwierdzenia wynikają zasadnicze decyzje, kształtujące swobodną radiową poetykę. Ostatecznie utwór radiowy jest zawsze efektem autorskiego zmagania się z koniecznością wyrażenia niewidocznego dla odbiorcy świata za pomocą jedynie dźwiękowych środków w utworze docierającym w określonym czasie i jednorazowo – słuchacz jest zazwyczaj pozbawiony możliwości powtórnego przesłuchania audycji, wielokrotnego powracania do wybranych fragmentów, szczegółowej, wieloaspektowej analizy. Zdefiniowana w ten sposób specyfika radiowych realizacji stała się punktem wyjścia do poszukiwania skutecznych i jednocześnie najbardziej atrakcyjnych mikrofonowo rozwiązań kompozycyjnych.

Przed wszystkim obraz foniczny jest niewidzialny – taki był pierwszy wniosek autorów zmagających się z radiową materią, zatem wprowadzano postaci ślepców oraz aranżowano zdarzenia rozgrywające się w ciemności, pod ziemią, nocą, w ukryciu⁵⁷. Te specjalne okoliczności były nie tylko usprawiedliwieniem awizualności, ale także użytecznym posunięciem konstrukcyjnym, wprowadzającym relację, streszczenie, wyjaśnienie trudnych do przedstawienia akustycznie momentów dramatycznych. Tak się dzieje np. w *Pogrzebie Kiejstuta*, gdzie pojawia się postać dziewczyny prowadzącej niewidomego starca i opowiadającej mu (a zarazem słuchaczom) o przebiegu uroczystości, której pozadźwiękowe szczegóły, zarówno bohaterowi, jak i słuchaczowi przy radioodbiorniku, są niedostępne. Możemy mówić o pierwszym etapie formowania się radiowej dramaturgii.

archiwalne: scenariusze, nagrania płytowe, zapiski reżyserskie, które pozwoliłyby na rekonstrukcję podejmowanych zabiegów artystycznych.

⁵⁷ Oprócz katastrofy w podziemiach kopalni w omówionym brytyjskim słuchowisku *Danger* oraz najślynniejszej w polskim dorobku słuchowiskowym postaci niewidomego starca z *Pogrzebu Kiejstuta*, M. Kaziów przypomina „podwójnie ślepe” okoliczności, które zastosował w krakowskim słuchowisku *Las Henryk Vogler*, umieszczając niewidomych bohaterów w ciemnym lesie. „Autorowi nie wystarczyła ślepotą bohaterów, ale dla spotęgowania swojego konceptualizmu umieścił ich w nieznanym terenie” (Kaziów, *O dziele radiowym*, s. 31-32). Fakt, iż takie scenariusze powstawały jeszcze w połowie lat trzydziestych, dowodzi, że koncepcja przetransponowania zakładanych wrażeń człowieka ociemniałego była związana nie tylko z najwcześniejszymi początkami sztuki radiowej, lecz wydawała się ciekawym i wyjątkowo adekwatnym mikrofonowo rozwiązaniem również w latach późniejszych. Kaziów ocenia, że takie rozumowanie autorów radiowych „spychało sztukę mikrofonową w ślepy zaułek” (tamże, s. 31).

Drugim krokiem było unaocznienie wydarzeń przez rozegranie ich w obecności słuchacza, który przechodził w ten sposób do roli aktywnego „dźwiękowego obserwatora”, niemego uczestnika prezentowanych scen. W ten sposób sytuacje i ich okoliczności dawały się poznać nie tyle za pomocą wtórnej relacji bohatera, ile rozgrywały się „na bieżąco”, pozwalając słuchaczowi samodzielnie je śledzić, interpretować i oceniać. Tak przedstawia się fundamentalna transformacja od relacyjności do konstrukcji „zdarzeniowej”, od opisu w stronę autonomicznej dramaturgii:

Słuchowisko to też „dramat”, o tych samych pierwiastkach, na których budowali poeci od starożytności do naszych czasów. Tu także dzieje się akcja pomiędzy działającymi osobami, a nie wynika z opowiadania autora. W pewnej mierze jednak posiada radio i znamiona epiczne. Prelegenta radiowego można porównać z owym dawnym rapsodem, deklamatorem epos, opowiadaczem o dalekich krajach i sławnych czynach. On też pobudzał fantazję słuchacza w najwyższym stopniu, absorbując tylko jeden narząd jego apercpcji: ucho. Lecz słuchowisko radiowe jest czymś jeszcze. Nie chce ono opowiadać, chce wciągnąć słuchacza w równoczesne przeżywanie, we współlękę⁵⁸.

Rozpisanie potencjalnej treści na sceny dramatyczne, choć zbliża słuchowisko do teatru, nie oznacza jednak widowiskowości, która osiąga zamierzony efekt w połączeniu z rozmachem, różnorodnością, wielością osób i bogactwem rekwizytów. Konstrukcja słuchowiskowa domaga się ujednolicenia, kameralności, skoncentrowania na jednym wątku, ograniczenia liczby postaci na rzecz wyrazistego rysu osobowościowego⁵⁹. W ten sposób dominującym systemem organizującym treść staje się dialog odpowiednio na rzecz mikrofonu zaprojektowany.

⁵⁸ Hulewicz, *Co to jest słuchowisko?*, s. 23. Użyte w cytowanym fragmencie określenie „aperpcja” jest kategorią odnoszącą się do specyficznego sposobu odbioru słuchowiska, podkreślającą aktywny udział odbiorcy w odróżnieniu od biernego śledzenia akcji, np. przez widza kinowego czy teatralnego. Wyczerpujące wyjaśnienia podaje m.in. Kaziów (*O dziele radiowym*, s. 12). Warunki odbioru słuchowiska zostaną szczegółowo omówione w dalszej części niniejszego podrozdziału.

⁵⁹ Tendencję do specjalizacji dramatu radiowego i jego zdecydowane przesunięcie w stronę kameralności, gry opartej na bogactwie wewnętrznym, można zauważyć także w odejściu od określenia „widowisko słuchowe”, zaproponowanego przez Mariana Stępowskiego w pierwszych latach polskiej radiofonii. Tenże, *Widowiska słuchowe*, „Radiofon Polski” 1926, nr 38, s. 322.

W sposobie mówienia i wzajemnej reakcji na wypowiedane słowa dochodzi do konfrontacji postaci, dokonuje się charakterystyka bohaterów, miejsca i czasu zdarzeń. Przykładowo, przywołajmy krótką wymianę zdań rozpoczynającą słuchowisko Jerzego Szaniawskiego *Zegarek*:

SZEF

Firma Arten – słucham. A moje uszanowanie pani pułkownikowej. Zegarek? W tej chwileczce. (*do pracownika*) Dużo jeszcze jest roboty przy tym zegarku?

JAN

Jeszcze jaką godzinę.

SZEF

do telefonu

Na drugą, proszę pani, będzie zegarek do odebrania. Tak... Na drugą na pewno... Moje uszanowanie pani pułkownikowej.

po chwili

No, więc tak... Cóż teraz... Ano jak skończysz z zegarkiem pani pułkownikowej, bierz się do tego budzika... a potem... no, potem zobaczymy... Zaraz wpół do pierwszej... Ja zaraz pójde na gazetę do cukierni, a gdyby przyszedł jakiś poważniejszy klient – no to wiesz, gdzie będę – zadzwoń do cukierni i ja w tej chwili przyjdę...

JAN

Dobrze, panie szefie⁶⁰.

Zwarty dialog pomiędzy głównymi postaciami słuchowiska oraz druga, rozgrywająca się niejako dodatkowo, rozmowa telefoniczna Szefa z Pułkownikową stawia słuchacza natychmiast w centrum zdarzeń, pozwala na rozpoznanie miejsca, czasu (dokładnej godziny) oraz wstępne określenie postaci. Już pierwsze zdanie każe nam się zorientować, że jesteśmy w siedzibie firmy Arten i najprawdopodobniej mamy do czynienia z jej właścicielem. To przypuszczenie potwierdza się chwilę później, gdy Arten oznajmia swemu pracownikowi (którego imienia w wersji radiowej jeszcze nie znamy), że wychodzi, a gdyby

⁶⁰ J. Szaniawski, *Zegarek*, [w:] tegoż, *Dramaty zebrane*, t. 3, Kraków 1958, s. 321. Premiera: 7 listopada 1935; *Słuchowiska* (II), s. 163.

przyszedł ważny klient, ten nie powinien zajmować się nim osobiście, lecz zadzwonić po zwierchnika. Wiemy już, że „firma Arten” to zakład zegarmistrzowski, a dochodzimy do tego nie na podstawie efektów akustycznych, muzyki czy wprowadzenia lektora, lecz z kontekstu rozmowy. Oczywiście odpowiednio skonstruowane z cichych odgłosów zegarków tło dźwiękowe, które na etapie realizacji radiowej pozwoliłoby zamienić sterylną ciszę studia na ciekawsze akustycznie brzmienie, jest możliwe do zastosowania, lecz nie stanowi czynnika niezbędnego do zrozumienia całej sceny⁶¹. Słuchając wykonanego już przed mikrofonem słuchowiska, można określić dodatkowe cechy postaci: wiek, oschłość czy przyjemność głosu, które są wynikiem „zagrania” odpowiednio dobranych walorów głosowych występujących aktorów. Na podstawie brzmienia ich głosów, sposobu mówienia i interpretacji słuchacz gromadzi detale swojej wiedzy o postaciach, które w żywym, „podsluchanym” dialogu właśnie zostały mu przedstawione. Z rozmowy dwóch bohaterów wnioskujemy też o zachodzących między nimi relacjach. Zasygnalizowane ograniczone zaufanie, jakim Arten darzy czeladnika, znajdzie swoje pełne uzasadnienie w następnej scenie, która rozegra się między tymi dwiema postaciami⁶².

⁶¹ Tło akustyczne stworzone na podstawie efektów tykających zegarów możemy usłyszeć w powojennej wersji słuchowiska w reżyserii Stanisławy Perzanowskiej, w realizacji akustycznej Marity Lipcówniej, z udziałem Kazimierza Opalińskiego w roli Szefa oraz Jerzego Pietraszkiewicza jako Jana. W pozostałe postaci wcielił się Hanna Skarżanka i Zygmunt Chmielewski. Przypomnijmy, że premierowy spektakl w ramach Wielkiego Teatru Wyobraźni w 1935 roku także reżyserowała Perzanowska, a obsadę stanowili: Stefan Jaracz (Szef), Juliusz Osterwa (Jan), Mieczysława Ćwiklińska (Pani) i Aleksander Bogusiński (Mecenas).

⁶² Porównajmy zaprezentowaną powyżej strategię radiowego wprowadzania kolejnych elementów świata przedstawionego z procesem poznawczym towarzyszącym temu samemu epizodowi wystawionemu w teatrze. O ile słuchacz nabudowuje, rozpoznaje i układa kolejne detale, o tyle w teatrze wraz z uniesieniem kurtyny wszystko jest już oczywiste, dookreślone i podane. Widz, patrząc na aranżację scenograficzną, kostiumy i sylwetki aktorów, w mgnieniu oka dysponuje rozległą wiedzą na temat miejsca zdarzeń i bohaterów. I znamienne, że zyskuje tę świadomość, zanim rozpocznie się dialog. Z kolei przy lekturze tekstu Szaniawskiego czytelnik otrzymuje inne, dodatkowe informacje, np. autorskie określenia osób dramatu: Jan, Szef, które są dla niego pomocą w poruszaniu się wśród partii dialogowych. Tekst pisany rozporządza też innym układem ważności, czytelnik śledzi przede wszystkim zawartość tzw. tekstu głównego, traktując uwagi typu: „do telefonu”, „po chwili” tylko w najbardziej podstawowym zakresie informacyjnym. Dla realizacji dźwiękowej owe marginalia są o wiele istotniejsze, jeśli nie zasadnicze.

Dialog Szaniawskiego nosi wszelkie znamiona dobrze skonstruowanego słowa radiowego. Krótkie, precyzyjne zdania, z których każde wnosi znaczący ładunek informacyjny. Kolejne dane niezbędne do szczegółowej konstrukcji postaci czy sytuacji są podawane naturalnie, jakby przy okazji, mimochodem. Zachowany jest codzienny, prosty, „żywy” język, jednocześnie oszczędny, nieprzegadany i klarowny⁶³.

Na tym przykładzie obserwujemy wyraźnie zarysowany model wprowadzania i rejestrowania przez odbiorcę kolejnych informacji. Strategia podawania kolejnych szczegółów jest kluczowa dla konstrukcji całości, ponieważ słuchacz każdy rozpoznany sygnał kwalifikuje jako istotny i będzie się do niego odnosił, dostawiając kolejne segmenty znaczeń. W ten sposób – z punktu widzenia odbiorcy – kształtuje się foniczny obraz kreowanej rzeczywistości. Autor otrzymuje tym samym cenną wskazówkę dotyczącą sposobu prezentowania treści: tok prowadzenia myśli powinien być przejrzysty, stosunkowo łatwy do rozpoznania (ze względu na szybkie przesuwanie uwagi odbiorcy na kolejne elementy), jednoznaczny, respektujący konieczność oszczędnej, klarownej formuły (mało bohaterów, jeden wątek, konsekwencja), gdyż nadmiar niezhierarchizowanych bodźców słuchowych wprowadza jedynie zamęt semantyczny i wywołuje trudność w uchyceniu istoty tak zorganizowanego przekazu.

„Opowiadanie zamiast akcji zbankrutowało w radiu z kretelem” – przypominał Jan Ulatowski, podkreślając dominującą

W ten sposób w przypadku *Zegarka* można wpaść w czytelniczą pułapkę, gdyż najważniejszy moment – kradzież tytułowego przedmiotu rozgrywa się w didaskaliach: „wychodzi – silny turkot wozów trwa jeszcze około dwudziestu sekund, po czym się ucisza” (Szaniawski, *Zegarek*, s. 323). Tekst słuchowiska wymaga zatem odmiennej, „akustycznej” lektury.

⁶³ Rybicki sformułował niezwykle cenną w tym kontekście zasadę kumulacji treści w wypowiedzi słownej, którą znakomicie realizuje przytoczony fragment słuchowiska. Chodzi o maksymalne skondensowanie słowa, skrócenie wypowiedzi przy jednoczesnym nieograniczaniu jej zawartości treściowej (patrz: tenże, *Kilka uwag o postaci i o dialogu dramatu radiowego*, „Pion” 1935, nr 40, s. 9). „Kryształowa zwięzłość” jest główną cechą techniki pisarskiej Szaniawskiego nie tylko jako autora słuchowisk. O ile jednak nie zawsze była doceniana w realizacjach scenicznych, w radiu stała się okazją do sformułowania najistotniejszych wyznaczników konstrukcji dialogicznych. Patrz: W. Natanson, *Świat Jerzego Szaniawskiego*, Łódź 1971; K. Nastulan-ka, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973; J. Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1980.

rolę dialogu w kreowaniu sytuacji dramatycznych. „Słuchacz radiowy [...] nie chce być informowany: woli być świadkiem i trzeba to uszanować”⁶⁴. Jeżeli zatem tak rozumiany utwór miał stanowić konfigurację scen ujętych w dialogu, autorzy stawali przed kolejnymi problemami konstrukcyjnymi: jak przechodzić z jednej sceny do drugiej, jak zmienić miejsce akcji i czas, jak zapoznać słuchacza z przeszłością bohatera. Zwykle w roli łącznika (i zarazem rozgranicznika) poszczególnych fragmentów kompozycyjnych stosowano muzykę i efekty dźwiękowe. Akustyka była rzeczywiście użytecznym narzędziem aranżowania przestrzeni, ruchu, zmiany otoczenia⁶⁵, jednak niewystarczającym, gdy autorzy stawali przed koniecznością wprowadzenia retrospekcji, streszczenia czy ominięcia pewnego okresu życia bohatera. Próbowano te trudne kwestie konstrukcyjne rozgrywać w dialogu. Ale nawet Szaniawski, przywoływany przed chwilą jako autor modelowego tekstu, wykorzystującego znakomicie warunki mikrofonu, w innym słuchowisku – *Służbista*⁶⁶ – zaproponował niezbyt udaną dramaturgicznie rozmowę bohaterów, ważną poznawczo, wprowadzającą wiele informacji istotnych ze względu na dalszy rozwój wypadków, lecz pozbawioną dynamiki, przeciążoną faktograficznie, dla słuchacza mało zajmującą:

ZADORA

Stawiłem się, panie pułkowniku – wedle danego mi wczoraj rozkazu.

⁶⁴ J. Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, „Pion” 1936, nr 1-2, s. 6.

⁶⁵ W praktyce efekt zmiany miejsca wydarzeń można osiągnąć przez korekcję natężenia efektu dźwiękowego lub modyfikację tła, która jednak, aby została zauważona przez słuchacza i sklasyfikowana jako znacząca, musi się dokonać według określonej procedury: nową akustykę tła najpierw wprowadzamy wyraźnie na pierwszym planie, bez tłumienia jej wydźwięku dialogiem, by później przesunąć do roli „kulis dźwiękowych” dla prezentowanych w centrum (czyli tuż przed mikrofonem) sekwencji dialogowych.

⁶⁶ Premiera: 16 grudnia 1937. Reżyseria: Janusz Strachocki. Obsada: Stefan Jaracz (Zadora), Jerzy Leszczyński (Pułkownik), Ewa Bogusińska (Hania). Ustalenia podaje za notą edytorską dołączoną do wydania tekstu słuchowiska (Szaniawski, *Dzieła zebrane*, s. 361). E. Pleszkun-Olejniczakowa uważa, że słuchowisko zostało wyreżyserowane wspólnie przez J. Strachockiego i J. Leszczyńskiego (który dodatkowo wystąpił w jednej z ról), a obsadę aktorską uzupełnia nazwiskiem Eugenii Bogusińskiej, jak należy przypuszczać, występującej w roli Michałowej. Dodaje też godzinę emisji: 19.00-19.30. *Słuchowiska* (II), s. 217.

PUŁKOWNIK

Ha, ha – „według rozkazu”. Proszę cię, siadaj, chłopie kochany, tu są papierosy, i – pogawędzimy. Właściwie źle się wyraziłem, na pogawędkę nie będę miał czasu. Za dziesięć minut muszę stąd wyjechać na konferencję: rozmowa nasza musi być rzeczowa, niedługa.

ZADORA

Słucham.

PUŁKOWNIK

A więc, mój drogi, powiedziałaś mi wczoraj, gdyśmy się po kilkunastu latach wypadkiem spotkali, że nie masz posady, odpowiedziałem – przyjdź do mnie, może na to poradzimy. (*po chwili*) Powiedz mi przede wszystkim, dlaczego nie zajmujesz żadnego stanowiska? Coś robił do tej pory? Od kilkunastu lat nic o tobie nie słyszałem.

ZADORA

Postaram się opowiedzieć krótko – bo, jak mówisz, czasu niewiele. Jak wiesz, bo studiowaliśmy jednocześnie, jestem z wykształcenia przyrodnikiem. Nie specjalizowałem się, gdyż zaraz po ukończeniu uniwersytetu objąłem majątek po ojcu – postanowiłem gospodarować. Może to moja nieudolność, może zbyt wielkie długi przy tak zwanej złej koniunkturze – dość, że po kilkunastu latach wyszedłem z groszami. Te grosze już przejadłem. Szukam posady. Ale mam czterdzieści pięć lat. Więc mnie nie chcą. To wszystko⁶⁷.

Mimo pojawiających się zapewnień, że rozmowa jest krótka, szybka, skoncentrowana na najważniejszych szczegółach, słuchacz odnosi wrażenie zdecydowanie przeciwne. Długie, obszerne wypowiedzi, których jedynym celem jest skonstruowanie wizerunku postaci, usprawiedliwienie, wyjaśnienie – zbyt obszerne, a jednak ogólnikowe – Zadory, pełni jedynie funkcję ekspozycyjną. Cała sytuacja jest statyczna. Między postaciami, oprócz wymiany informacji, nic się nie dzieje, żadnych spięć, żadnych zderzeń osobowości. W naszej obecności toczy się spokojna, zwyczajna rozmowa, a „podśłuchane” w niej fakty z życia bohatera także nie rozbudzają wyobraźni: „objąłem majątek po ojcu – wyszedłem z groszami – szukam posady”.

⁶⁷ J. Szaniawski, *Służbista*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, s. 291-292.

Efekt zbyt długiego gawędzenia pogłębia referowanie przeszłości. A dla słuchacza istotne jest to, co aktualne. Tak więc, choć z pozoru jesteśmy świadkami bieżącej rozmowy, to sposób jej prowadzenia sprawia, że jest to w istocie rozpisana na dialog informacja o postaci. Nie poznajemy jej w działaniu, lecz przez sformułowane ogólnikowo zdania. Tak naprawdę najważniejsze, czego moglibyśmy się dowiedzieć o Zadorze, zamyka się banalnym stwierdzeniem „po kilkunastu latach wyszedłem z groszami”. Plastyczna scena, pokazująca, co kryje się za tym krótkim zdaniem streszczającym wiele lat życia bohatera, jeden wymowny, dramatyczny epizod byłby bardziej sugestywny, a zarazem o wiele więcej wnoszący do charakterystyki postaci, niż wygłoszone, nawet z najpiękniejszą aktorską modulacją, sprawozdanie. I o ile w dialogu z *Zegarka* informacje o bohaterach, ich życiu i wzajemnych relacjach objawiają się przez działanie (wzajemne odnoszenie się do siebie bohaterów) oraz są wprowadzane w naturalnej rozmowie, jakby przy okazji, tu, w *Służbiście*, trudno oprzeć się wrażeniu, że jest odwrotnie – scena została zbudowana tylko po to, by przekazać zaplanowane przez autora informacje. Zdecydowanie korzystniej radiowo oceniana jest konstrukcja pierwszego słuchowiska.

Innym rozwiązaniem, pozwalającym na zaznajomienie odbiorcy z koniecznymi, a niedostępnymi bezpośrednio elementami słuchowiska, było użycie najbardziej dyskutowanej przez teoretyków i krytyków przedwojennych słuchowisk figury tzw. objaśniacza, inaczej: narratora czy spikera. Ten zewnętrzny wobec przedstawionego świata komentator, powoływany do wygłoszenia wstępu do słuchowiska, użyteczny przy przechodzeniu z jednej sceny do drugiej, przy zmianie czasu, miejsca i opisu niewidocznych szczegółów zdarzeń, wydawał się w początkowym okresie niezbędną, a zarazem typowo mikrofonową postacią⁶⁸. Stopniowo korzystanie z tego konstrukcyjnego

⁶⁸ Najczęściej posługiwano się objaśniaczem przy adaptacjach utworów literackich. Taki komentator wyjaśniał „przeskoki” treści, luki w ciągłości zdarzeń, dopełniał, dopowiadał, stwarzał ramy całości. Tym bardziej takie posunięcie wydaje się oczywiste, jeśli przypomnimy, że radiofonizacja np. powieści niejednokrotnie polegała na odegraniu wybranych scen, które musiały zostać połączone w logiczną i zamkniętą całość. I wówczas, by zbytnio nie okaleczyć tekstu literackiego, najczęściej znanego słuchaczom w oryginale książkowym, odwoływano się do radiowego narratora, zrećnie przeprowadzającego słuchacza za pomocą streszczeń, skrótów i opisów, tak by zamiast wrażenia zubożenia, „pocięcia” tekstu, pozostawało mimo wszystko przeko-

fortelu zaczęło wywoływać sprzeciw na tyle silny, że Hulewicz nie zawahał się przed jednoznacznym stwierdzeniem:

Objaśniacz (Spiker) odgrywa z zasady tę samą rolę, co dawny napis na niemej taśmie filmowej. Jest złem, rzadko koniecznym, często zbędnym. Należy więc unikać wstępów tego obiektywnego opowiadacza o tym, co się dzieje, gdyż rozwiewa on w przykry sposób artystyczną iluzję słuchową. Spiker może być użyty artystycznie tylko jako samoistna *dramatis persona*, organicznie żyta z dziełem; w przeciwnym razie będzie sztucznym ogniwem, które wiąże rozpadające się człony utworu, czyli będzie słabą ucieczką bezradnego autora⁶⁹.

Blaustein, opowiadając się zdecydowanie za wyeliminowaniem komentarzy spikera, podkreśla, że nie jest to postać należąca do wewnętrznego, tworzonego w słuchowisku świata. Jest to element, który bardziej rozbija pieczołowicie budowany z dźwięków obraz, niż scala całość: „Korzyść w formie kilku wątpliwej wartości opisów środowiska, bohaterów czy zdarzeń, jest zgoła iluzoryczna, zwłaszcza iż konstytucja świata imaginatywnego przez opis nie jest zgodna z zasadniczym charakterem percepcji słuchowiska”⁷⁰. Badacz z dużym zastrzeżeniem zgadza się jedynie na komentarz wprowadzający

nianie o zgrabnej, uatrakcyjnionej jednak przed mikrofonem, nowej całości. Pretekstem do dyskusji na temat roli „objaśniacza” stała się radiowa realizacja *Wesela S. Wyspiańskiego* pod koniec 1936 roku. Patrz m.in.: Z. B., *W kuchni radiowego „Wesela”*, „Pion” 1936, nr 44, s. 5; E. Świerczewski, *„Wesele” jako słuchowisko radiowe*, tamże; W. Borowy, *O „Weselu” na antenie*, „Pion” 1936, nr 46, s. 5; B. Horowicz, *Wyspiański w radio*, „Pion” 1937, nr 7, s. 6.

⁶⁹ Hulewicz, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, s. 31-32. Wniosekowany przez Hulewicza postulat włączenia spikera do immanentnego świata utworu radiowego próbował w oryginalny sposób zrealizować m.in. K. Irzykowski w słuchowisku *Paweł zabija Gawła*. W jego zamiśle spiker przejmuje funkcję antycznego chóru, „w tym także do niego podobny, że mówi banalności. Służy do powiązania poszczególnych części słuchowiska” (K. Irzykowski, *Paweł zabija Gawła. Słuchowisko radiowe*, [w:] tegoż, *Wiersze. Dramaty*, red. A. Lam, Kraków 1977, s. 692). Spiker nie tylko wygłasza arbitralne odautorskie sądy, ale np. wypowiada mylną opinię na temat bohatera, co zostaje skomentowane w odautorskich komentarzach dotyczących wykonania słuchowiska zamieszczonych na końcu tekstu: „Paweł w scenie snu [...] w ogóle nie można go grać jako dekadenta, neurastenika (wbrew ocenie Spikera!)” [podkreśl. A.W.]. W ten sposób Spiker zyskuje nieco autonomii, przestaje być wyłącznie wygodnym dla autora konstruktem technicznym, lecz prowadzi własną grę ze słuchaczem.

⁷⁰ Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 155.

do słuchowiska, widząc jego zaletę w tym, że może stanowić wyraźny znak, oddzielający artystyczne dzieło słuchowiskowe od pozostałej części programu radiowego, będzie wyeksponowanym momentem, niezbędnej dla właściwego odbioru, zmiany w nastawieniu percepcyjnym słuchacza. Blaustein słusznie zauważa, iż umieszczanie zapowiedzi spikerskiej przed audycją jest „właściwie wyrazem nieumiejętności twórcy słuchowiska albo też jego fałszywego mniemania, że środowisko akcji i jej bohaterowie muszą być w słuchowisku tak dokładnie określone, jak w teatrze”⁷¹. Tym samym wypowiada fundamentalną zasadę radiowej kreacji: świat przedstawiony w słuchowisku z konieczności musi być niepełny, niedoprecyzowany, bardziej zasugerowany niż ostatecznie zdefiniowany⁷². I ta cecha słuchowiskowego obrazu jest jego największą ekspresyjną siłą. Nie: ubóstwem, niedostatkiem, ułomnością, lecz precyzyjnie poprowadzoną, wyrazistą strategią docierania do słuchacza.

⁷¹ Tamże.

⁷² Rozpoznana w ten sposób natura utworu radiowego przywołuje wyraźną analogię do koncepcji schematyczności dzieła literackiego w teorii Romana Ingardena. Badacz twierdzi, iż niezbywalną własnością dzieła literackiego jest możliwość zaledwie naszkicowania świata przedstawionego kilku najniezbędniejszymi rysami. „Całej reszty trzeba się tylko domyślać, a często nawet w ogóle nie możemy tego uczynić” (tenże, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, seria I, Wrocław 1987, s. 19). Schematyczność przejawia się w każdej z wyróżnionych przez Ingardena warstw utworu literackiego, lecz szczególnie daje się zauważyć w warstwie przedmiotów przedstawionych. „W rezultacie: przedstawiony – w zawartości swej – «realny» – przedmiot nie jest w sensie ścisłym wszechstronnie, całkowicie, jednoznacznie określonym indywiduum, stanowiącym pierwotną jedność, lecz tylko tworem s c h e m a t y c z n y m z różnego rodzaju miejscami niedookreślenia i o skończonej ilości przypisanych mu pozytywnie cech, jakkolwiek *formaliter* jest on intencjonalnie wyznaczony jako w pełni określone indywiduum i jest powołany do wytworzenia pozoru takiego indywiduum. Tej schematycznej struktury przedmiotów przedstawionych nie można w żadnym skończonym dziele literackim usunąć, jakkolwiek w toku dzieła wciąż nowe miejsca niedookreślenia mogą być wypełniane, a zatem i usuwane przez uzupełnianie przedmiotów nowymi pozytywnie wyznaczonymi własnościami. Można by powiedzieć, że każde dzieło literackie jest co do określenia przedstawionych w nim przedmiotów zasadniczo niegotowe: zawsze wymaga dalszego uzupełniania, czego jednak za pomocą tekstu nigdy nie można doprowadzić do końca” (tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 322). Podobnie – posługując się terminologią Ingardena – „przedmioty przedstawione” funkcjonują w dziele radiowym, sygnalizując swą obecność przez słowo lub ekwiwalent akustyczny.

Wyartykułowanie tak ujętej specyfiki kompozycyjnej utworu radiowego doprowadziło do konkretnych zmian formalnych, m.in. zdecydowało o triumfie – przynajmniej na gruncie teoretycznym – przekonania o zbędnej obecności komentatora, ułatwiającego przejścia pomiędzy poszczególnymi scenami⁷³. Łączenie segmentów słuchowiskowych miało się odbywać na zasadzie dynamicznego zestawiania elementów i świadomego kierowania uwagą odbiorcy. W ten sposób wyznaczono kierunek nowatorskiego pisarstwa radiowego:

Jak film dawno zarzucił swój „Akt II” – pisał w 1938 roku Ernst Johannsen – tak nowoczesne istotne słuchowisko nie operuje już uderzeniami gongu lub zgola zapowiadaczami opisującymi kulisy i wprowadzającymi w akcję. Słuchowisko istotnie ukształtowało swoje odrębne przejścia – jak film swoje. Te przejścia mają ogromne znaczenie, bo słuchaczowi nie wolno ani przez

⁷³ Zastanawiające, że postać objaśniacza jako przykładowy element konstrukcyjny wywoływała w środowisku radiowym aż tak szeroką dyskusję. Dla czego tak trudno było ostatecznie zrezygnować z tego artystycznego manewru? Można postawić kilka hipotez. Zaczniemy od spojrzenia historycznego: pierwsze słuchowiska były przecież adaptacjami powieści lub dramatów scenicznych. Po pierwszych pełnych euforii komentarzach, zauważających sam fakt pojawienia się w radiu literatury i teatru, wersja radiowa okazywała się mniej udana. Wynikało to z błędnego w początkach praktyki radiowej przekonania, iż adaptacja jest prostym odtworzeniem (odczytaniem, odegraniem) przed mikrofonem, ewentualnie wzbogaconym „kuchnią akustyczną”. Niemożliwe jednak – choćby ze względów czasowych – okazało się przedstawienie pełnej wersji oryginału, a konieczność dokonywania skrótów, wyboru najważniejszych (z jakiego punktu widzenia?) fragmentów nie dawała satysfakcji odbiorcom. Dopiero pisanie utworów specjalnie z myślą o wykonaniu mikrofonowym przełamało ten słuchowiskowy marazm. Wyraznym posunięciem programowym stało się wydzielenie pod koniec 1935 roku odrębnej audycji, prezentującej owe wymyki literackie i dramatyczne: „Te natomiast arcydzieła dramatyczne, od Eurypidesa po Moliera, od Szekspira po Wyspiańskiego, znalazły swoje osobne zacisze w cieniu anteny. Są to niedzielne *Fragmenty słuchowiskowe*, w których, nie kalecząc dzieła, ukazuje się wyjęte klejnoty w postaci zamkniętych scen czy monologów, oprawione w komentarz literacki wybitnych piór krytycznych” (Hulewicz, *Polski program radiowy*, s. 5). Drugą przyczyną utrzymywania postaci zewnętrznego komentatora było z gruntu fałszywe dążenie do wyrażenia wszystkiego. Tymczasem całość w radiu budowana jest na odmiennym zasadzie: jest przede wszystkim poszukiwaniem spójności, nie sumowaniem jak największej liczby elementów. Jednak, aby pozwolić sobie na wycofanie spikera-łącznika, konieczna była nie tylko świadomość i dojrzałość twórców, lecz tzw. osłuchanie, czyli doświadczenie percepcyjne słuchaczy, którzy musieli przejść etap niezbędnej edukacji dotyczącej prawideł radiowego sposobu wyrazu. Przynajmniej podstawowa znajomość obowiązujących „reguł gry” pozwalała na dalsze komplikowanie form słuchowiskowych.

chwilę opuścić przebiegu słuchowiska. W teatrze nie odgrywa to roli, ponieważ oczy pomagają natychmiast w orientacji, tu nawet niezrozumienie całych zdań nie odgrywa dużej roli. Ale gdy słuchacz słuchowiska choćby przez chwilę stracił z nim kontakt, wtedy łatwo, nazbyt łatwo, jest skłonny poszukać innej fali⁷⁴.

Konstrukcja słuchowiska powinna zatem uwzględnić specyfikę percepcji tego rodzaju utworu. Przede wszystkim – przypomnijmy – słuchanie radia odbywa się zawsze na warunkach słuchacza, i to w podwójnym wymiarze: słuchacz nie tylko decyduje w oczywisty sposób o włączeniu lub wyłączeniu radiodbiornika, ale także pozwala (lub nie), by przekaz z „zewnętrznego hałasu” stał się komunikatem śledzonym z zaangażowaniem. W kontekście radia tym bardziej nabiera to znaczenia (bardziej niż w przypadku innych dziedzin sztuki), gdyż słuchanie jako nieabsorbujące wzroku uważane jest za czynność towarzyszącą, czyli odbiór odbywa się niejako *en passant*, stanowi tło innych, wymagających większego skupienia, czynności. By doszło do pełnego zapoznania się ze słuchowiskiem, konieczne jest zaistnienie wyłączości percepcyjnej, „że nie można jednocześnie czytać gazety, to rozumie się samo przez się” – pisał wprost Johannsen⁷⁵. Wobec braku zewnętrznych okoliczności wywołujących u odbiorcy szczególny rodzaj nastawienia, otwartości na obcowanie z formą artystyczną,

⁷⁴ Johannsen, *Z teorii dramatu radiowego*. Jednak o tym, że było to rozstrzygnięcie przede wszystkim teoretyczne i polegające na wyznaczeniu tendencji, nie zawsze jednak stosowanej w praktyce, świadczy krytyczna uwaga zanotowana w latach siedemdziesiątych XX wieku: „Nie znoszę adaptacji, przeróbek, narratorów pętających się między bohaterami jak kawki między wróblami. Zamykam radio, gdy ktoś mówi: «minęło pięć lat». Zawsze wydaje mi się, że te pięć lat, to był okres najciekawszy i autor nie uporawszy się z tematem, porzucił go dla skoku w przyszłość. Lubię rzeczy pisane dla radia przez ludzi, którzy się na tym znają” (Radgowski, *Ćwiczenia z wyobraźni*, s. 340).

⁷⁵ Johannsen, *Z teorii dramatu radiowego*. Podobnie o konieczności skupienia uwagi, niejako „odcięcia się” od rzeczywistości, pisał Ingarden, wyznaczając warunki konieczne do właściwej percepcji utworu literackiego: „Bogactwo i złożoność obiektywnych operacji i przeżyć, których należy dokonać przy uchwytywaniu dzieła literackiego, wymaga – o ile w ogóle lektura i uchwycenie dzieła ma się udać – by czytelnik nie dopuszczał do siebie jakichkolwiek wpływów zakłócających. Z tego powodu dochodzi zazwyczaj do mimowolnego usuwania lub przygaszania wszelkich doznań i stanów psychicznych, należących do reszty realnego życia czytelnika, dochodzi jakby do pewnej ślepoty czy głuchoty na zdarzenia i procesy dokonujące się w jego otoczeniu” (Ingarden, *O dziele literackim*, s. 412-413).

słuchowisko powinno zostać wyposażone w elementy, które zdolne są przyciągnąć uwagę odbiorcy oraz utrzymać ją do końca. W ten sposób krystalizują się konkretne wskazania kompozycyjne, z których pierwsze dotyczy sposobu rozpoczęcia utworu. Nie można bowiem pozwolić na nużący wstęp czy obszerne wprowadzenie – słuchacz powinien mieć wrażenie, że momentalnie znalazł się w wirze zdarzeń⁷⁶. Ta z pozoru drobna sugestia niejednokrotnie przesądza o powodzeniu całości. Jeżeli zaś uda się już zdobyć uwagę słuchacza, należy umiejętnie prowadzić go dalej, nie wolno dopuścić do poczucia zagubienia się odbiorcy oraz utraty dynamiki utworu. Odnosi się to w dwojaki sposób do konstrukcji bohaterów słuchowiska: nie może być ich zbyt wielu, a zarazem każda z postaci powinna być na tyle scharakteryzowana fonicznie (przez sposób mówienia i przede wszystkim wyróżniający się głos aktora), by w żadnym momencie słuchowiska nie pojawiły się wątpliwości, do której z osób należy dana wypowiedź⁷⁷. W teatrze postać zachowuje swój status oraz ciągłość w czasie przez obecność na scenie i zachowanie wizualnych, łatwo rozpoznawalnych cech aktora. Odmienna jest konstytucja postaci w słuchowisku:

W radiu postać jawi się fonicznie i niknie, odzywa i milknie, ożywa i umiera [...] istnieje w sposób przerywany. Żąda od słuchacza rekognicji „a, to ten sam człowiek, który mówił przed chwilą, czy na pewno, tak to ten sam...” Słuchacz wciąż musi spełniać „wysilek orientacyjny”. Rekognicja postaci dramatu radiowego zużywa w sposób estetycznie nietwórczy wiele energii duchowej słuchacza, tej precennej energii, którą można by przecież lepiej wyzyskać. [...] technika dialogu radiowego powinna być taka, aby słuchacza najbezpośredniej upewnić o ciągłości postaci⁷⁸.

⁷⁶ Tamże; Hulewicz, *Niektóre doświadczenia studia literackiego*, s. 31.

⁷⁷ Można ten postulat wyprowadzać z nieadekwatnej analogii słuchowiska i spektaklu teatralnego: „Słuchowisko nie jest utworem scenicznym. Ilość osób jest ograniczona. Postaci utworu muszą być łatwo dostrzegalne. Akcja musi być stosunkowo przejrzysta. Akcje skomplikowane z większą ilością ról nie nadają się do słuchowiska. Człowiek przywykł do orientowania się według swego zmysłu głównego, wzroku. Ucho ma do rozporządzenia tylko głosy i inne dźwięki. Najbliższa jest mu mowa. [...] Słuchacz nie powinien ani przez chwilę być niepewnym tego, kto mówi. Słuchacz nie powinien ani przez chwilę być niepewnym tego, gdzie się znajduje. Autor powinien tylko słuchem widzieć, reżyser nie powinien znać niczego, jak tylko dźwięk” (Johannsen, *Z teorii dramatu radiowego*).

⁷⁸ Rybicki, *Kilka uwag o postaci*.

Nie tylko w sposobie prowadzenia dialogu, ale także w posługiwaniu się akustyką można zatracić niezbędną oś kompozycyjną audycji, stwarzając iluzję bogatej faktury fonicznej, jedynie spiętrzyć percepcyjne przeszkody: „Dźwięk dla dźwięku», a zarazem przesadny akompaniament dźwiękowy, jaskrawa ilustracja foniczna – to są grzechy dramatu radiowego”⁷⁹. Elementy dźwiękowe i słowo należy dobrać i rozmieścić precyzyjnie, unikając redundancji i dublowania treści przez wyrażenie jej zarazem słowem, jak i kompozycją efektów dźwiękowych. Dążąc w ten sposób do uzasadnionej ekonomiki brzmienia, dochodzimy do szczególnego rodzaju skrótów dźwiękowych, który osiąga rangę metafory. „Jak wyglądałaby metafora radiowa?” – zastanawiał się Wilhelm Korabiowski⁸⁰. Otóż właśnie wydaje się, że pojawia się za każdym razem, gdy użycie pozasłownego elementu obejmuje więcej treści, niż miałyby to oznajmić komentarz lektora. Tak się dzieje np. w słuchowisku *Miasto Santa Cruz*. Morawska podprowadza do określonego znaczenia, ale niczego nie mówi wprost: o śmierci bohatera telefonistki dowiadujemy się przez zawieszenie słowa i zalegającą ciszę⁸¹.

Opisany efekt nabiera większej siły oddziaływania, ponieważ powoduje także nagłe zatrzymanie wartkiego do tej chwili tempa akcji. Pauza, zwłaszcza nadmiernie przedłużona, jest generalnie jednym z czynników ewidentnie osłabiających dynamikę utworu radiowego, podobnie jak obszerne sekwencje słowne czy muzyczne. Z kolei następujące po sobie krótkie, zwarte sceny, osadzone blisko siebie (czasowo nieodległe), zestawione na zasadzie „ciąć”, a nie stopniowego przechodzenia, złożony z krótkich, nawet porwanych wypowiedzi dialog oraz zachowanie rytmu i proporcji pozwala na uzyskanie potoczności i wewnętrznej żywołowości⁸². Nie zawsze jednak szybkie

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ *Teatr Wyobraźni*, s. 55.

⁸¹ Morawska, *Z doświadczeń autorów radiowych* (I). Autorka nazywa omawiany szczegół akcji „momentem wejścia w ciszę” i mimo literackiej atrakcyjności tego metaforycznego sformułowania, większej ekspresji nabiera w realizacji akustycznej przez wyciszenie tła i ucięcie głosu. Dzieje się tak wbrew pewnej banalności skojarzenia: cisza – śmierć, uzasadnionego jednak przez poprzedzający ten moment tok akcji i sposób budowania akustyki – narastanie natężenia dźwięków burzy, które załamuje się w momencie śmierci bohaterki, wskazując tym samym punkt kulminacyjny kompozycji.

⁸² J. Mayen, przytaczając opinie powojennych europejskich teoretyków i twórców słuchowisk, dowodzi, że szybkość akcji i zwięzłość dialogu stały się najistotniejszymi metodami kształtowania treści słuchowiska. Można sobie na

tempo, połączone z „przyspieszoną” grą aktorską, oznaczającą w praktyce prędkie, gorączkowe wypowiedanie zdań, wchodzenie w słowo, unikanie ciszy, jest pożądane. Bardzo łatwo uzyskać efekt przytłaczającego odbiorcę nerwowego pośpiechu, w konsekwencji pozbawiającego możliwości uchwycenia istotnych detali:

Tempo gry ma znaczenie znacznie większe niż na scenie. Niebezpieczeństwem wszystkich słuchowisk jest zbyt szybkie ich granie i obawa przed małymi pauzami. Bez pomocy oka ucho nadaża znacznie wolniej. To, co na scenie rozumie się od razu, spojrzawszy – to w słuchowisku kiepskiego gatunku może być zupełnie niezrozumiałe. W pauzach chodzi o sekundy, ułamki sekund, ale dobre operowanie i kierowanie tymi malutkimi nieraz pauzami rozstrzyga często o wszystkim⁸³.

Tempo gry może zmęczyć i przysłonić „dynamikę treści”, przejawiającą się w ważnej dla słuchacza tematyce, poruszeniu kwestii newralgicznych np. poprzez wywołanie problemu kontrowersyjnego obyczajowo⁸⁴ lub aktualnego i trafiającego

takie tempo pozwolić, ponieważ słuchacz śledzi przekaz słowny pozbawiony elementu wizualnego z większą uwagą. Erik Barnouw: „Prawie wszystkie charakterystyczne cechy radia sprowadzają się do dwóch związanych ze sobą właściwości: szybkości i zwięzłości” (*Handbook of Radio Writing*, Boston 1949). Marcel Merminod: „Pierwsza scena musi od samego początku wprowadzać nas w pełną akcję, w pełny konflikt...” (*Comment écrire pour la radio*, Lausanne 1945). Roger Clausse oczekuje, że „styl, interpretacja i akcja [będą] posiadały swoisty rytm – żywy, szybki, lekki” (*La Radio – huitième art*, Bruxelles 1943). Polski autor niezupełnie się z tym zgadza. Analizuje przykłady współczesnych słuchowisk uznanych za znakomite osiągnięcia radiofonii i dowodzi, że są wśród nich zarówno spełniające powyższe założenia (np. *Drugi pokój* Z. Herberta, *Koralik J. Krzysztonia*), jak i te, które je ignorują (np. *Nocna rozmowa z człowiekiem, którym się gardzi* F. Dürrenmata, *Jaskinia filozofów* Herbertaj). W ten sposób rozdziela słuchowiska na fabularne, do których stosują się zasady dużej dynamiki, oraz afabularne skonstruowane na dysypcie intelektualnej. Mayen, *Radio a literatura*, s. 236-242.

⁸³ Johannsen, *Z teorii dramatu radiowego*.

⁸⁴ Nie znamy dźwiękowej realizacji słuchowiska *Biedna młodość* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ale zachowane komentarze prasowe potwierdzają, że za najbardziej nośną scenę uznano drastyczny moment kłótni matki z córką. Słuchowisko, generalnie oceniane jako dość słabe, przykuwało uwagę i wywoływało dyskusję, „bo jeszcze nie było «na scenie radia», ale chyba i na scenie teatru, żeby matka biła córkę w twarz, i żeby córka wykręcając matce rękę, zmuszała ją do ukłęknięcia przed sobą”. Scena kontrowersyjna, drastyczna, ale prawdziwa – podkreślano. A jej dynamika nie podlegała żadnej dyskusji. K. Irzykowski, *Młodość – biedna czy zuchwała? O słuchowisku*

w oczekiwania społeczne⁸⁵. Zastanawiający jest w tym kontekście sukces słuchowiska, kilkakrotnie wznawianego w przedwojennym programie, wymienianego jako największe osiągnięcie polskiej radiofonii, doceniane przez innych nadawców europejskich, a opartego na klasycznym, niełatwym tekście filozoficznym. Ten nadzwyczajny antenowy prestiż zdobyła *Obrona Sokratesa Platona*⁸⁶. Utwór o statycznej dramaturgii, grany z oszczędnymi rekwizytami akustycznymi, zbudowany przede wszystkim na głosie i interpretacji aktorskiej, z pozoru nie spełnia warunków, które pozwalałyby na utrzymanie uwagi słuchacza. Podkreślano wielokrotnie, że dialogi platońskie nigdy nie odniosłyby podobnego sukcesu na scenie teatralnej, tylko radio – pozbawione widowiskowości i skoncentrowane na słowie – pozwoliło wnikać w najgłębsze pokłady znaczeń i nadać im nowy, pełniejszy wydźwięk.

Trylogia o Sokratesie ma dla Teatru Wyobraźni jeszcze jedno znaczenie, zupełnie innego rzędu: obala przesadę dość rozpowszechnioną, że słuchowisko trwające trochę dłużej niż pół godziny z reguły nuży. Ostatni wieczór omawianego cyklu [grano każdą część *Trylogii* oddzielnie przez trzy kolejne wieczory – przyp. A.W.] trwał siedemdziesiąt minut i przykuwał uwagę słuchacza od początku do końca, mimo że oprawa radiofoniczna „gołego” słowa mówionego była nader skąpa i ograniczała się właściwie do zaznaczeń w montażu niezbędnych. Grzechot gałek w czasie głosowania, trzykrotne uderzenie laski archon-

Marii Jasnorzewskiej, „Pion” 1936, nr 1-2, s. 6. Premiera: 2 stycznia 1936, reż. A. Węgiérko; *Słuchowiska* (II), s. 167.

⁸⁵ Tak pisano – przykładowo – o słuchowisku E. Johannsena *Hallo, tu Brygada!*, które odwoływało się do wciąż żywych doświadczeń pierwszej wojny światowej, przedstawiało dramat z perspektywy żołnierza oraz bohaterstwo pokazane na przykładzie jednostkowego losu. Słuchowisko spotkało się z ogromnym zainteresowaniem w Europie. „Premiera *Brygady* odbiła się i w Polsce głośnym echem. Przede wszystkim odezwali się gremialnie byli żołnierze wielkiej wojny, stwierdzając jednomyślnie autentyczność tego wstrząsającego obrazu walk okopowych. Nazwano utwór Johannsena «nieśmiertelną fotografią» życia frontowego” (*Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!”* [nota red.], „Pion” 1936, nr 6, s. 5. Premiera: 16 stycznia 1936, reż. W. Hulewicz; *Słuchowiska* (II), s. 168).

⁸⁶ Pod takim tytułem wystawiano dialogi Platona po raz pierwszy (Rozgłośnia Wileńska 1929), później – wraz z rozszerzeniem słuchowiska o kolejne części – nazywano spektakl *Trylogią o Sokratesie* lub *Tragedią Sokratesa*. W sumie – jak podaje Pleszkun-Olejniczakowa – do 1939 roku wystawiano *Obronę Sokratesa* (samodzielnie i jako element trylogii) pięciokrotnie. Patrz: *Słuchowiska* (I), s. 328-331.

ta-króla na znak rozpoczęcia i zamknięcia rozprawy, hałas tłumów obecnych na sali sądowej – były to w *Obronie* wprost konieczne akcesoria dźwiękowe, konieczne, nie dekoracyjnie, ale logicznie⁸⁷.

Przyczyn tego zaskakującego powodzenia słuchowiska doszukiwano się przede wszystkim w potoczystym, zwartym i pojemnym treściowo języku: Platona i autora polskiego przekładu prof. Stefana Srebrnego⁸⁸, mistrzowsko oddanym dzięki interpretacji Stefana Jaracza⁸⁹. Okazało się, że „zwykłe” słowo potrafi unieść bogaty, ważny przekaz, „nastęrczający nie lada trudności swą konsystencją myślową i rozciągłością problematyki czysto filozoficznej”⁹⁰, wymagający skupienia i głębokiego zrozumienia treści i zarazem przerodzić się w utwór efektowny

⁸⁷ Z. P. [Roman Kołoniecki], *Amicus Plato. O tragedii Sofoklesa*, „Pion” 1938, nr 50, s. 6. Wypowiedź odnosi się do ostatniej emisji *Trylogii*: 7-8-9 grudnia 1938. Według Pleszkun-Olejniczakowej reżyserem części I: *Eutyfron* był Z. Marynowski, części II: *Obrona Sokratesa* – W. Hulewicz, cz III: *Kriton, Fedon* – W. Hulewicz (patrz: *Słuchowiska* (II), s. 241). Kołoniecki w przywołanym artykule podaje, że *Obronę Sokratesa* reżyserowali wspólnie Hulewicz i S. Srebrny, autor polskiego przekładu całości, a ostatnią część L. Piwiński.

⁸⁸ W pierwszej, wileńskiej wersji *Obrony Sokratesa* korzystano z tekstu w przekładzie W. Witwickiego, lecz – jak wspomina Byrski – radiowa *Obrona* wzbudziła ostry sprzeciw uczonego, choć przygotowana ją z nadzwyczajną pieczołowitością: „Ponieważ warunki ówczesnego studia przy ulicy Witoldowej były bardzo skromne, transmitowano całość *Obrony* z sali teatru Lutnia [...]. Uzyskano w ten sposób potrzebny pogłos. Statystowało czterdziestu studentów z uniwersytetu [...] np. głosy sędziowie wrzucali do olbrzymiego gongu chińskiego z XI wieku mającego kształt kotła. Gong ten wypożyczono od prof. Traczeńskiego, przyrodnika, który posiadał wielki ich zbiór. Reakcje tłumy wypracowano z dużą starannością, można by powiedzieć, że z reductowym podejściem do sprawy” (tenże, *Teatr – radio*, s. 163).

⁸⁹ W wersji wileńskiej w roli Sokratesa wystąpił Aleksander Zelwerowicz. Wykonanie „chyba jeszcze lepsze niż świetnego Jaracza” – oceniał Hulewicz (tenże, *Kilka przykładów*, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 37). Byrski: „Chwaliłem, ba, zachwyciałem się odtworzeniem postaci Sokratesa przez Zelwerowicza. Bez wahania powierzyłbym dalej tę postać jego talentowi, ale muszę przyznać, że Jaracz był inny, równie świetny a głębszy chyba, bardziej docierający do sumień” (tenże, *Teatr – radio*, s. 201; patrz też s. 163-164). Obaj aktorzy byli uważani za wybitne osobowości sceniczne, a zarazem znakomite głosy radiowe. Podobne stwierdzenie nie odnosiło się do talentu innego znakomitego aktora i reżysera – Juliusza Osterwy, znakomitego w teatrze, mniej sprawdzającego się przed mikrofonem. Byrski wspomina epizod niefortunnego dopisania przez Osterwę „radiofonicznych” wstawek tekstowych do *Wesela* Wyspiańskiego realizowanego w Teatrze Wyobraźni w 1936 roku. Patrz: tamże, s. 202.

⁹⁰ Z. P., *Amicus Plato*.

radiowo. Istota tkwi w tym – oceniał Hulewicz – że tekst dysponuje „kryształową prostotą formy i dynamiką wewnętrzną”⁹¹, którą podkreśliła (a nie przytłoczyła) realizacja dźwiękowa. „Nigdy nie zapomnę – opowiadał w jednym z wywiadów Jarczyk – jednego z kilkuset listów, które otrzymałem po radiowej premierze dialogów. Jakiś stary profesor greki pisał, że dopiero teraz, po wysłuchaniu *Tragedii* przez radio, naprawdę zrozumiał Platona”⁹².

W ten sposób rysują się dwie metody artystycznego posługiwania się słowem i dźwiękiem w słuchowisku. Z jednej strony mamy typowo dramaturgiczną konstrukcję opartą na montażu wyrazistych segmentów, zamkniętych w anegdotę obrazów codzienności, przyciągających niespokojnym nurtem narracji. Z drugiej – zewnętrznie wyciszoną, statyczną, a intensywną w warstwie myślowej strukturę, gdzie status wydarzenia dramatycznego jest pomniejszony, zwykle jest ono przeniesione poza sytuację rozgrywającą się bezpośrednio przed mikrofonem. W pierwszym przypadku posługujemy się techniką zdarzenia, w drugim dynamika wynika z esencjonalności refleksji. Wyodrębniona dwutorowość użytkowania materii radiowej nie została zdefiniowana w przedwojennej teorii, lecz wynika z podejmowanych wówczas prób słuchowiskowych. Mimo imponującego triumfu radiowej *Obrony Sokratesa*, w repertuarze Teatru Wyobraźni zdecydowanie dominowały realizacje oparte na dramaturgii „dziania się”. Słuchowiska „filozoficzne” stanowiły imponujący, ale jednak incydentalny przykład ówczesnej artystycznej praktyki radiowej.

Analizując mechanizmy konstrukcyjne słuchowiska, do tej pory poruszaliśmy się przede wszystkim w obszarze teks-

⁹¹ Hulewicz, *Kilka przykładów*. Mayen w połowie lat sześćdziesiątych wyróżnia, wtedy już bardzo wyraźną, grupę słuchowisk zbudowaną na podobnej zasadzie jak dialogi Platona: „Są statyczne. W całokształcie dramaturgii radiowej stanowią [...] znikomą mniejszość. Ale wiele z nich reprezentuje najwyższą klasę zarówno pod względem wartości literackich, jak i mikrofonowych, a skala ich jest bardzo rozległa: sięga od abstrakcyjnych dyskusji poprzez konkretne spory osobiste aż do werbalistycznych kontrowersji teatru absurdu. Pod względem struktury składają się wszystkie, jak każda rozmowa, wyłącznie z replik dialogu. Stosownie do przyjętych przez nas kryteriów tworzą więc pewną odrębną grupę, przynależną do słuchowiska czysto dramatycznego” (Mayen, *Literatura a radio*, s. 243). Mayen wprowadza nazwę słuchowiska „dialogowego” czy inaczej „konwersacyjnego” za publikacjami niemieckimi, m.in.: E.K. Fischer, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart 1964.

⁹² [b. a.], *Nieśmiertelny Sokrates*, „Antena” 1938, nr 49, s. 6.

tu i realizacji mikrofonowej. Istnieje jeszcze jedna przestrzeń, w której dokonuje się ostateczna konstytucja radiowego utworu – jest nią sfera aktywności percepcyjnej. Zachodzące w trakcie emisji procesy poznawcze zostały poddane wnikliwej penetracji przez Leopolda Blausteina⁹³, a ich model stał się kolejnym newralgicznym punktem teorii sztuki radiowej. Generalnie od początku nie budziło wątpliwości stwierdzenie, że słuchacz jest zmuszony do znacznej aktywności, towarzyszenia w przebiegu słuchowiska, nie było jednak zgodności co do rodzaju podejmowanych czynności.

Jako efekt zmagania się z awizualnością przekazu upowszechniło się przekonanie, że elementy dostępne wzrokowo, w oczywisty sposób niemożliwe do przekazania w utworze radiowym, są wywoływane w wyobraźni słuchacza⁹⁴. Wysilek odbiorcy miałby zatem polegać na dookreślaniu, dobudowywaniu, uzupełnianiu brakującej części fonicznego obrazu. Określenie „teatr wyobraźni” rozumiano jako sztukę uboższą o wizję, którą należy samodzielnie zrekonstruować⁹⁵. „Czy naprawdę teatr «wyobraźni»?” – pyta w tytule swojego artykułu Blaustein, podając w wątpliwość zasadność traktowania słuchowiska jako „spektaklu dla niewidomych”. „Nazwa «teatr wy-

⁹³ Blaustein jest autorem dwóch opracowań dotyczących percepcji radiowej: rozprawy *O percepcji słuchowiska*, przywoływanej już w niniejszej pracy, oraz artykułu *Czy naprawdę teatr „wyobraźni”?*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, s. 197-200 (pierwodruk: „Pion” 1936, nr 42, s. 5). Fragmenty tego tekstu zostały włączone do monografii *O percepcji słuchowiska* w paragrafie piątym: „Teatr Wyobraźni” czy „Teatr Radiowy”. Streszczenie poglądów Blausteina: K. G., *O słuchaniu słuchowiska*, „Pion” 1938, nr 51-52, s. 10.

⁹⁴ Patrz, m.in.: Hulewicz, *Co to jest słuchowisko?*, s. 22-23.

⁹⁵ Znakomicie ilustruje ten punkt widzenia wypowiedź Wiktora Majewskiego dotycząca *Zegarka*: „W czasie pauzy wypełnionej turkotem miejsca na wyobraźnię nie było. Słuchacz po prostu czekał dalszego ciągu, daleki był od myśli, co się tam może dzieć. Ale za to w czasie rozmowy pomocnika z siostrą zmarłej ta okazja zjawia się. Dowiadujemy się, kto był prawdziwym złodziejem i potem jest taki zwrot: «pan pamięta te wozy?» O, tu trzeba było właśnie dać żer wyobraźni. Słuchacz mógł sobie wyobrazić całą tę scenę, odtworzyć jej przebieg, widzieć skradającą się kobietę. Ale Szaniawski ani reżyser nie zostawili na to czasu, dialog biegł dalej, słuchacz musiał uważać. Tymczasem należało tu powtórzyć całą scenę z turkotem. Znów słyszeliśmy wychodzącego mecenasa, wozy i podśpiewującego pomocnika i wtedy oczami wyobraźni widzielibyśmy wszystko najwyraźniej” (tenże, *Słucham i notuję*). Pomysł z powtórzeniem sceny, który – w zamyśle Majewskiego – dałby słuchaczom czas na pracę wyobraźni, na „dostawienie szczegółów”, pokazuje, że percepcję słuchową uważał za pobieżną, niewystarczającą, ułomną.

obraźni» – argumentuje – zawiera w sobie założenie, że każdy słuchacz posiada swój psychiczny aparat telewizyjny. Gdyby tak było, percepcja słuchowiska radiowego byłaby wcale męcząca, bo wymagałaby znacznego wysiłku psychicznego⁹⁶. Rola słuchacza nie polega więc na ilustrowaniu przez własne wyobrażenia usłyszanych treści, ale na konstruowaniu „na bieżąco” tylko koniecznych, czyli podanych w słuchowisku, przejawów świata przedstawionego. Wyobrażenia wzrokowe mogą się pojawić, ale nie są niezbędnym czynnikiem warunkującym percepcję. Ze względu na tempo akcji oraz stale utrzymany poziom wysokiej koncentracji uwagi, unaocznienie sytuacji bywa często fragmentaryczne i ogólnikowe, ważniejsze jest zachowanie ciągłości. Zatem nie przekładanie wrażeń słuchowych na wzrokowe, lecz budowanie „wizji słuchowej”, dla której Blaustein wprowadza specjalną nazwę: akuzja, stanowi autonomiczną cechę kreowania obrazu dźwiękowego. Stąd postulat badacza, by słuchowiska nie łączyć z pojęciem „teatr wyobraźni”, lecz wprowadzić określenia „teatr akustyczny” lub „teatr radiowy”, które nie zakładają obowiązku wypełniania przez wyobraźnię niedookreślonych elementów świata przedstawionego⁹⁷.

W podobny sposób pisała Janina Morawska: „Nie mam wrażenia, by teatr radiowy był rzeczywiście teatrem wyobraźni. Słuchacz nie wyobraża sobie tego, co się dzieje w słuchowisku. Nie zdąży, bo idzie za tokiem akcji. Mam wrażenie, że się nawet o to nie stara. Jeżeli już trzeba użyć jakiejś definicji, to teatr radia jest raczej teatrem wewnętrznego napięcia⁹⁸. Owo „wewnętrzne napięcie”, czyli dynamika słowa i akcji, rytmika kompozycji, nateżona i zwarta forma, powinna być – zauważa autorka – o wiele bardziej precyzyjna

⁹⁶ Blaustein, *O percepcji słuchowiska*, s. 161.

⁹⁷ Tamże, s. 165-166. Blaustein (s. 166, przyp. 12) polemizuje z Hulewiczem, który jako kierownik Wydziału Literackiego PR podtrzymał wprowadzoną w 1933 roku przez Z. Marynowskiego nazwę „Teatr Wyobraźni” na określenie pozycji programowej zawierającej słuchowiska. W toku rozważań Hulewicza zauważa niekonsekwencję, polegającą na uznaniu elementów dźwiękowych za autonomiczne cząstki tworzące słuchowisko, przy jednoczesnym akcentowaniu roli wyobrażeń wywołanych przez te brzmienia. Odwoływanie się do owej „telewizji psychicznej” pomniejsza – zdaniem Blausteina – rolę samoistnego utworu radiowego. Hulewicz usprawiedliwiał traktowanie słuchowiska jako dosłownie rozumianego „teatru dla niewidomych” większą wrażliwością i lepszą „skalą odbiorczości” przekazu dźwiękowego, jaką dysponują osoby pozbawione wzroku. Tenże, *Co to jest słuchowisko?*, s. 22.

⁹⁸ Morawska, *Z doświadczeń autorów radiowych (I)*, s. 5.

niż w dramacie scenicznym, gdzie słowo wsparte jest przez gest, światło i barwę. Przed autorem radiowym stają zatem większe wymagania niż przed autorem scenicznym. Tak jak od słuchacza oczekuje się więcej niż od widza. Na zasadnicze różnice między tymi dwoma typami odbiorców wskazał Andrzej Rybicki:

Scena teatralna obrzeżona barwnymi dekoracjami, zalana zmiennym światłem reflektorów, pełna widzialnego ruchu lub widzialnej nieruchomości jest źródłem, z którego płyną w stronę widzów zjawiska dwoiste: i dźwiękowe, i wzrokowe. Zjawiska te uzupełniają się wzajemnie, zestrzajają się w harmonijną całość, w sugestywną jedność, w upewnienie w jakimś pełnym, realnym bycie – wystarczające, aby widz teatralny przeżył pewien wstrząs, np. tragiczny, bez wysiłku ze swej strony, niekiedy nawet przy nastawieniu zupełnie biernym. Radiosłuchacz natomiast zdany jest na wymowę wrażeń jednorodnych, wrażeń tylko dźwiękowych, słuchając najlepszej nawet radiowej audycji, musi natężyć wyobraźnię, musi dopełniać słyszany dźwięk do dotykającego ujrzenia treści, musi nieustannie tę treść współbudować i współtworzyć.

Przeżycie widza teatralnego polega na interpretowaniu, porządkowaniu, modulowaniu i zestrzajaniu wrażeń gotowych. Przeżycie słuchacza radiowego polega na wytwarzaniu – imaginatywnym oczywiście – wrażeń nowych. [...] Ambicją widza teatralnego jest stać się krytykiem czyjejś pracy; mimowolną powinnością radiosłuchacza jest być tej pracy współautorem⁹⁹.

Odbiorca słuchowiska awansuje do rangi współtwórcy ze względu na specyfikę podejmowanych czynności: zaangażowanie uwagi, konieczność dekodowania sygnałów dźwiękowych i układanie z tak rozpoznanych elementów swoistej konfiguracji, imaginatywnego obrazu świata przedstawionego, który w istocie jest tylko zarysem potencjalnej rzeczywistości. Słuchowisko bowiem pozostaje tworem niepełnym, niedokończonym, niezamkniętym. Na poziomie tekstu oznacza to wpisane wewnątrznie oczekiwanie na interwencje aktorów i reżysera¹⁰⁰.

⁹⁹ A. Rybicki, *Zagadnienie tworzywa radiowego*, „Pion” 1937, nr 24, s. 7.

¹⁰⁰ Aleksander Małachowski nazwał słuchowisko jedną z postaci „literatury do grania”, podobnie jak scenariusz filmowy czy telewizyjny: „Bowiem techniczny rodowód literatury do grania wyznaczył jej inne od tradycyjnego miejsce w powstającym dziele sztuki. Uczynił ją częścią tego dzieła, nie zaś całością. Uczynił ją kanwą, którą dopiero trzeba wypełniać odmienną neliiteracką materią”. W ten sposób lektura tekstu radiowego „to poznawanie tylko

Bez względu na zaawansowaną literacką postać (np. w porównaniu ze skrajnie szkicowym scenariuszem filmowym) tekst słuchowiska jest zawsze otwarty, wyraźnie domagający się partnera w poszukiwaniu ostatecznej formuły¹⁰¹. Więcej, słuchowisko nawet w zrealizowanej dźwiękowo postaci nie jest formą dookreśloną ze względu na niemożność percepcyjnego wypełnienia przez odbiorcę, który nadążając pospiesznie za dynamicznie rozwijającym się w czasie utworem, konstruuje jedynie szkielet – wyraźny i sugestywny, ale zawsze tylko dość schematyczny profil możliwego świata¹⁰².

Poznając strukturę wewnętrzną utworu radiowego, zauważyliśmy, że materia dźwiękowa, na którą składają się cztery rodzaje brzmień rozmaitego pochodzenia, potrafi wygenerować oryginalny artystycznie „zagęszczony obraz słuchowy”¹⁰³. Wzajemne relacje, zmienne proporcje i układy znaczeń tworzą dynamiczne akustycznie konfiguracje. Część z tych utworów skupia się na elementach czysto akustycznych, inne są efektem poszukiwań radiowej formuły dialogu, pozwalającej na rozwinięcie wątków fabularnych, zbliżającej słuchowisko do literatury czy filmu. Obie tendencje zdecydowanie potwierdzają radiową odrębność estetyczną. Choć w przedwojennej dyskusji na temat słuchowiska można znaleźć i takie wypowiedzi:

Dialogi radiowe w stosunku do literatury uważa się za nową sztukę, jak kino. Mam wrażenie, że jest to zapatrywanie mylne

częstki dzieła. Słuchowisko jest także jedynie scenariuszem dzieła sztuki, którego całość można objąć dopiero przy głośniku” (A. Małachowski, *Słowo wstępne*, [w:] *Teatr Wyobraźni. Słuchowiska radiowe*, wybór J. Krzysztół, Warszawa 1969, s. 6-7).

¹⁰¹ Pojęcie „dzieła otwartego” odsyła do rozważań Umberto Eco, jednak jego koncepcja obejmuje jeszcze szersze rozumienie niedookreśloności dzieła sztuki: wpisana swoboda interpretacji, potencjalna możliwość kilku równorzędnych sposobów odczytania. Niezależnie od „programowej” otwartości każde autentyczne dzieło sztuki jest zawsze w jakiś sposób „otwarte”, domagające się wypełnienia „miejsc niedookreślonych” (patrz: tenże, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973).

¹⁰² Widać tu kolejne pokrewieństwo z teorią Ingardena, tym razem w zapisanym w dziele otwarciu na odbiorcę, który – jak ujmuje to Ingarden – dokonuje konkretyzacji zawartego w utworze potencjału. Por. Ingarden, *O dziele literackim*, zwłaszcza: *Konkretyzacja dzieła literackiego i przeżycia (akty) jego uchwytowania*, s. 410-415 oraz *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, s. 415-423.

¹⁰³ K. Danecka-Szopowa, *Teatr radiowy. Uwagi o słuchaniu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 343.

[...]. Konieczność, jaka istnieje w filmie, wytworzenia specjalnego typu pisarzy, przystosowujących się do odrębnej sztuki, jaką jest „dziesiąta muza”, tutaj nie istnieje. Pisarz nie potrzebuje łączyć się z całym tokiem swego myślenia i tworzenia przy pracy dla radia¹⁰⁴.

Jeszcze w czasach współczesnych autorowi tej opinii stało się jasne, że radio domaga się odrębnego sposobu pisania, którego strategię wyznaczają: kameralność i intensywność, oraz precyzyjnej dramaturgii i specyficznego wykonawstwa. Cechy te są uzasadnione warunkami percepcyjnymi słuchowiska, gdyż w sztukę radiową wpisane jest wyraźne „nasłuchiwanie” reakcji odbiorcy. Wydaje się zatem, że tak pojmowana dziedzina artystyczna powinna stać się pretekstem do szerokiej społecznej dyskusji, licznych komentarzy, analiz, odwołań – wszelkich możliwych form odpowiedzi słuchacza. W jakim stopniu rzeczywiście udało się wytworzyć sytuację autentycznego dialogu pomiędzy nadawcą a słuchaczem, pozwoli nam ocenić uważna obserwacja krytyki artystycznych audycji radiowych.

¹⁰⁴ T. Makowiecki, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 57.

ROZDZIAŁ IV

KRYTYKA SZTUKI RADIOWEJ

Konieczność rozwoju krytyki radiowej postulowano niemal od pierwszych eksperymentów artystycznych polskiej radiofonii. W 1927 roku – jeszcze przed emisją pierwszego oryginalnego słuchowiska – Jan Ulatowski pisał:

Z czasem okaże się rzeczą konieczną powołanie do życia nowego typu krytyka [...]. Pierwszym krokiem na drodze ku temu celowi powinno być możliwie ściśle określenie zadań radia, co [...] pozwoli na zdefiniowanie obowiązków krytyki radiowej¹.

Blisko dziesięć lat później, kiedy doświadczenie twórców radiowych pozwoliło na utrwalenie przekonania o autonomii sztuki opowiadania dźwiękiem, ten sam autor powtórzy:

Stawiamy tezę: radio jest nowym narzędziem wyrazu, którego szczególna właściwość polega na uprzywilejowaniu dramatu psychologicznego, przejawiającego się w żywym słowie. [...] W związku z tym konieczny jest rozwój poważnej krytyki radiowej, którą poprzec powinna zarówno publiczność, jak i radio².

Podobną refleksję znajdujemy w powojennych wypowiedziach, np. Sławy Bardijewskiej, która podejmując analizy współczesnych słuchowisk Teatru Polskiego Radia, widziała potrzebę wyodrębnienia się specjalnej, posługującej się tylko sobie właściwymi kryteriami, rzetelnej krytyki:

Sztuce radiowej – pisała w połowie lat siedemdziesiątych – niezbędna jest własna, dojrzała krytyka, która stosując właściwe sposoby rozpoznania, opisu i analizy definiowałaby jej nieustannie zmieniający się kształt, ujmowała ją ciągle na nowo

¹ J. Roman [Jan Ulatowski], *Świat za drzwiami*, „Tydzień Radiowy” 1927, nr 24, cyt. za: Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska* (I), s. 28.

² Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 7.

w kolejnych modyfikacjach i przeobrażeniach, notowała jej dzieje, koleje jej związków z innymi dziedzinami, wzajemnych wpływów i przejściowych zależności, które w obszarze sztuki są nieuniknione. [...] Tymczasem krytyka radiowa nie istnieje, a jej funkcję przejmują sporadycznie i przypadkowo krytyka literacka lub teatralna³.

Podobnie na początku XXI stulecia potrzebę istnienia kompetentnej i społecznie ważnej dyskusji na temat kolejnych realizacji dźwiękowych widział Jerzy Tuszewski:

Nie można tu pominąć ani zlekceważyć funkcji krytyki pod wszelkimi postaciami. Ona również – jeśli istnieje – winna przychodzić w sukurs odbiorcy, mając m.in. za cel ułatwiać zachowanie owej równowagi w sprawnym działaniu reguły „sprzężenia zwrotnego” – pomóc obu stronom: nadawcy i odbiorcy we wzajemnym porozumiewaniu się. Ale zwłaszcza odbiorcy, gdyż zazwyczaj znajduje się on pod znacznie silniejszą „presją” medium technicznego, aniżeli nadawca. Tymczasem krytyka artystyczna mediów technicznych w naszych, polskich warunkach stanowi – delikatnie mówiąc – najslabszą stronę w tym układzie. Powiem więcej, próżno by nawet szukać w Polsce takiego zjawiska, jak np. poważna krytyka sztuki radiowej czy też stała forma recenzji gazetowej. Jeśli oczywiście nie policzymy „Gazety Zielonogórskiej”, gdzie przed laty dość systematycznie pisywał o formach radiowych dr Michał Kaziów, jedyny zresztą krytyk radiowy, traktujący poważnie swoją misję. Bo trudno brać pod uwagę zdawkowe informacje na temat okolicznościowych programów w niektórych dziennikach lub przypadkowe, sporadyczne artykuły problemowe w jednym lub dwóch tygodnikach. O ile jeszcze telewizja znalazła swoich stosunkowo licznych protektorów w polskim czasopiśmiennictwie, o tyle sztuka słuchowa, zdobywająca po latach „wilczej” fascynacji „ruchomym obrazkiem” coraz to liczniejsze grono zwolenników, musi się czuć, będąc uparcie niezauważana przez krytykę, jak wyrodny pasierb. Nie mówiąc już o lekceważącym stosunku prasy do potrzeb wielomilionowego audytorium...⁴.

³ S. Bardijewska, *O krytykę radiową*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978, s. 224, 237.

⁴ Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, s. 63-64. O Kaziowie jako jedynym powojennym krytyku radiowym pisze też Bardijewska: *O krytykę radiową*, s. 237, przyp. 63; patrz także: M. Mikołajczak, *O pisarstwie Michała Kaziowa*, „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 337-341; *Wywiedzione z losu. Księga jubileuszowa Michała Kaziowa*, red. M. Mikołajczak, Zielona Góra 2000.

Wszystkie zacytowane powyżej wypowiedzi są świadectwem głębokiego przekonania o niepodważalnej roli krytyki radiowej jako niezbędnego ogniwa pomiędzy nadawcą a odbiorcą, twórcą w wyizolowanym akustycznie studiu a słuchaczem przy radiodiodbiorniku. Zastanawia jednak niezmienny, powtarzający się przez wszystkie lata, ton oczekiwania na krytykę radiową z prawdziwego zdarzenia, nie tylko profesjonalną, ale i uważną, adekwatną, a przede wszystkim stałą, nieprzypadkową. Jedyne artykuł Ulatowskiego z drugiej połowy lat trzydziestych XX wieku zawiera sformułowany postulat „rozwoju”, a nie zaistnienia „poważnej krytyki radiowej”. Nie udało się stworzyć w historii Polskiego Radia żywego środowiska autorów komentujących dokonania antenowe Teatru PR czy działu reportaży. Poza jednym wyjątkiem. Lata 1935-1939 wyznaczają wyraźny, nadzwyczaj prężny okres dyskusji wokół sztuki radiowej, przede wszystkim słuchowiskowej. Tematyka radiowa wyszła poza prasę branżową i była omawiana na łamach pism kulturalnych, społecznych, literackich, a nawet w gazetach codziennych. Najbardziej rzetelna krytyka radiowa funkcjonowała w ramach powstałej w roku 1935 stałej, obszernej rubryki, ukazującej się pod nazwą „Sztuka i Antena” na łamach tygodnika „Pion”. To tutaj znajdujemy najistotniejsze teksty dotyczące teorii estetycznej słuchowiska oraz najbardziej intensywną wymianę poglądów na temat poszczególnych realizacji radiowych.

Sztuka mikrofonowa poszukiwała też odmiennych, korzystających z własnych możliwości technicznych form dyskusji, wyznaczając tym samym szerszą – nie tylko prasową – przestrzeń funkcjonowania krytyki artystycznej.

1. PRZESTRZENIE DYSKUSJI

Słuchacz radiowy jest odbiorcą milczącym. Nie posiada tak bezpośrednich możliwości reagowania na dzieło sztuki, jak np. widz teatralny, który objawiając niezadowolenie bądź żywiołowy entuzjazm, jest w stanie wpływać nawet na przebieg spektaklu. Słuchacz jest odbiorcą anonimowym. Nawet jeśli myślimy o nim jako o jednostce wśród tłumu słuchających, nadal pozostaje niezidentyfikowany. Zwykle też jest wyjątkowo skryty: nie objawia swej opinii tuż po wysłuchaniu audycji czy

w trakcie, a jeśli chciałby wyrazić swoje odczucia lub skonfrontować je z innymi słuchającymi, musi podjąć dodatkowy wysiłek, w przeciwieństwie np. do słuchacza koncertu muzycznego. Nie może również liczyć na tak zorganizowaną instytucję krytyczną jak np. odbiorca literatury.

Ten „daleki nieznajomy” zawsze wzbudzał zaciekawienie nadawców: twórców programu, szefów instytucji, kierowników biura statystycznego. Od początku istnienia radiofonii poszukiwano skutecznych sposobów nawiązania kontaktu ze słuchaczem, prowokowano do wyrażania opinii, zapraszano do dzielenia się wrażeniami. Podejmowane inicjatywy odnosiły się także do sztuki słuchowiskowej, z jednym zastrzeżeniem: dla Wydziału Literackiego istotne było zarówno poznanie preferencji słuchaczy, jak i stworzenie grona profesjonalistów, znawców, aktywnych uczestników radiowej dyskusji estetycznej. Obie grupy ocen stanowiły cenny materiał poznawczy dla osób decydujących o kształcie i formie słuchowisk. Tym bardziej że kanony gatunkowe wciąż były niejednoznaczne, a sztuka radiowa coraz silniej domagała się zdefiniowania.

Najprostszą formą sondowania opinii były ankiety przeprowadzane wśród słuchaczy. Pierwszą z nich już w 1926 roku wydrukował „Radiofon Polski”. Oprócz typowych pytań kwestionariuszowych, zmierzających do określenia modelowego odbiorcy programu radiowego, stworzono możliwość wyrażenia opinii na temat poszczególnych kategorii audycji. Zaproponowano pięciostopniową skalę ocen:

1. Nie chcę słuchać.
2. Ledwie mi się podoba.
3. Podoba się.
4. Bardzo się podoba.
5. Jestem zachwycony⁵.

W ankiecie zostało wymienionych dziesięć typów audycji, co – jak ocenia Maciej Kwiatkowski – jest pierwszą w Polsce próbą klasyfikacji pozycji programowych⁶. Przedstawiony podział pozwala na określenie ówczesnego kształtu treści emisyjnych. Typy audycji uszeregowano w następującej kolejności:

1. Muzyka poważna.
2. Muzyka lekka.

⁵ *Ankieta programowa*, [dodatek do:] „Radiofon Polski” 1926, nr 2.

⁶ Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 136.

3. Chóry.
4. Widowiska słuchowe.
5. Deklamacje.
6. Kuplety.
7. Śpiew kobiecy.
8. Śpiew męski.
9. Odczyty.
10. Komunikaty prasowe i ekonomiczne⁷.

Niestety, wyników tej pierwszej w historii Polskiego Radia próby sondażowej nie opublikowano, ale sama taktyka statystycznego pomiaru opinii słuchaczy została zaaprobowana, a z czasem stała się najczęściej stosowanym sposobem oceny produktów antenowych. Krzysztof Eydziatowicz prezentuje bardziej szczegółową ankietę, którą przeprowadzono wśród radiosłuchaczy w 1937 roku. „Badanie opinii i zamiłowań”⁸ pozwoliło na stworzenie swoistego rankingu określonych grup audycji na podstawie tzw. współczynnika popularności⁹.

Zbieranie i analizowanie opinii stało się zadaniem specjalnie powołanej w tym celu komórki w strukturze organizacyjnej Polskiego Radia – Biura Studiów. To tutaj przygotowywano i opracowywano ankiety, tutaj trafiały listy od słuchaczy, które archiwizowano, segregowano i szczegółowo opisywano. Najpierw następowała klasyfikacja socjologiczna, czyli notowano szczegóły określające autora listu: wiek, pochodzenie, miejsce zamieszkania itp., w dalszej kolejności – analiza treści. Wówczas oddzielano listy z prośbą o wyjaśnienie, interwencję, po-

⁷ *Ankieta programowa.*

⁸ *Kulisy radiofonii*, s. 280.

⁹ Tamże, s. 287. Najwyższy współczynnik popularności osiągnęły:

1. „Wesołe audycje słowno-muzyczne” (+130).
2. Słuchowiska (+105).
3. Muzyka ludowa (+84).
4. Operetki, muzyka lekka (+77).
5. Audycje dla żołnierzy (+61).

Z najmniejszym zainteresowaniem spotkały się następujące programy:

3. Koncerty symfoniczne (-33).
2. Wiadomości sportowe [!] (-36).
1. Koncerty kameralne (-40).

Układ preferencji słuchaczy decyduje o ofercie programowej stacji – promowane są audycje najbardziej popularne, oceniane jako „najlepiej sprawdzające się antenowo”, zmienia się natomiast, ewentualnie eliminuje z oferty programy, które nie osiągają wymaganego wskaźnika zainteresowania odbiorców. Patrz także: *Piszemy do radia*, [w:] *Radio-informator 1938*, s. 143.

moc i kierowano do odpowiednich działów, a osobno gromadzone listy komentujące program. Eydziatowicz, kierownik Biura Studiów, zdradza, że „korespondencję programową” oznaczano specjalnymi różnobarwnymi kartami określającymi charakter komentarza słuchacza: kolor różowy oznaczał pochwały, biały – uwagi ujemne, niebieski – oczekiwania i propozycje¹⁰. Funkcjonowała osobna kartoteka, w której rozmieszczano odpowiednio sklasyfikowane listy, służące do przygotowania miesięcznych raportów. Wypracowany – jak się wydaje precyzyjny i rozbudowany – schemat analityczny, a także deklarowana pieczołowitość i odpowiedzialność towarzysząca opracowaniu korespondencji potwierdzają niebagatelne znaczenie, jakie przywiązywano do ocen publiczności słuchającej.

Listy do radia nie pozostawały bez odpowiedzi. Już w czasie działania próbnej stacji Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego zaczęła funkcjonować samodzielna audycja zwana „skrzynką pocztową” – czas przeznaczony na odczytywanie korespondencji, odpowiedzi i komentarze. Była to typowo radiowa forma prezentacji wypowiedzi słuchaczy oraz przeprowadzanej publicznie wymiany opinii. Pierwszym animatorem radiowej debaty programowej był Stanisław Odyniec, następnie Marian Stępowski. W Wilnie skrzynkę prowadził Witold Hulewicz, a najbardziej popularną Stanisław Broniewski z rozgłośni w Krakowie¹¹. Korespondencja radiowa była na tyle obfita i różnorodna, że z czasem wydzielono „skrzynki” tematyczne: rolniczą, techniczną, wojskową, sportową i muzyczną. Zagadnienia programowe analizowano w tzw. skrzynce ogólnej. Audycje miały stałe miejsce w układzie programów przedwojennego Polskiego Radia i cieszyły się ogromnym zainteresowaniem¹².

¹⁰ Tamże, s. 293.

¹¹ S. Broniewski, *Przez sitko mikrofonu*, Wrocław 1965.

¹² Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 309-311. Drugim adresem, pod którym przyjmowano korespondencję z opiniami o programach, była redakcja „Anteny”. Wybrane listy ukazywały się nieregularnie w rubryce: „Wolna Trybuna”. Z kolei pod wspólnym tytułem *Przy otwartym głośniku* drukowano opinie o audycjach muzycznych m.in. Tadeusza Szeligowskiego, Karola Stromengera, Zdzisława Jachimeckiego. Pod nazwą *Krytykujemy...* drukowano uwagi dotyczące audycji literackich, np. Jana Ulatowskiego, Jadwigi Gamskiej-Łempickiej, Stanisława Dzikowskiego. Teksty nie ukazywały się systematycznie, a informacje w podtytułach: „notatki za czas...”, „sprawozdania za okres...” odsyłają nas do zamawianych przez Biuro Studiów ocen programowych u wybranych w danej dziedzinie specjalistów. Z czasem Biuro stworzyło sieć słuchaczy-kontrolerów, którzy recenzowali audycje. „Polskie

Stosowano także bardziej atrakcyjne dla słuchaczy formuły, prowadzące w konsekwencji do rozpoznania gustów i uzyskania jak najbardziej klarownych opinii. Chodzi o rankingi i konkursy. Organizowano np. plebiscyt na najpopularniejsze słuchowisko i konkurs na najlepszą recenzję napisaną przez słuchaczy¹³. O ile jednak głosowanie na ulubioną audycję okazało się szybko podchwyconym pomysłem, o tyle wymagającego zaangażowania i talentu konkursu recenzenckiego nie należy zaliczyć do projektów przyjętych wyjątkowo entuzjastycznie. Słuchacz chętnie wchodził w kompetencje krytyka, pod warunkiem że miał do dyspozycji w miarę prostą metodę wyrażania swoich sądów, dodatkowo wzmocnioną strategią zabawy.

Wszystkie wyliczone powyżej inicjatywy pokazują, jak cenna dla nadawcy była akceptacja publiczności. Wynikało to zarówno z argumentu liczby – trudno bowiem zlekceważyć zdanie czterestu tysięcy osób odpowiadających na ankietę¹⁴ – jak i z warunku popularności: Polskie Radio jako instytucja publiczna miało ambicje przedstawić ofertę różnorodną, zaspokajającą niekiedy nawet rozbieżne oczekiwania słuchaczy. Rysuje się tutaj także wyraźna tendencja do rozpoznawania i nobilitowania gustu odbiorcy. To opinia „zwykłego abonenta” staje się coraz ważniejszym głosem krytycznym, ponieważ pomnożona przez liczbę tysięcy potencjalnych klientów jest w stanie wyrzucić presję na nadawcy¹⁵.

Radio – pisał Byrski – w pewnym okresie doszło do wniosku, że musi mieć zaopiniowane wszystkie audycje, jakie zjawiają się na antenie. Że to nie może być uzależnione od czyjegós kaprysu. Poza tym ci, co «robują» program, nie mają nieuprzedzonego spojrzenia. Kontrolerami programu bywali bardzo wybitni ludzie, bo było to dość opłacalne [...]. Ich recenzje to były nieraz znakomite eseje, które nas czegoś uczyły” (tenże, *Teatr – radio*, s. 207-208).

¹³ Patrz: [b. a.], *Wszyscy czytelnicy współpracownikami „Anteny”*. Wyniki konkursu na recenzję radiową, „Antena” 1935, nr, 12, 13, 14.

¹⁴ Eydziatowicz o ankiecie przeprowadzonej w 1936 roku. *Kulisy radiofonii*, s. 282.

¹⁵ Przygotowując jedną z najbardziej pracołłonnych realizacji w przedwojennej radiofonii – *Wesele* Wyspiańskiego, radio zamieściło na łamach „Pionu” specjalną informację wraz z zaproszeniem do wyrażania opinii o spektaklu: „Polskie Radio nadaje po raz pierwszy w całości *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w trzech wieczorach [...] [tu: szczegółowy harmonogram emisji i lista wykonawców – przyp. A.W.] P.T. Słuchacze proszeni są po uważnym wysłuchaniu całości o listowne uwagi i krytyki pod adresem Polskiego Radia”. [b. a], [b. t.], [nota inf.] „Pion” 1936, nr 44, s. 5 [podkreśl. A.W.]. Tekst wyróżniony graficznie ramką i różnorodną czcionką. Ewentualna korespondencja po emisji *Wesela* nie została omówiona.

Trzeba jednak przyznać, że zdawano sobie sprawę z „pułapki statystycznej”, wynikającej z sumowania i uśredniania ocen. Nie brakowało kontestatorów, jak choćby Jan Emil Skiwski, dowodzących, że recenzje słuchaczy piszących listy do radia, biorących udział w ankietach i plebiscytach, nie mogą być miarodajne:

Mało jest rzeczy tak zdradliwych jak ankietą w Polsce. Ankietą to tylko materiał do wniosków, to nigdy obraz „stanu rzeczy” ani tym mniej obraz możliwości zawartych w społeczeństwie. Te możliwości są zawsze szersze, trzeba je prowokować, stwarzać.

Zwłaszcza niebezpieczne są ankietę plebiscytowe, obywatelskie. Dlaczego w ogóle odpowiada się na ankietę? Często dlatego, by wzbudzić w sobie poczucie czynnego udziału w „życiu społeczno-artystycznym”. Odpowiada się najchętniej na ankietę łatwą, nie wymagającą większego wysiłku myśli. To samo dotyczy reakcji „samotnych”. Nadają popularny łatwy program – napływają listy od słuchaczy. Pochwalne. Nic dziwnego. Słuchowisko wpadło w ucho, bo szło w kierunku starych nałogów, łatwo się podobało – łatwo też napisać o tym. Listów napływa coraz więcej. Sukces olbrzymi. Odwrotnie. Nadaje się rzecz trudną, głębszą, bardziej oporną dla słuchacza niewyrobionego. Listów mało, a te, które są – mętne, niewyraźne, czasem niechętnie. I to też jest zrozumiałe. Treść głębsza trudniej toruje sobie drogę. Nie każdy waży się o niej napisać – onieśmiela, prowokuje śmielszych, gasi chwiejnych, niepewnych siebie. A jakże łatwo to wszystko zamknąć w słowach: „powodzenie” i „niepowodzenie”, „idzie”, „nie idzie”. A skoro tak się już zaczął rozumować, będzie się stale nadało programy mierne i odsuwało jako nieaktualną wszelką inwencję wyższego poziomu. Odpowiedzi „nieliczne”, chwiejne, jakże często wskazują na to właśnie, że zaczyna w umysłach słuchaczy torować sobie drogę jakaś nowa forma odbiorczości. I dlatego tak ważna jest ocena tych reakcji odbiorców i konieczny wielki krytycyzm w przyjmowaniu „głosu ludu”. Ten głos rzadko mówi to, co mówi. Zwykle jest szyfrem, który trzeba odgadnąć.

W dziedzinie sztuki w większym stopniu niż w polityce dobrym wodzem nie jest ten, kto zdobywa sobie tłum demagogicznym okrzykiem, ale ten, kto potrafi zmusić tłum, by przerósł siebie¹⁶.

¹⁶ J.E. Skiwski, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 80-81.

W połowie lat trzydziestych pojawia się inicjatywa, którą należy łączyć z postacią Witolda Hulewicza, zmierzająca dowołania rzetelnej krytyki prasowej zainteresowanej twórczością słuchowiskową oraz skupienia grona osób zainteresowanych zagadnieniami sztuki radiowej. Słuchowisko miało już względnie utrwalony status nowej dziedziny artystycznej, nie dziwiło już także stwierdzenie, że „radio to coś więcej niż muzyka”¹⁷. Dostrzegano zatem potrzebę dyskusji w przestrzeni szerszej niż tylko krótkie, nieregularne omówienia na łamach „Anteny”, których celem było częściej informowanie o sukcesach, osiągnięciach niż rzetelna dyskusja estetyczna. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż uaktywnianie krytyki przebiegało równocześnie z działaniami Wydziału Literackiego, mającymi na celu zachęcenie pisarzy do współpracy z radiem. Krytyka mogłaby wówczas pełnić funkcję wspierającą rozwój słuchowisk, śledzić, doceniać i oceniać eksperymenty formalne, a jednocześnie wzmacniać społeczny klimat zainteresowania wśród odbiorców, a szczególnie artystów, niejednokrotnie z rezerwą odnoszących się do nominacji radia do rangi XI (lub XII) Muzy¹⁸.

W sobotę 11 maja 1935 roku czytelnicy „Pionu”, tygodnika literacko-społecznego, na piątej stronie pisma znaleźli wyeksponowany wielkimi literami tytuł „Sztuka i Antena”. W nagłówku wymowny emblemat graficzny: leżące na kartkach zapisanego papieru skrzypce i fajka (zamiast smyczka), po przeciwnej stronie – maska teatralna i pióro. Poniżej tekst zapowiadający ukazywanie się rubryki poświęconej sztuce radiowej:

Radio, po okresie, kiedy było wyłącznie zabawką, po latach, gdy patrzono na nie tylko jak na wielki instrument propagandy i popularyzacji – coraz odważniej zdobywa wszelkie dziedziny światowej kultury. Po dziesięciu latach istnienia polskiej radiofonii zaczyna rodzić się poważna krytyka radiowa. Zasady organizacji programu, prawa estetyczne, kształtujące się dookoła marmurowego pudełka zwanego mikrofonem, świadoma wola nadawcy i psychologia odbiorcy nie są już tematami, które obojętnie mijać może współczesny człowiek nauki i teoretyk sztuki¹⁹.

¹⁷ *Kulisy radiofonii*, s. 297.

¹⁸ Por.: M. Z. [Marynowski Zdzisław], *XI Muza – czym są słuchowiska radiowe*, „Radio” 1933, nr 45, s. 2-3; Terlecki, *Czy XII Muza? Problem z „kolejnością Muz”* wynika z rozdzielenia (lub nie) filmu niemego i dźwiękowego.

¹⁹ [b. a.], [b. t.], [nota red.], „Pion” 1935, nr 19, s. 5.

Od tego momentu „Pion” staje się pierwszym pismem literackim prowadzącym regularnie dział krytyki radiowej „ku współpracy nad odkrywaniem i umacnianiem stałego ładu dla artystów i badaczy świata radiowego”²⁰. I choć nie udało się utrzymać na stałe piątej strony na teksty poświęcone tej tematyce²¹, nie zawsze zachowywano deklarowany cykl dwutygodniowy, pozostaje najbardziej znaczącym miejscem dyskusji wokół zagadnień radiowych w prasie pozabranżowej²².

Nasuwa się pytanie o prowadzących dział. I odpowiedź wcale nie jest oczywista, w piśmie bowiem brak jest informacji o tym, kto jest odpowiedzialny za kolumny, występują jedynie nazwiska (inicjały, pseudonimy – nie zawsze możliwe do rozpoznania) autorów poszczególnych tekstów. Żaden podpis nie widnieje pod pierwszym artykułem, swoistym „manifestem”, inaugurującym rubrykę w maju 1935 roku. Zatem konkretnych wskazań nie znajdujemy ani w samym „Pionie”, ani w opracowaniach na temat ówczesnej prasy²³. Jerzy Tuszewski nie ma wątpliwości:

Zdołano stworzyć w Polsce pewien fundament nowoczesnego, teoretycznego myślenia estetycznego. Dla przykładu warto tu przywołać „Sztukę i Antenę” – stały dodatek do pisma literackiego „Pion”, wychodzącego w Warszawie w latach trzydziestych. Dodatkiem kierował sam Witold Hulewicz²⁴.

²⁰ Tamże.

²¹ Od razu warto zaznaczyć, że zdarzało się już w pierwszym roku istnienia, że rubryka pojawiała się na stronie 6 (nr 33, 35, 39/1935), 9 (nr 23, 40/1935) czy 11 (nr 31/1935). Utrzymanie stałego schematu pisma jest zawsze potwierdzeniem stabilności, nieprzypadkowości oraz rangi danego elementu prasowego: rubryki czy działu.

²² Przed wojną ukazało się w Polsce ponad czterdzieści tytułów czasopism typowo radiowych. Niektóre w formie dodatków do większych pism. Większość przeznaczona była dla amatorów, entuzjastów techniki radiowej, nie zawierała komentarzy dotyczących kwestii programowych. Szczegółowy wykaz czasopism radiowych: M. Jarmuszkiwicz, *Bibliografia Radia i Telewizji*, Warszawa 1980.

²³ A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980; J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988. Brak tu nawet wzmianek o istnieniu działu radiowego. Krótko o „Sztuce i Antenie” informuje autor opracowania na temat „Pionu” w *Obrazie literatury polskiej Józef Zbigniew Białek*, ale nie podaje żadnych nazwisk (tenże, „Pion” 1933-1939, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6, t. 1: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, s. 334-337). Dysponujemy ubogą bibliografią dotyczącą samego tygodnika.

²⁴ Tuszewski, *Polski Teatr Form Słuchowych*, s. 28.

Niestety, Tuszewski nie podaje, na czym opiera swoje jednoznaczne stwierdzenie. Kierując się pewną intuicją badawczą, można je przyjąć za słuszne. W świetle znanych zainteresowań Hulewicza, jego aktywności w środowisku wileńskim, wszechstronności i stylu myślenia o radiu, można wnioskować, że podjął się również kierowania rubryką prasową poświęconą bliskiej mu problematyce. Potwierdzałyby to także podejmowana tematyka, przynajmniej w pierwszych wydaniach „Sztuki i Anteny”. Mam tu na myśli zaproszenie do wypowiedzi autorów audycji literackich, dyskusje na temat mających się pojawić dopiero w programie *Minut poezji* czy szerzej – prezentacji wierszy na antenie. Wynika z tego, że osoba odpowiedzialna za kształt rubryki zna radio od środka, jest zainteresowana opisaniem i rozstrzygnięciem konkretnych dylematów warsztatowych. Wiele więc wskazuje, że mógłby to być właśnie Hulewicz, choć nie był przecież jedyną osobą działającą równolegle na polu literackim i radiowym. Wątpliwości pogłębia zdanie w monografii poety i krytyka, w tym także pełnego zapału krytyka radiowego, Jana Emila Skiwskiego. Autor opracowania Maciej Urbanowski notuje: „Prowadził w nim [w «Pionie» – przyp. A.W.] dział «Sztuka i antena» [!], w którym publikował m.in. własne komentarze dotyczące obecności literatury w radio”²⁵. Nie można wykluczyć, że krakowski badacz ma rację. Skiwski był wówczas związany z radiem – prowadził odczyty literackie, m.in. w popularnym cyklu *Co czytać?*, pisał i reżyserował słuchowiska, a także – jak ujmuje to Pleszkun-Olejniczakowa – miał opinię „trzeciej (a może drugiej) osoby po Bogu, decydującej o kształcie repertuaru słuchowiskowego w Polskim Radiu”²⁶. Był także wieloletnim współpracownikiem „Pionu”, a wśród recenzentów słuchowisk jego nazwisko pojawia się nadzwyczaj często. Nie rozstrzyga to jednak autorstwa koncepcji całego cyklu.

²⁵ M. Urbanowski, *Człowiek z głębszego podziemia. Życie i twórczość Jana Emila Skiwskiego*, Kraków 2003, s. 55.

²⁶ *Słuchowiska* (I), s. 57-58. Uwaga prawdopodobnie dotyczy członkostwa Skiwskiego w Komisji Literackiej Polskiego Radia. Jeżeli zaś chodzi o autorstwo słuchowisk, należy wymienić dwa: *Diabeł* (1936) oraz *Żona Lota* (1937) i znacznie więcej przez niego wyreżyserowanych, przykładowo: fragmenty *Bolesława Śmiałego* S. Wyspiańskiego (1935), *Papierowy kochanek* J. Szaniawskiego (1935), *Naszyjnik* G. de Maupassanta (1937). Por. *Słuchowiska* (I), s. 174, 197; Urbanowski, *Człowiek z głębszego podziemia*, s. 387-390.

Trudność we wskazaniu redaktora odpowiedzialnego nie oznacza bynajmniej, że „Sztuka i Antena” stanowi przypadkowy zbiór tekstów, które łączy jedynie bardziej czy mniej bezpośrednie odniesienie do radia. Wybór tematyki i autorów, układ artykułów – np. wielokrotnie pojawiająca się konstrukcja rubryki w formie dwugłosu odnoszącego się do jednego tematu czy konkretnego słuchowiska, czuwanie nad przebiegiem polemiki w kolejnych numerach, a nawet troska o taki szczegół, jakim jest atrakcyjna winieta „firmująca” kolejne wydania, pozwala na uzasadnione przekonanie, że dział nie był pozbawiony opieki redakcyjnej. Jedynie w świetle dostępnych materiałów nie można jednoznacznie wskazać na osobę czy grupę osób, którym w istocie zawdzięczamy rozwój kompetentnej krytyki radiowej na łamach „Pionu”.

Od maja 1935 (nr 19) do lipca 1937 (nr 27) ukazało się 48 wydań „Sztuki i Anteny” w opisanej powyżej oryginalnej formule. W tym zawierają się także dwa teksty z 1937 roku (nr 1 i 3) opatrzone takim nagłówkiem, ale bez charakterystycznej szaty graficznej, do której przyzwyczajeni byli czytelnicy. Należy te dwa „ubogie” wydania tłumaczyć zmianami personalnymi i administracyjnymi, jakie miały miejsce w piśmie na przełomie lat 1936 i 1937. Od stycznia „Pion” poprowadził Wilam Horzyca (obecny na początku roku jeszcze we Lwowie, gdzie pełnił funkcję dyrektora teatru), sekretarzem redakcji został Józef Czechowicz²⁷. Rubryka w dawnej postaci powróciła 18 lutego (nr 7) jeszcze na pół roku, by zniknąć bez zapowiedzi i wyjaśnień ze strony redakcji po wydaniu z 8 lipca, które okazało się ostatnim²⁸. W sumie przez ponad dwa

²⁷ Ciekawe szczegóły przeprowadzania zmian redakcyjnych pod koniec 1936 roku i dalszego funkcjonowania „Pionu” znajdujemy m.in. w korespondencji Józefa Czechowicza z tego okresu (patrz: tenże, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977). Nie ma tu jednak informacji bezpośrednio odnoszącej się do „Sztuki i Anteny”.

²⁸ Warto w tym miejscu nadmienić, że po zamknięciu rubryki tematyka radiowa zniknęła z „Pionu” na osiem miesięcy. Powróciła w marcu 1938 roku po objęciu redakcji przez Romana Kolonieckiego, który nie tylko pisał recenzje spektakli Teatru Wyobraźni, lecz został również autorem słuchowisk. Nie udało się przywrócić stałej, oddzielnie redagowanej kolumny, jednak często ukazujące się komentarze do audycji radiowych (niemal w każdym kolejnym numerze) nie pozwalają tego faktu przemilczeć. Do czerwca 1939 roku, do ostatniego numeru „Pionu”, opublikowano ponad trzydzieści tekstów, głównie recenzji, ale także artykułów dotyczących relacji literatury i radia czy teorii dramatu radiowego.

lata pod szyldem „Sztuki i Anteny” opublikowano dokładnie dziewięćdziesiąt osiem artykułów omawiających różne aspekty ówczesnej radiofonii²⁹. Zdecydowana większość odnosiła się do zagadnień sztuki radiowej bądź w aspekcie teoretycznym, bądź w formie krytycznej wypowiedzi na temat konkretnej wyemitowanej audycji. Wśród słuchowisk, które wywołały najwięcej komentarzy, należy wymienić: *Zegarek* Jerzego Szaniawskiego (Terlecki, Irzykowski, Ulatowski), *Historię o żołnierzu* (Stempowski, Terlecki), *Diabła* Jana Emila Skińskiego (Flukowski, Irzykowski, Skiński) czy prezentowane przez trzy kolejne wieczory *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (Płoszewski, Borowy, Skiński, Horowicz). Odbyła się wspomniana już żywiłowa debata pod hasłem: „Poezja w mikrofonie”, wywołana artykułem Hulewicza pod takim właśnie tytułem, w której udział wzięli Jan Ulatowski, Maria Wiercińska i Antoni Bohdziewicz, oraz kolejna, na temat muzyki w radiu, zainicjowana przez Marię Dąbrowską. Pojedyncze teksty omawiały społeczną rolę radia i możliwości wykorzystania np. w oświacie, natomiast w czerwcu 1935 roku ukazał się blok artykułów, omawiających funkcjonowanie mediów podczas dni żałoby narodowej po śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego, które stanowią ciekawy materiał np. do rekonstrukcji ówczesnej etyki dziennikarskiej³⁰.

W artykułach publikowanych w ramach „Sztuki i Anteny” zwracają uwagę drobne wtrącenia, które pozwalają wysnuć wniosek, iż niejednokrotnie teksty były owocem spotkań dyskusyjnych, odbywających się w gmachu Polskiego Radia przy

²⁹ Podana powyżej liczba tekstów dotyczy wyłącznie tych, które ukazały się w ramach prezentowanego cyklu. Jednak do rzetelnej analizy należy dołączyć jeszcze trzy, które bezpośrednio poprzedzają pojawienie się „Sztuki i Anteny” i mają kluczowe znaczenie merytoryczne. Są to wypowiedzi uczestników debaty poświęconej słuchowiskom zorganizowanej przez Polskie Radio 8 marca 1935, które znalazły się w całości lub obszernych fragmentach w zbiorze *Teatr Wyobraźni*. Mowa o następujących artykułach: Hulewicz, *Sto postaci radiowych w poszukiwaniu autorów*, s. 8; Wańkowicz, *Słuchowiska radiowe*, s. 8-9; Bohdziewicz, *Przyszłość słuchowiska radiowego*, s. 11. Publikacja wymienionych tekstów stanowi zapowiedź pojawienia się „Sztuki i Anteny”.

³⁰ Inne pisma, które także zamieszczały recenzje słuchowisk: „Gazeta Polska”, „Kronika Polski i Świata”, „Kultura”, rzadziej „Tygodnik Ilustrowany”, sporadycznie „Wiadomości Literackie”. Wśród autorów spoza grona ścisłych współpracowników „Sztuki i Anteny” należy wliczyć: Stefana Essmanowskiego, Mariana Grzegorzcyka, Stefana Harnego, Jana Tokarskiego.

okazji kolejnych premierowych emisji. Jedną z takich relacji zamieszcza Karol Irzykowski:

Akademia mędrców radiowych, schodzących się u p. Hulewicza na każdorazową premierę, odbyła walną debatę nad możliwością, sensem, etyką i dynamiką tej sceny [mowa o scenie bójki matki z córką we wspomnianym już w niniejszej pracy słuchowisku M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Biedna młodość* – przyp. A.W.]. P.W. Bąk, poeta-prokurator, potępił ją, pewna laureatka – która może nie chce być wymienioną – uznała tę scenę za sztuczną, podpisany pytał: co to za kryteria: etyczne, realistyczne? Lecz dopiero teraz *esprit d'escalier* – znajduje właściwą odpowiedź³¹.

Bywalcem owych półoficjalnych dyskusji był m.in. Tymon Terlecki:

Na jednym z zebrań dyskusyjnych inicjowanych przez Witolda Hulewicza próbowałem przeciw Stefanowi Flukowskiemu na przykładzie stosunku teatru do tekstu literackiego uwierzytelnić prawa radia jako sztuki o własnych, swoistych środkach transpozycyjnych³².

Ich smak doceniał także Jan Emil Skiwski:

Moje pierwsze wrażenie ze słuchowiska Irzykowskiego *Paweł zabija Gawła* było raczej ujemne. Dopiero wychodząc z gmachu Radia, po herbacie i zakąskach gościnnego Wydziału Literackiego, spostrzegłem gdzieś na Marszałkowskiej, że właściwie jest to bardzo ciekawe słuchowisko. Notuję ten szczegół, bo wydaje mi się charakterystyczny, zarówno ze względu na twórczość Irzykowskiego, jak i na Radio³³.

Pod tymi zdawkowymi komentarzami kryje się wyjątkowo interesująca inicjatywa Hulewicza stworzenia środowiska, powiązanego także więzami towarzyskimi, komentatorów oryginalnej twórczości radiowej. Być może aspiracją kierownika Wydziału Literackiego było stworzenie krytyki radiowej na wzór silnej wówczas krytyki literackiej czy teatralnej. Z pewnością takie działanie wynikało z przekonania, iż kompetencji do pi-

³¹ Irzykowski, *Młodość – biedna czy zuchwała?*

³² T. Terlecki, „Historia o żołnierzu”. *Dwugłos* (II), „Pion” 1936, nr 9, s. 6.

³³ J.E. Skiwski, *Jak Paweł zabił Gawła i jak to można było zrobić*, „Pion” 1936, nr 11, s. 5.

sania o sztuce radiowej nabywa się wraz z poznaniem, choćby pobieżnym, warunków i zasad realizacji tego rodzaju audycji. Potwierdzały to wypowiedź Wiktora Majewskiego:

Krytycy są za wygodni. Słuchają Teatru Wyobraźni, siedząc w fotelach, może przy tym drzemają, może czytają gazety (np. własne artykuły), a potem wypisują kategorię opinię. Nie, tak nie można. Radio na terenie słuchowisk ciągle eksperymentuje, a w każdym laboratorium ma się prawo do nieudanych doświadczeń. Ważne są zamierzenia, cel, to też trzeba znać. Niestety, często nawet najlepsi krytycy tych zamierzeń nie znają. Konieczny jest ściślejszy kontakt z samym warsztatem; niechże radio zaprosi krytyków na próbę, na rozmowę z reżyserem, na dyskusję (z herbatką!)³⁴.

Wśród pomysłów na poszerzenie znajomości specyfiki radiowej, umożliwienie lepszego odbioru i analizy słuchowisk pojawiła się także propozycja Antoniego Bohdziewicza, aby przygotowywać nagrania i udostępniać je krytykom, nawet przed emisją antenową:

Należy stworzyć salony radiowe, choćby dla wygody literatów i krytyków, którzy w domu radia nigdy nie słuchają. Otóż i tutaj taśma filmowa wiele ułatwi [Bohdziewicz uważał, że słuchowiska należy nagrywać na lepszej technicznie i bardziej podatnej na montaż taśmie filmowej – przyp. A.W.]. Wtedy dla krytyków można urządzać całe porcje słuchowisk, niezależnie od programu, przed premierą w rozgłośni, względnie na jakieś specjalne żądanie³⁵.

W innym miejscu ten sam autor proponuje, aby rozsyłać listowne zaproszenia na premiery w Teatrze Wyobraźni³⁶. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, czy rzeczywiście z inspiracji

³⁴ Majewski, *Słucham i notuję*.

³⁵ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 47.

³⁶ A. Bohdziewicz, *O współpracy pisarzy z radiem*, „Pion” 1935, nr 50, s. 5. W posiadaniu autorki znajduje się kopia dokumentu przygotowanego z okazji premiery *Wesela* o następującej treści: „Polskie Radio prosi J.W.P. o wysłuchanie premiery Teatru Wyobraźni w czwartek dnia 31 X, 1 i 2 XI 1936 r. o godz. 19.00. Przed mikrofonem Rozgłośni Warszawskiej wykonane będzie słuchowisko oryginalne *Wesele* S. Wyspiańskiego (całość, codziennie 1 akt) w opracowaniu Studium Radiowego Instytutu Reduty. Po premierze wdzięczni będziemy J.W.P. za podzielenie się z nami cenną swą opinią lub za krytyczne wypowiedzenie się na łamach prasy. Z wyrazami głębokiego szacunku”. Ozdobna czcionka, pieczęć referenta literackiego

Bohdziewicza, ale faktycznie Polskie Radio wysyłało specjalne karty z zaproszeniem do wysłuchania słuchowiska i podzielenia się komentarzem.

Kierownictwo teatru radiowego nie boi się krytyki i samo do niej zachęca. Można zganić słuchowisko najostrzej, a jednak przed następnym czwartkiem lub niedzielą [dni emisji słuchowisk w Teatrze Wyobraźni po 1935 roku – przyp. A.W.] przychodzi znowu z radia cierpliwa kartka z wezwaniem: proszę słuchać, proszę krytykować. Dlatego tym milej jest chwalić, że zawsze w razie potrzeby można swobodnie i uczciwie zganić³⁷.

W świetle zaprezentowanych materiałów można stwierdzić z przekonaniem, że to strona radiowa zabiegała o ożywienie krytyki, inicjowała i stymulowała jej rozwój. Publiczność nie była jeszcze świadoma, iż dysponuje wielką siłą społecznego nacisku. Twórcy Teatru Wyobraźni oczekiwali na dostrzeżenie i wnikliwe rozpatrzenie przygotowywanych z dużym zaangażowaniem realizacji akustycznych. Liczyli na funkcjonowanie twórczości słuchowiskowej w szerokiej sferze społecznej i artystycznej. Nie można też pominąć, może dość naiwnie interpretowanej, ale jednak wyraźnej, tendencji do doskonalenia nowej dziedziny, nie wolno zignorować autentycznych, pełnych fascynacji poszukiwań formalnych entuzjastów radiofonii, którzy dostrzegli w twórczości mikrofonowej szansę stworzenia nowego języka opisu rzeczywistości, nowoczesnego sposobu artystycznego działania i oczekiwali na reakcję odbiorców. Poza tym radio jako środek społecznego przekazu powinno być „z natury” otwarte na debatę, wymianę myśli, spotkanie, dialog, w tym i na krytykę:

Polskie Radio jest bodaj jedyną instytucją w Polsce, która zrozumiała twórcze znaczenie pozytywnej i obiektywnej krytyki

Polskiego Radia, podpis: Wiktor Józwiński. Takie działanie należy ocenić jako wyraźny element strategii inicjowania i wspierania krytyki słuchowiskowej.

³⁷ S. Kuszelewska, *Piękne przedstawienie Radiowego Teatru Wyobraźni*, „Pion” 1936, nr 28, s. 5. A. Karaś, przygotowując film dokumentalny i książkę o Witoldzie Hulewiczu, dotarła do wspomnień Anny Wolfowej, która w latach trzydziestych pracowała w Polskim Radiu i pamięta pracę nad organizowaniem środowiska krytyków radiowych: „A na czym to polegało: przed każdym słuchowiskiem radiowym, przed każdą premierą radiową, wysyłało się listy do krytyków literackich, do pisarzy, ludzi kultury – zaproszenie do Teatru Wyobraźni z prośbą o podzielenie się potem wrażeniami [...]. To było ogromnym wydarzeniem kulturalnym” (taż, *Miał zbudować wieżę*, s. 259).

i sama dała do niej impuls na łamach dzienników i czasopism. Jeżeli dzisiaj krytyka taka istnieje, zawdzięczać to można w znacznym stopniu inicjatywie P.R. Pisarze, którzy zainteresowali się szczerze radiofonią i ofiarowali swe nazwiska i pióra na rzecz poważnej krytyki radiowej, oddają radiu nieocenione usługi poprzez udzielanie rad, wytykanie usterek i niedociągnięć, których przy kilkunastogodzinnym dziennym programie, składającym się z samych tylko „premier”, zdarzyć się mogą³⁸.

Obok niebagatelnego dążenia do wywołania rezonansu społecznego, najważniejszym artystycznie celem powoływania krytyki radiowej było wypracowanie przynajmniej zarysu estetyki słuchowiskowej. Pomogło w tym znacząco jeszcze jedno forum dyskusji już konkretnie poświęconej tekstom scenariuszy i pomysłom słuchowiskowym – konkursy na oryginalne słuchowisko. Organizowano je od bardzo wczesnych lat działalności Polskiego Radia, a nawet wyprzedziły i niejako sprowokowały narodziny pisarstwa specjalnie przeznaczonego dla mikrofonu. Pierwszy bowiem konkurs z inicjatywy Witolda Hulewicza odbył się w 1928 roku w Wilnie³⁹. Niestety, wśród zgłoszonych propozycji nie znalazła się ani jedna, którą można było uznać za spełniającą wymogi wybitnego osiągnięcia radiowego. Zakupiono, co prawda, trzy konkursowe słuchowiska do realizacji w wileńskim studiu, lecz nie były one – w ocenie jurorów – pełną konkretyzacją wizji zajmującego utworu dźwiękowego, jakiego oczekiwano⁴⁰. Dwa miesiące później wyemitowano *Pogrzeb Kiejstuta*, w którym Hulewicz zawarł swoje wyobrażenia twórczego wykorzystania radiowego tworzywa.

Konkursy na słuchowisko, których organizatorom nie można odmówić zwyczajnej chęci pozyskania nowych tekstów, odkrywania nowych autorów rozumiejących istotę radia, stanowiły okazję wymuszającą ustanawianie kryteriów, wyznaczanie

³⁸ (j. p.) [Jan Piotrowski], *Prasa i radio*, s. 4.

³⁹ Poprzednikiem konkursu na słuchowisko był zorganizowany jesienią 1927 roku przez A.M. Kaszyna konkurs na „wzorowy odczyt radiowy”. Patrz: „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 67.

⁴⁰ Skład komisji oceniającej zgłoszone do konkursu słuchowiska: Juliusz Osterwa, Ferdynand Ruszczyc, Roman Pikiel i Witold Hulewicz. Wpłynęło dziesięć prac. Zauważono i przeznaczono do realizacji radiowej następujące teksty: *Sejm niewieści* Waleriana Charkiewicza, *Ślepy dziadunio* Haliny Hohendlingerówny i *W pajęczynie* Janiny Piórkiewiczówny. Patrz: „Radio” 1928, nr 26; Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 279.

wartości i spieranie się – w gronie profesjonalistów – o paradygmaty estetyczne. Przykładowo, w konkursie organizowanym pod koniec 1934 roku w Warszawie członkowie jury wskazywali przymioty zwycięskiego słuchowiska Janiny Morawskiej *Ziola i kamienie*: doskonała dynamika, zgrabne splatanie scen, konstrukcja bez zbytecznych figur, współczesna tematyka polska „na tle wieczystych zagadnień winy, losu i odpowiedzialności”⁴¹, intymność „w najlepszym znaczeniu radiofoniczna”⁴². Wszystkie te cechy, jak podkreślano, miały wywołać silne wrażenie na słuchającym. W ten sposób zostały dostrzeżone i zdefiniowane walory słuchowiska, co staje się podstawą wypracowania ogólnego modelu estetycznego dzieła radiowego⁴³.

Prześledziliśmy szeroką panoramę działań podejmujących wybrane funkcje krytyczne. Na tym tle jedynie teksty prasowe,

⁴¹ [b. a.], *Członkowie jury o wynikach konkursu na słuchowisko*, „Antena” 1935, nr 7, s. 12. Komisja oceniająca: Waław Sieroszewski, Piotr Choynowski, Władysław Zawistowski, Waław Rogowicz, Zygmunt Kisielewski oraz praktycy radiowi: Wanda Tatarkiewicz (autorka słuchowisk, kierownik działu audycji dla dzieci), Michał Melina (reżyser radiowy, były kierownik Teatru Wyobraźni) i Witold Hulewicz. Wpłynęło – jak czytamy – „półtorej setki prac”, z czego do finału zakwalifikowano szesnaście.

⁴² Tamże.

⁴³ W okresie międzywojennym czterokrotnie organizowano otwarte konkursy na słuchowiska. W 1928 roku wspomniany pierwszy konkurs Rozgłośni Wileńskiej, rok później konkurs w Poznaniu (tu w gronie jurorów znaleźli się m.in.: Stefan Essmanowski, Zenon Kosidowski, Emil Zegadłowicz), w roku 1930 konkurs organizowany przez Rozgłośnię Krakowską i wzmiankowany powyżej konkurs z roku 1934, w którym oprócz J. Morawskiej nagrodzono J. Stępowskiego, J. Mayena i M. Wiercińską. W 1936 roku przeprowadzono zamknięty konkurs słuchowiskowy dla pisarzy. Przygotowanie tekstu zaproponowano dziesięciu znanym autorom: J. Szaniawskiemu, B. Leśmianowi, J. Tuwimowi, K.I. Gałczyńskiemu, J. Iwaszkiewiczowi, Z. Nałkowskiej, L. Staffowi, A. Słonimskiemu, J. Morawskiej i S. Miłaszewskiemu. Szczegóły znamy jedynie ze wspomnień T. Byrskiego: „Hulewicz uparcie walczył o oryginalną twórczość radiową. Z trudem zaczęło to owocować. Hulewicz zdawał sobie sprawę, że nikogo nie schwyca na wędkę jakichś *idei* radiowych – jeźli ciężko z tym było w Wilnie, cóż dopiero w Warszawie – i dlatego przekonał władze radiowe, że trzeba trochę sypanąć groszem. [...] Za słuchowisko przyjęte w Polskim Radiu miano zapłacić tysiąc złotych, a w przypadku odrzucenia – 500 złotych. I rzeczywiście jeden z zaproszonych – Antoni Słonimski – zadzwonił podobno do Hulewicza z prostą sprawą: «Słuchaj, Witold, mam pomysł, ja w ogóle nie będę pisał, a Ty mi wypłać 500 złotych i będzie spokój». [...] Chyba nie wszyscy odpowiedzieli na ten apel; zdaje mi się, że Nałkowska nic nie napisała dla radia. Leśmian przysłał rzecz nadzwyczaj bląhą – naturalistyczny obrazek niepasujący absolutnie do tego znakomitego liryka. Niespodzianki zjawily się potem, niezależnie od pieniędzy” (tenże, *Teatr – radio*, s. 197-199).

szczególnie skupione wokół „Sztuki i Anteny”, wydają się stanowić dziedzinę, którą tradycyjnie przywykliśmy łączyć z rzetelną, twórczą, ambitną – jak mówimy – „prawdziwą” krytyką. Jednak ta rozległość opisanych zjawisk pozwala zaobserwować konwersję sytuacji krytyki, która zaczynała się dokonywać właśnie w interesującym nas okresie, kiedy krytyka słuchowska próbowała znaleźć swoje miejsce w przestrzeni dyskusji o sztuce. Owe przeobrażenia dokonują się głównie z powodu utrwalenia się modelu kultury masowej i dominacji mediów jako źródeł informacji także o zjawiskach artystycznych.

W polskiej refleksji metakrytycznej jako pierwszy opisał tę zmianę Mieczysław Porębski:

Postać krytyka zadomowionego w pracowniach, rozmownego, dysponującego swobodnie całym swoim czasem, należy do przeszłości. Mówimy o sztuce tylko na jury, bo to obowiązkowe. Żeby nas skłonić do mówienia gdzie indziej, zaprasza się nas do okrągłych stołów, do radia, do telewizji. Atoli wszystkie te sposoby mówienia mają coś oficjalnego i sztucznego. Jest się na scenie, gra się, i to gra w sensie podwójnym: jest się zarazem aktorem i zawodnikiem; po trochu gladiatorem, gdyż nam się płaci i narażamy swoje życie, życie publiczne ma się rozumieć⁴⁴.

Autor *Ikonosfery* ogłosił „koniec krytyki poetów”⁴⁵. Krytyka posługująca się przede wszystkim tekstem pisany jest, jego zdaniem, wytworem dominującej w XIX wieku kultury literackiej, a jej fazę triumfalną i ostateczną umieszcza w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku⁴⁶. Krytyka do tej pory rozgrywała

⁴⁴ M. Porębski, *Krytycy i metoda*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria II, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 152.

⁴⁵ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983. Zebrane w niego teksty powstały w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Hasło: „koniec krytyki poetów” stanowi centrum metakrytycznych poglądów Porębskiego. Wybór najważniejszych wypowiedzi tego autora, artykułów i wywiadów w tomie: *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004.

⁴⁶ W odniesieniu do bliskich sobie sztuk plastycznych Porębski łączy okres największego powodzenia krytyki pisanej z postaciami m.in. Guillaume’a Apollinaire’a, André Salomona i André Bretona. „Ale choć to byli wielcy pisarze – komentuje w wywiadzie udzielonym wiele lat później – nie zawsze znali się na malarstwie. O Apollinairze jego przyjaciele artyści malarze mówili, że nie bardzo rozróżnia Rembrandta od Rubensa, ale on po prostu był ich. Tak pięknie potrafił napisać o tym, co robią, że przestawało być ważne, co pisał” (*Sztuka musi leżakować. Rozmowa z Beatą Matkowską-Swięs, [w:] tenże, Krytycy i sztuka*, s. 172).

się w słowie – w tekście, polemice prasowej, bieżących recenzjach, książkach, których ukazanie się było wydarzeniem komentowanym w wytwornych salonach i przy kawiarnianych stolikach. Jej narzędziem było pióro. Tymczasem zwiastowany przez film i właśnie radio kres „galaktyki Gutenberga”⁴⁷ sprawił, że krytyka-poetę zastąpił krytyk-ekspert, który doskonale zna mechanizmy rynku, zapotrzebowanie odbiorców i możliwości, jakie stwarza nowoczesna technika, „ma w swoich rękach albumowe wydawnictwa, dysponuje barwnym systemem reprodukcji barwnej, potrafi nim odpowiednio kierować, odpowiednio go wykorzystać. Sięganie do filmu, do telewizji, jeśli trzeba będzie przemówić, argumentować, przemówi wprost, bez literackich ozdobników, stając się aktorem czy współautorem wyreżyserowanego przez siebie spektaklu”⁴⁸.

Kultura masowa uprawomocniła mechanizmy statystyczne, kryptokrytyczne, typu: ranking, plebiscyt, *box office*. Przeniosła je z rejonu niewinnej zabawy dla publiczności na poziom zjawisk decydujących o wartości dzieła sztuki. Profesjonalny krytyk stał się mniej potrzebny odbiorcom bezpośrednio wydającym sądy przez gesty konsumenckie lub społeczną ignorancję danego produktu kultury. Dotykamy tutaj drażliwego miejsca styku krytyki i marketingu⁴⁹.

Tendencje do marginalizowania roli profesjonalnego krytyka w procesie komunikacji między twórcą a odbiorcą, narastające przez XX stulecie, doprowadziły do sformułowania tezy o kryzysie krytyki artystycznej, a przynajmniej o jej obecności w stanie permanentnego zagrożenia⁵⁰. To nachylenie w kultu-

⁴⁷ Por. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*.

⁴⁸ M. Porębski, *Jeszcze raz o krytyce*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, s. 159. Porębski zwykł powtarzać, że „pomysłowy fotoreporter popularnego magazynu bierze zdecydowanie górę nad najlepszym poetą”. Patrz m.in.: tenże, *Krytycy i metoda*, s. 146.

⁴⁹ Wiele cennych uwag o sytuacji krytyki artystycznej w kulturze masowej i krytyce wobec zjawisk kultury masowej zawiera tom: *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*. Tu szczególnie interesujące w tym kontekście artykuły: Z. Woźnicka, *Krytyka współtworzy sens dzieła*, s. 11-48; S. Morawski, *Identyfikacja zagrożona. Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej*, s. 49-70; R. Marszałek, *Krytyka i mass-media*, s. 122-137. Nakreślony powyżej obraz zmian nie jest wyczerpujący, jedynie sygnalizuje proces, w który wpisana jest także krytyka sztuki radiowej.

⁵⁰ Taką opinię sugeruje prowokacyjny, wyeksponowany na okładce, tytuł kwietniowego numeru „Więzi” z 2003 roku: *Czy krytyka umiera?* („Więź” 2003, nr 4). W podobnym tonie zachowana jest dyskusja przeprowadzona w 2006

rze zadecydowało także o sytuacji krytyki sztuki radiowej. Tutaj znajdujemy jedną z przyczyn tego zastanawiającego zaniku dyskusji wokół radia artystycznego, która tak efektownie rozwinęła się w latach trzydziestych, a przerwana przez wybuch wojny nie potrafiła się już w pełni odrodzić.

2. KRYTERIA I OCENY

Podstawowa kategoria, której używano przy opisie i ocenie słuchowisk, kryła się pod pojęciem radiofoniczność. „Uwagi radiofoniczne” – tak nazywał swoją pierwszą na łamach „Pionu” recenzję radiową Jan Emil Skiwski⁵¹. „Twór radiofonicznie z mumifikowany”, pisała Podhorska-Okołów o *Cezarze przed Rubikonem* Jerzego Ostrowskiego⁵². „Kreacja na wskroś radiofoniczna”, oceniał grę jednego z aktorów uczestniczących w realizacji *Historii o żołnierzu* Tymon Terlecki⁵³. Posługiwanie się ogólnym terminem „radiofoniczność” pokazuje, że krytyka nie dysponowała jeszcze odpowiednim aparatem pojęciowym,

roku na łamach „Dziennika. Polska – Europa – Świat” i podczas konferencji *Dyskursy krytyczne na progu XXI wieku – między rynkiem a uniwersytetem* zorganizowanej przez Katedrę Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Janowice – październik 2006. Referaty i wystąpienia w dyskusji opublikowane w tomie pod tym samym tytułem w 2007 roku). „Załamane nastąpiło w latach dziewięćdziesiątych”, ocenia krytyk muzyczny Andrzej Chłopecki, stwierdzając, że przyczyną było odejście dawnych autorytetów krytycznych oraz zmiana na rynku prasy: „Tabloidyzacji – choćby częściowej – uległy wszystkie nasze kolorowe tygodniki, natomiast dzienniki nie wykształciły jeszcze czegoś takiego, co jest codziennie dostępne na przykład w kilku ogólnoniemieckich dziennikach typu «Frankfurter Allgemeine Zeitung» – działu «Feuilleton» [...] Aby krytyka istniała, musi istnieć miejsce, które jej pragnie” (A. Sułek, *Czym jest krytyka? Jaka jest praktyka? Na pytania odpowiada Andrzej Chłopecki*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 5, s. 11). Jako działanie, które w założeniu ma przełamać impas w krytyce artystycznej i przygotować nowe pokolenie piszących o sztuce, warto wymienić Warsztaty Krytyki Artystycznej organizowane przez Fundację Arte Mundi (pierwsza edycja w zeszłym 2006) w Radziejowicach.

⁵¹ Skiwski, *Hołd dźwięków*.

⁵² S. Podhorska-Okołów, *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*, „Pion” 1935, nr 46, s. 5.

⁵³ Terlecki, „*Historia o żołnierzu*”. *Dwugłos* (II).

poszukiwała dopiero nomenklatury, pozwalającej na sprecyzowanie wciąż niedookreślonych typowo radiowych kategorii. Po drugie, w centrum uwagi stawiano wówczas kwestię, jak dalece dany tekst czy wykonanie przejawia specyfikę mikrofonową, jak realizuje wymogi stawiane przez percepcję słuchową, w czym i pod jakim względem różni się od dramatu scenicznego czy literatury przeznaczonej do cichego czytania.

„Głos i dźwięk! Tylko głos i dźwięk!”, zanotował Skiwski zdumiony i oczarowany formą słuchowiska, które niemiecka radiostacja przygotowała w dniach żałoby po śmierci Józefa Piłsudskiego⁵⁴. Audycja zwróciła uwagę prostą, klarowną budową oraz sposobem wykorzystania elementów muzycznych: informacje o życiu Marszałka wplecione w naturalną rozmowę dwóch bohaterów, a kolejne sekwencje oddzielał wyraźny, ostry, nadający dramatyzm dźwięk werbla. Krytyk uważa, że jest to przykład kompozycji „absolutnie radiofonicznej”, czyli ułożonej z elementów słuchowych, niepotrzebujących wsparcia obrazem. Zrealizowanie jej w teatrze byłoby „czystą parodią, zaszkodziłaby tu niewątpliwie i telewizja”⁵⁵. Było to pierwsze dla przyszłego autora *Diabła* objawienie fenomenu sztuki mikrofonowej, a zarazem wstępne rozpoznanie, na czym polega specyfika radiowego przekazu. To spostrzeżenie dwa lata później doprowadzi go do sformułowania precyzyjnej definicji radiofoniczności jako głównego kryterium oceny słuchowiska.

Ująłem je w ten sposób, że słuchowisko wtedy jest dobre, kiedy jednostronność środków ekspresji (wyłącznie dźwiękowej) nie stanowi niedoboru, ale owszem podnosi wartość utworu, dając mu tę oprawę, która uwypukla jego treść i formę⁵⁶.

Jednak w roku 1935 krytyka dopiero zaczynała rzetelnie przysłuchiwać się kolejnym propozycjom Teatru Wyobraźni i podejrzliwie zaglądać pod powierzchnię słowa. Bliżej nieokreślona radiofoniczność była jedynym kryterium, jakim dysponowała. Zastanawiano się, dlaczego wybrane utwory wydają się stworzone dla mikrofonu, a innych słucha się z trudem. Próbowano rozbić ogólne pojęcie na drobne elementy, naświetlić konkretne miejsca w słuchowisku, które stają się newralgiczne

⁵⁴ Skiwski, *Hołd dźwięków*.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ J.E. Skiwski, *Fantastyka i dzień powszedni*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.

estetycznie, decydujące o wartości utworu. Krytyka radiowa zaczynała budować własną tożsamość.

„Radiofoniczne jest to, co w dzisiejszym teatrze zanika coraz bardziej, zagłuszane przez gest przesadny, migot gry świateł, realistyczne podkreślenie dialogu, malarską barwność dekoracji”⁵⁷, wyjaśniała Zofia Nałkowska, pierwsza autorka, która odpowiedziała na zaproszenie Wydziału Literackiego i zaproponowała słuchowisko *Noce Teresy*. To historia dziewczyny, którą ubóstwo zmusza do spędzania tytułowych nocy z mężczyznami. Gdy odkrywa prawdziwą miłość, niemożliwą do spełnienia, próbuje targnąć się na własne życie. Zostaje odratowana, lecz ten, którego kochała, odchodzi⁵⁸. „W szczegółach dobre, chwilami świetne” – jak ocenił Irzykowski⁵⁹ – zwracając uwagę na nieskomplikowaną fabułę, konsekwentne przeprowadzenie słuchacza przez treść utworu, koncentrację na jednym wątku i ograniczoną liczbę postaci. Radiofoniczność zidentyfikowano jako zaprzeczenie widowiskowości i monumentalności. Oczekiwano na spektakl wyjątkowo powściągliwy w słowie, zwarty w treści, precyzyjny w konstrukcji. Takim objawieniem stał się *Zegarek*. „Sztuka Szaniawskiego – pisał Terlecki – jest przede wszystkim sztuką słowa i treści”⁶⁰. Słuchowisko „podało się kameralnością”⁶¹, dopowiadał Irzykowski, nadając tym samym nazwę jednemu z najistotniejszych wyznaczników utworu przeznaczonych do mikrofonu.

Kameralność rozpatrywano na poziomie konstrukcji tekstu, który miał przypominać nowelę poprzez nieobszerną formę, jednowątkowość i skupienie na szczególe. Terleckiemu *Zegarek* nasuwał ewidentne skojarzenia z *Kamizelką* Prusa: „Pospolity przedmiot jest sprawdzianem postawy człowieka wobec człowieka”⁶². Wyjątkowo radiofoniczną metodą konstrukcji

⁵⁷ Nałkowska, *Moje pierwsze słuchowisko*.

⁵⁸ Treść słuchowiska zrekonstruowana na podstawie recenzji: K. Irzykowski, „*Noce Teresy*” Nałkowskiej, „*Pion*” 1935, nr 42 s. 5. Premiera: 3 listopada 1935, reż. M. Melina. *Słuchowiska* (II), s. 162.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*.

⁶¹ Irzykowski, *Trzy ostatnie słuchowiska*, s. 5.

⁶² Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*. Podobną sugestię znajdujemy u Irzykowskiego (tenże, *Trzy ostatnie słuchowiska*). „Udramatyzowaną nowelę” krytyka radiowa widziała także w słuchowisku Iwaszkiewicza *Wakacje w Nohant* (premiera: 23 kwietnia 1936). Karol Stromenger doceniał w ten sposób literacki walor utworu: „Bo *Wakacje w Nohant* są raczej nowelą niż szkicem dramatycznym. Słuchowisko równie dobrze może obejmować jeden

radiowego obrazu jest zatem detal, który rozrasta się w bogatą znaczeniowo całość⁶³. Kameralność to również „technika dyskrecji”: przemilczenie staje się bardziej wyrazistym środkiem ekspresji niż przegadanie i dosłowność. To dlatego tak efektywnie sprawdziła się w radiowym studiu owa słynna „kryształowa lakoniczność” autora *Dwóch teatrów*: „Ściszone, intymne słowo Szaniawskiego, powierzane w zawstydzaniu, w ostatecznym przymusie i głębokim poczuciu ufności – może zabrzmieć w membranach mikrofonu pełnodźwięcznością spowiedzi”⁶⁴. Niedopowiedzenie jest też jednym z walorów słuchowiska Nałkowskiej: „Wiemy (przeczuwamy), że ukochany nie wróci do odratowanej kobiety”⁶⁵. Dramatyzm utworu został wzmocniony przez prosty zabieg – autorka nie mówi wprost, lecz pozwala słuchaczowi domyślać się, że bohaterka pozostanie samotna.

Obserwowana w różnych wymiarach kameralność jako antynomia widowiska to zaledwie rudymmentarna diagnoza radiofoniczności. Kolejne jej przejawy zauważamy na trzech poziomach kształtowania radiowej materii: w układach treści, sposobie rozmieszczenia elementów akustycznych oraz specyficznym wykonawstwie.

Podhorska-Okolów bezlitośnie obchodzi się ze słuchowskim niespełniającym, jej zdaniem, w najmniejszym stopniu wymogów radiofoniczności: „Pierwszą myślą po wysłuchaniu przez radio *Cezara przed Rubikonem* Jerzego Ostrowskiego było

i drugi gatunek literacki, a zewnętrzne cechy słuchowiska nie zmieniają jego prawdziwej istoty literackiej. I niewiele znaczenia ma w słuchowisku aparat dźwięków towarzyszących. Wystarczy, aby w słuchowisku ktoś powiedział, że pada deszcz, uwierzmy mu. Nie potrzeba realistycznie podrobionego szmeru deszczu, który w danym wypadku nie wniósł nic szczególnie charakteryzującego sytuację” (tenże, *Teatr Wyobraźni*. „Wakacje w Nohant” – słuchowisko *Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pion” 1936, nr 21, s. 6). Zagadnieniu pokrewieństwa noweli i słuchowiska radiowego poświęcony jest obszerny fragment artykułu Stanisława Nadzina *O literackim aspekcie Teatru Wyobraźni*, s. 5.

⁶³ Intuicyjnie sugerował to także W. Korabiowski: „Przychodzi mi w tej chwili na myśl, że występująca w tych dorywczych przykładach *pars pro toto* jest dla języka radiowego figurą typową i zgodną z jego naturą” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 55).

⁶⁴ Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*. Przywołane *Dwa teatry* Szaniawskiego zawierają także fragment, który pierwotnie stanowił samodzielny utwór radiowy: słuchowisko *W lesie* (premiera: 4 lutego 1937, reż. E. Wierciński) zostało włączone do II aktu *Dwóch teatrów* pod tytułem *Matka*. Patrz: Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*, s. 113; J. Szaniawski, *Wybór dramatów*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1988, s. 378-396.

⁶⁵ Irzykowski, *Trzy ostatnie słuchowiska*.

«trzeba tę rzecz przeczytać, a wtedy dopiero...» Impulsywność tej myśli kwalifikowała tę pracę jako utwór wybitnie literacki, dyskwalifikowała jako słuchowisko⁶⁶. Zagadnienie dyktatury jako pewien abstrakt kwalifikuje się na temat odczytu, a nie słuchowiska. „Cóż za irracjonalizm, utwór przeznaczony dla Teatru Wyobraźni nie działa na wyobraźnię! Sukces radiowy dialogów Platona wynika z tego, że sama funkcja wyprowadzania wniosków syntetycznych z rozmaitych aspektów tego samego zjawiska w świadomości osób dialogu jest tak dynamiczna, że starcza za najbardziej żywą akcję⁶⁷. Brak tempa, momentów spięć dramatycznych, intrygującej fabuły nie pozwala słuchaczowi na zaangażowany odbiór, więcej – nuży i drażni. Autorka recenzji domaga się większej dynamiki, konkretnych epizodów „unaoczniionych” dźwiękowo, wyrazistych scen przesuujących się jak akustyczna taśma filmowa w wyobraźni słuchacza: „W Cezarze przed Rubikonem niczego sobie nie potrzebujemy wyobrażać i na nic nie czekamy. Ostrowski analizuje postępek Cezara, «hamletyzuje», pokazuje nam ten proces w tempie nie tylko zwolnionym, ale rozwlekłym⁶⁸».

Z doświadczeń Teatru Wyobraźni, m.in. z opisaney niezbyt udanej realizacji *Cezara*... oraz sukcesu wyemitowanego tydzień później *Zegarka*, wyciągnięto dwa zasadnicze wnioski,

⁶⁶ Podhorska-Okołów, *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*. Premiera słuchowiska: 31 października 1935, reż. J. Ronard-Bujański, wśród wykonawców: A. Zelwerowicz, K. Adwentowicz (*Słuchowiska* (II), s. 162). Do tego komentarza nawiązuje Irzykowski, twierdząc, że Podhorska-Okołów wychodzi z podwójnie błędnego założenia. Raz, uważając problem podejmowania decyzji przez osoby pełniące władzę za nieistotny psychologicznie, dwa, nieatrakcyjny literacko (tu przykłady: Hamlet, Makbet, Ryszard III). „Dramat jest miejscem, gdzie można to, co w życiu dzieje się szybko, co nas zaskakuje, czego nie rozumiemy, ujrzyć w świetle wyższego sensu: historycznego, psychologicznego, metafizycznego” (tenże, *Trzy ostatnie słuchowiska*). Zaprezentowany tok myślenia sprawia wrażenie, że te dwa głosy krytyczne mijają się, a nie wzajemnie kontruja. Rzeczywiście, temat dylematów władzy przedstawiony w obszernym monologu jest dobrym rozwiązaniem literackim, pozwalającym na przeprowadzenie drobiazgowej argumentacji, szerokiego omówienia wielu aspektów (czemu nie zaprzecza Podhorska-Okołów). Jednak zarzucająca *Cezarowi*... brak wyobraźni recenzentka uważa, że teatr radiowy wymaga znacznie większej dramaturgii wywodu, dynamiki, ekspresji niż tekst przeznaczony do lektury. Monolog jest też jedną z najtrudniejszych form scenicznych, wymagającą od aktora znacznego wysiłku włożonego w interpretację i prezentację obszernej kwestii, którą ma skupić na sobie uwagę widzów.

⁶⁷ Podhorska-Okołów, *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*.

⁶⁸ Tamże.

rzutujące na kształt kolejnych podejmowanych przedsięwzięć. Stwierdzono, że słuchacz domaga się przede wszystkim akcji, bo przecież „za szarzyzną zdarzenia otwiera się wylot perspektywiczny, otchłań dziwności. W szarym zwyczajnym słowie rozbłyska światło...”⁶⁹. Dodatkowo uznano, iż „atmosfera na wskroś intelektualna”, jak z delikatną nutą szyderstwa zaznaczyła Podhorska-Okolów, automatycznie obniża siłę emocjonalną: „Mózg ma inny ciężar gatunkowy od krwi, jego klimat jest chłodniejszy, jego substancja gęstsza. Pioruny namiętności grzęzną w niej i głuchną”⁷⁰. Akcentowanie momentów dramatycznych opartych na mechanizmie sugestywnego epizodu wzmocniło rozwój słuchowisk odwołujących się do codziennego życia, wzbudzających zainteresowanie autentyzmem i psychologiczną wiarygodnością. Słuchowiska poetyckie, fantastyczne, afabularne weszły do radiowego repertuaru dopiero wraz z *Balem zakochanych* Gałczyńskiego (1937) czy *Śmiercią Orfeusza*

⁶⁹ Terlecki, *Szaniawski przed mikrofonem*. Zarzut, iż autor włożył w usta bohatera wywód filozoficzny, zamiast „unaocznic” jego poglądy przez zaaranżowanie sytuacji dramatycznej, stawiano także słuchowisku Skińskiego *Diabeł* (premiera: 2 kwietnia 1936, reż. A. Węgiecko). W kulminacyjnej scenie kuszenia kobiety przez tytułowego diabła bohaterka, opierając się nieczystej sile, mówi: „[...] są chwile, kiedy wzbierają w nas siły [...], siły śmierci, nosimy ją w sobie, jak sztylet zbawienia, który razi w ostatniej chwili. Czuję, jak ta siła rośnie we mnie! Największa łaska natury. O, jakże jestem spokojna! Są prawa, których nie znasz, których się nawet nie domyślasz. Mogę zbudzić siłę znacznie większą od twoich sił. Jestem nieomylną ciałą. Trupa znajdziesz w swoim uścisku” (fragment scenariusza przywołany w recenzji: S. Flukowski, *O „Diablu” Jana Emila*, „Pion” 1936, nr 17, s. 6). Nadmierne rozbudowanie wypowiedzi i przerost opisowości zostały skomentowane jako niedociągnięcia radiowe tekstu: „Bardzo płynny i piękny dialog niesie w swych nurtach wiele rzeczy i gotuje wiele niespodzianek słuchaczowi do przemyślenia. Radiowo i reżysersko nie nasuwa żadnych problemów, cała rzecz skupia się na konflikcie pojęć i sytuacji idei. Ani odrobiny udramatyzowania akcji. Bez sytuacji, bez radiofonizacji, bez stylizacji”. Oparcie dialogu na pojęciach abstrakcyjnych, dodatkowo silne zmetaforyzowanie stylu daje przygniatające słuchacza wrażenie niejasności. Flukowski przyznaje, że trudno mu uchwycić i jednoznacznie wyrazić sens zaprezentowanych w *Diablu* zdarzeń i myśli. Skiński broni się, argumentując, że dzieło sztuki „nie jest rzuconą na kanwę wydarzeń realnych tezą myślową”, zżyma się na krytyków (Flukowskiego, Irzykowskiego), którzy widzą w nim „eseistę z zainteresowaniami religionistycznymi [!]” aż wreszcie przyznaje, iż w istocie wadą *Diabła* są zbyt długie kwestie dialogowe, niezbyt wyraziście połączone z konkretnymi scenami. „Słowem, zbyt wiele wtłoczyłem w zbyt wąskie ramy i za słabo spoilem te elementy z akcją” (tenże, *Sądza „Diabła”*, „Pion” 1936, nr 23, s. 6).

⁷⁰ Podhorska-Okolów, *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*.

Świrszczyńskiej (1938). Pierwsze spektakle na podstawie scenariuszy oryginalnych stały się także pretekstem do podjęcia niezwykle istotnej dyskusji, w jakim stopniu radio – medium popularne, zabiegające o uznanie słuchaczy i efektowną formę – jest w stanie udźwignąć tematy głębsze, bardziej wymagające intelektualnie, a w jakim stopniu słuchowisko to jedynie odprysk wielkiej literatury. Krytyka szczególnie uważnie śledziła zmagania radiowych autorów na tym polu.

Od realistycznego dramatu radiowego oczekiwano przede wszystkim zwartego portretu psychologicznego oraz dążenia do ostrego skonfliktowania charakterów. „Sceny z życia” rozliczano według kryterium prawdopodobieństwa zdarzeń i konsekwencji w rysunku postaci. Miarą było faktyczne doświadczenie rzeczywistości. To jedna z przyczyn, która zadecydowała o powodzeniu słuchowiska Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Biedna młodość*⁷¹. Słuchacza zdumiewa „zuchwały, a jednak prawdziwy”, jak ocenił Irzykowski⁷², niezwykle dramatyczny moment, kiedy córka uderza matkę w twarz w obecności dyrektora banku, w którym obie starają się o posadę. Dyskusja, jaka rozpętała się po emisji tego kontrowersyjnego utworu, dotyczyła nie tyle wartości estetycznych, schematów kompozycyjnych czy innych elementów warsztatowych, ile skoncentrowała się wokół społecznego problemu konfliktu pokoleń, szacunku dzieci wobec rodziców i ogólnie – kondycji polskiej rodziny. Wytrawnego krytyka Karola Irzykowskiego interesują głównie dwie kwestie:

1. Czyż obie nie widzą, iż którakolwiek otrzyma posadę, zarobkiem swym zasili wspólne gospodarstwo; no, ale córka chce być nareszcie samodzielną i mieć własne pieniądze. 2. Klócić się w ten sposób w oczach chlebobdawcy to nie tylko po chamsku,

⁷¹ Premiera: 2 stycznia 1936, reż. A. Węgierko. *Słuchowiska* (II), s. 167. Słuchowisko nawiązuje treścią do sztuki teatralnej Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Powrót mamy*, której premiera odbyła się kilka miesięcy wcześniej w warszawskim Teatrze Nowym. Warto nadmienić, że *Powrót mamy* został także wystawiony w radiowym teatrze 28 sierpnia 1991 roku w adaptacji K. Salaburskiej i reżyserii N. Szydłowskiej. To jeden z nurtów publicznej dyskusji dotyczących sztuki radiowej. Utwór (współcześnie widać to jeszcze dokładniej na przykładzie reportażu) staje się jedynie pretekstem do wywołania społecznej debaty na temat danego problemu, zagadnienia psychologicznego czy środowiskowego. Oceny estetyczne są w takim przypadku często pomijane, ewentualnie traktowane zdawkowo.

⁷² Irzykowski, *Młodość – biedna czy zuchwała?*

ale i niepraktycznie, bo przecież same przez to podsuwają mu znakomite rozwiązanie sprawy: a wynoście się obie baby do diabła, nie chcę sekutnicy, ani starej ani młodej!⁷³.

Słuchowisko zwróciło uwagę niespotykaną dotąd siłą autentyzmu. Mikrofon przybliżył odbiorcy cząstkę rzeczywistości i maksymalnie ją zamplifikował. Słuchacz nie mógł oprzeć się wrażeniu, jakby przysłuchiwał się dobiegającej zza ściany awanturze sąsiadów. Rzecz zdumiewająca i zarazem „tak prawdziwa, jak może być prawdziwym tylko coś, do czego przyznać się nie chcemy. Takie nietakty, takie głupstwa, takie krótkie spięcia sytuacji i charakterów dzieją się nawet wśród ludzi «dobrze wychowanych»; może nie kończą się rękoczynami, może wrzenie gasi zawczasu zimna kropla zdrowego rozsądku, ale poparzy się ktoś jeden i drugi»⁷⁴. Słuchowisko Jasnorzewskiej pozwoliło doświadczyć niezwykłych, dopiero odkrywanych wówczas możliwości kreowania dźwiękowego obrazu tzw. prawdziwego życia. Pozwoliło przekonać się, że wywołane w radiu złudzenie realności jest na tyle silne, że słuchacz zapomina, iż ma do czynienia z modulacją, artystyczną manipulacją, medialnym kuglarstwem. „Rzecz jest ryzykownie zajmująca” – przyznaje recenzent⁷⁵.

Z tej perspektywy bardziej zrozumiałe staje się dążenie krytyki do wytropienia wszelkich niekonsekwencji psychologicznych. Niedociągnięcia w tej dziedzinie rażą najbardziej, ponieważ burzą spójność i wytrącają z intensywnego przeżycia. Stefania Podhorska-Okolów zatrzymuje się nad słuchowiskiem *Ostatni powrót* Wacława Rogowicza⁷⁶. Tematycznie propozycja niezbyt wyszukana: podczas nieobecności męża, który jest rybakiem i często wypływa w morze, żona dopuszcza się zdrady. Oszukany Jakub Dryf grozi niewiernej: „Mógłbym cię jedną ręką na ramię sobie zarzucić i ponieść na urwisko «Końskiej Głowy» i nie przeklinałbym tym razem piętrowych fal w tym miejscu straszliwym”⁷⁷.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże. Warto zwrócić uwagę na proporcje w konstrukcji recenzji: przeważający fragment tekstu poświęcony jest omówieniu drastycznej sceny pomiędzy matką a córką (dokładnie dziewięć akapitów), a zaledwie jedno, ostatnie, zdanie odnosi się do wykonawstwa aktorskiego i reżyserii.

⁷⁶ Premiera: 7 maja 1936, reż. S. Perzanowska. *Słuchowiska* (II), s. 177.

⁷⁷ S. Podhorska-Okolów, „*Ostatni powrót*” W. Rogowicza, „Pion” 1936, nr 23, s. 6.

Recenzentka dodaje już od siebie: „Czujemy, że ta groźba będzie spełniona”⁷⁸. Jakub ponownie wypływa w morze, a statek rozbija się podczas burzy. Czy bohater ginie – nie wiadomo. I oto zjawia się nagle, by spełnić swą okrutną obietnicę, lecz zamiast żony, prowadzi na skarpe jej kochanka. W chwili gdy ma go zabić, odzywa się w oddali dzwon wzywający do modlitwy za zaginionych współtowarzyszy-żeglarzy. I w tym momencie Jakub zmienia swój zamiar – puszcza wolno mężczyznę, a sam odchodzi⁷⁹. Referowanie treści jest w tym miejscu o tyle istotne, że główny zarzut, jaki zostaje postawiony autorowi słuchowiska, to brak dobrze uzasadnionego psychologicznie rozwiązania:

Bo trudno przypuszczać, żeby ten twardy, brutalny rybak, traktujący żonę jako swoją własność, raptem zobaczył, jakby w jasnowidzeniu, swoje dalsze życie z nią – straszliwe tortury moralne obojga, żeby w błyskawicznym skrócie przeprowadził obliczenie *pro* i *contra*, wynioskował, że zamiast trzech ofiar lepiej mieć jedną i na tę ofiarę wybrał samego siebie. Aby się na to zdobyć, trzeba być głębokim psychologiem i człowiekiem o wyrafinowanej kulturze i niezwykłym opanowaniu, a nie prymitywną naturą, reagującą na krzywdę odruchami, nie refleksją. Dla wątpliwego efektu końcowego autor poświęcił niezawodną prawdę psychologiczną⁸⁰.

Podhorska-Okołów przypomina podobny chwyt zastosowany w popularnym filmie – bohater wykorzystuje katastrofę (kolejową), by rzekomą śmiercią przykryć swoją hańbę i pozwala sobie na niepozabawiony złośliwości żart: „Jakub Dryf musiał gdzieś widzieć ten film w czasie swoich zamorskich podróży, skoro nagle tak postępuje”⁸¹. Ewidentna niekonsekwencja, brak uzasadnienia w prowadzonym toku zdarzeń powoduje załamanie spójnego do tego momentu wizerunku postaci. Słuchacz jest zdezorientowany. Nie rozumie dlaczego. Nie chce dalej pozostawać w wewnętrznym świecie utworu. Tworzy się szczelina, przez którą umyka budowane przez autora napięcie⁸². Zastąpi je nieprzyjemne uczucie rozczarowania.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Treść zrekonstruowana na podstawie recenzji.

⁸⁰ Podhorska-Okołów, „Ostatni powrót” W. Rogowicza.

⁸¹ Tamże.

⁸² Niekonsekwentne psychologicznie, trącające naiwnością, zakończenie zostaje wytknięte nawet mistrzowi radiowemu tej miary co Szaniawski. Jan Ulatowski irytuje się, że autor *Zegarka* zamiast uwiarygodnić postępowanie

Przyjrzyjmy się jeszcze słuchowisku Jalu Kurka *Zatruty lipiec*, w którego treści uważna słuchaczka Henryka Łazowertówna znajduje „nieprawdopodobieństwa psychologiczne”⁸³. Dwie kobiety: młodszą, melancholijną Jankę, oraz opuszczoną przez męża panią Helenę, spotykamy w „przytułku dla inteligencji”. Obie żyją wspomnieniami i marzeniami. Pierwsza o chłopcu poznanym podczas wakacji, „którego głos brzmiał jak muzyka skrzypiec”. Pani Helena wciąż myśli o synu, który „był dla niej niedobry i siedzi w więzieniu”⁸⁴. Jak nietrudno odgadnąć, chodzi o tego samego mężczyznę. I o ile zarysowana tutaj oś konstrukcyjna owego „obrazka dramatycznego” (określenie Łazowertówniej) jest jeszcze do przyjęcia, o tyle wątpliwości nasuwa dokonujący się „cud serca”:

Marzenie okazuje się silniejsze od rzeczywistości. Fikcja dziewczyny zaraża matkę Jurka. Już teraz obie wierzą, że „zgubiło go złe towarzystwo”, ale on się poprawi i wróci do nich. W ponurych murach przytułku wyrasta potajemnie najpiękniejszy zamek na lodzie i w nim mieszkają obie kobiety. Zatarła się granica, być może i w rzeczywistości bardziej wąfła, niż zwykliśmy przypuszczać⁸⁵.

Recenzentka bezskutecznie szuka uzasadnień w treści, próbuje skleić rozsypującą się konstrukcję postaci, zwłaszcza matki. Wyraźnie przeszkadza jej w tym narzucająca się wąt-

bohaterów, wybiera rozwiązanie łatwiejsze, może bardziej sentymentalne: „O wiele konsekwentniej byłoby, gdyby Arten [Ulatowski konsekwentnie pisze: Artem, co można tłumaczyć prawdopodobnie tym, że szczegóły słuchowska zanotował ze słuchu – przyp. A.W.] nie zapomniał o długu Tomczyka (zgadzałyby się to ze skąpstwem tego człowieka, które przecież zmusiło jego żonę do kradzieży) i gdyby na pytanie: «Chyba przekonałem teraz pana, że nie ukradłem zegarka», odpowiedział: «Ha, paniczek chce ratować swój honor w moich oczach! Na nic, panie, na nic!» Wówczas bohater miałby bohaterką siłę. Można by oczywiście zakończyć także w stylu Nałkowskiej i kazać Tomczykowi zdradzić wszystko, co wie od szwagierki Artena, po czym tego ostatniego mógłby np. utrafić. Ale pierwsze zakończenie jest niemożliwe ze względu na dobry smak, bo kto uwierzyłby w takie bohaterstwo, a drugie nie zgadza się z ciepłutkim sceptycyzmem Szaniawskiego. Dlatego woli zrobić ze starego skąpca i podejrzliwego, zrujnowanego sentymentalistę i w dodatku durnia, który wierzy, że Tomczyk nie ukradł zegarka, ponieważ oddaje jego równowartość na cel dobroczynny” (tenże, *Walka o słuchowiska*, s. 5).

⁸³ H. Ł. [Henryka Łazowertówna], „*Zatruty lipiec*”, „Pion” 1938, nr 26, s. 5.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

pliwa literacka wartość dialogu. Zniechęca banalność sformułowań typu: „Kochać to znaczy wybaczać”, „Czekamy obie na mężczyznę, który wyzwoli nas ze smutku...”⁸⁶.

Walorem słuchowisk sięgających do obrazów codzienności jest przede wszystkim autentyzm, pozwalający na efektowne stworzenie „żywych” postaci, dynamicznych sytuacji i wartkiego dialogu. Jednak, jak się okazało, łatwo w wiernym opisie rzeczywistości zbliżyć się do niebezpiecznej granicy trywialności tematu, schematycznych konstrukcji oraz mało pociągającego języka. Swoistym kontrapunktem dla tego nurtu sztuki radiowej jest orientacja poetycka, czyli skupienie na przeżyciach wewnętrznych bohaterów, omijanie dosłowności i zwrot ku harmonijności brzmienia elementów słownych, muzycznych i akustycznych. „Nie znaczy to – pisał Skiwski – żebyśmy mieli potępiać w czambuł wszystkie słuchowiska sytuacyjne. Praca wyobraźni słuchacza jest też elementem realnym, który trzeba brać pod uwagę, na który można liczyć, którym trzeba operować. Nie ulega jednak wątpliwości, że słuchowiska typu drugiego, oparte wyłącznie na ekspresji słowa, są doskonalszymi przedstawicielami stylu radiowego”⁸⁷.

Słuchowisko *Potrójny ślad* Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej wyemitowano w ramach Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni⁸⁸ – „te kilkadziesiąt «trudnych» minut nadane raz na miesiąc”⁸⁹ – co stanowi zapowiedź nietypowości utworu. I rzeczywiście, nie znajdziemy tu momentów *percutant*, lecz subtelnie podkreśloną urodę poetycką. To spojrzenie na jedną postać z trzech punktów widzenia, radiowa „konferencja portretów tej samej osoby”⁹⁰, z których każdy jest zaskakująco odmienny. Fabuła lekko zarysowana, mało dynamiczna, nieprzykuwająca uwagi służy wyeksponowaniu problemu psychologicznego. Treść zawiera się w rozmowie kobiety i mężczyzny. On przywołuje w pamięci swoją poprzednią miłość. We wspomnieniach dawnego kochanka Daria jawi się jako kobieta niezwykła, tajemnicza, niemal demoniczna. Obecna żona Michała, Irmina, śmieje się i mówi, że to była przecież zwykła dziewczyna, która nie dawała sobie rady z życiem: „cha-

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ J.E. Skiwski, *Słuchowiska bez dogmatu*, „Pion” 1936, nr 51-52, s. 9.

⁸⁸ Premiera: 25 listopada 1936, reż. A. Węgierko. *Słuchowiska* (II), s. 189.

⁸⁹ W. Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.

⁹⁰ Tamże.

os szamoczący się w biednym ciele”⁹¹. Wyjmuje pamiętnik Darii, zaczyna czytać. Konstrukcyjnie ten chwyt pozwala na dopuszczenie do głosu jeszcze jednej postaci, autorki zapisków. Słuchacz odnajduje trzy różne ślady, prowadzące do wnętrza tego samego człowieka:

Słuchowisko Szemplińskiej jest *par excellence* literackie. Oparte na efektach subtelnych, na stylu, na metaforze, na efekcie psychologicznym. Efektów jest dużo w tym słuchowisku, ale nie ma za grosz efekciarstwa. [...] Fabularnie słuchowisko jest ubogie – a jednak fascynujące. Bogaty materiał obserwacyjny, niuanse stylu, natężenie wizji, a co najważniejsze, wiara autorki w prawdę i wagę tego, co pisze stanowi o wartości *Potrójnego śladu*⁹².

Awizualny charakter radiowego przekazu umożliwił koncentrację na szczegółach wewnętrznego konfliktu. Elementy sceniczne są tutaj niezwykle skąpe. Tylko dwie figury, żadnej brawurowej akcji, efektownej scenografii, prócz pamiętnika – ani jednego znaczącego rekwizytu.

Tu wizualność była niepotrzebna, może by nawet przeszkadzała. Każda sytuacja sceniczna, gra twarzy, gest, dekoracja w tym najbardziej wewnętrznym psychologicznym dialogu stałaby się czynnikiem rozproszenia uwagi, nic w istocie nie dodając samemu utworowi. Bo w *Potrójnym śladzie* nie obchodzi nas, jak wyglądają i jak się poruszają jego bohaterowie, ale istotny jest moment esencji ich przeżyć⁹³.

Mikrofon okazał się niezwykle czułym rejestratorem uczuć, zdolnym nie tylko pochwycić i wyostrzyć akustykę codzienności, lecz delikatnie zagłębić się w najbardziej wrażliwe rejony ludzkich emocji. I ta formuła również zaprezentowała się jako wyjątkowo radiofoniczna: dynamiczna, nienużąca i niezwykle wciągająca:

Potrójny ślad dowiódł raz jeszcze, że akcja, intryga nie są bynajmniej *conditio sine qua non* radiowych słuchowisk. Że zwykła rozmowa dwóch osób może utrzymać w napięciu uwagę słuchacza przez 45 minut. Że w takim dialogu może być więcej działania, walki, niż w sztuce napisanej podług kanonów

⁹¹ Tamże.

⁹² Skiwski, *Słuchowiska bez dogmatu*.

⁹³ Tenże, *Fantastyka i dzień powszedni*.

teatru (zalecanych i w radio a niepotrzebnie!) z wielką ilością osób i perypetii⁹⁴.

Krytycy musieli zmienić dotychczasowe szablony opisu i oceny słuchowisk. Należało sięgnąć do zupełnie innego słownika. Zamiast epitetów: szokujące, kipiące życiem, zaskakujące, pisano: esencjonalne, głębokie, po prostu piękne. Efekt ten Szemplińska w dużym stopniu zawdzięcza swoim niepoślednim zdolnościom językowym. Nowatorskie konstrukcje – nie potoczne, lecz wyjątkowo oryginalne – harmonijne brzmienia, odkrywcze zestawienia, subtelne metafory wyposażyły słuchowisko w „kompleks imponderabiliów ekspresji, obcy na przykład potocznej prozie rozumowanej”⁹⁵.

W tym samym nurcie należy również umieścić zwiewne, nieuchwytnie, zawieszane na granicy absurdu słuchowisko Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Bal zakochanych*⁹⁶.

Niemożliwą jest rzeczą ściśle streszczenie tego utworu, istotne bowiem w nim jest współprzenikanie sfer fantazji i rzeczywistości oraz dobór słów i muzyki, charakter tej fantastyki ilustrującej. Gałczyńskiemu chodziło o oddanie w słowie – trudne zadanie! – tej sfery uczuć miłosnych, która leży niejako pod progiem świadomości, rozłożona jakby na całą ludzkość i muska tylko z daleka owymi refleksami poszczególne jednostki⁹⁷.

O ile jeszcze *Potrójny ślad* spotkał się z dużym zainteresowaniem nie tylko krytyki, ale i publiczności, o tyle *Bal zakochanych* był propozycją dla zdecydowanie bardziej wyrafinowanego odbiorcy. Słuchowisko Szemplińskiej opierało się na wyraźnych nawiązaniach do rzeczywistości, potwierdzało znaną z osobistych doświadczeń słuchaczy prawdę, iż każdy człowiek może się w różnych sytuacjach i różnym obserwatorom wydawać kimś zupełnie innym. Dodatkowo w treść wpleciony był czytelny wątek miłosny. Słuchaczowi łatwiej było rozeznąć się w świecie wyłaniającym się z rozmowy Michała i jego żony niż w „mglistym, szarym domu”, gdzie „Panna Klara siada u pianina”, a „czerwone świece u powały / krag czerwony kreśla

⁹⁴ Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*.

⁹⁵ Skiński, *Fantastyka i dzień powszedni*.

⁹⁶ Premiera: 30 grudnia 1936, reż. A. Bohdziewicz. *Słuchowiska* (II), s. 192.

⁹⁷ Skiński, *Fantastyka i dzień powszedni*.

w meluzynie⁹⁸. Gałczyński jeszcze dalej odsunął słuchowisko od oczywistych, łatwo przekładalnych odniesień do rzeczywistości, spiętrzył wewnątrztekstową strukturę korelacji, a oryginalną metaforą otworzył przestrzeń nieposkromionej fantazji. Skiwski zwraca uwagę na jedno zdanie, wyjątkowo pomysłowe, jak pisze, które znosi utarte słuchowiskowe szablony. Chodzi o krótką sekwencję:

pewna para urzeczona gwiezdnie
 wsiadła w okręt i spadła na jezdnię⁹⁹.

Ten efektowny dwuwiersz to nie tylko znak osobliwego humoru poety, lecz również konstrukcja, która wprowadza rodzaj gry ze słuchaczem, autorskie „mrugnięcie okiem”, pozwalające na chwilę wyrzecz z za kulis i nawiązać kontakt, pobudzić uwagę („może strofa w tym zadaniu źle napisana”¹⁰⁰), wyrwać z dotychczasowego schematu.

Tak jest, to było słuchowisko „zwarowane”! Chwyty surrealistów splatały się tutaj w dziwny łańcuch z poezją zupełnie zrozumiałą, to znów z żartem z gatunku absurdalnych, ale w tym całym szaleństwie była metoda! Żonglowanie fantastyką i rzeczywistością, jak dwiema kulami, trzymanie nóg na ziemi a głowy w Mlecznej Drodze, o tak, z tym trudno trafić do tysięcy odbiorców w audytorium radiowym. Ale dobra setka amatorów znajdzie się i warto jej podarować te dziesięć minut raz do roku¹⁰¹.

Bal zakochanych jest kolejnym przykładem słuchowiska niemożliwego scenicznie. Jego wyjątkowa, choć niełatwa, radio-

⁹⁸ K.I. Gałczyński, *Bal zakochanych, czyli szalona noc dwóch Warszawiaków*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1979, s. 277. Wiersz, który stanowi centralny element słuchowiska, występuje także samodzielnie w tomie zawierającym poezję: t. 1, s. 364-365 (pierwodruk: „Pion” 1937, nr 7). Wyjaśnijmy, że treść słuchowiska osnuta jest wokół poszukiwania przez dwóch bohaterów: Magistra Operę („młodego filologa”, „słynnego badacza pism Sebastiana Grzybowski”) i jego przyjaciela Wajsa, miejsc opisanych w wierszu *Bal zakochanych*, którego autorem (w słuchowisku) jest wspomniany Sebastian Grzybowski, „młodo zmarły poeta, o którym się mówi”. Finezyjny pod względem konstrukcyjnym pomysł pozwala na przeprowadzenie intrygującej gry na pograniczu fantazji i rzeczywistości. Ani słuchacz, ani bohaterowie nie są stuprocentowo pewni, co jest zjawą, marzeniem, projekcją wyobraźni, poezją, a co faktycznie dzieje się na ulicy Leszno, „jednej z ukochanych ulic Sebastiana”.

⁹⁹ Gałczyński, *Dzieła*, t. 3, s. 280.

¹⁰⁰ Tamże, s. 293; Skiwski, *Fantastyka i dzień powszedni*.

¹⁰¹ Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*.

foniczność polega na braku jednoznaczności i zaskakującym kojarzeniu znaczeń: „Przychodzi mi na myśl, ile nieuniknionej trywialności zawierałaby każda plastyczna realizacja «gwiazd okrętów» i «niszy zwierzeń». Podziwiam dyskrecję mikrofonu”¹⁰².

Kolejnym słuchowiskiem poetyckim, choć utrzymanym w innej tonacji, jest radiowa baśń Anny Świrszczyńskiej *Śmierć Orfeusza*. Tu także unosi nas język. Istotny jest rytm, melodyka, brzmienie. Nastrojowość i czar wywołuje wkomponowany w słuchowisko śpiew Menad:

*Bo potokiem jest Orfeusz,
a my wypijamy potoki.
Powietrzem jest Orfeusz,
A my wypijamy powietrze.
Płomieniem jest Orfeusz –*

ORFEUSZ

O, duszyczki wzruszające! O duszyczki łakome! Czy potraficie wypić płomień?¹⁰³.

„Nie ma tu nic prócz poezji, prócz napięcia wyobraźni, prócz «uprzejmego migotania aniołów»” – napisał z uznaniem Roman Kołoniecki¹⁰⁴. Autorka świadomie porusza się na granicy patosu, ale nigdy jej nie przekracza, raczej ciąży w stronę groteski, unika groźby przejaskrawienia, nie ulega pokusie przesunięcia utworu w kierunku publicystycznej satyry. „Zbudowała swój świat jak łamigłówkę z klocków, z metafor świeżych i składnych, z których żadna nie trąci infantylizmem”¹⁰⁵. A siła dźwiękowej sugestii tkwi w niezdefiniowanym wizerunku Menad, nie do końca „ucieleśnionej” Persefony czy nieodkrywającej przed nami swego oblicza Eurydyki. Niezbędne detale przestrzeni bezpośrednio opisują bohaterowie. To ich głosy pozwalają zarysować w wyobraźni niewyraźny kształt, ruch, gest, grymas twarzy¹⁰⁶.

¹⁰² Skiwski, *Fantastyka i dzień powszedni*.

¹⁰³ A. Świrszczyńska, *Śmierć Orfeusza*, „Pion” 1938, nr 42, s. 1-2.

¹⁰⁴ R. Kołoniecki, *Radiodramat, Orfeusz i Anna*, „Pion” 1938, nr 41, s. 5.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Dla Kołonieckiego opisowość języka bohaterów, przejście przez postaci dramatu funkcji relacji ze zdarzeń, przestrzeni, wyglądów jest jak najważniejszą odpowiedzią na niefortunna, nie zawsze efektowną „kuchnię akustyczną”. To, co zwykle w dramacie scenicznym elementem dodatkowym, w zapisie zaliczanym do didaskaliów, w radiu powinno wybrzmieć – przekonuje autor:

Świrszczyńska dokonała próby rozbicia jednorodnej całości epickiej techniką dramatu, muzyczne *unisono* zastąpiła harmonią wielogłosową. *Śmierć Orfeusza* – to właściwie baśń, którą boski śpiewak opowiada czyhającym na niego w zasadzce Menadom, to opowieść o jego własnych przygodach, piekle. Struktura tej opowieści przypomina składnię łacińską; to, co mogłoby być wyrażone wieloplanowym szykiem *orationis obliquae*, wypowiedziane zostało *oratione recta*. Zawilości składniowe zastąpiło zróżnicowanie głosów, pojedyncze partie Orfeuszowej opowieści zyskały odrębne zabarwienia emocjonalne i to zyskały metodą jak najściślej radiofoniczną, nie tracąc przy tym wcale swych pierwotnych związków epickich, swych dawnych funkcji w jednolitym toku narracji. [...] Baśń Świrszczyńskiej posiadała dynamikę dramatu, nie przestając być baśnią¹⁰⁷.

Zaskakuje wyjątkowo harmonijne wkomponowanie muzyki (wyraźnie zaznaczone w scenariuszu) oraz przemieszanie partii wokalnych z poetyckim słowem. Widać to na przykładzie precyzyjnie rozplanowanej sekwencji rozpoczynającej słuchowisko i równie efektownego akustycznie zakończenia. W mityczną krainę wyobraźni wprowadza nas muzyka i kobiecy głos:

(muzyka)

MENADA

Chcecie posłuchać opowieści o śmierci Orfeusza, najdziwniejszego ze śpiewaków? Jak szukałyśmy go długo my, menady, aby schwytać i zabić, i jak pewnej nocy, natrafiwszy na ślad, czekałyśmy, wiedząc, że przyjdzie. I zdarzyło się, że gdy jedne leżały u brzegu strumienia a niektóre tańczyły – (muzyka) – ukazał się Orfeusz po środku polanki a ujrawszy jak podnosimy się z wolna i przybliżamy wielkim kołem, zrozumiał, że umrze¹⁰⁸.

„Inscenizując *Różę* [S. Żeromskiego – przyp. A.W.] w dawnym Teatrze im. Bogusławskiego, Leon Schiller prznosił całe ustępy z tej prozy «nawiasowej» do tekstu mówionego na scenie i amebowatej w swym kształcie kompozycyjnym sztuki wielkiego epika nadał dzięki temu «niedozwolonemu» zabiegowi efekt niesłychanej zwartości scenicznej. Myślę, że można by ten grzech schillerowski bez skrupułów powtórzyć przy ewentualnym opracowaniu radiofonicznym *Róży* czy *Wyzwolenia* i z góry ręczę za rezultat artystyczny. [...] Opis mógłby nieraz z dobrym skutkiem wyrugować ze słuchowiska wiele stereotypowych efektów akustycznych. Doświadczenie radiowe na pewno z czasem to potwierdzi” (tamże).

¹⁰⁷ Tamże, s. 4.

¹⁰⁸ Świrszczyńska, *Śmierć Orfeusza*, s. 1.

We wpisanych w tekst warunkach realizacji radiowej dostrzegamy zdecydowane zaprzeczenie dosłowności. Wejście Orfeusza nie jest wyrażone efektem dźwiękowym, takim jak tupot, szelest czy szmer. Wybrzmienie kroków staje się niepotrzebne, zbyt „prozaiczne”, pochodzące z odmiennego repertuaru środków, nawiązujące do innej stylistyki. W tym przypadku słuchacz nie szuka odniesień do realnej rzeczywistości, nie porównuje dwóch odmiennych światów, raczej pozwala się otoczyć tajemniczej, baśniowej aurze.

Zwraca uwagę kompozycja fragmentu zamykającego słuchowisko. W dialog został wpleciony dźwięk instrumentu, stopniowo tłumiony. Głos przechodzi w szept, a nawoływania menad to powtarzane ciągi słów, powoli zanikające, aż do ostatecznego wyciszenia. Ten mechanizm powoduje rodzaj akustycznego opuszczania kurtyny:

MENADA

Pragnę zabić.

ORFEUSZ

Ciebie jednej mój czar nie uśpił. Jakżebym mógł uciec? Ty przecież czuwasz. Nie darmo przez te kilka godzin pokochałem cię ponad wszystkie stworzenia. Ty jesteś najdziksza. Jedyna z ludzi i zwierząt, której nie zwyciężyłem.

MENADA

Orfeuszu...

ORFEUSZ

Niebo niedługo zblednie, Aglae. Obudź menady, już czas. Ananke rzekła, że umre przed wschodem słońca.

MENADA

Orfeuszu...

ORFEUSZ

Weź bęben, uderz w wielki bęben, zawołaj...

MENADA

Zawołam (*Szeptem*). Siostry moje, menady, siostry moje, menady, siostry moje, menady... (*stłumiony bęben*)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Tamże, s. 2.

Zmniejszanie natężenia dźwięku aż do momentu absolutnej ciszy daje efekt płynnego oddalania słuchacza od świata, do którego wcześniej został zwabiony. Słowo gubi się pod brzmieniem instrumentu, który powoli cichnie, dając sygnał zakończenia. Przedstawiona konstrukcja weszła do stałego kanonu radiowych środków artystycznych.

Krytycy międzywojnia doceniali słuchowiska poetyckie (zwłaszcza Skiwski, Kołoniecki, Majewski). W porównaniu z realistycznymi obrazkami codzienności były to utwory przypominające bardziej fresk dźwiękowy, akustyczny poemat niż zamknięty w radiowym studiu teatr. Odkryto dwie niezależne drogi estetyczne, prowadzące do osiągnięcia wymaganej „radiofoniczności”. Należało je śledzić z równie wyteżoną uwagą, lecz analizować za pomocą odmiennych kryteriów. Słuchowiskom odnoszącym się do rzeczywistości stawiano warunek maksymalnego autentyzmu oraz wiarygodności psychologicznej. Od audycji poetyckich oczekiwano przede wszystkim harmonijności pokrewnej kompozycji muzycznej. W obu rodzajach radiowych utworów istotny był walor literacki, struktura tekstu i ekspresyjny język – albo osadzony na wyrazistym konkretnie, albo wyłaniający się z oryginalnej metafory. Różnorodne funkcje przypisywano także pozasłownym elementom radiowym. W słuchowiskach realistycznych akustyka jest głównie wyznacznikiem miejsca, sygnałem zmian przestrzennych, kiedy mamy do czynienia z kreacją wyimaginowanych przestrzeni – współtworzy nastrój i dąży do współbrzmienia: słowa, muzyki, szmerów, brzęków i odgłosów natury. Akustyka stanowi kolejną warstwę krytycznej analizy dzieła radiowego, obejmującą już nie tylko interpretację tekstu, ale powoli przesuwająca naszą uwagę na obszar działań reżyserskich¹¹⁰.

¹¹⁰ Teksty krytyczne dotyczące słuchowisk reprezentują stały schemat konstrukcyjny. W przeważającej części stanowią klasyczną literacką analizę tekstu: tematykę, postaci, język, kompozycję itp., w końcowym fragmencie zwykle jeden, maksymalnie dwa akapity obejmują uwagi dotyczące realizacji dźwiękowej, reżyserii, interpretacji aktorskiej. Charakterystyczne, że Irzykowski otwiera ostatni akapit recenzji słuchowiska Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Pani zabija pana* pytaniem i wyznaniem: „Czy osiągnięto jakieś efekty akustyczne? Od czasu *Pawła i Gawła* [słuchowisko Irzykowskiego osnute wokół nadwrażliwości na hałas – przyp. A.W.] i artykułu Wiktora Majewskiego (*Słucham i notuję*, w 131. numerze «Pionu») kwestia efektów akustycznych – którymi niektórzy znawcy radia pogardzają – stała się dla mnie bardzo zasadniczą” (tenże, „*Pani zabija pana*”, „Pion” 1936, nr 31, s. 3). Autor nawiązuje do artykułu, nietypowego pod tym względem na łamach „Sztuki i Anteny”, bo rozpoczyna-

Akustyka stanowi tę warstwę realizacji radiowej, która najczęściej podlegała ocenom skrajnie negatywnym. Wciąż rozczarowywała. Tymczasem „instynkt radiogenetyczny”¹¹¹ podpowiadał, iż powinien to być jeden z najsilniejszych (poza słowem) środków ekspresji. Owo charakterystyczne podejrzliwe nastawienie wobec dźwięków tłumaczy przede wszystkim ograniczone możliwości techniczne. Sfingowane odgłosy rzeczywistości zamiast uplastyczniać obraz foniczny, zwykle potęgowały wrażenie sztuczności, podważały autentyczność, burzyły nastrój. Jan Emil Skiwski, widząc jak niefortunna akustyka niszczy efekt doskonałego literacko i oryginalnego w pomysłach *Balu zakochanych*, nie powstrzymał się przed kąśliwą uwagą:

Z akcesoriów „tła”, poza dobrą ilustracją muzyczną, dawała się częściowo słyszeć płyta z wiatrem. O, jakże dawno (!) ją znam, jak znam ten zachrypnięty, zdarty, automatyczny, świszczący zużyciem starości wiatr! Zafundowanie sobie nowego wiatru jest postulatem palącym – a przecież niedawno była Gwiazdka...¹¹².

Inną przyczyną niepowodzeń akustycznych była oczywista konieczność eksperymentowania z nowym, niedostępnym nigdy wcześniej tworzywem, potrzeba stopniowego wypracowania standardów, rozpoznania atutów i niebezpieczeństw, jakie kryje w sobie maszyna do wytwarzania dźwięków¹¹³. Pretekstem do

jącego się od ostro sformułowanego zarzutu niedbałości reżyserów radiowych o warstwę brzmieniową słuchowisk: „Słucham premier Teatru Wyobraźni. Interesujące jest ciągle lekceważenie przez radiowców strony czysto akustycznej. Głosy aktorów bywają dobre, pełne, wyraziste. Ale zawsze brzmią jednakowo, mają stałe tę samą perspektywę akustyczną. Rzecz dzieje się na pokładzie statku, w piwnicy, w salonie – ale niczym tych zmian się nie podkreśla, akustyka studio jest zawsze ta sama: matowa, bezbarwna, bez echa, bez pogłosu. Zapisuje: wyraźny mankament! Przecież to jest elementarny efekt, trzeba to jakoś technicznie rozwiązać” (Majewski, *Słucham i notuję*). Zaprezentowane wypowiedzi świadczą o postępującym procesie usamodzielniania się krytyki radiowej, oddzielania się od krytyki literackiej skoncentrowanej na tekście. Stąd mniej więcej w połowie 1936 roku przestają być używane zwroty: analiza tekstu i analiza radiofoniczności na oznaczenie dwóch odrębnych aspektów komentarza krytycznego. Recenzenci słuchowisk piszą o wielowarstwowej strukturze utworu przeznaczanego do realizacji mikrofonowej.

¹¹¹ Określenie Podhorskiej-Okolów. Patrz: też, *Słuchowiska bohaterkie*, „Pion” 1937, nr 13, s. 5.

¹¹² Skiwski, *Fantastyka i dzień powszedni*.

¹¹³ Przypomnijmy, że pierwszą w Polsce maszynę do efektów dźwiękowych posiadało Radio Poznańskie, a sprowadził ją Zenon Kosidowski (patrz: Fry-

podjęcia dyskusji na temat znaczenia i funkcji akustyki było m.in. słuchowisko Karola Irzykowskiego, z założenia wyjątkowo „radiofoniczne” ze względu na obfitość różnorodnych odgłosów akustycznych oraz „dźwiękowy” temat. Scenariusz powstał na podstawie znanej z bajki Aleksandra Fredry opowieści o Pawle i Gawle. Nie była to jednak adaptacja, lecz wykorzystanie literackiego skojarzenia, nawiązanie do popularnego motywu, co stało się punktem wyjścia nowej, współczesnionej radiowej opowieści. Autor bowiem „wyjął z wiersza komediopisarza tylko to, co szczególnie pasowało do ram radiofonizacyjnych: element hałasu, zakłócanie spokoju, tak zwane granie na nerwach drogą wytwarzania dźwięków. Z tym połączył wprowadzony już przez siebie moment potrzeby ciszy, atmosfery skupienia się w wypadku twórczej pracy”¹¹⁴. Paweł – jak u Fredry – to człowiek cichy, stateczny, ceniący spokój. Irzykowski uczynił zeń kompozytora, który – jak zaznacza autor w prologu – „ma bujne włosy i nerwy bardzo wyczulone”¹¹⁵. Próbuje skomponować pieśń, którą ma niebawem zaprezentować na koncercie, lecz co rusz natrafia na hałaśliwego Gawła w przedziwnych wcieleniach: lubiącego głośną muzykę sąsiada Gawłowskiego, właściciela pensjonatu Gawelskiego czy aptekarza Gawelkiewicza twierdzącego, iż hałas jest „najważniejszym cementem społecznym. Wojsko, taniec, kongres, sejm – wszystko wspólny hałas”¹¹⁶.

Słuchowisko podsuwa reżyserowi możliwość dysponowania pokaźnym sztafażem efektów dźwiękowych: stukot młotka, klakson, muzyka z radia, trzepanie dywanów, trzaskanie drzwiami, strzały z rewolweru, odgłosy zwierząt, krzyki dzieci i nawoływanie sprzedawcy:

„Kalafiory! Ogórki!

PAWEŁ (*uparcie*)

A konwalie i kaliny...

GŁOS

Kalafiory! Ogórki! Pięć za złoty!

dryszek, 70 lat dookoła radia). Tworzenie iluzji dźwiękowej stanowiło jedną z najbardziej intrygujących tajemnic radiowego teatru.

¹¹⁴ S. Flukowski, *Chwytywanie niepochwytnego*, „Pion” 1936, nr 11, s. 5.

¹¹⁵ Irzykowski, *Paweł zabija Gawła*, s. 659.

¹¹⁶ Tamże, s. 676.

PAWEŁ

A konwalie i ... kala – kala – kalafiory... ażeby cię! (*głośniej*)
Ka – siu – zamknij okno...¹¹⁷.

Zaplanowana obfitość brzmień, huków i hałasów okazała się jednak nie tyle urozmaiceniem podnoszącym walor słuchowiska, ile swoistą inwazją dźwięków wyjątkowo uciążliwą dla odbiorcy:

Początkowe hałasy, ujadania, cały ten nieznośny zgiełk, którym autor męczy nas przez dwadzieścia minut, wszystko to uważam za wstęp dość niefortunny. Irzykowski jak gdyby uwziął się napchać tu jak najwięcej dulszczyzny, miałkiego realizmu, tetryczenia i zrzędzenia, w jego całej płaskości i trywialnej natarczywości, to wszystko zostaje słuchaczowi w uszach, utrwala się w jego pamięci [...]. Sam słuchacz stał się już Pawłem, tak znużonym i zmęczonym trzepaniem dywanów, gramofonami, ujadaniem piesków i kotków, że nie może na czas otrząsnąć się z tych wrażeń, aby podążyć za autorem w jego przeczuciu na wyższy poziom artystyczny¹¹⁸.

Ta argumentacja kryje w sobie istotną sugestię – akustyka w radiu powinna być stosowana z umiarem, by nie stała się bezlitosną kakofonią. Powinna raczej sygnalizować, niż przytłaczać, wspomagać słowo, niż je tłumić¹¹⁹.

¹¹⁷ Tamże, s. 660. Warto odnotować, że Irzykowski zawarł w didaskaliach szereg precyzyjnych wskazówek dotyczących realizacji akustycznej: „puka do drzwi. To pukanie musi być wykonane w jakiś sposób «klasyczny» – stylizacja?” lub „Tu należy wyobrazić sobie, że się otwierają jakieś drzwi, bo nagle przedostaje się hałas z głośnika i trwa dalej”, „Winieta muzyczna: początek melodii, przybijanie jej gwoździami”. Widać zatem autorskie staranie o jakość wykonania, a zarazem funkcjonujące już w obrębie tekstu znaczenie warstwy akustycznej dla zrozumienia całości utworu.

¹¹⁸ Skiwski, *Jak Paweł zabił Gawła*. Potwierdza Flukowski, *Chwytnie niepochwytne*, s. 5.

¹¹⁹ Jedynie Wiktor Majewski domagał się absolutnej wierności akustycznej: „Dlaczego nigdy nie słyhać kroków? *Dramatis personae* chodzą w radio jak duchy, razi to zwłaszcza tam, gdzie dialog podaje się realistycznie. Trzaska się zazwyczaj drzwiami (nawiasem mówiąc trzaskanie bardzo źle) i potem aktor sunie jakby w powietrzu. Owszem, słyhać czasem (ale w chwilach najmniej stosownych) skrzypienie krzesel i podłogi. Ale są to efekty niezamierzone, po prostu wady studia, należy je czym prędzej zlikwidować (czy to takie trudne?)” (tenże, *Słucham i notuję*). Ostatecznie zwyciężyło przekonanie, że kroki, przechodzenia i skrzypienia powinny być stosowane tylko tam, gdzie to konieczne. W jednym Majewski miał rację, gdy żądał od reżysera urozmaicenia

Interesująca jest odpowiedź autora słuchowiska, który uważa, że winę za nieskoordynowane dźwięki w głośniku ponosi ten, kto „na żywo” wytwarzał te odgłosy, czyli – jak pisze Irzykowski – „człowiek od spiżarni radiowej”:

Ma on pod swoją opieką stół, na którym jest gramofon, na ten kładzie się płyty z burzą i grzmotem, z hałasem ulicznym, z hukami armat, z głosem gramofonu itd. Otóż w sztuce gramofon nagle wypadający z hałasem, miał przykryć melodię Pawła. Na próbach tak też było, jakiś jazzband miażdżył Pawłowego słowika, ale gdy przyszło do decydującej chwili nagrania na „stille”, gramofon właśnie wtedy zagrał spokojnie i ładnie, bo człowiek ze spiżarni nie cofnął tarczy gramofonowej na wybrane uprzednio miejsce, lecz po prostu kręcił ją dalej. W scenie, gdzie mają się odzywać nieokreślone co do liczby dźwięki zegara, człowiek ze spiżarni puścił w ruch odpowiedni dysk i nie zatrzymywał go, dzwony biły, Paweł gadał i wtedy oczywiście słuchacza diabli brali, bo najgorzej jest kazać mu słuchać dwóch głosów naraz – wtedy całe ciało wibruje. Zapytacie, gdzie wtedy byli ci, co kontrolowali? Ano byli w „kontrolce”. Jest to pokój oddalony o dwadzieścia kroków od laboratorium, do którego można zejść po schodkach, zrobić awanturę, ale wtedy psuje się całe zdjęcie [obraz akustyczny – przyp. A.W.] na amen. Człowiek ze spiżarni dokazuje sobie bezkarnie¹²⁰.

Trudno odmówić słuszności niepokieszonemu autorowi, tym bardziej że postulowana przez niego możliwość korzystania z nagrań na taśmę i montażu rzeczywiście ułatwiłaby

dźwiękowego. Przechodzenie postaci można oddać akustycznie przez różnorodne środki dźwiękowe: wspomniane stukanie drzwiami czy – jak proponuje autor – skrzywienie podłogi, ale także stosując zmianę tła, natężenia głosu oraz kierunku, z jakiego dochodzi dźwięk. McLeish, referując współczesne reguły produkcji radiowej, nie ma żadnych wątpliwości: „Przygotowanie takich elementów [akustycznych – przyp. A.W.] wymaga czasu i wysiłku, a jeśli nie zachowa się umiaru, końcowy efekt będzie dość oklepany i banalny. Jeśli jednak będziemy używać ich właściwie i z polotem, ale niezbyt często, mamy szansę ze zwyczajnej audycji stworzyć coś naprawdę niezapomnianego. Nie trzeba być reżyserem słuchowisk, by wiedzieć, że jedną z największych zalet radia jest sugestywność, którą tworzą pojedyncze dźwięki” (tenże, *Produkcja radiowa*, s. 203). W odniesieniu do radiofonii przedwojennej tę ekonomię akustyczną jako ewidentną zaletę realizacji podkreślano głównie w odniesieniu do *Tragedii Sokratesa* Platona oraz *Prometeusza skowanego* Ajschylosa. Patrz: A. Huszczyński, „*Prometeusz skowany*”, „Pion” 1937, nr 13, s. 5-6; Z. P. [Roman Kołoniecki], *Amicus Plato*.

¹²⁰ K. Irzykowski, *Coś o niewiernej fali radiowej. W obronie słuchowiska „Paweł zabija Gawła”*, „Pion” 1936, nr 17, s. 6.

precyzyjną realizację, dokładne rozmieszczenie poszczególnych dźwięków, dopasowanie ich natężenia, czasu trwania, barwy. Jednak Skiwski twierdzi, że nie jest to kwestia realizacji, lecz hałasu wpisanego w tekst. Przenosi tym samym odpowiedzialność z akustyka i reżysera „w kontrolce” na autora scenariusza. Pomijając wątek osobistej antypatii obu dyskutantów, zreferowana dyskusja pozwala ponownie zaobserwować, iż ostateczny kształt słuchowiska zależy zarówno od wartości literackiej, jak i sprawności wykonawczej oraz czujności reżysera. Dobitnie pokazuje, że akustyka może przesądzić o wartości dzieła. W tym wypadku na niekorzyść tego interesującego w zamyśle utworu.

Krytyka, upatrując w umiejętnym zastosowaniu efektów dźwiękowych szansę na nadanie wyraźnego estetycznego piętna sztuce radiowej, nie tylko śledziła uważnie mikrofonowe porażki, ale równie skrupulatnie odnotowywała wyjątkowo atrakcyjne, nowatorskie i efektowne sposoby urozmaicenia faktury fonicznej¹²¹.

Oryginalne i wieloaspektowe wykorzystanie dźwięku zauważono np. w realizacji *Historii o żołnierzu Ramuza*:

Umiał [Edmund Wierciński, reżyser tego spektaklu – przyp. A.W.] rozłożyć linię akustyczną na kilku planach, sugerował zbliżanie się i oddalanie. I tak bywaliśmy, dzięki Wiercińskiemu, w polu uroku i niespodzianki, wielolitej perspektywie dźwiękowej. Dźwięk się tu uprzestrzenił, nabrał panoramicznego bogactwa. W tym zakresie godna uwagi jest oryginalna kompozycja głosowa jarmarku. Tworzyła „obraz” u końca trochę zamazany, ale w przewodzie świetnie wyrazisty i sugestywny¹²².

¹²¹ Wśród sprawdzonych rozwiązań słuchowiskowych z pewnością należy zauważyć wykorzystanie telefonu. Wyłącznie z rozmów telefonicznych zbudowana jest np. *Magia liczb* M. Wielopolskiej. Z kolei słuchowisko *Hallo, tu Brygada!* zawiera dialog zarówno telefoniczny, jak i bezpośrednie rozmowy między żołnierzami. Jednak dzięki akustyce, różnorodności brzmień, jak zapewnia Podhorska-Okołów, „słuchacz od razu zdawał sobie sprawę, czy ma do czynienia z rozmową telefoniczną, czy z bezpośrednią” (taż, *Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!”* (I), „Pion” 1936, nr 6, s. 5). Zastanawiające, jak uzyskano tę różnorodność brzmienia. Niestety, autorka artykułu podaje dość enigmatycznie, iż zastosowano „umiejętne i precyzyjne wycieniowanie poszczególnych głosów i intonacji przez reżyserię”. Trudno zatem określić, w jakim stopniu był to efekt polegający na zmianie dźwiękowej, nadaniu lekkiego pogłosu, tzw. przydźwięku charakterystycznego dla głosu w słuchawce, a w jakim zabieg czysto aktorski.

¹²² Terlecki, *«Historia o żołnierzu». Dwugłos* (II). Premiera: 23 stycznia 1936, reż. E. Wierciński. W emitowanym tygodniu wcześniej słuchowisku

Nadanie odgłosom pełnego brzmienia oraz rozbudowanie nieingerującego w słowo tła dźwiękowego doprowadziło do uzyskania szerokiej przestrzeni akustycznej, pozwalającej na wrażenie przysłuchiwania się z bliskiej odległości prezentowanym zdarzeniom. Ten sam mechanizm poddany multiplikacji zastosował Bohdziewicz podczas realizacji *Kapelusza słomkowego*. W słuchowisku osnutym wokół banalnego wątku poszukiwań tytułowego kapelusza bohater przenosi się w coraz to inne miejsca, zmienia się sceneria zdarzeń i właśnie charakterystyczne, zróżnicowane w kolejnym epizodzie, tło akustyczne pozwala osadzić sytuację w określonym punkcie topografii miasta. „Pod tym względem radiofonizacja *Kapelusza słomkowego* stanowiła brawurowy popis wszystkich możliwości mikrofonu”¹²³.

Jeszcze jeden chwyt realizatorski, pozwalający na modyfikację przestrzeni, to echo, które udało się wywołać w sterylnym dźwiękowo studiu.

Studia Polskiego Radia nie rozporządzały bogatą skalą planów akustycznych, aż tu raptem takie echo! I od razu zjawia się u słuchacza apetyt na: częściej, częściej prosimy o zmianę planów akustycznych. To tak uplastycznia, tak wzbogaca język Teatru Wyobraźni!¹²⁴.

Echo, które „zagrało” w *Balu zakochanych*, zmieniło „powietrze”, jak napisał zachwycony recenzent¹²⁵. W ten sposób uzyskano jeden z najprostszych, a zarazem najefektowniejszych antenowo sposobów na wydłużenie przestrzeni akustycznej.

Przypomnijmy jeszcze *Potrójny ślad Szemplińskiej*, w którym dwójka bohaterów rozmawia o innej kobiecie – Darii, byłej kochance głównego bohatera, Michała. W pewnym momencie do głosu dochodzi również postać wywołana ze wspomnień. Na

Hallo, tu Brygada! Podhorska-Okolów wyróżnia zmianę natężenia odgłosów strzelania, wybuchów pocisków, co jest czytelnym sygnałem zbliżania się armii, zatem akustyka sugeruje odległości i zarazem wyznacza kierunki w przestrzeni radiowej (taż, *Z powodu słuchowiska* (I)). O efektach oddalania się i zmian przestrzennych osiągniętych dzięki akustyce także: Irzykowski, „*Noce Teresy*” Nałkowskiej; tenże, „*Pani zabija pana*”.

¹²³ K. Sowiński, „*Kapelusz słomkowy*”, „*Pion*” 1938, nr 21, s. 6. Premiera: 8 maja 1938, reż. A. Bohdziewicz. *Słuchowiska* (II), s. 228. Przy okazji warto zaznaczyć, że Sowiński (jako jeden z nielicznych recenzentów) zwrócił uwagę na proporcje głośności dźwięków: „czasem muzyka była zbyt głośna i przysłaśniała słowa”.

¹²⁴ Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*.

¹²⁵ Tamże.

poziomie fabuły zostaje to przeprowadzone w ten sposób, że Irmiona – obecna żona bohatera, przynosi i zaczyna czytać pamiętnik Darii. Reżyser zdecydował się na przemieszanie głosów dwóch kobiet: żony czytającej pamiętnik i autorki zapisków. Sam pomysł częściowego nałożenia brzmień, przenikania się tonów, rozdzielenia treści uznano za znakomite i uzasadnione posunięcie, które w konsekwencji zadecydowało o powodzeniu słuchowiska:

Znakomity był pomysł podkładania głosu Eichlerówny słowom czytany przez Lubieńską! Nie tylko od strony dźwięku radiowego, nie byle jakiej miary, ale i od strony psychologii. Ten niezdecydowany łazik Michał nie mógł nie słyszeć głosu Darii, gdy Irmiona czytała jej pamiętnik w godzinie katorżniczych wyznań. To było cudownie pomyślane i cudownie odegrane przez obie panie. Licytowały się nawzajem pojemnością cierpienia¹²⁶.

¹²⁶ M.J. Wielopolska, *Sukcesy*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5. O tej efektownej kombinacji akustycznej z uznaniem pisze także Majewski (*W obronie radiowych eksperymentów*) i Skiński (*Słuchowiska bez dogmatu*). Z kolei komentująca słuchowisko ze współczesnej perspektywy Pleszkun-Olejniczakowa traktuje ze sceptycyzmem ową akustyczną figurę, twierdzi, że nie jest to aż tak wielki przełom w radiowym warsztacie, by pozwalał zrozumieć entuzjastyczne okrzyki recenzentów ogłaszających „prawdziwe odkrycie radiowe” (Majewski). Badaczka pisze: „Wprowadzenie trzeciego głosu, trochę jak głosu zza grobu, który ujawnia całą złożoność prawdy psychologicznej, ukazane zostało w myśl zasady: *non nova, sed nove*. Dziś już ani nas zdumiewa, ani zadziwia. Dziś nam, wychowanym na sztuce filmowej i telewizyjnej, przyzwyczajonym do możliwości, jakie one posiadają, trudno wprost zrozumieć, co było w tym pomysle aż tak niezwykłego [podkreśl. A.W.]. To przecież zabieg bardzo często obecnie stosowany” (*Słuchowiska* (I), s. 224). Nie wydaje się jednak, by można było lekceważyć nowatorstwo tego zabiegu. Rozdzielenie głosów, udratyzowanie monologu, wprowadzenie „ożywienia” postaci jest wyjątkowo radiofoniczne. Odkrywcze, zdumiewające w latach trzydziestych, ale i dzisiaj efektowne radiowo. Nawet gdyby współcześnie realizowano *Potrójny ślad*, reżyser zapewne powieliłby pomysł Bohdziewiczza. I byłoby to uzasadnione posunięcie. Słuchacz nie odczuwałby archaiczności środków wyrazu. Nowe głosy zakłócające tok długiej kwestii zawsze dynamizują scenę. Nużące dla słuchacza jest zwłaszcza odczytywanie zapisków, notatek, relacji, a zajmujące – mówienie w pierwszej osobie. Oczywiście nie dysponujemy nagraniem słuchowiska, które pozwoliłoby przekonać się, w jaki sposób głosy Darii i Irmiony się przenikają, w jaki sposób ich wypowiedzi się uzupełniają, jak – być może – dialogują ze sobą. Wydaje się jednak, że należy docenić oryginalność zabiegu, właśnie z powodów wskazanych przez badaczkę: „trudno wprost zrozumieć, co było w tym pomysle aż tak niezwykłego” – tak utrwalona współcześnie, wręcz oczywista tendencja do przemieszania, nakładania planów, wątków, elementów, tzw. miksowania, wprowadzania w korelacje

Kompozycja głosów dodała scenie niespodziewanej sugestywności. Pokazała, że operowanie materia dźwiękową to rozbijanie jej na drobne akustyczne cząstki, mieszanie, sklejanie, zestawianie, a w efekcie wprowadzanie tych elementów w nowe układy znaczeń. Pamiętnik Darii mógł być przecież odczytany przez jedną aktorkę, jednak zdublowanie głosów zachwiało tą statyczną radiowo sytuacją. Dzięki temu uwypuklił się również jej sens.

Recenzja Marii Wielopolskiej przypomina, że nie tylko stuki, brzęki i hałasy mają znaczenie akustyczne, ale także głos. To zaskakujące, lecz dobór wykonawców, ich możliwości głosowe oraz zaproponowana interpretacja stanowiły marginalny aspekt zainteresowań radiowych krytyków. Wśród uwag powraca konieczność różnicowania głosów – nie tylko barwy, lecz także stylu mówienia – co miało ułatwić słuchaczom rozpoznawanie postaci charakteryzowanych jedynie brzmieniowo¹²⁷. Drugi wniosek dotyczył liczby bohaterów, a co za tym idzie – liczby głosów. Zbyt wielka liczba mało zindywidualizowanych brzmień pozbawia słuchacza możliwości uważnego śledzenia zdarzeń. Nieustannie zmusza do akustycznej rekognicji. „W aktorskim wykonaniu słuchowiska najważniejsze jest zmontowanie odpowiedniego zespołu brzmień głosowych i takie zinstrumentowanie modulacji, aby w ramach możliwie harmonijnej całości uzyskać możliwie największe urozmaicenie”¹²⁸.

uprzednio niezależnych od siebie wypowiedzi, rodziła się właśnie na początku wieku w wyobraźni także radiowych twórców.

¹²⁷ Terlecki docenił wyrazistą indywidualizację głosów w *Historii o żołnierzu* (tenże, „*Historia o żołnierzu*”. *Dwugłos* (II)), a Skiwski w *Potrójnym śladzie* (tenże, *Słuchowiska bez dogmatu*). Ten sam krytyk jako ewidentny błąd w realizacji wskazywał mało skonstrastowaną brzmieniowo obsadę *Strzału na pokładzie* Hansena (J.E. Skiwski, *Co słyszeliśmy ostatnio*, „*Pion*” 1937, nr 7, s. 6). Jeden z powracających postulatów krytyki polegał na wprowadzeniu przed emisją słuchowiska prezentacji postaci nie tylko poprzez wyciszenie bohaterów i nazwisk wcielających się w nich aktorów, ale także poprzez „próbki głosowe”, krótkie frazy wypowiedziane we właściwym danej postaci tonie, co miało ułatwić słuchaczom identyfikację poszczególnych osób pojawiających się w utworze. Sporadycznie w recenzjach pojawiały się uwagi dotyczące samego „ustawienia” głosu. Irzykowski relacjonuje, że w dyskusji u Hulewicza po emisji *Zegarka* pojawiły się zarzuty wobec aktorów, którzy „trzymali się na najniższym tonie, co ponoć robiło wrażenie ponure” (tenże, *Trzy ostatnie słuchowiska*). Obniżenie głosu, zmatowienie brzmienia (tzw. przydech) daje efekt tajemniczości, poetyckości, nastrojowości nieuzasadniony w słuchowisku Szaniawskiego.

¹²⁸ K. G., „*Obraz*” *Czechowicza w radio*, „*Pion*” 1938, nr 13, s. 8.

Doceniano wyraziste i klarowne budowanie przez aktorów „sylwetki akustycznej” postaci. Zauważano brawurowe popisy głosowe. Zwłaszcza pozawerbalne:

Na czoło wykonawców wysunął się Jaracz radiofonicznym przeprowadzeniem swej roli. Jego pomruki, sapania, przeciąganie się i ziewanie starczyło za charakteryzację. Blanka miała za niski, za martwy głos jak na młodą, wibrującą, niewyżytą kobietę. Inni wykonawcy nie wykazali specjalnie uderzających cech radiofonicznych, ani *in plus*, ani *in minus*¹²⁹.

I jeszcze o efektownej „żonglerce akustycznej” Teofila Trzcńskiego, odtwórcy roli Gawła w słuchowisku Irzykowskiego: „bardzo ciekawie rozwija swój śmiech w jakąś kaskadę muzycznego hałasu o wiele żywszą od ubogiej melodyki Pawła”¹³⁰. Te budzące uznanie aktorskie umiejętności posługiwania się głosem mogą być wyeksponowane przede wszystkim w radiu. Na scenie giną przytłumione przez scenografię, światła, kostiumy i ruch. „Nagi głos” przed mikrofonem w pełni ujawnia gamę swych odcieni i możliwości. Radio stawia zatem przed aktorem inne wymagania niż scena. „Radiowy teatr pozbawiony rampy wymaga z jednej strony kameralności i wyjątkowej

¹²⁹ Podhorska-Okołów, „*Ostatni powrót*” W. Rogowicza. Stosowanie efektów „sapania, przeciągania się i pomruków” wymagało szczególnie wyteżonej uwagi, gdyż zbliżało wykonanie do subtelnej granicy dobrego smaku. Kwiatkowski przypomina z bardzo wczesnych doświadczeń słuchowiskowych Polskiego Radia interpretację tego samego aktora w słuchowisku *Sprawiedliwość* według Londona. Jaracz stworzył śmiałą kreację otrutego opryszka: „świetnie i klinicznie prawidłowo oddanie dźwiękowe wymiotów, czkawki przedśmiertnej i innych przejawów męki zatrutego człowieka”. Jednak ta potwierdzająca doskonałość warsztatową aktora rola spotkała się z ostrą krytyką wywołaną nadmierną dosłownością, wręcz epatowaniem słuchacza nieprzyjemnymi odgłosami (por. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 339). Podobnie rzecz się miała ze znalezieniem sposobu na „zagranie” pocałunku przed mikrofonem. „Stosował też Wierciński szeroką skalę realistycznych efektów głosowych, niekiedy zbyt jaskrawych (pocałunki)” – pisał Terlecki („*Historia o żołnierzu*”. *Dwugłos* (II)). Łaskawsza jest opinia Irzykowskiego w odniesieniu do słuchowiska *Pani zabija pana*: „Dobrze wyszły pocałunki, jako cmokanie się” („*Pani zabija pana*”). Widać pewną ewolucję nie tyle związaną z gustem i przyzwyczajeniami krytyków, ile raczej ze znalezieniem formuły ciekawszej niż skrajny realizm. Okazało się, że – jak zawsze w radiu – dyskrecja jest bardziej efektowna od hipertrofii, a mikrofon wyolbrzymia detal.

¹³⁰ Skiwski, *Jak Paweł zabił Gawła*. Dzięki efektownej grze Trzcńskiego, jak zauważają Skiwski i Flukowski, sympatie słuchacza przenoszą się z Pawła, który jako cierpliwy poszukiwacz ciszy zaskarbił sobie przychylność odbiorców, na Gawła, coraz bardziej interesującego i przykuwającego uwagę.

precyzji w doborze środków, umiejętności mówienia „z bliska”, z drugiej – niebywale świadomości ekspresji językowej, koncentracji i pomysłowości¹³¹. Trudność sprawia też aktorom brak bezpośredniej reakcji odbiorców, „tej ostrogi, jaką daje codziennie ludziom teatru żywa publiczność”¹³².

Reżyser, którego rola polega na obejmowaniu całości, czuwaniu nad spójnością utworu, miał być z kolei – w świetle oczekiwań krytyki – dyskretny i konsekwentny¹³³. I dodatkowo, co wobec intensywnej pracy radiowej nabiera niepośledniego znaczenia, odporny na rutynę. Dlatego Wydział Literacki oprócz stałych reżyserów, Antoniego Bohdziewicz i Tadeusza Byrskiego, zapraszał do realizacji słuchowisk innych twórców, m.in. Juliusza Osterwę, Edmunda Wiercińskiego, Leona Schillera. Ich różnorodny styl pracy, świeżość i oryginalność spojrzenia, wrażliwość i wyobraźnia dynamizowały rozwój radiowej sceny¹³⁴.

¹³¹ Jeden z najznakomitszych reżyserów w historii radiowego teatru Zdzisław Nardelli uważał, że inne niż w teatrze oczekiwania wobec aktora wymagają odmiennego sposobu pracy. „Przede wszystkim zmniejszenie ilości prób do koniecznego minimum, a nawet, jeżeli jest to możliwe – zupełne ich zlikwidowanie. Nadmierna ilość prób w teatrze dla pamięciowego opanowania roli – w pracy radiowej nie ma sensu, niepotrzebnie obciąża pamięć aktora, osłabia świeżość reagowania. Przemęczone interpretacje w końcowym efekcie zanudzają «filologiczną» poprawnością. Stosowanie nowej, doświadczonej już metody nagrywania audycji, metody polegającej na improwizacji aktorskiej, przy równoczesnej żelaznej logice kreowania postaci w określonych tekstem autora i wyobraźnią reżysera ramach, daje pozytywne relacje. [...] Oczywiście, że metoda ta nie wyczerpuje możliwości realizacyjnych i jest tylko jednym ze sposobów nagrywania słuchowisk” (tenże, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna*, s. 533).

¹³² Majewski, *Słucham i notuję*.

¹³³ Irzykowski, wytykając M. Melinie niedociągnięcia reżyserskie przy *Nocach Teresy* i „wiele przesad”, proponował przedpremierowe sprawdzanie koncepcji słuchowiska na grupie bezstronnych, niewtajemniczonych słuchaczy. Tenże, „*Noce Teresy*” Nałkowskiej.

¹³⁴ Do rangi anegdoty urósł konflikt na linii autor – reżyser, którego świadectwo pozostało na łamach prasy i we wspomnieniach. Chodzi o list opublikowany przez K.I. Gałczyńskiego w „Prosto z Mostu” po emisji słuchowiska *Mężczyzna w damskim kapeluszu*. Relacjonuje ten incydent Tadeusz Byrski: „Nie wiem, co mnie podkusiło, żeby zaproponować autorowi dopisanie chórów w pewnych punktach tekstu. Gałczyński na ogół niechętny takim rzeczom, jakoś się zgodził i zrobił to dowcipnie, ale obejść się bez tego było można. Drugim błędem było zamówienie muzyki do tych chórów u Zygmunta Mycielskiego. Powstał twór dziwny; chóry były za trudne, aktorzy zrobili to źle, technicznie się to nie sprawdziło, należało przed nadaniem chóry wyciąć, zrezygnować z nich – nie zrobiłem tego” (tenże, *Teatr – radio*, s. 215-216). List Gałczyńskiego utrzymany w charakterystycznym stylu pisarza przeko-

Ten bezwstydnny „teatr bez kulis” uporczywie przekracza co dzień granice, zaledwie wczoraj zakreślone, myszkuje z upodobaniem po peryferiach możliwości niepewnych i mglistych, trwa w ciągłej gonitwie za wizją i jeszcze jedną metodą jej ucieleśnienia¹³⁵.

W tej gonitwie premier, pomysłów i realizacji towarzyszyła radiowym twórcom grupa uważnych i wrażliwych słuchaczy, znawców coraz bardziej świadomych warunków pracy przed mikrofonem, entuzjastów dźwięku oczekujących nowych doznań i wzruszeń podczas kilkudziesięciu minut spektaklu w eterze. To krytyka nazywała przeżycia odbiorcy i szukała ich źródła, a wskazując na konkretne rozwiązania, pozwalała tworzyć kanon specyficznie radiowych środków rozbudzania wyobraźni. Pomagała osadzić nową akustyczną dziedzinę

nuje, że autor miał duże wyczucie radiowe i skryształizowaną wizję kształtu fonicznego swojego utworu: „Pomijam tutaj fakt, że w swoim czasie w pewien mglisty, straszny wtorek sterroryzowano mnie, zdaje się w windzie, za pomocą dębowej maczugi i zmuszono, nie wiadomo dlaczego, do dopisania greckich chórów. Ale trudno. Kazali. Dopisałem i poszedłem inkasować. Pomijam również to, że chór zamiast recytować, śpiewał i komparsi na premierze beczeli tak potwornie, że ani słóweczka nie można było wyrozumieć. Chodzi mi tylko o wiatr. Dlaczego p. Byrski skreślił wiatr? Wiatr, który u mnie trafnie oddawał rozpacz śnieżniej zadymki i sugerował poczucie małego, rozwertepionego miasta, jakiegoś nie przymierzając Wilna? Wiatr, który jest akustycznym stemplem moich pewnych słuchowisk; który był i w *Balu zakochanych* i spotkał się z takim uznaniem ze strony J.E. Skińskiego [tenże, *Fantastyka i dzień powszedni*, s. 8 – przyp. A.W.] [...] Ja rozumiem, że p. Byrski miał w stosunku do mojego tekstu, do mojej własności pewno prawo. Prawo przyjaźni? A gdybym ja na ten przykład przyszedł do p. Byrskiego w odwiedziny i powycinał mu zębki w jego słynnej kotarze? [...] A może i na p. Byrskiego zaczyna padać p. Schillera cień w kształcie gigantycznej cebuli? Byłoby to bardzo niepokojące” (K.I. Gałczyński, *Słuchowisko i reżyser* [w dziale: „Listy do redakcji”], „Prosto z Mostu” 1937, nr 45, s. 8. Premiera słuchowiska: 23 września 1937). Krytyka Gałczyńskiego nie spotkała się z odpowiedzią Byrskiego, nie pociągnęła za sobą kolejnych głosów. Jest świadectwem niejasnego statusu właściciela tekstu, prawa („prawa przyjaźni?”) reżysera oraz ilustracją dość banalnie brzmiącej, ale zasadniczej radiowej reguły, iż forma (realizacja dźwiękowa) jest zawsze służebna wobec treści. Przerost formy jest wadą łatwo prowadzącą do wypaczenia sensu i utraty komunikatywności. O rozbieżnościach pomiędzy Byrskim i Gałczyńskim pisze także Pleszkun-Olejniczakowa (*Słuchowiska* (I), s. 226-228). Więcej o roli i zadaniach reżysera radiowego: Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku* (zwłaszcza rozdział: *Rzeczom pozornie małym nadawać rangę wielkich, czyli o reżyserowaniu form radiowych*, s. 329-346).

¹³⁵ Skiński, *Fantastyka i dzień powszedni*.

w szerokiej przestrzeni sztuki. Określić i zaakceptować jej niezależność. Krytyka przedwojennego słuchowiska jest także dowodem na bezsprzeczny, z pozoru prozaiczny, lecz wciąż niedoceniany fakt, iż w radiu istotna jest nie tylko potrzeba opowiadania, lecz także przyjęta formuła wypowiedzi: „Można fragmenty książki telefonicznej tak podać, że będzie się tego słuchało z zapartym tchem, i odwrotnie: można i Pittigrillim znudzić najgorliwszych jego wyznawców”¹³⁶. Recenzenci słuchowisk szukali zatem nowatorstwa i natychmiast szacowali jego atrakcyjność „dla ucha”. Cenili odwagę i przełamywanie schematów, jednak nie dopuszczali, by eksperyment pozostał wartością samą w sobie. Formułowali kryteria, by precyzyjnie oznaczyć moment, kiedy „jednostronność ekspresji staje się atutem w rękach artysty”¹³⁷.

3. „WALKA O SŁUCHOWISKA”

Słuchowisko znajduje się w stanie zagrożenia, a zadaniem krytyki jest tę sztukę chronić, tak należałoby streścić główną myśl artykułu, którego tytuł staje się także punktem wyjścia poniższych rozważań¹³⁸. Jan Ulatowski na początku 1936 roku¹³⁹ podniósł publicznie kwestię niezwykle chwiejnego statusu słuchowiska i jego zagrożonej autonomii. Pisał wprost o „sprawie poziomu intelektualnego i estetycznego” radiowych utworów. Zarzucał autorom słuchowisk, że zbyt wielką wagę przykładają do opinii, które znają z korespondencji i ankiet Biura Studiów, a pozwalając się uwieść statystyce, tworzą wyobrażenie „uśrednionego” odbiorcy bez głębszych potrzeb i oczekiwań:

Pokazuje się, że radio, tak samo jak film, demoralizuje autorów, zmusza ich bowiem do liczenia się z gustem i pojemnością umysłową szerokich mas. O tym guście i tej pojemności krążą

¹³⁶ Majewski, *Latem śpię przy otwartym głośniku*, s. 5.

¹³⁷ Skiński, *Fantastyka i dzień powszedni*.

¹³⁸ Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6-7.

¹³⁹ Przypomnijmy, oryginalne słuchowiska jako efekt podjętej przez Polskie Radio współpracy z pisarzami są realizowane zaledwie od trzech miesięcy.

tylko legendy i władcy, zarówno filmu, jak i radia, skłonni są dla ostrożności raczej ich nie doceniać¹⁴⁰.

Przeprowadzona w ten sposób argumentacja powoduje nadmierne eksploatowanie w słuchowiskach wątków roman-sowych i sensacyjnych, co zbliża je do literatury popularnej, sprawia, iż nasila się tendencja do publicystyki, moralizator-stwa, niewyszukanej pedagogiki mas – „skwapliwie zastępują wynalazczość artystyczną spekulacjami ideologicznymi”¹⁴¹. Dodatkowym zagrożeniem, na jakie wskazuje krytyk, jest to-warzysząca realizacjom radiowym perspektywa znacznych, jak na ówczesne warunki, profitów:

W chwili obecnej stoją sobie naprzeciw: nowe narzędzie wyrazu artystycznego o nieobliczalnych możliwościach – mikrofon, oraz zdeorientowani argumentami merkantylizmu literaci. Jeżeli intencje Radia w stosunku do Teatru Wyobraźni jako nowej formy sztuki są szczerze, względ na poziom umysłowy słuchaczy albo na ich „potrzeby” moralne czy – mówiąc konkretniej – interes społeczny żadnej nie powinien odgrywać roli. Jeżeli jest inaczej, tzn. jeżeli wciąga się znanych pisarzy tylko po to, by mieć o jedną atrakcję więcej, należy zaprzestać dyskusji na ten temat i decyzję w sprawie współpracy z radiem pozostawić prywatnemu uznaniu poszczególnego pisarza, tak jak to było dotąd¹⁴².

¹⁴⁰ Irzykowski, „Noce Teresy” Natkowskiej.

¹⁴¹ Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6.

¹⁴² Tamże. O komercyjnym wymiarze współpracy z radiem pisał też Bohdziewicz: „Radio zabrało się do flirtu z pisarzami. Atuty radia: nowa forma ekspresji słowa i mieszek z grosiwem” (tenże, *O współpracy pisarzy z radiem*, s. 5). Ten aspekt funkcjonowania pracy radiowej nie był podno-szony bezpodstawnie. Eydziatowicz szczegółowo wylicza sumy przeznaczane na honoraria w Polskim Radiu: „W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia radia wypłacono wykonawcom programów 11,5 miliona złotych, czyli 1,5 miliona rocznie” (*Kulisty radiofonii*, s. 32). Możliwość łatwego i niemałego dochodu była kusząca i rzeczywiście wykorzystywana przez autorów, co potwierdza choćby Wańkiewicz: „Dotąd zwykle (*mea culpa*) traktowało się radio jako dodatkowy zarobek za felieton, który ma być i tak umieszczony w prasie” (tenże, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 84). Oczywiście włączenie strategii kupna – sprzedaży nie determinuje obniżenia poziomu pracy artystycznej, lecz kiedy dodamy niewyłączną odpowiedzialność autora tekstu za efekt radiowy, ulotność związana z jednorazową emisją, widzimy, jak wielkiego talentu czy odpowiedzialności wymagało od autora przedstawienie Tea-trowi Wyobraźni wyjątkowo oryginalnej propozycji: „to za drobne jest dla powieści, za wątle do dramatu, ale w sam raz będzie dobre dla radia”, de-

Ten sam autor dalej eksplikuje:

Przyczyna tkwi w czynnikach ekonomicznych. Film jest dziś całkowicie zmerkantylizowany i traktowany być winien na równi z przemysłem konfekcyjnym. Radio nie ma potrzeby schodzić na poziom konfekcji...¹⁴³.

Łatwość publikacji wspomagana przez argument finansowy to wynik rzeczywistego zapotrzebowania radia na teksty słuchowiskowe. Cotygodniowy cykl premier oraz konieczność zachowania ciągłości programu wymuszały nieustanny dopływ oryginalnych scenariuszy. Pospieszne tempo pracy, schlebianie gustom słuchaczy, przekonanie o ich niewygórowanych oczekiwaniach oraz pokutująca opinia na temat radia postrzeganego wyłącznie jako rozrywka dla mas z pozoru dawały pisarzom placet na bylejąkość. Zatem ewidentną potrzebą stała się troska o wartość propozycji programowych, zwłaszcza tych, które aspirowały do rangi produkcji artystycznych. Krytyka została postawiona wobec konieczności „walki o słuchowiska”, ich treść, spójną strukturę, oryginalność i siłę ekspresji. Walczyła tym samym o słuchacza, o szacunek dla jego intelektualnych aspiracji i estetycznych kompetencji.

Recenzje przedwojennych słuchowisk potwierdzają silne wyczulenie ich autorów na miałość radiowej fabuły. „W szczególności dobra, chwilami świetna, w treści i w koncepcji ideowej trywialna”¹⁴⁴, pisze Irzykowski o sztuce Nałkowskiej *Noce Teresy*, a *Biednej młodości* zarzuca, iż jest zajmująca tylko w dwóch scenach¹⁴⁵. Nawet *Zegarek*, mimo wielu atutów, przypomina Ulatowskiemu anegdotę ze szkolnej czytanki¹⁴⁶. Wyjątkowo banalna treść dyskwalifikuje, w ocenie Skińskiego, *Magię liczb* Marii J. Wielopolskiej: „szablonowa rozmowa znudzonego pana

maskował sposób myślenia autorów słuchowisk Irzykowski. „W ten sposób Polskie Radio merkantylnymi sposobami dopinguje i hoduje tę roślinkę. I są postępy, choć kwiatów jeszcze nie ma” – oceniał (tenże, „*Pani zabija pana*”).

¹⁴³ Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6.

¹⁴⁴ Irzykowski, „*Noce Teresy*” Nałkowskiej, s. 5. W innej recenzji czytamy: „katastrofa wielkiego talentu”. Nałkowska zastosowała najtańsze szablony psychologiczne: „fatygowanie publiczność takimi obserwacjami bez żadnego myślowego czy uczuciowego zamiaru mogłoby być usprawiedliwione, gdyby interesujący był sam sposób obserwowania, niestety...” (Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6).

¹⁴⁵ Irzykowski, *Młodość – biedna czy zuchwała?*

¹⁴⁶ Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6.

ze znudzoną panią o «miłości»¹⁴⁷. Lichej gry emocjonalnej nie uniknął nawet Ernst Johannsen w wojennym słuchowisku *Hallo, tu Brygada!*: „Epizod z młodym rekrutem, który ciągle prosi, żeby, gdy zginie, powiedzieć coś jego matce, jest niewątpliwie prawdziwym, ale tak wyzyskanym, że aż mdli”¹⁴⁸. Powielane beletrystyczne schematy, nieskomplikowana psychologia, ekliwiczność, egzaltacja i sentymentalizm nie tylko raziły stawiających wymagania sztuce radiowej krytyków, ale prowadziły w rezultacie do niebezpiecznej supozycji, iż niemożliwe jest przedstawienie przed mikrofonem ważkiej problematyki przy jednoczesnej dbałości o komunikatywność i atrakcyjność odbioru. Irzykowski pisze otwarcie, że „radio nie nadaje się do słuchowisk o treści głębszej czy bardziej skomplikowanej, natomiast wyraża dobrze fakty proste – tak samo jak film, w którym sceny uboczne wysuwają się na pierwszy plan. Żeby walor optyczny schodził się z akcentem treściowym i uwypuklił rzecz dla autora główną, to zdarzyć się może tylko w wyjątkowych wypadkach”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ „Jest to niejako wzorowe słuchowisko przeciętne, które dlatego właśnie zjednać sobie może licznych przyjaciół. Eksperymentatorstwa nie ma tam za grosz, przynajmniej jeśli chodzi o treść. Ze strony radiowej nowość polega na tym, że rozmowa między dwoma osobami toczy się cały czas przez telefon. Aż dziw bierze, że tak utalentowana publicystka nie zdobyła się tu na żaden wysiłek literacki. Odzwierciedla to stosunek naszych literatów do radia. Rozumują oni widocznie, że skoro radio dociera wszędzie, przeto nie wymaga specjalnych wysiłków twórczych i wystarczy dać rzecz jako tako skleconą, trafiającą w popularne nuty uczuciowe, aby zyskać sukces. Rozumowanie to jest – niestety! – słuszne. Niestety, bo w ten sposób pogłębia się zły gust i gra się na zniżkę. Jeśli miałbym do wyboru między płaskim skeczem humorystycznym a zgrabnym szablonikiem w rodzaju *Magii liczb*, stanowczo głosowałbym za płaskim skeczem. Amatorzy łatwego dowcipu będą pękali ze śmiechu, ludzie o wybredniejszym smaku po prostu zamkną głośnik – ale nikt płaskiego kawalarstwa nie weźmie za objaw wysokiej kultury literackiej. Tymczasem słuchowisko takie jak *Magia liczb* dzięki swej gładkości, ekliwicznemu smakowi niejednego może utwierdzić w przekonaniu, że taka właśnie jest dobra, «wytworna» literatura” (J.E. Skiwski, *Blaski i cienie ostatnich tygodni*, „Pion” 1936, nr 46, s. 5). Wielopolska ripostuje: „Niech pan Skiwski mówi, co chce, ale wiele można dokonać cudów przed mikrofonem, operując subtelnym materiałem wyznań, oświadczeń, szeptów i płaczu” (taż: *Sukcesy*).

¹⁴⁸ Podhorska-Okołów, *Z powodu słuchowiska* (I).

¹⁴⁹ Tamże. W innym miejscu tę schematyczność słuchowiskowej fabuły tłumaczy Irzykowski wymogami czasowymi radia i „milczącymi didaskaliami”. Stwierdza, że Pawlikowska-Jasnorzewska wybroniłaby zamysł słuchowiska *Pani zabija pana*, gdyby mogła wypisać się – jak w powieści – i uzupełnić treść szczegółowym opisem postaci. Odbiorca miałby wówczas świadomość

Podobną opinię zamieszcza Wiktor Borkowski:

Bez obrazu pisarzy radiowych powiedzieć trzeba, że – nawet w szczęśliwszych swoich kreacjach – rzadko dają oni satysfakcję wyższym kondygnacjom władz duchowych swoich słuchaczy. Rzecz to zresztą nie dziwna, bo powtarzająca się w początkowych okresach różnych nowych rodzajów sztuki. Ich adepci są tak olśnieni nowymi możliwościami technicznymi i tak onieśmieleni zupełnym brakiem tradycji, że przez dłuższy czas nie mogą wyjść poza prymitywizm psychiczny, którego by się wstydzieli w jakimkolwiek starszym rodzaju artystycznym¹⁵⁰.

Tak skonstruowana ocena implikuje zarazem sprzeciw wobec lekceważącego traktowania słuchacza jako odbiorcy mniej wyrobionego, czekającego jedynie na „brutalne sensacje i ordynarny komizm”¹⁵¹. Próba obrony przed trywialnością nie powinna być jednak ucieczka w hermetyczną problematykę

psychologicznych przesłanek decydujących o rozwoju zdarzeń. W krótkich epizodach, składających się na słuchowisko, nie jest w stanie zbudować wyrazistego rysunku postaci. Patrz: tenże, „*Pani zabija pana*”.

¹⁵⁰ W. Borkowski, „*Żona Lota*”, „*Pion*” 1937, nr 11, s. 7.

¹⁵¹ Tamże. Z kolei Skiwski nie kryje swej irytacji po wysłuchaniu humorystycznego obrazka słuchowiskowego z piekielnych czeluści *Syrena*: „Złożyło się, że p. Nowicki wie, iż piekło ma w literaturze swoją starą tradycję; wie nawet, że Dante poświęcił mu cały poemat i że zwiedzał czeluście piekielne z Wergiliuszem. Te wiadomości z historii literatury odbiły się jak najfatalniej na kompozycji humorystycznej p. Nowickiego, który ni mniej ni więcej tylko jako osobę swojego skeczu wprowadza wielkiego poetę średniowiecza”. Nie chodzi jednak Skiwskiemu o umieszczenie znakomitego nazwiska w audycji lekkiej i z założenia rozrywkowej, o „odbrązowienie” postaci, ale o naiwność autora, używającego potocznej wiedzy jako rzekomego atutu, podkreślającego literacką rangę słuchowiska: „Nie pokusił się bodaj [Nowicki – przyp. A.W.] o satyrę na Dantego. Wprowadził go po prostu w charakterze konferansjera i świadka swoich niezłych, ostatecznie, ale niezbyt wyszukanych dowcipów. Ta nonszalancja jest w najwyższym stopniu niesmaczna, obraża zdrowy sens, pozostaje w sprzeczności z najbardziej uzasadnionymi konwencjami przyzwoitości literackiej, które obowiązują nawet (a może zwłaszcza?) autorów skeczów” (tenże, *Debiut P. Nowickiego*, „*Pion*” 1937, nr 19, s. 17). Artykuł Skiwskiego jest jednym z głosów w toczącej się wówczas dyskusji na temat form humorystycznych dopuszczalnych i jednocześnie efektownych na antenie: „między pikanterią szmoncesu a monotonią «dowcipu» ciężkiego kalibru” (tamże). Z innych wypowiedzi należy wymienić obszerny tekst Józefa Czyścieckiego *O humorze radiowym* („*Pion*” 1937, nr 10, s. 7-8) oraz autorską próbę zmierzenia się z radiowym komizmem przez Skiwskiego w słuchowisku *Żona Lota* uznanym (mimo błędów niekonsekwencji, niejasności i koturnowości postaci) za „inteligentną przypowieść” (Borkowski, „*Żona Lota*”).

czy silnie zmetaforyzowaną leksykę, stwarzającą pozór artystycznego namaszczenia:

Słuchowisko musi powstawać z innych motywów niż film. Motyw filmu: podobać się możliwie wszystkim, a ponieważ większość stanowi masa, mniejsza o wybranych! Motyw słuchowiska powinien brzmieć: podobać się wybranym. Ale to nie znaczy: snobom¹⁵².

Drugim rodzajem antidotum na tanią beletrystykę miały być tzw. słuchowiska bohaterskie¹⁵³, czyli stawiające w centrum uwagi powszechnie znaną i cenioną postać lub doniosłe wydarzenie historyczne. W przypadku tej grupy utworów największe zagrożenie stanowiła nienaturalna górnołotność oraz popularyzatorski schematyzm. Przykładowo, Irzykowski surowo ocenia pod tym względem słuchowisko Tadeusza Piniego *Obiad Brodzińskiego*, przyznając, że w tej realizacji dominuje aspekt pedagogiczny: „zainteresować radiotów postacią i utworami Brodzińskiego”¹⁵⁴. Pomysł fabularny osadza się na grze pozorów. Znakomity poeta i historyk uczestniczy *incognito* w spotkaniu towarzyskim, gospodarze jednak rozpoznają, z jak ważną osobistością mają do czynienia, lecz nie dają tego po sobie poznać. W finale „wszystko się wśród serdeczności wyjaśnia”¹⁵⁵. Rozczarowany krytyk szuka rozwiązań, które pozwoliłyby uratować konstrukcję przed sztucznością i programowym infantylizmem: „Gdyby Szaniawski miał to do roboty – proponuje – może gospodarze nie zdradziliby się aż do końca, Brodziński zmiarkowałby, że oni go znają i że go wciągnęli w pocziwą pułapkę, ale żeby nie psuć zabawy, udawałby, że się na tym nie poznaje [...] napięcie by się nie rozładowało, lecz pozostałoby w akumulatorach jeszcze bardziej napięte”¹⁵⁶. Jednak Pini pozwala sobie jedynie na podręcznikową sytuację, prezentującą w stosownej pozłocie narodowego mistrza słowa.

¹⁵² Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6. Z zarzutem skrajnej estetycznej megalomanii spotkała się m.in. M.J. Wielopolska jako autorka słuchowiska *Magia liczb*, głównie ze strony Skiwskiego (patrz: tenże, *Słuchowiska bez dogmatu* oraz *Blaski i cienie ostatnich tygodni*). Autorka broniła się, argumentując: „Snobizm? Może i snobizm. I on się wplątać potrafi między wążką kanwę, ścieg mniej lub więcej uchwytny, ale deseniowi to nie psuje i haft się snuje delikatny, nie światoburczy dla zapatrzonych (pardon! zasłuchanych...)” (tamże, *Sukcesy*).

¹⁵³ Określenie Podhorskiej-Okołów.

¹⁵⁴ Irzykowski, *Trzy ostatnie słuchowiska*. Premiera: 14 listopada 1935, reż. W. Budzyński. *Słuchowiska* (II), s. 163.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Tamże.

Buduje poprawny, acz mało wiarygodny wizerunek postaci dopełniony sztafą i patyną¹⁵⁷.

Za wyjątkowo udane, bo unikające pułapki dydaktyzmu, uznane zostały m.in. słuchowiska: *Wakacje w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza i – mimo pewnych niedociągnięć kompozycyjnych – *Hallo, tu Brygada!* Ernsta Johannsena. Pierwszy utwór odnosi się do znanego wątku z życia Fryderyka Chopina, jego związku z George Sand. Frapujący epizod łatwo mógł stać się materiałem na rzewną, sentymentalną, wręcz pensjonarską opowieść, a postać wielkiego kompozytora – pretekstem do kolejnej pouczającej przypowieści. Obie te literackie mielizny zostały szczęśliwie ominięte.

Dlaczegoż akcja ma być koniecznie pomnikiem? – dopytuje muzykolog i popularyzator muzyki Chopina, także na antenie Polskiego Radia, Karol Stromenger – Iwaszkiewicz słusznie wyszedł z założenia, że wielkości Chopina nie trzeba dopiero zwiastować słowami spiżowymi. Tytuł słuchowiska *Wakacje w Nohant* wymownie zapowiada, że będą się w nim działy rzeczy niemonumentalne. A jednak domownik dworku w Nohant, z którym od lat żyła się rodzina pani Sand, jest przecież człowiekiem obcym. Nie dlatego, że pochodzi z dalekiego kraju, ale że jest po trosze obcym na ziemi. Jak Bach „jest na ziemi tylko gościem”. Domownik i człowiek nie z tego świata – to jest moment niezwykły, który słuchowisku Iwaszkiewicza poddał ton. Poza codziennością kryje się intrygująca duchowość¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Niebezpiecznej jednostronności wizerunku postaci nie uniknął nawet W. Hulewicz, autor słuchowiska *Potęga promieni*: o Marii Skłodowskiej-Curie, zrealizowanego na podstawie wspomnień córki uczoney – Ewy Curie: „Z bogatej i bardzo ludzkiej psychiki wielkiej uczoney słuchowisko wydobyło na jaw jedynie cechy najbardziej «reprezentacyjne», najwznioślejsze: nadludzka pracowitość, niezmierny autentyzm, samozaparcie, skromność, miłość ojczyzny... Dziecięca naiwność, przemiłe dziwactwa, cała uroczą «zwyczajność» niezwykłego człowieka, które czynią postać Marii tak bardzo żywą i bliską, musiały zostać pominięte i wskutek tego obraz jej wypadł siłą rzeczy nieco koturnowo” (H. Ł. [Henryka Łazowertówna], *Premiery radiowe*, „Pion” 1938, nr 49, s. 8). Dorobek naukowy badaczki został zrelacjonowany w dialogu studentów i właśnie ta scena odpychała nienaturalnością i rezonerstwem: „Wypowiedzi ich mają charakter nieco zbyt «referatowy» i sprawiają wrażenie jakby wzajemnie pouczali się o rzeczach, o których – jako studenci – oboje wiedzą równie dobrze. Skoro już trzeba było zapoznać słuchaczy z naukową doniosłością wynalazku Marii Curie, to może należało skomponować w tym celu inną scenę, która by tak nie raziła sztucznością” (tamże).

¹⁵⁸ Stromenger, *Teatr Wyobraźni*. „Wakacje w Nohant”, s. 6. Premiera 23 kwietnia 1936, reż. [brak danych]. Odheroizowanie otoczonych legendą

W ten sposób otrzymujemy przekonujący, pozbawiony mitologii obraz Chopina, zarysowany dyskretnie, przez drobniaki oraz domową „zwyczajność” zrelacjonowaną z bliskiej perspektywy. Zastosowana optyka ujęcia postaci – jak z satysfakcją odnotowuje recenzent – nie prowadzi jednocześnie do „spłylenia” tekstu, obniżenia jego waloru literackiego czy symplifikacji wizerunku kompozytora. Bohater zachowuje ową „intrygującą duchowość”, której wyraźnym sygnałem jest muzyka i milczenie.

Obawa przed sprowadzeniem utworu radiowego zaledwie do roli dźwiękowej ilustracji tezy, w tym przypadku pacyfistycznej, towarzyszyła emisji słuchowiska *Hallo, tu Brygada!* odnoszącego się do wydarzeń I wojny światowej. Niepokoję krytyków nie zmniejszył fakt, iż – jak się okazało – autor za punkt wyjścia przyjął „nie sceptycyzm wobec wojny, ale kult bohaterstwa”¹⁵⁹. Nadmierne dążenie do zaakcentowania wartości prowadzi zwykle do idealizacji bohaterów, lecz zarazem niesie ryzyko zafałszowania autentyczności ich przeżyć, zamiast przekonujących postaci otrzymujemy ponadnaturalne twory nieodczuwające strachu, bólu, rozpacz. W krytycznym dwugłosie po emisji słuchowiska znajdujemy opinię, iż Johannsenowi udało się bez nadmiernej apologii pokazać dramatyzm wojny: „wszyscy żołnierze tego opuszczonego zakątka frontu są bohaterami bez poży”¹⁶⁰. Autor

postaci artystów oraz napięcie między twórczością a codziennością uznaje się za jeden z wyróżników dramaturgii Iwaszkiewicza – *Maskarada* (Puszkin), *Wesele Pana Balzaka*. Znany dramat Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* miał premierę sceniczną w grudniu 1936 roku, a tekst opublikowano w roku następnym. Ponieważ nie zachował się scenariusz *Wakacji w Nohant*, trudno ustalić ewentualne różnice w treści słuchowiska w porównaniu z dramatem przygotowanym dla teatru.

¹⁵⁹ Podhorska-Okołów, *Z powodu słuchowiska* (I).

¹⁶⁰ K. Irzykowski, *Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!”* (II), „Pion” 1936, nr 6, s. 5. Twórcy radiowi niejednokrotnie stawali przed wyzwaniem ukazania bohaterów narodowych, powszechnie szanowanych postaci świata kultury czy wielkich momentów historycznych. Przy okazji rocznic, świąt narodowych i innych podniosłych uroczystości powstawały audycje łączące elementy edukacji, propagandy i sztuki. Niezwykle trudno było wypracować oryginalną i atrakcyjną formułę służącą do przekazu tych ważkich treści. „Nieraz słuchając audycji patriotycznych, obchodowych, myśleliśmy: czego im brakuje, aby «chwyciły»? Dla inteligentniejszych były wręcz nudne – dla szerokich mas przechodziły bez wrażenia, wręcz wiały chłodem” (Wielopolska, *Sukcesy*). Zdarzało się jednak, iż balansowanie pomiędzy wzniosłością a dokumentalizmem kończyło się sukcesem. Entuzjastyczne komentarze uzyskał np. program zrealizowany z okazji dwudziestej rocznicy obrony Lwo-

unikania niepotrzebnej hiperboli, zmniejsza dystans, zachowuje wiarygodność. Mimo błędów akustycznych („chaos dźwiękowy końcowych fragmentów”, „niedostateczna zrozumiałość licznych części tekstu”), które przypisywano niedoskonałościom radioodbiorników słuchaczy oraz uchybień kompozycyjnych („niemal od początku wiemy, co się stanie na końcu. wiemy, że żywa noga nie wyjdzie z tego kotła”), emisja audycji stała się wydarzeniem wywołującym niemały odzew słuchaczy.

„A wniosek ostateczny? Czy [...] słuchowiska bohaterskie powinny wejść do żelaznego repertuaru radia?” – zastanawia się Podhorska-Okołów i próbuje sformułować kompetentną odpowiedź:

Niewątpliwie tak, ale pod żelaznym warunkiem niesłuchanie precyzyjnego obmyślenia i wykonania: kult heroizmu to jeden z najważniejszych czynników kultury duchowej jednostek i społeczeństw. Ma olbrzymie znaczenie wychowawcze. Ale nie wolno, pod grozą śmieszności, czynić z niego nudnej piły. Powinien być on wypadkową wrażeń akustycznych podawanych słuchaczowi radiowemu w dozach umiejętnie stopniowanych i cieniowanych, tak aby sukces estetyczny wyprzedził wnioski ideowe. Nie przesadzajmy we wzniosłości. Patos bohaterski musi stać na koturnach, ale nie może piąć się na szczudła¹⁶¹.

wa: „I wygrał Lwów nie tylko na twardym terenie miast polskich. Wygrał też batalię na falach eteru. Pokazał, jak się buduje audycję rocznicową, ile w nią trzeba włożyć humoru, piosenki, sentymentu i umiejętnie posortowanych epizodów. Brać tylko te krótkie, mocne, niezawodne – bo wszystko inne zawodzi. Pamiętajmy wszakże, że rocznic rozmaitych ma naród zbyt wiele, aby je ciągle pitrasić na fryturach banału i obkładać jak odgrzewanym makaronem lepkimi, ciągnącymi się włóknami frazesu” (tamże).

¹⁶¹ Podhorska-Okołów, *Słuchowiska bohaterskie*. W tym samym artykule, przy okazji omówienia radiofonizacji *Don Kichota*, Podhorska-Okołów notuje, iż mikrofon wydobywa z tej znanej postaci zupełnie inny aspekt osobowości. O ile na scenie Don Kichot śmieży, w studiu wydaje się niepospolity, wręcz heroiczny: „Moment, kiedy pleban, balwierz i siostrzeniec Don Kichota podsłuchują jego bohaterski monolog, należy do scen radiofonicznie najbardziej udanych”. Potwierdza to sugestię, iż radio działa siłą głosu i tekstu, a wyobraźnię słuchacza ożywiają „małe” sytuacje, epizody, pozwalające jak w ujęciu filmowym maksymalnie zmniejszyć dystans do bohatera. I dlatego wielkie, „przestrzenne” sceny z *Don Kichota*, m.in. szarży stada baranów i walki z wiatrakami, odebrano jedynie jako „akustyczny komentarz naszej własnej wizji [...] jak każdy komentarz zwiężający pole widzenia”. Warto zaznaczyć, że sceny wskazane w cytowanym fragmencie recenzji przejawiają charakter wyjątkowo wizualny, wręcz widowiskowy, co też może tłumaczyć ich mniejszą siłę oddziaływania w radiu.

Zebrane uwagi dotyczące treści słuchowisk ewidentnie wskazują na zagrożenie wartości audycji banalnością podejmowanej tematyki i schematyzmem rozwiązań. Dążenie do „maksymalnej poprawności”, widoczne choćby w tzw. słuchowiskach bohaterских, zdradza oczywiste intencje dydaktyczne. Z kolei nadużywanie wątków romansowych, egzaltacja i sentymentalizm pozwalają wyznaczyć silną tendencję do pozostawienia radia na poziomie niewyszukanej rozrywki dla mas. Czy możliwe jest zatem atrakcyjne przekazanie ważkich treści szerokiej publiczności? W jakim stopniu odbiorca faktycznie domaga się jedynie zabawy i niewymagającej intelektualnie przyjemności? Czy sztuka radiowa jest w stanie zachować swój status, a jednocześnie zdobyć akceptację słuchacza? Te dylematy będą stale obecne w kolejnych latach funkcjonowania radiofonii. Tymczasem klarowne rozwiązanie zaproponował już w 1936 roku Jan Ulatowski:

Wynikający z sugestii filmu i popularnej beletrystyki problem artystyczny słuchowiska jest kwadraturą koła: nie można pisać dla mas tak, by zadowolić również wybranych. Cykl dialogów Platońskich daje rozwiązanie inne: można pisać dla wybranych tak, by zadowolić również masy. A więc jak? Na najwyższym poziomie. [...] Ale to trzeba umieć rozróżniać, na to nie ma formuły. Dlatego konieczna jest krytyka – jako instytucja (nie tylko reklamowa) i jako instancja (chętnie słuchana)¹⁶².

Przedwojenna krytyka śledzi nie tylko dewaluację treści, ale i niedociągnięcia kompozycyjne. Przede wszystkim zwraca uwagę na niejasność, nadmierną komplikację zdarzeń, multiplikację postaci i wątków, co przy jednorazowym odbiorze i konieczności pospiesznego nadażania za rozwijającym się ciągiem znaczeń akustycznych nie pozwala na satysfakcjonującą percepcję. Wylicza także wszelkie niekonsekwencje w prowadzeniu akcji oraz niewiarygodne, czy inaczej: sprzeczne z wizerunkiem psychologicznym, zachowania bohaterów. Zabiega o strategię wprowadzanych informacji, a tym samym o wewnętrzną spójność utworu.

Brak przejrzystości w konstrukcji zarzuca Karolowi Irzykowskiemu, autorowi słuchowiska *Paweł zabija Gawła*, jego stały przeciwnik w debatach literackich i radiowych Jan

¹⁶² Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 6.

Emil Skiwski¹⁶³. Nawet po przeprowadzeniu drobiazgowej analizy krytyk nie ma pewności, na czym osadza się istota przedstawionego utworu radiowego, więcej – równoprawne, w tym samym stopniu uzasadnione, wydają się całkowicie odmienne interpretacje. Jedna z nich zakłada, że słuchowisko Irzykowskiego jest realizacją tezy o szkodliwości wszechogarniającego współczesnego człowieka hałasu i wyraża sprzeciw wobec nadmiaru niepotrzebnych i nieprzyjemnych dźwięków. Inna podpowiada, że postać Gawła jako literacka inkarnacja zgiełku skonfrontowana z poszukującym ciszy Pawłem to efektowny radiowy obraz konfliktu – jak pozwala sobie nazwać Skiwski – bruityzmu i silentyzmu, a autor słuchowiska ulega zwyczajnie pokusie dialektycznej. W jakim celu? Na przykład, aby podkreślić konieczność niezbędnego dla pracy twórczej spokoju, skupienia i odosobnienia. Jednak – i tu słuchacz zostaje postawiony wobec zaskakującego faktu – Paweł potrzebuje ciszy nie po to, by skomponować imponujące *opus magnum*, lecz ułożyć rewiowy przebój. Sam zatem, paradoksalnie, staje się wytwórcą irytujących brzmień: „W ten sposób autor stawia swego bohatera w gorszej sytuacji od przeciwnika – konstatuje Skiwski – po tym oskubaniu Pawła z wyższej racji artystycznej, którąśmy mu zakredytowali, mamy dla niego co najwyżej litość. [...] A może to była umyślna degradacja, ale jaka była jej logika?”¹⁶⁴. „To groteska, zagranie pięciopalcówki, ale na nosie” – twierdzi drugi recenzent, Stefan Flukowski, ale jeszcze w tym samym akapicie proponuje odmienną linię interpretacyjną i w efekcie stawia wniosek, że słuchowisko Irzykowskiego równie dobrze może być „psychoanalityczną, i nawet filozoficzną, próbą uchwycenia procesu twórczego”¹⁶⁵. Niejednoznaczność, skomplikowany układ wewnętrznych sprzeczności, kontrowanie jednego stanowiska przeciwnym, zaprzeczanie tekstu elementami akustycznymi („brzdąkanie” estety Pawła zestawione z efektowną, wręcz melodyjną kaskadą diabolicznego śmiechu Gawła) wprowadza rodzaj gry z odbiorcą, która sprawia, że to właśnie antynomiczność staje się nadrzędnym, narzucającym się elementem przekazu. Taki

¹⁶³ Istotę i przebieg konfliktu między krytykami, znacznie wykraczającego poza zagadnienia radiowe, obszernie referuje M. Urbanowski w monografii *Człowiek z głębszego podziemia*.

¹⁶⁴ Skiwski, *Jak Paweł zabił Gawła*.

¹⁶⁵ Flukowski, *Chwytnie niepochwytnego*, s. 5.

zabieg kompozycyjny byłby czytelnym i atrakcyjnym urozmaiceniem w tekście pisanim, jednak w przekazie radiowym traci na komunikatywności i pozostawia w słuchaczu wrażenie kompozycyjnego chaosu. Próbuje owe ambiwalentne odczucia zrationalizować Flukowski: „autor trochę jakby ze świadomą figlarnością przemieszał ze sobą wiele rzeczy, przez co przybrał lekceważącą pozę w stosunku do tego wszystkiego, co nam mówi, usiłował nam niejako narzucić ten groteskowo-absurdalny charakter swego słuchowiska. Jakby mu o nie nie chodziło, jakby niczego nie pragnął powiedzieć słuchaczom, a tylko przemieszać wszystkie wartości w jakimś kosmicznym, ale szatańskim absurdzie”¹⁶⁶.

Dwa miesiące później ten sam krytyk ponownie zostaje wytracony z przekonania o słuszności jednoznacznej interpretacji przy okazji emisji słuchowiska autorstwa niedawnego recenzenta – Jana Emila Skińskiego:

¹⁶⁶ Tamże. Wielopłaszczyznowość zarzucana Irzykowskiemu przez krytyków nie przeszkodziła jednak w pozytywnej ocenie potencjału akustycznego wpisanego w słuchowisko. Flukowski – mimo rozchwiania interpretacyjnego – nazywa audycję „bodaj najciekawszym polskim słuchowiskiem, jakie udało nam się słyszeć w ostatnich latach, z zastrzeżeniem, że nie wszystkie były słuchane”. I dalej dowodzi: „Jeśli jest ono groteską i krotochwilą, po prostu beztroskim a lekceważącym gwizdnięciem, to winniśmy się cieszyć z całej duszy, będąc zalani albo kiepskim społecznikiem, albo niewybrednym humorem. Jeśli to jest utwór na serio, wysiłek psychoanalityczny sondujący mroki twórczości, to scena snu [snu Pawła, w którym zabija zmore uosabiającą Gawła – przyp. A.W.] stanowi na tle naszej tzw. rodzimej itd. prawdziwą rewelację. Ta nieoczekiwana rewelacja jest tym miłsza, że Irzykowski doskonale sobie poradził ze skromnymi środkami technicznymi, z jakimi ma do rozporządzenia każdy autor piszący słuchowisko...” (tamże, s. 6). A wymiana głosów sprowokowała samego autora *Pawła...* do wyłożenia, jak to nazwał, „światopoglądu akustycznego”. Stwierdził, iż mylnie odczytano kontrastowe zestawienie, nie cisza bowiem jest dla niego przeciwieństwem hałasu, lecz muzyka. A że w realizacji radiowej dopuszczono się zamieszczenia melodii o małej wartości kompozycyjnej, nie należy do zakresu odpowiedzialności autora tekstu: „Ależ, na Boga, nie ja ją napisałem! Po cóż na gwałt wciskać mi odpowiedzialność za Polskie Radio, które mi poskapiło muzyka” (Irzykowski, *Coś o niewiernej fali radiowej*). Wyjaśnić jednak należy, że zarzut „radiofonicznej nadinterpretacji” nie do końca jest uzasadniony, biorąc po uwagę chociażby fakt, iż po utwór zgłasza się do Pawła „agent koncertowy”, pytając: „czy napisał pan ten umówiony numer?” (tenże, *Paweł zabija Gawła*, s. 691). Argumentacja Irzykowskiego wykazuje dalsze niekonsekwencje, gdy przekonuje, że antynomią hałasu jest dla niego muzyka, a jednocześnie w ostatniej scenie słuchowiska bohater z trumfem obwieszcza tytuł komponowanego utworu: *Cisza zwycięska* [podkreśl. A.W.]. Tamże.

Diabeł – to może słuchowisko nasuwające najwięcej trudności w dojściu do istotnej treści, do samego jądra zagadnienia. A trudności te są tak duże, iż dotąd nie jesteśmy pewni, czy utrafiiliśmy we właściwe miejsce, czyniąc tę szybką analizę. Czy to naprawdę waga problemów tam zawartych to powoduje, czy też brak rutyny u autora w tego rodzaju pracy, czy też przyzwyczajenia i chwytły logisty polskiego felietonu, dość, że rzecz piekielna się wikła i naprawdę pachnie autentycznym diabelskim manowcem¹⁶⁷.

Po krytycznej dyskusji z udziałem nie tylko Stefana Flukowskiego, ale również Mariana Grzegorzcyka i Karola Irzykowskiego, autor ostatecznie przyznaje, że to sztuka „za nadto dialektyczna”, oparta na „rekwizytach poetyckich”, zatem żonglująca między dosłownością a metaforą, o mało precyzyjnej konstrukcji, wynikającej z „wtłoczenia w jedną rzecz większej ilości materiałów”¹⁶⁸. Flukowski dodatkowo „przyłapuje” *Diabła* na niekonsekwencjach w prowadzeniu akcji. W pierwszej scenie dowiadujemy się, że tytułowy Mefisto wcielony w postać błyskotliwego mecenasa chce finansować wynalazek młodego inżyniera, lecz pod pewnym warunkiem. Jakim? Dowiadujemy się w scenie drugiej, gdy próbuje uwieść żonę inżyniera. Gdy wreszcie sam zainteresowany poznaje ewentualną cenę powodzenia swoich badań, „diabeł zmienia zamiar (albo autor tego nie dopilnował), bo warunku nie stawia”¹⁶⁹. Słuchacz nie dostrzega zatem logicznego uzasadnienia dla sposobu rozwiązania zaprojektowanego momentu dramatycznego, do czego – jak miał prawo przypuszczać – był konsekwentnie prowadzony. Ocenia to jako ubytek spójności kompozycyjnej. Z ostrożnością odbiera i dopasowuje kolejne elementy treści, próbując je składać w zwarty, całościowy obraz. Towarzyszy mu obawa, że w każdym momencie misternie złożona w wyobraźni konstrukcja zostanie ponownie rozbita przez zaskakujące posunięcie autora. Dalsza percepcja odbywa się z dystansu, z mniejszą otwartością na przeżycie estetyczne.

Zawładnięcie wyobraźnią, skoncentrowanie i zatrzymanie uwagi słuchacza jest cenionym przez krytykę walorem słuchowiska. I odwrotnie: nieumiejętność wykorzystania słowa

¹⁶⁷ Flukowski, O „*Diable*” *Jana Emila*, s. 6.

¹⁶⁸ Skiwski, *Sądzą „Diabła”*.

¹⁶⁹ Flukowski, O „*Diable*” *Jana Emila*. Rekonstrukcja treści za wskazanym artykułem.

i dźwięku dla wykreowania atrakcyjnego, „wciągającego” obrazu akustycznego daje asumpt do oceny negatywnej. „W miarę zajmujące i intrygujące” – pisał z ostrożnym entuzjazmem Irzykowski o słuchowisku *Pani zabija pana* – „nie jest mdłe i obojętne”, „nie tylko wypełnia miejsce odstapione w programach dla literatury”¹⁷⁰. „Słuchowisko *Hallo, tu Brygada!* jest bez wątpienia dobrym reportażem wojennym, tak dobrym, że aż nużącym”¹⁷¹, oceniała lekko rozczarowana Podhorska-Okołów. Słuchacz oczekuje silnego przeżycia lub co najmniej stale utrzymanego napięcia, podsycanego istotną i zarazem pociągającą treścią oraz dynamiczną formą. Intryga, ostro nakreślone charaktery, wyraźnie oznaczony problem, wartkie dialogi oraz dynamika utworu pozwalają na osiągnięcie pożądanego przez odbiorcę wrażenia uczestnictwa w wykreowanej akustycznie sytuacji. „Tak. Tym razem mistrzostwo scenariusza i doskonałość formy radiowej zwyciężyły zwykłą nieuwagą słuchaczy. Zapomnieliśmy o sobie, żyliśmy przez pół godziny w obcym świecie stworzonym przez sztukę”¹⁷². W ten sposób słuchowisko staje się rodzajem – jak powiedzielibyśmy, używając języka współczesnej kultury – *eventu*, zdarzenia pochłaniającego odbiorcę, doznania poszerzającego horyzont jego wiedzy i wrażliwości. Stąd konieczność przemyślanej strategii kompozycyjnej, zachowania proporcji, nakierowanie na słuchacza. Wiktor Majewski mówi wprost: „Abonenta trzeba szczytać, żeby nie zasnął”¹⁷³. Radio nie może być nudne, mdłe, banalne, bez emocji, „charakteru”. Powinno zdołać wygenerować w sobie impuls nowości i eksperymentu, prowadzonych świadomie, zawsze z uszanowaniem audytorium, z troską o zachowanie najcenniejszej wartości mikrofonu: kontaktu ze słuchaczem.

Realia produkcji radiowej: konieczność utrzymania ciągłości programu i wynikające stąd szybkie tempo pracy, duża liczba następujących po sobie premier, nie sprzyjają opracowaniu tekstu z pieczołowitością i drobiazgową starannością. Łatwo o przypadkowy repertuar oraz mało wyrafinowane literacko i akustycznie realizacje. Również efemeryczność dzieł radiowych

¹⁷⁰ Irzykowski, „*Pani zabija pana*”.

¹⁷¹ Podhorska-Okołów, *Z powodu słuchowiska* (I).

¹⁷² Kuszelewska, *Piękne przedstawienie radiowego Teatru Wyobraźni*. W podobny sposób o percepcji słuchowisk pisze Wielopolska: „Trzeba umieć «patrzyć», to jest poddawać się ze świadomą nawet biernością wrażeniu. Samemu wrażeniu” (Wielopolska, *Sukcesy*).

¹⁷³ Majewski, *Latem śpię przy otwartym głośniku*.

stwarza zagrożenie wartości artystycznej słuchowisk. Jednorazowa emisja tylko w wyjątkowych przypadkach ma szansę wywołać żywy oddźwięk publiczności, tak bardzo pożądaną przez twórców. Dodatkowo immanentne właściwości komunikatywnego, czyli możliwego w odbiorze, programu wymuszają ograniczenia, dotyczące np. czasu trwania utworu, liczby podejmowanych wątków, wprowadzanych bohaterów czy planów akcji. Klarowność przekazu wymaga redukcji, skazuje autora na pogodzenie się z niemożliwością powiedzenia wszystkiego, a nawet zmusza do ograniczenia się do jednej wybranej kwestii. Takie założenie może sugerować, że nie jest istotne, co i jak zostanie zaprezentowane na antenie. Skoro nie ma szans na stworzenie pełnej (w sensie: zawierającej wszystkie aspekty) kompozycji, łatwo o powierzchowność, niestaranność, akcydentalność. Jeśli krótka forma determinuje fragmentaryczność (*cut-ups*) nie jest ważne, co i dlaczego wybierzemy. Jeżeli w utwór wpisana jest konieczność paktowania z odbiorcą, z założenia niewyrobionym, nieprzygotowanym, masowym, który np. nie jest w stanie nadażyć za silnie zmetaforyzowanym, kunsztownym poetycko językiem i uznaje go za przejaw snobistycznej artystowskiej maniery, nie ma uzasadnienia dla przesadnego koncentrowania się na sposobie mówienia, na kompozycji czy układzie wprowadzanych elementów. Taka pozornie logiczna i usprawiedliwiona argumentacja ignoruje specyfikę medialnego języka, w którym skrót oznacza esencję najważniejszych składników, a osadzenie na szczególnie powinno prowadzić do zrozumienia istoty zjawisk całościowych, uniwersalnych, ponadindywidualnych. Autorzy zbyt często pozwalają sobie na lekceważenie odbiorcy.

Rekapitulujemy więc: nie szanują radia słuchacze i nie szanują go pisarze. Słuchacze, którzy mogliby wpłynąć na podniesienie się poziomu audycji literackich przez wzmocnienie pozycji ludzi dobrej woli w radio – milczą. Pisarze, którzy mogliby w radio znaleźć nowe narzędzie wyrazu dla siebie, gdyby zechcieli zapoznać się z odrębnymi warunkami formalnymi sztuki mikrofonowej, trwożliwie szukają oparcia w analogiach z filmem, a nawet z beletrystyką gazetową. Dobrze, że przynajmniej radio samo się szanuje, czego dowodem był pietyzm, jaki włożono w *Noce Teresy*, a zwłaszcza w *Zegarek*. O słuchaczach, którzy chcieliby mieć w radiu rodzaj posługacza czy „dziewczyny do wszystkiego”, zamilczmy lepiej¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, s. 7.

Przedwojenna radiofonia dysponowała grupą uważnych słuchaczy, wnikliwie rozpatrujących zasady formowania radiowego przekazu oraz z coraz większą stanowczością domagających się dzieł wybitnych, oryginalnych i ciekawych. Ta wyjątkowa w historii Polskiego Radia formacja recenzentów wypracowała nie tylko podstawowy zestaw terminów, kryteriów i wartości, które znalazły zastosowanie w praktyce radiowej, lecz także specyficzny styl myślenia o programie jako autorskim produkcie najwyższej jakości. Pokazała, że dyskusja na temat audycji może istnieć w przestrzeni publicznej znacznie szerszej niż ścisłe grono redakcji. Funkcjonująca w ten sposób krytyka radiowa stała się instytucją, skutecznie upominającą się o status słuchowiska jako autentycznego dzieła sztuki.

UWAGI KOŃCOWE

„Pesymiści twierdzą, że szkoda na to wszystko zachodu, bo wkrótce zastosują w radiu telewizję i słuchowisko radiowe jako odrębna forma przestanie istnieć”, pisał w 1935 roku Antoni Bohdziewicz¹. Wtórował mu Karol Irzykowski: „Zanim teoretycy wyjaśnią sobie, w czym tkwi «istota» radia, przyśrubuje się do głośnika telewizor i nowej muzie na gwałt wsadzi się oczy, tak jak dziesiątej muzie (filmowi) wsadzono język. Przemysł i jego rozkazy jeszcze raz zakpią sobie z teoretyków”². Okazało się jednak, że mimo rozwoju różnorodnych narzędzi medialnych i transformacji w obrębie sztuki te pesymistyczne intuicje nie potwierdziły się. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że przedwojenni twórcy radiowi zdołali ukształtować na tyle interesującą formułę akustyczną, że stała się zjawiskiem stale – już przez ponad osiemdziesiąt lat – obecnym w polskiej radiofonii. Mimo ewolucji techniki i oczekiwań masowej publiczności, niezmienna pozostała rozpoznana wówczas owa kwintesencja radia: dźwięk, który staje się tworzywem sztuki.

Sztuka radiowa objawiła się w dwóch podstawowych modelach: opartym na fikcji słuchowisku oraz dokumentującym rzeczywistość reportażu. Do 1939 roku swoistą dojrzałość gatunkową osiągnęło przede wszystkim słuchowisko. To twórcy Teatru Wyobraźni odkryli estetyczne predyspozycje mikrofonu oraz sformułowali właściwe awizualnej formie przekazu zasady dramaturgii. Przedwojenna sztuka słuchowiskowa przeszła następujące metamorfozy: od teatralizacji, czy inaczej bezpośredniej transmisji ze sceny, w stronę samodzielniejszej kompozycji fonicznej oraz od adaptacji do oryginalnej twórczości spełniającej wymagania mikrofonu. Oba procesy są wynikiem

¹ A. Bohdziewicz, [w:] *Teatr Wyobraźni*, s. 47.

² Irzykowski, *Trzy ostatnie słuchowiska*, s. 5.

nasilającej się tendencji do zdefiniowania i ugruntowania pozycji słuchowiska jako dziedziny odrębnej estetycznie. Drugi gatunek sztuki radiowej, reportaż, w interesującym nas okresie dał zaledwie przeczucie rzeczywistych możliwości posługiwania się radiową „dramaturgią codzienności” – przede wszystkim przez intensywne wrażenie współuczestnictwa. Efekt przybliżenia rzeczywistości, pokonania odległości i czasu stał się istotnym wyznacznikiem radiowej stylistyki, a później także charakterystycznym atrybutem przekazu medialnego.

Artystycznym tworzywem radiowym jest dźwięk: słowo, muzyka, efekty akustyczne, imitujące np. odgłosy natury czy urządzenia mechaniczne, oraz cisza, która uwypukla brzmienie i podkreśla dramaturgię. Słuchowiska w największym stopniu opierają się na słowie, czyli w konsekwencji na dialogu w obecności słuchacza radiowego, dzięki któremu budowane są sceny i referowany przebieg zdarzeń. Efekty dźwiękowe stosuje się wówczas jako sygnały przestrzeni, czasu i ruchu. Tak prezentuje się konstrukcja słuchowiska dramatycznego, literackiego, nazwanego przez Leopolda Blausteina imaginatywnym, zwykle homocentrycznym. Alternatywny rodzaj słuchowisk opiera się na akustyce, znosi prymat *logosu*. W ten sposób powstają kolaże dźwiękowe czy obrazki akustyczne. Stosowana hierarchia elementów materii fonicznej stała się kryterium wyodrębnienia wśród twórców radiowych logistów (logosistów), czyli „treściowców”, zwolenników dominacji słowa, oraz akustyków, zwanych niekiedy mechanistami, ciężącymi w stronę abstrakcji dźwiękowej. Blaustein nazywa przygotowywane przez nich realizacje nieimaginatywnymi słuchowiskami montażowymi.

Uważna analiza słuchowisk dramatycznych pozwala na wskazanie dwóch typów budowania dynamiki utworu. Pierwszy wykorzystuje mechanizm dużego tempa akcji: szybkie następstwo epizodów, ostre spięcia, konfrontacje bohaterów oraz szczególnie pociągająca słuchacza tematyka. Przypomnijmy choćby słynną walkę z żywiołem w słuchowisku *Miasto Santa Cruz* Janiny Morawskiej czy szeroko dyskusowaną (umieszczoną na granicy skandalu obyczajowego) scenę uderzenia matki w twarz w słuchowisku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Biedna młodość*. Mamy tutaj do czynienia z intensywnością zdarzeń wzmocnioną wyrazistym rysunkiem postaci. Drugi radiowy model dramaturgiczny można nazwać „dynamiką myśli”, preferowane bowiem są sceny statyczne, oparte na sile słowa i jego wartości znaczeniowej. Są to tzw. słuchowiska filozoficz-

ne, których najpełniejszą przedwojenną realizacją była *Obrona Sokratesa* Platona, entuzjastycznie przyjęta przez publiczność, uznana przez krytykę za dzieło wyjątkowo radiofoniczne.

Kategoria radiofoniczności, rozumiana jako spełnienie wymagań mikrofonu, dostosowanie utworu do specyfiki awizualnego medium, stanowiła pierwsze powołane przez przedwojenną krytykę kryterium oceny słuchowiska. Natura radia została określona jako zaprzeczenie „widowiskowości” nie tylko przez konieczność zaangażowania innego zmysłu przy percepcji, lecz z powodu odmiennego sposobu formułowania wypowiedzi. W słuchowisku istotny jest szczegół, konkret, który bardziej przykuwa uwagę niż akustyczny przepych, a precyzyjny język efektowniejszy niż wielosłowie. Słuchowiska realistyczne, nazywane także „scenami z życia”, dysponują siłą autentyzmu, ale pod warunkiem zachowania konsekwencji psychologicznej. Z kolei słuchowiska poetyckie zachwycają metaforą, jak w *Śmierci Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, czy surrealistycznym humorem, jak w *Balu zakochanych* u Gałczyńskiego. Tu najważniejsze jest współgranie elementów muzycznych, akustycznych i literackich.

Akustyka w niektórych audycjach stanowiła najbardziej wyeksponowaną warstwę kompozycyjną, nie tyle pod względem proporcji dźwięku, ile z uwagi na oryginalność stosowanych rozwiązań. Pogłos, tzw. echo, nakładanie głosów były w przedwojennym, niemontażowym radiu nowatorskimi, zaskakującymi pomysłami realizacyjnymi. Akustyka to także głos aktora i jego umiejętność budowania wiarygodnej „dźwiękowej sylwetki” postaci. To również kreowanie przestrzeni, odległości, kierunków, ruchu za pomocą zmiany natężenia dźwięku. Ścisła współzależność elementów fonicznych i słowa prowadzi do stworzenia, możliwej jedynie w radiu, akustycznej metafory.

Zasługą przedwojennej krytyki radiowej jest nie tylko rozpoznanie specyfiki sztuki mikrofonowej, ale – co warto zaakcentować – stanowcze upominanie się o dzieła wierne istocie radia, którą jest prawda wyrażona dźwiękiem. Sztuka radiowa, jako dziedzina uwikłana w mechanizmy kultury masowej, jest narażona na komercjalizację, schlebianie gustom domniemanego, wyłaniającego się ze statystycznych kalkulacji przeciętnego odbiorcy. Z drugiej strony łatwo popada w rutynę, dydaktyzm, po prostu nudę. Krytyka, domagając się dzieł wartościowych, nowatorskich lub przynajmniej ciekawych, walczyła o miejsce dla rzeczywistej sztuki w obrębie radiowej produkcji programowej:

Życie literackie tak potężnego mecenasa literatury, jakim jest radio, nabierze dopiero wówczas kwiecistych rumieńców, gdy kancelaryjny ośrodek cenzurowania rękopisów i wypłacania honorariów przemieni się w huczącą kuźnię inicjatywy, gdy studio literackie stanie się jednocześnie klubem dyskusyjnym pisarzy, sceną rozpalonego pracą zespołu, boiskiem twórczego rozmachu³.

Współczesne radio, a szczególnie radiowa sztuka nie funkcjonują w szerokim dyskursie publicznym jak słuchowiska przedwojenne. Brakuje zarówno bieżącej krytyki, jak i refleksji w ramach medioznawstwa czy teorii dyscyplin artystycznych. Niewystarczająca jest edukacja medialna, niezadowolający stan opracowań tego aspektu historii polskiej radiofonii oraz radia w Europie i na świecie. Warto podjąć te inicjatywy, by zaprezentować sztukę mikrofonową jako dynamiczną i wciąż nowoczesną dziedzinę. Sztuka słuchowiska i reportażu poszukuje skutecznych sposobów na kontynuowanie żywego dialogu z publicznością. Potrzebuje krytyków-przewodników, uważnych słuchaczy i wnikliwych recenzentów. Z tej perspektywy okres przedwojenny w dziejach polskiej sztuki radiowej jawi się jako imponujący, a zarazem niedoceniany fenomen.

³ Hulewicz, *Polski program radiowy*, s. 5.

BIBLIOGRAFIA

KRYTYKA O SZTUCE RADIOWEJ (DO 1939 ROKU)

- [b. a.], *Członkowie jury o wynikach konkursu na słuchowisko*, „Antena” 1935, nr 7, s. 12.
- [b. a.], *Nieśmiertelny Sokrates*, „Antena” 1938, nr 49, s. 6.
- [b. a.], *O polskie słuchowisko radiowe*, „Pion” 1933, nr 1, s. 10.
- [b. a.], *Wielki Teatr Wyobraźni*, „Pion” 1935, nr 37, s. 6.
- B. P., *Jeszcze o słuchowiskach radiowych*, „Pion” 1935, nr 35, s. 6.
- Blaustein L., *Czy naprawdę teatr „wyobraźni”?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5-6.
- Blaustein L., *O percepcji słuchowiska radiowego* [mps powielony], Warszawa 1938.
- Bohdziewicz A., *Eksperyment z poezją*, „Pion” 1935, nr 35, s. 6.
- Bohdziewicz A., *Jestem innego zdania*, „Pion” 1937, nr 17, s. 9.
- Bohdziewicz A., *Najsmutniejsza transmisja z życia*, „Pion” 1935, nr 25, s. 5.
- Bohdziewicz A., *O współpracy pisarzy z radiem*, „Pion” 1935, nr 50, s. 5.
- Bohdziewicz A., *Przyszłość słuchowiska radiowego*, „Pion” 1935, nr 15, s. 11.
- Borkowski W., *„Żona Lota”*, „Pion” 1937, nr 11, s. 7.
- Borowy W., *O „Weselu” na antenie*, „Pion” 1936, nr 46, s. 5.
- Czechowicz J., *Po słuchowisku*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 230-233.
- Czyściecki J., *O humorze radiowym*, „Pion” 1937, nr 10, s. 7-8.
- Czyściecki J., *Zmartwienie Państwa Kowalskich*, „Antena” 1937, nr 12, s. 12.
- Dylewski J., *O transmisjach radiowych*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5.
- Dzikowski S., *Krytykujemy...*, „Antena” 1935, nr 51, s. 13.
- F. P. [Franciszek Pawliszak], *Jak powstaje słuchowisko radiowe?*, „Antena” 1937, nr 16, s. 6.

- Flukowski S., *Chwyatanie niepochwytanego*, „Pion” 1936, nr 11, s. 5-6.
- Flukowski S., *Gałązka oliwna*, „Pion” 1936, nr 34, s. 5.
- Flukowski S., *O „Diablu” Jana Emila*, „Pion” 1936, nr 17, s. 6.
- Flukowski S., *Próba liczby*, „Pion” 1937, nr 13, s. 5.
- Flukowski S., *Słuchowisko z „Don Kichota”*, „Pion” 1937, nr 3, s. 8.
- Gałączyński K.I., *Słuchowisko i reżyser*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 45, s. 8.
- Gamska-Łempicka J., *Krytykujmy*, „Antena” 1935, nr 1, s. 9.
- Glinkowski K., *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*, „Pion” 1938, nr 11, s. 7.
- H. Ł. [Henryka Łazowertówna], *„Burza”*, „Pion” 1938, nr 22, s. 6.
- H. Ł., *Lekcja fizjologii*, „Pion” 1938, nr 38, s. 5.
- H. Ł., *Premiery radiowe*, „Pion” 1938, nr 49, s. 6.
- H. Ł., *Radiofarsa o protekcji*, „Pion” 1938, nr 14, s. 6.
- H. Ł., *Słuchowisko o Edisonie*, „Pion” 1938, nr 23, s. 2.
- H. Ł., *Słuchowisko Szczepkowskiej*, „Pion” 1938, nr 15, s. 8.
- H. Ł., *Z Teatru Wyobraźni*, „Pion” 1938, nr 21, s. 2.
- H. Ł., *„Zatruty lipiec”*, „Pion” 1938, nr 26, s. 5.
- Horowicz B., *Wyspiański w radio*, „Pion” 1937, nr 7, s. 6.
- Hulewicz W., *Literatura w Polskim Radiu przed sezonem zimowym*, „Pion” 1936, nr 39, s. 5.
- Hulewicz W., *Odpowiedź na pytanie „dlaczego?”*, „Pion” 1936, nr 17, s. 6-7.
- Hulewicz W., *Poezja w mikrofonie*, „Pion” 1935, nr 19, s. 5.
- Hulewicz W., *Polski program radiowy po dziesięciu latach*, „Pion” 1936, nr 4, s. 5-6.
- Hulewicz W., *Sto postaci radiowych w poszukiwaniu autorów*, „Pion” 1935, nr 13, s. 8.
- Hulewicz W., *Z zagadnień „sztuki słuchowej”*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, nr 4, s. 192-199.
- Huszczyński A., *„Prometeusz skowany”*, „Pion” 1937, nr 13, s. 5-6.
- Irzykowski K., *Coś o niewiernej fali radiowej. W obronie słuchowiska „Paweł zabija Gawła”*, „Pion” 1936, nr 17, s. 6.
- Irzykowski K., *Młodość – biedna czy zuchwała? O słuchowisku Marii Jasnorzewskiej*, „Pion” 1936, nr 1-2, s. 6.
- Irzykowski K., *„Noce Teresy” Nałkowskiej*, „Pion” 1935, nr 42, s. 5.
- Irzykowski K., *„Pani zabija pana”*, „Pion” 1936, nr 31, s. 3.
- Irzykowski K., *Odpowiedź Goliata Dawidowi*, „Pion” 1936, nr 25, s. 5.
- Irzykowski K., *Trzy ostatnie słuchowiska*, „Pion” 1935, nr 48, s. 5-6.
- Irzykowski K., *Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!” (II)*, „Pion” 1936, nr 6, s. 5.
- Jasiński R., *Pani Maria Dąbrowska a muzyka w radio*, „Pion” 1935, nr 48, s. 5-6.
- Johannsen E., *Z teorii dramatu radiowego*, „Pion” 1938, nr 29, s. 4.
- K. G., *„Obraz” Czechowicza w radio*, „Pion” 1938, nr 13, s. 8.

- K. G., *O słuchaniu słuchowiska*, „Pion” 1938, nr 51-52, s. 10.
- K. S. [Kazimierz Sowiński], *Aktorzy w roli aktorów*, „Pion” 1938, nr 33, s. 6.
- K. S. [Kazimierz Sowiński], *Niegroźny „Tajfun”*, „Pion” 1938, nr 32, s. 5.
- Kisielewski Z., *Literatura w Polskim Radiu*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, s. 245-249.
- Kołodziej R., *Milion myśliwych w eterze*, „Pion” 1939, nr 3, s. 1-2.
- Kołodziej R., *Radiodramat, Orfeusz i Anna*, „Pion” 1938, nr 41, s. 5.
- Kosidowski Z., *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.
- Kuszelewska S., *Piękne przedstawienie Radiowego Teatru Wyobraźni*, „Pion” 1936, nr 28, s. 5.
- L. B., *Z literatury radiowej*, „Pion” 1937, nr 27, s. 5.
- Leśnodorski Z., *Formy słuchowiskowe*, „Pion” 1937, nr 19, s. 17.
- Łazowertówna H., *„Srebrne lichtarze”*, „Pion” 1938, nr 45, s. 8.
- Łopalewski T., *Z doświadczeń autorów radiowych (II)*, „Pion” 1935, nr 27, s. 5.
- M. Z. [Marynowski Zdzisław], *XI Muza – czym są słuchowiska radiowe*, „Radio” 1933, nr 45, s. 2-3.
- Majewski W., *Latem śpię przy otwartym głośniku*, „Pion” 1936, nr 28, s. 5.
- Majewski W., *Słucham i notuję*, „Pion” 1936, nr 14, s. 6.
- Majewski W., *Tukaj wydarty mogile*, „Pion” 1935, nr 50, s. 5.
- Majewski W., *W obronie radiowych eksperymentów*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.
- Majewski W., *Zradiofonizowany dokument historyczny*, „Pion” 1937, nr 15, s. 7.
- Morawska J., *Ekspresja rzeczywistości*, „Pion” 1935, nr 23, s. 9.
- Morawska J., *Z doświadczeń autorów radiowych (I)*, „Pion” 1935, nr 27, s. 5.
- Nadzin S., *O literackim aspekcie Teatru Wyobraźni*, „Pion” 1938, nr 27, s. 5.
- Nałkowska Z., *Moje pierwsze słuchowisko*, „Pion” 1935, nr 38, s. 6.
- Piotrowski J., *Nowa forma reportażu*, „Antena” 1937, nr 3, s. 9.
- Piotrowski J., *Reportaże czy transmisje*, „Antena” 1936, nr 32, s. 4.
- Pluciński K., *Krócej i zwięźlej!*, „Pion” 1937, nr 17, s. 9.
- Płoszewski L., *Nowa aktualność „Wesela”*, „Pion” 1936, nr 44, s. 5.
- Podhorska-Okolów S., *„Ostatni powrót” W. Rogowicza*, „Pion” 1936, nr 23, s. 6.
- Podhorska-Okolów S., *Prelegent radiowy*, „Pion” 1935, nr 29, s. 5.
- Podhorska-Okolów S., *Słuchowiska bohaterskie*, „Pion” 1937, nr 13, s. 5.
- Podhorska-Okolów S., *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*, „Pion” 1935, nr 46, s. 5.

- Podhorska-Okołów S., *Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!”* (I), „Pion” 1936, nr 6, s. 5.
- Radulski W., *O klasycznej formie słuchowiska*, „Pion” 1938, nr 13, s. 7.
- Roedemeyer F.K., *Słowo na antenie*, „Pion” 1935, nr 33, s. 6.
- Rybicki A., *Kilka uwag o postaci i o dialogu dramatu radiowego*, „Pion” 1935, nr 40, s. 9.
- Rybicki A., *Zagadnienie tworzywa radiowego*, „Pion” 1937, nr 24, s. 7.
- S. H., *Ostatnie premiery*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5.
- Skiwski J.E., *Blaski i cienie ostatnich tygodni*, „Pion” 1936, nr 46, s. 5.
- Skiwski J.E., *Co słyszeliśmy ostatnio*, „Pion” 1937, nr 7, s. 6.
- Skiwski J.E., *Debiut P. Nowickiego*, „Pion” 1937, nr 19, s. 17.
- Skiwski J.E., *Fantastyka i dzień powszedni*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.
- Skiwski J.E., *Hołd dźwięków. Audycja żałobna radia niemieckiego*, „Pion” 1935, nr 23, s. 10.
- Skiwski J.E., *Intonacja słowa radiowego*, „Pion” 1936, nr 31, s. 3.
- Skiwski J.E., *Jak Paweł zabił Gawła i jak to można było zrobić*, „Pion” 1936, nr 11, s. 5.
- Skiwski J.E., *Kronika radiowa*, „Pion” 1936, nr 17, s. 7.
- Skiwski J.E., *Krytykujemy*, „Antena” 1935, nr 41, s. 9.
- Skiwski J.E., *Poprawialstwo*, „Pion” 1936, nr 25, s. 5.
- Skiwski J.E., *Prawdziwa zdobycz radiofonii*, „Pion” 1938, nr 39, s. 4.
- Skiwski J.E., *Prusjana radiowe*, „Pion” 1937, nr 22, s. 7.
- Skiwski J.E., *Sądzą „Diabła”*, „Pion” 1936, nr 23, s. 6.
- Skiwski J.E., *Słuchowiska bez dogmatu*, „Pion” 1936, nr 51-52, s. 9.
- Skiwski J.E., *Słuchowiska nastrojowe*, „Pion” 1937, nr 27, s. 5.
- Skiwski J.E., *Staff przed mikrofonem*, „Pion” 1937, nr 15, s. 7.
- Skiwski J.E., *Z mikrofonem do żołądka*, „Pion” 1936, nr 14, s. 6.
- Sowiński K., *Eksperyment z Conradem*, „Pion” 1938, nr 37, s. 6.
- Sowiński K., *„Kapelusz słomkowy”*, „Pion” 1938, nr 21, s. 6.
- Stempowski J., *„Historia o żołnierzu”*. *Dwugłos* (I), „Pion” 1936, nr 9, s. 6.
- Stępowski M., *Widowiska słuchowe*, „Radiofon Polski” 1926, nr 38, s. 322.
- Stromenger K., *Teatr Wyobraźni. „Wakacje w Nohant” – słuchowisko Jarostawa Iwaszkiewicza*, „Pion” 1936, nr 21, s. 6.
- Szeligowski T., *Zagadnienia radiofoniczne*, „Antena Polska” 1928, nr 5, s. 320-321.
- Szulc T., *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 67, s. 40-65.
- Świerczewski E., *„Wesele” jako słuchowisko radiowe*, „Pion” 1936, nr 44, s. 5.
- Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935.
- Terlecki T., *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 6.

- Terlecki T., „*Historia o żołnierzu*”. *Dwugłos* (II), „Pion” 1936, nr 9, s. 9.
- Terlecki T., *Szaniawski przed mikrofonem*, „Pion” 1935, nr 44, s. 5-6.
- Trzciński T., *Na temat wymowy w radiu*, „Pion” 1936, nr 37, s. 5.
- Ulatowski J., *Krytykujemy...*, „Antena” 1935, nr 5, s. 12.
- Ulatowski J., *Recytacje radiowe*, „Pion” 1935, nr 29, s. 5.
- Ulatowski J., *Transmisje radiowe*, „Pion” 1935, nr 33, s. 6.
- Ulatowski J., *Walka o słuchowiska*, „Pion” 1936, nr 1-2, s. 6-7.
- Uziębło A., *Żywe słowo*, „Pion” 1936, nr 34, s. 5-6.
- W. B. Th., *Teatr Wyobraźni*, „Pion” 1935, nr 42, s. 5.
- W. M., *Słuchowiska eksperymentalne*, „Pion” 1936, nr 36, s. 5.
- Wańkowicz M., *Słuchowiska radiowe*, „Pion” 1935, nr 15, s. 8-9.
- Wielopolska M.J., *Pierwsza rzetelna wygrana mikrofonu*, „Pion” 1936, nr 37, s. 5.
- Wielopolska M.J., *Sukcesy*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5.
- Wieniawski A., *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333, s. 7.
- Wiercińska M., *O poezji w mikrofonie*, „Pion” 1935, nr 29, s. 5-6.
- Z powodu słuchowiska „Hallo, tu Brygada!”* [nota red.], „Pion” 1936, nr 6, s. 5.
- Z. B., *O kuchni radiowego „Wesela”*, „Pion” 1936, nr 44, s. 5.
- Z. P. [Zbigniew Polanowski, właściwie: Roman Kołoniecki], *Amicus Plato. O tragedii Sofoklesa*, „Pion” 1938, nr 50, s. 6.
- Z. P., *Byle z metodą!*, „Pion” 1938, nr 40, s. 6.
- Z. P., *Farsa mistrza Patelin*, „Pion” 1938, nr 38, s. 5.
- Z. P., *Niepowodzenia „Powodzenia”*, „Pion” 1938, nr 28, s. 6.
- Z. P., *„Powrót” Balickiego*, „Pion” 1938, nr 30, s. 6.
- Z. P., *Premiery radiowe*, „Pion” 1938, nr 12, s. 5.
- Z. P., *Premiery radiowe. „Poranek Puszkina”*, „Pion” 1938, nr 11, s. 7.
- Z. P., *Reportaż z zaświatów*, „Pion” 1938, nr 27, s. 5.

TEKSTY SŁUCHOWISK

(Zachowane teksty oryginalnych słuchowisk wyemitowanych w Polskim Radiu do 1939 roku)

Czechowicz J., *Obraz*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s. 63-80¹.

¹ W środowisku badaczy i edytorów twórczości Czechowicza toczy się spór, czy *Poemat o mieście Lublinie* był także zamierzony przez autora jako słuchowisko. Wskazywałyby na to uwagi na marginesach zachowane w rękopisie, a pomijane zwykle przy druku, które mogły stanowić rodzaj didaskaliów akustycznych użytecznych przy realizacji radiowej. Jak wynika z informacji w „Antenie” i „Expresie Lubelsko-Wołyńskim” z 1937 roku (por. NN [Tomasz

- Gałczyński K.I., *Bał zakochanych, czyli szalona noc dwóch Warszawiaków*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1979, s. 217-293.
- Gałczyński K.I., *Cudotwórca z Mejszagoły*, tamże, s. 262-270.
- Gałczyński K.I., *Fragmenty słuchowiska* [w tym: *Reportaż ze splotu, Upadek cioci Luizy*], tamże, s. 245-261.
- Gałczyński K.I., *Mężczyzna w damskim kapeluszu*, tamże, s. 294-306.
- Gałczyński K.I., *Przeżycie*, [w:] *Dzieła wybrane*, wybór i oprac. K. Gałczyńska, t. 2, Kraków 2002, s. 178-185.
- Grzybowska K., *Popołudnia pani Słowackiej*, [mps].
- Irzykowski K., *Paweł zabija Gawła. Słuchowisko radiowe*, [w:] tegoż, *Wiersze. Dramaty*, red. A. Lam, Kraków 1977, s. 657-692.
- Koloniecki R., *Rywale*, „Pion” 1938, nr 50, s. 3-4; nr 51-52, s. 7-8.
- Morawska J., *Miasto Santa Cruz*, [mps].
- Nadzin S., *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1938.
- Szaniawski J., *Służbista*, [w:] tegoż, *Dramaty zebrane*, t. 3, Kraków 1958, s. 289-317.
- Szaniawski J., *W lesie*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1988, s. 378-396.
- Szaniawski J., *Zegarek*, [w:] tegoż, *Dramaty zebrane*, t. 3, Kraków 1958, s. 319-347.
- Świrszczyńska A., *Śmierć Orfeusza*, „Pion” 1938, nr 42, s. 1-2.
- Wielopolska J.M., *Magia liczb*, [mps].

WSPÓŁCZESNA REFLEKSJA NA TEMAT SZTUKI RADIOWEJ

(wybór)

- Baranowska M., *Radio jako osoba dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 535-539.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

Pietrasiewicz], *Poemat o mieście Lublinie*, „Jednodniówka. Scriptoros” 2007, nr 1, s. 2), utwór był przeznaczony do emisji w cyklu „Kwadrans poetycki”, w którym prezentowano recytacje utworów poetyckich, a nie w ramach cyklu słuchowiskowego, czyli Teatru Wyobraźni. Najprawdopodobniej w tym samym bloku programowym ukazały się (lub też miały się ukazać) miniatury słuchowiskowe: *Herbata*, *Puste mieszkanie*, *Pieśń miłosna*, ogłoszone później drukiem jako *Kwadrans poetycki*. Nie zachował się natomiast scenariusz słuchowiska *Dzwon króla Zygmunta* (patrz: Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska* (II), s. 231). Nie dysponujemy materiałami świadczącymi o przedwojennych realizacjach radiowych innych – poza *Obrazem* – dramatów tego autora. Por. J. Cymerman, *Radiowe realizacje dramatów i słuchowisk Józefa Czechowicza*, [mps].

- Bardijewska S., *O krytykę radiową*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978, s. 217-243.
- Billip W., *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 903-909.
- Crook T., *British Radio Drama – a Cultural Case History*, [online] <http://www.irdp.co.uk/britrad.htm>.
- Crook T., *Radio Drama. Theory and Practice*, London–New York 2001.
- Cymerman J., *Radiowe realizacje dramatów i słuchowisk Józefa Czechowicza*, [mps].
- Danecka-Szopowa K., *Teatr radiowy. Uwagi o słuchaniu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 342-358.
- Dudzińska A., *Przepisać się nie da. O sztuce reportażu radiowego*, „Press” 2004, nr 11, s. 63-64.
- Kaziów M., *Autentyzm radiowy jako kategoria estetyczna*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 9, s. 81-84.
- Kaziów M., *Narracja w słuchowisku*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 4, s. 104-111.
- Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.
- Kaziów M., *Znaczenie fonicznego tworzywa słuchowiska radiowego*, „Studia Estetyczne” 1974, t. 11, s. 245-261.
- Kopalko Z., *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966.
- Kopalko Z., *Słuchowisko – radiowy teatr wyobraźni. Garść uwag reżysera radiowego*, „Prace Polonistyczne” 1948, seria VI, s. 235-242.
- Kwiatkowski M.J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, Warszawa 1972.
- Laskowicz K., *„Świat za drzwiami”. Początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.
- Laskowicz K., *Początki rozgłośni poznańskiej 1927-1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 509-512.
- Limon J., *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.
- Małachowski A., *Słowo wstępne*, [w:] *Teatr Wyobraźni. Słuchowiska radiowe*, wybór J. Krzysztoń, Warszawa 1969.
- Mayen J., *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog” 1957, nr 11, s. 114-121.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Wrocław 1965.
- McLeish R., *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007.
- Nardelli Z., *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 528-534.
- Oryginalne słuchowisko radiowe. Materiały z seminarium w Ciechocinku 25-27 stycznia 1973*, red. B. Lenzion-Kuziemska, Warszawa 1974.
- Pawlak G., *Teatr radiowy*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. J. Degler, A. Helman, A. Kłaskowska, J. Żarnowski, t. 4: *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 383-405.

- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Literatura w Polskim Radiu w okresie międzywojennym*, „Prace Polonistyczne” 1989, seria XLV, s. 185-200.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, t. 1-2, Łódź 2000.
- Radgowski M., *Ćwiczenia z wyobraźni*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 339-341.
- Stasiński P., *Dramaturgia radiowa*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 217-222.
- Tuszeński J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005.
- Tuszeński J., *Polski Teatr Form Słuchowych. Uwagi z perspektywy 80-lecia*, „Z Dziejów Polskiej Radiofonii” 2005/2006, s. 21-33.

LITERATURA POMOCNICZA

- [b. a.], [b. t.] [statystyka Polskiego Radia], „Antena” 1936, nr 49, s. 1.
- [b. a.], [b. t.], [nota inf. w dziale „Kronika teatralno-muzyczna” – dotyczy pierwszej transmisji muzycznej przez radio], „Lirnik” 1910, nr 6, s. 90.
- [b. a.], *413 prac do wyboru* [werdykt jury konkursu], „Press” 2005, nr 1, s. 37.
- [b. a.], *Do licha, co też ja śpiewam!!!* „Wspyki” Teatru Wyobraźni, „Antena” 1935, nr 7, s. 10.
- [b. a.], *Melodia świata*, „Pion” 1935, nr 14, s. 8.
- [b. a.], *Pierwszy konkurs „Anteny Polskiej” na wzorowy odczyt radiowy* [nota red.], „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 67.
- [b. a.], *Pomoc zimowa*, „Antena” 1936, nr 44, s. 6.
- [b. a.], *The Theatrophone in Paris* [nota inf.], „Electrical Review” 1891, Aug. 29, s. 4.
- [b. a.], *Uczennice gimnazjum P. Pryssewiczowej w Łodzi w odwiedzinach u dzieci ociemniałych, którymi opiekuje się „Łódzka Rodzina Radiowa”*, „Antena” 1935, nr 14, s. 5.
- [b. a.], *Wielkie dzieło małej rozgłośni. Reportaż z internatu dzieci ociemniałych z Łodzi*, „Antena” 1935, nr 1, s. 13.
- [b. a.], *Wszyscy czytelnicy współpracownikami „Anteny”. Wyniki konkursu na recenzję radiową*, „Antena” 1935, nr 13, s. 12; nr 14, s. 7.
- Ankieta programowa*, [dodatek do:] „Radiofon Polski” 1926, nr 2.
- Apollinaire G., *L'Esprit Nouveau et les Poètes*, „Mercure de France” 1918, nr 491, s. 385-397.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.

- Bacon F., *Nowa Atlantyda i Z wielkiej odnowy*, tłum. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995.
- Badania nad krytyką literacką*, seria II, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984.
- Bardijewska S., *Z problemów radiowej adaptacji prozy*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 540-549.
- Bartoszewska I., *Witold Hulewicz: tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, Łódź 1995.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2006.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.
- Bereś W., Burnetko K., *Kapuściński: Nie ogarniam świata*, Warszawa 2007.
- Biernacki W., *Telegrafia bez drutów*, „Przegląd Techniczny” 1897, nr 31, s. 500-502.
- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005.
- Błaszczyk B., *O twórczości Eugeniusza Rudnika. Przyczynek do dziejów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, „Z Dziejów Polskiej Radiofonii” 2005/2006, s. 34-42.
- Błaszczyk K., *Sylwetki Katarzyny Michalak i Moniki Hemperek*, [online] http://www.reporter.edu.pl/dokument_radiowy.
- Bocheński T., *Znam tylko twoje listy. Wspomnienia spikera*, Warszawa 1958.
- Bogusławski A., *Jak zostałem primadonną*, „Radio” 1927, nr 33, s. 4.
- Bohdziewicz A., *Bilans filmu dźwiękowego*, „Pion” 1935, nr 14, s. 7-8.
- Bohdziewicz A., *Zagadnienie awangardy filmowej*, „Pion” 1935, nr 7, s. 7-8.
- Broniewski S., *Przez sitko mikrofonu*, Wrocław 1965.
- Byrski T., *Teatr – radio. Wspomnienia*, Warszawa 1976.
- Cheney M., *Tesla. Man out of Time*, New York 1983.
- Chłopecki A., *Abonament publiczny*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 16, s. 29.
- Chyła W., *Kultura audiowizualna. W stulecie ekranu we kulturze*, Poznań 1999.
- Ciężar cierpienia. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Ewa Zbiegieni*, „Press” 2008, nr 3, s. 48-51.
- Cloud S., Olson L., *Chłopcy Murrowa. Na frontach wojny i dziennikarstwa*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2006.
- Czechowicz J., *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977.
- Czyściecki J., *Próba*, „Antena” 1936, nr 51, s. 12.
- Dąbała J., *Horyzonty komunikacji medialnej*, Lublin 2006.
- Dąbrowska M., *W sprawie muzyki w radio*, „Pion” 1935, nr 44, s. 5.
- Denison T.S., *The Telephone Newspaper*, „World’s Work” 1901, April, s. 640-643.

- Dobroczyński B., *III Rzesza Popkultury i inne stany*, wybór i układ tekstów W. Bonowicz we współpracy z autorem, Kraków 2004.
- Dobrzyński K., *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania*, Warszawa 1973.
- Dudzińska A., Sekudewicz A., *Oczy zamknięte, uszy zatkane*, „Duży Format” [dod. do „Gazety Wyborczej”] 2004, nr 40, s. 12.
- Dulkowski K., *Gatunek zagrożony?*, „Press” 2006, nr 1, s. 73-75.
- Dyskursy krytyczne na progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.
- Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- Eydziatowicz K., *Radiofonia i jej rozwój. Organizacja i zadania*, Londyn 1944.
- Eydziatowicz K., *Uczmy się słuchać radia (pierwsza rozmowa Biura Studiów ze słuchaczami)*, „Antena” 1935, nr 11, s. 6.
- Fessenden H.M., *Fessenden. Builder of Tomorrow*, New York 1974.
- Feusette K., *Tuwim w wersji live. Polskie Radio wraca do słuchowisk na żywo*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 13, s. 10.
- Fidler R., *Mediamorphosis. Understanding New Media*, Thousand Oaks 1997.
- Frydryszek P., *70 lat dookoła radia*, „Forum Dziennikarzy” 1997, nr 2, s. 18-21.
- g., *Współpraca słuchaczy w tworzeniu programów (ankieta na temat audycji radiowych)*, „Antena” 1936, nr 6, s. 10.
- Gernsback H., *Radio Concerts*, „Radio News” 1920, Sept., s. 133.
- Goban-Klas T., *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006.
- Goban-Klas T., *www.kulturapolska – edu czy com?*, [online] <http://csw.art.pl/konwersatorium>.
- Goban-Klas T., *Zarys historii i rozwoju mediów. Od malowideł naskalnych do multimedii*, Kraków 2001.
- Godzic W., *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- Gołaszewska M., *Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego*, Lublin 1958.
- Grzegorzczak M., *Przed wszystkim żywy człowiek. O konferansjerze*, „Antena” 1937, nr 1, s. 10.

- Habielski R., *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009.
- Hernik-Spalińska J., *Wileńskie Środy Literackie (1927-1939)*, Warszawa 1998.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Hopfinger M., *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 129-146.
- Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Hopfinger M., *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985.
- Hulewicz W., *Mikrofony pod krepą*, „Pion” 1935, nr 23, s. 9.
- Hulewicz-Feillowa A., *Rodem z Kościanek*, Kraków 1988.
- Ingarden R., *Dzieła filozoficzne*, t. 1-13, Warszawa 1957-1995.
- Irzykowski K., *Zabobony estetyczne. Dolor i dolar, czyli estetyka Ameryki*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 5, s. 7.
- Iwaszkiewicz J., *Lato w Nohant. Komedia w trzech aktach*, Warszawa 1937.
- J. K., *Eksperymenty kinofonii*, „Pion” 1937, nr 50, s. 4.
- j. p. [Jan Piotrowski], *Prasa i radio*, „Antena” 1937, nr 12, s. 4.
- Jakubowska J., *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1980.
- Jankowska J., *Publiczne media w niebezpieczeństwie*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 23, s. 14-15.
- Japola J., *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*, Lublin 1998.
- Jędrzejewski S., *Radio w komunikacji społecznej. Rola i tendencje rozwojowe*, Warszawa 2003.
- Kapuściński R., *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Kraków 2008.
- Karaś A., *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003.
- Kasperowicz W., *Radio w życiu codziennym*, Warszawa 1924.
- Kaszyn A.M., *Co warto poruszyć przez radio*, „Antena Polska” 1928, nr 4, s. 248-249.
- Kaszyn A.M., *Polska nuta symfonii eteru*, „Antena Polska” 1928, nr 4, s. 211.
- Kaszyn A.M., *Spółeczność radiowa*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 3-4.
- Kaszyn A.M., *Tłum i jednostka*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 11-13.
- Kąkolewski K., *Estetyka reportażu jako gatunku informacji*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1, s. 93.
- Kluszczyński R., *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediiów*, Kraków 2002.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.

- Kominek M., *Zaczęto się od fonografu...*, Kraków 1986.
- Kopalko Z., *Worek pamięci. Ze wspomnień reżysera Teatru Wyobraźni*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 521-527.
- Kosidowski Z., *Mówi do was radio*, Lwów 1933.
- Kosiorowski Z., *Radiofonia publiczna. Prawno-ekonomiczne uwarunkowania misji radia publicznego realizowanej przez jednoosobowe spółki skarbu państwa*, Szczecin 1999.
- Kubaczewska W., Hermanowski M., *Radio. Historia i współczesność*, Poznań 2008.
- Kulisy radiofonii*, oprac. K. Eydziatowicz, Warszawa 1938.
- Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1976.
- Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959.
- Kuncewiczowa M., *Dni powszednie Państwa Kowalskich*, Warszawa 1938.
- Kwiatkowski M.J., *Kulisy radia*, Warszawa 1973.
- Kwiatkowski M.J., *Polskie Radio 1925-1939. Mała kronika*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 359-409.
- Kwiatkowski M.J., *Polskie Radio w konspiracji*, Warszawa 1986.
- Kwiatkowski M.J., *To już historia. Felietony o dziejach Polskiego Radia*, Warszawa 1975.
- Kwiatkowski M.J., *Tu mówi powstańcza Warszawa*, Warszawa 1994.
- Kwiatkowski M.J., *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984.
- Kyzioł A., *Zabawa w kulturę*, „Polityka” 2008, nr 2, s. 30-38.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu*, tłum. B. Kaprocki, Warszawa 1994.
- Levinson P., *Miękkie ostrze czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2006.
- Lissa Z., *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937.
- Łojek J., Myśliński J., Władyka W., *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988.
- Łopalewski T., *Czasy dobre i złe*, Warszawa 1966.
- Magdoń A., *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000.
- Makowiecki T., *Wielka poezja u trumny*, „Pion” 1935, nr 23, s. 9-10.
- Makuszyński K., *Na własnej antenie*, „Antena” 1935, nr 51, s. 6.
- Maliszewski A., *Teatr Polskiego Radia w latach 1945-1947. Wspomnienia*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 513-520.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.
- Mayen J., *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1981.
- Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
- McLuhan M., *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.
- McLuhan M., *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.

- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Merminod M., *Comment écrire pour la radio*, Lausanne 1945.
- Miazek R., *Przeminęło z radiem. Rzecz o Zygmuncie Chamcu – założycielu i pierwszym dyrektorze Polskiego Radia*, Rzeszów 2005.
- Mikołajczak M., *O pisarstwie Michała Kaziowa*, „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 337-341.
- Miłosz Cz., *Abecadło*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Czechowicz. To jest o poezji między wojnami*; Czechowicz J., *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, Lublin 1981.
- Miłosz Cz., *Wyprawa w dwudziestolecie*, Kraków 1999.
- Miszczak S., *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Warszawa 1972.
- Nalewajk A., *Polskie Radio zaciska pasa*, „Dziennik. Polska – Europa – Świat” 2008, nr 19, s. 11.
- Nałęcz D., *Zawód dziennikarza w Polsce 1918-1939*, Warszawa–Łódź 1982.
- Nastulanka K., *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973.
- Natanson W., *Świat Jerzego Szaniawskiego*, Łódź 1971.
- Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, projekt i red. nauk. M. Hopfinger, Warszawa 2005.
- O'Neill J., *Prodigal Genius. The Life of Nikola Tesla*, New York 1944.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6, t. 1: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979.
- Od fotografii do rzeczywistości audiowizualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
- Opieński J., *Konferansjer czy informator. Głos spikera*, „Antena” 1937, nr 3, s. 6.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz i H. Woźniakowski, wybór S. Cichowicz, Warszawa 1982.
- Paczkowski A., *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980.
- Paradowska J., *Egzekucja na raty*, „Polityka” 2008, nr 11, s. 16.
- Pars, *Dokumenty radiowej katastrofy historycznej*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 27-28.
- Pawliszak F., *Powieść mówiona. Rozmowa z Marią Kuncewiczową*, „Antena” 1936, nr 44, s. 8.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Pejzaże audiowizualne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999.
- Pleszczyński J., *Etyka dziennikarska*, Warszawa 2007.
- Porębski E., *Akcja propagandowa Polskiego Radia*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 15-16.

- Porębski E., *Radio w świetle cyfr*, „Antena Polska” 1928, nr 4, s. 246-249.
- Porębski M., *Granica współczesności*, Warszawa 1989.
- Porębski M., *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004.
- Porębski M., *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983.
- Porębski M., *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Duleba, Warszawa 1995.
- Prawo prasowe, ustawa o radiofonii i telewizji, teksty, przepisy wykonawcze i związkowe*, oprac. J. Sobczak, Toruń 1996.
- Prix Europa*, [nota inf.], „Press” 2005, nr 11, s. 6.
- Problemy teorii literatury*, seria I-IV, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1967-1998.
- Raby O., *Radio's First Voice. The Story of Reginald Fessenden*, Toronto 1970.
- Radio – szanse i wyzwania. Materiały z konferencji „Kulturotwórcza rola radia”*. Kraków 14-15 lutego 1997, red. J.P. Gawlik, Kraków 1997.
- Radio i telewizja: informacja, kultura, polityka. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej. Katowice 19-20 listopada 1998*, red. W. Dudek, Katowice 2000.
- Radio w Polsce w latach 1935-1938*, oprac. F. Pawliszak, Warszawa 1938.
- Radio-informator. Kalendarz. Przewodnik Radiostuchacza na rok 1938*, red. M. Grzegorzczak, Warszawa 1938.
- Radio-informator. Kalendarz. Przewodnik Radiostuchacza na rok 1939*, red. E. Świerczewski, Warszawa 1939.
- Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.
- Ritzer G., *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2003.
- Rosińska Z., *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Warszawa 2001.
- Russell J.T., Lane W.R., *Reklama według Ottona Kleppnera*, red. nauk. wyd. pol. R. Kwiatkowski, Warszawa 2000.
- S. St., *Telegrafia bez drutów*, „Przegląd Techniczny” 1897, nr 26, s. 419.
- Skiwski J.E., *Wymyśliliście psa – wymyślcie kaganiec*, „Pion” 1935, nr 40, s. 9.
- Skórczewski D., *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002.
- Sławiński J., *Dzielo – język – tradycja*, Kraków 1998.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.
- Sobczak J., *Radiofonia i telewizja. Komentarz do ustawy*, Kraków 2001.
- Sosnkowski J., *Co warto poruszyć przez radio*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 10-11.

- Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i oprac. S. Pollak, Lublin 1971.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
- Strzetelski T., „Hallo! Tu mówi dzień!”, „Antena” 1935, nr 1, s. 5.
- Sulek A., *Czym jest krytyka? Jaka jest praktyka? Na pytania odpowiada Andrzej Chłopecki*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 5, s. 8-12.
- Szemplińska-Sobolewska E., *Potrójny ślad. Powieść*, Warszawa 1938.
- Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978.
- Szkice o sztukach masowych w Polsce*, red. A. Helman, M. Hopfinger, M. Raczeva, Wrocław 1974.
- Szymański W.P., *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1970.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
- Tatarowski K.W., *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa*, Kraków 2005.
- Taylor L., Willis A., *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, tłum. M. Król, Kraków 2006.
- The Media Reader. Continuity and Transformation*, eds. H. Mackay, T. O'Sullivan, London-Thousand Oaks-New Delhi 1999.
- Thorne T., *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kultury, fascynacje*, tłum. Z. Batko, Warszawa 1995.
- Urbanowski M., *Człowiek z głębszego podziemia. Życie i twórczość Jana Emila Skińskiego*, Kraków 2003.
- Wańkiewicz M., *Karafka La Fontaine'a*, t. 1-2, Kraków 1983-1984.
- Wasz., *Nasz sześćtysięczny*, „Antena” 1937, nr 1, s. 3, 8.
- Wells H.G., *When the Sleeper Wakes*, London 1999.
- Weronicz M., *Regionalizm w radiofonii polskiej*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 14-15.
- Wielkie rzeczy zrozumienie. Korespondencja Jerzego, Witolda i Wandy Hulewiczów z Emilem Zegadłowiczem*, oprac. i wstępem opatrzył M. Wójcik, Warszawa 2008.
- Wierzyński K., „Kołysanka jodłowa”. *O formie wierszy „Kołysanka jodłowa” Jerzego Lieberta*, „Antena” 1935, nr 7, s. 6.
- Wit J., *Radio mego przyjaciela*, „Antena Polska” 1928, nr 5, s. 304-305.
- Witkiewicz S.I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006.
- Współczesne oblicza mediów*, red. J. Marszałek-Kawa, Toruń 2005.
- Wyszczelski L., *Polskie Radio w Powstaniu Warszawskim 1944*, Toruń 2002.
- Wywiedzione z losu. Księga jubileuszowa Michała Kaziowa*, red. M. Mikołajczak, Zielona Góra 2000.

Z zagadnień semiotyki sztuk masowych, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Wrocław 1977.

Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

Żurakowska M., *Literatura staropolska w audycjach rozgłośni regionalnych Polskiego Radia po roku 1950*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stefana Nieznanowskiego, Lublin 2006, [mps].

INDEKS NAZWISK

- A
Adwentowicz Karol 169
Ajschylos 186
Allen Woody (wł. Allan Stewart Konigsberg) 35
Amsterdamski Piotr 35, 223
Apollinaire Guillaume 16, 17, 163, 222
Artztówna Ada 91
Arystokles zob. Platon 136-138, 169, 186, 213
- B
Bachtin Michaił Michajłowicz 222
Bacon Francis 15, 63, 223
Bagiński Adolf zob. Dymśza Adolf
Bagnucki Walerian 76
Bagrationi (wł. Chaim Lejb Wagon) zob. Trystan Leon
Baranowska Małgorzata 40, 220
Bardijewska Sława 12, 39, 40, 54, 57, 99, 114, 117, 145, 146, 220, 221, 223
Barnouw Erik 117, 135
Bartoszewska Irena 37, 223
Batko Zbigniew 41, 229
Bauer Zbigniew 81, 83, 84, 92, 224
Beethoven Ludwig van 20, 21
Benjamin Walter 54, 55, 67, 223
Bereś Witold 87, 223
Białek Józef Zbigniew 154
Biernacki Wiktor 18, 223
Billip Witold 54, 221
Blaustein Leopold 10, 11, 72-74, 83, 110, 112-114, 119, 129, 130, 139, 140, 212, 215, 223, 228
Błaszczyk Bolesław 41, 223
Błaszczyk Katarzyna 87, 223
Bocheński Tadeusz 223
Bodo Eugeniusz (wł. Bogdan Eugène Junod) 35
Bogusińska Eugenia 126
Bogusińska Ewa 126
Bogusiński Aleksander 124
Boguszewska Helena 79
Bohdziewicz Antoni 9, 10, 36, 38, 63, 92, 94, 108, 114-116, 119, 120, 157, 159, 160, 177, 188, 189, 192, 195, 211, 215, 223
Bonowicz Wojciech 66, 224
Borkowski Wiktor 198, 215
Borowy Waclaw 129, 157, 215
Boz zob. Dickens Karol
Brecht Bertolt (wł. Eugen Berthold Friedrich Brecht) 70
Breton André 163
Briggs Asa 35
Brodzka Alina 54, 221, 222
Broniewski Stanisław 150, 223
Brzezińska Maria 117
Buczkowski Leonard 35
Budzyński Wiktor 199

- Burnetko Krzysztof 87, 223
 Burroughs William S. 68
 Byrski Tadeusz 36-38, 137, 151, 162, 192, 193, 223
- C
- Caruso Enrico 20
 Cat-Mackiewicz Stanisław 37
 Cękalski Eugeniusz 109
 Chamiec Zygmunt 35
 Charkiewicz Walerian 161
 Cheney Margaret 223
 Chesterton Gilbert Keith 37
 Chłopecki Andrzej 43, 165, 223
 Chmielewski Zygmunt 124
 Chopin Fryderyk 109, 200, 201
 Choynowski Piotr 162
 Chudziński Edward 81, 224
 Churchill Winston Leonard Spencer 70
 Chyła Wojciech 223
 Cichowicz Stanisław 64, 227
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 224
 Clause Roger 135
 Cloud Stanley 35, 223
 Crook Tim 16, 25, 30, 31, 33, 51, 101, 221
 Curie Ewa 200
 Cusy Pierre 25
 Cymerman Jarosław 220, 221
 Czechowicz Józef 101, 116, 156, 215, 219, 223, 227
 Czejarek Roman 46
 Czyściecki Józef 79, 198, 215, 223
- Ć
- Ćwiklińska Mieczysława 124
- D
- Danecka-Szopowa Krystyna 142, 221
 Dąbała Jacek 223
 Dąbrowska Maria 20, 157, 223
 Defoe Daniel 27
 Degler Janusz 79, 221
- Denison Thomas S. 22, 223
 Dickens Karol (wł. Charles John Huffman Dickens, ps. Boz) 69
 Dobroczyński Bartłomiej 66, 68, 224
 Dobrzyński Kazimierz 224
 Dodek zob. Dymsha Adolf
 Dudek Wiesław 47, 228
 Dudzińska Anna 44, 94, 221, 224
 Dürrenmatt Friedrich 135
 Duhamel Georges 21, 55
 Dulkowski Konrad 46, 224
 Dupin Amantine Aurore Lucile zob. Sand George
 Dybciak Krzysztof 163, 223
 Dylewski Jerzy 93, 215
 Dymsha Adolf (wł. Adolf Bagiński, ps. Dodek) 35
 Dzikowski Stanisław 150, 215
- E
- Eckersley Peter 30, 31, 42, 101
 Eco Umberto 82, 142, 224
 Edison Thomas Alva 17
 Eichlerówna Irena 103, 189
 Eleuter zob. Iwaszkiewicz Jarosław Leon
 Esslin Martin 117
 Essmanowski Stefan 157, 162
 Eurypides 131
 Eustachiewicz Lesław 142, 224
 Eydziatowicz Krzysztof 10, 77, 92, 94, 102, 105, 149-151, 195, 224, 226
- F
- Fessenden Helen M. 23, 224
 Fessenden Reginald A. 23
 Feusette Krzysztof 45, 224
 Fidler Roger 57, 58, 224
 Fik Ignacy 12
 Fik Marta 79, 221
 Fischer Eugen Kurt 138
 Flukowski Stefan 157, 158, 170, 184, 185, 191, 204-206, 216

Ford Henry 75
 Forrest Lee de 20
 Fredro Aleksander, hrabia 184
 Frydryszek Piotr 16, 28, 224
 Furman Wojciech 84, 86, 229

G

Galek Cezary 44
 Galis Adam 101
 Gałczyński Konstanty Ildefons
 (ps. Karakuliambro) 162, 170,
 177, 178, 192, 193, 213, 216,
 220

Gałuszka Jadwiga 142, 224
 Gamska-Łempicka Jadwiga 216
 Gawlik Jan Paweł 46, 228
 Gens zob. Świerczewski Euge-
 niusz
 Germinet Gabriel zob. Vinot
 Maurice

Gernsback Hugo 21, 224
 Glinkowski Kazimierz 103, 216
 Głowiński Michał 163, 223
 Goban-Klas Tomasz 19, 30, 41,
 57, 68, 81, 224
 Godzic Wiesław 67, 224
 Goldszmit Henryk zob. Korczak
 Janusz

Gołaszewska Maria 87, 224
 Gruszecka-Nitzowa Aniela 79
 Gruszyńska-Ruman Patrycja 44
 Grzegorzczak Marian 21, 90, 157,
 206, 224, 228
 Grzegorz zob. Hulewicz Witold
 Grzybowska Krystyna 220
 Grzybowski Sebastian 178
 Gwóźdź Andrzej 227
 Gysin Brion 68

H

H. Ł. zob. Łazowertówna Henryka
 Habielski Rafał 225
 Hałasa Dorota 44
 Harding Warren G. 19
 Harny Stefan 157

Helman Alicja 69, 79, 221, 229,
 230

Hemperek Monika 44, 87
 Hendrykowski Marek 69
 Herbert Zbigniew 40, 110, 135
 Hermanowski Marcin 226
 Hernik-Spalińska Jagoda 37,
 225

Hitler Adolf 70

Hohendlingerówna Halina 161
 Hopfinger Maryla 52, 54, 69, 81,
 82, 225-227, 229, 230
 Horowicz Bronisław 129, 157,
 216

Horzyca Wilam 156

Hughes Richard 24, 25, 31
 Hulewicz Witold (ps. Olwid, Grze-
 gorz) 8, 9, 27, 37, 38, 61, 72,
 74, 77, 78, 95, 96, 101, 104,
 105, 108, 111, 119, 122,
 129, 131, 133, 136-140, 150,
 153-155, 157, 158, 160-162,
 190, 200, 214, 216, 225

Hulewicz-Feillowa Agnieszka 37,
 225

Huszczynski Albin 186, 216

Hutnikiewicz Artur 168, 220

I

Ingarden Roman Witold 130,
 132, 142, 225

Irzykowski Karol 83, 106, 116,
 129, 135, 157, 158, 167-171,
 182, 184-186, 188, 190-192,
 195-197, 199, 201, 203-207,
 211, 216, 220, 225

Iwaskiewicz Jarosław Leon (ps.
 Eleuter) 53, 162, 167, 168,
 200, 201, 225

J

J. K. 109, 225,
 j. p. zob. Piotrowski Jan
 Jachimecki Zdzisław 150
 Jakubowicz Karol 226

- Jakubowska Jadwiga 125, 168, 225
 Jan Zych zob. Nowak-Jeziorański Jan
 Janek zob. Nowak-Jeziorański Jan
 Janicki Jerzy 39, 40
 Jankowska Hanna 30, 226
 Jankowska Janina 43, 225
 Janta-Połczyński Aleksander 96
 Japola Józef 57, 225, 227
 Jaracz Stefan 103, 124, 126, 137, 138, 191
 Jarmuszkiewicz Maria 154
 Jasiński Roman 20, 216
 Jaworski Stanisław 53
 Jeziorański Zdzisław Antoni zob. Nowak-Jeziorański Jan
 Jędrzejewski Stanisław 19, 41, 44-46, 71, 225
 Johannsen Ernst 112, 120, 131-133, 135, 136, 197, 200, 201, 216
 Józwiński Wiktor 160
 Junod Bogdan Eugène zob. Bodo Eugeniusz
- K**
 K. S. zob. Sowiński Kazimierz
 Kaczkowska Anna 117
 Kaliszewski Andrzej 84, 86, 229
 Kania Ireneusz 223
 Kaprocki Bolesław 71, 226
 Kapuściński Ryszard 86-88, 223, 225
 Karaś Agnieszka 27, 37, 160, 225
 Karrer Zbigniew Stanisław zob. Lipczyński Zbigniew Stanisław
 Kasperowicz Witold 33, 36, 225
 Kaszyn Alojzy Mikołaj 26, 33, 34, 59, 71-74, 78, 161, 225
 Kawczyński Antoni 27
 Kaziów Michał 12, 54, 117, 121, 122, 146, 221
 Kądziała Jerzy 154, 227
 Kąkolewski Krzysztof 225
 Kiejstut Giedyminowicz, książę litewski 27
 Kisielewski Zygmunt 109, 162, 217
 Kluszczyński Ryszard Waldemar 56, 225
 Kłak Tadeusz 116, 156, 215, 219, 223
 Kłóskowska Antonina 64, 65, 69-71, 79, 225
 Knilli Friedrich 117
 Kołoniecki Roman (ps. Zbigniew Polanowski, Z. P.) 38, 101, 104, 137, 156, 179, 182, 186, 217, 219, 220
 Kominek Mieczysław 20, 226
 Konigsberg Allan Stewart zob. Allen Woody
 Kopalko Zbigniew 117, 221, 226
 Korabiowski Wilhelm 97, 109, 115, 134, 168
 Korczak Janusz (wł. Henryk Goldszmit) 76
 Kornatowski Wiktor 15, 223
 Kosidowski Zenon 10, 16, 36, 90, 99, 107, 108, 114, 120, 162, 183, 217, 226
 Kosiorowski Zbigniew 29, 42, 43, 226
 Kozicka Dorota 224
 Kreisberg Alina 142, 224
 Kriwet Ferdinand 117
 Król Marek 229
 Kryswata Jolanta 44, 46
 Krzemień-Ojak Sław 79
 Krzysztoń Jerzy 135, 142, 221
 Książek-Konicka Hanna 230
 Kubaczewska Wiesława 226
 Kubin Felix 47
 Kumor Aleksander 146, 221, 229
 Kuncewiczowa Maria 78, 79, 226
 Kurek Jalu 174
 Kuszelewska Stanisława 160, 207, 217

Kwiatkowski Jerzy 154, 227
 Kwiatkowski Maciej Józef 11, 21,
 28, 29, 33, 34, 38, 39, 42,
 74, 76, 78, 90, 93, 107, 148,
 150, 161, 191, 221, 226
 Kwiatkowski Robert 42, 228
 Kyzioł Aneta 45, 226

L

Lam Andrzej 129, 220
 Lane Ronald W. 42, 228
 Laskowicz Krystyna 11, 25, 27,
 28, 221
 Laswell Harold 19
 Le Bon Gustawe 71, 226
 Lem Stanisław 69
 Lendzion-Kuziemska Barbara
 221
 Lesman Bolesław zob. Leśmian
 Bolesław
 Leśmian Bolesław (wł. Bolesław
 Lesman) 162
 Leśnodorski Zygmunt 107, 110,
 120, 217
 Leszczyński Jarosław 28
 Leszczyński Jerzy 126
 Levinson Paul 30, 70, 226
 Liebert Jerzy 76
 Limanowski Mieczysław 28
 Limon Jerzy 12, 83, 85, 221
 Lipcówna Marita 124
 Lipczyński Zbigniew Stanisław
 (wł. Zbigniew Stanisław Kar-
 rer) 28
 Lipińska-Nałęcz Daria Monika
 89-91, 227
 Lisowska-Magdziarz Małgorzata
 83
 Lissa Zofia 109, 226
 Lutomski Bolesław 89

Ł

Łazowertówna Henryka (ps. H. Ł.)
 174, 200, 216, 217
 Łojek Jerzy 154, 226

Łopalewski Tadeusz 28, 37, 61,
 95, 108, 217, 226

M

M. Z. zob. Marynowski Zdzisław
 Macdonald Dwight 66-69
 Mackay Hugh 22, 229
 McLeish Robert 101, 106, 186,
 221
 McLuhan Eric 57, 226
 McLuhan Marshall 11, 57, 68,
 70, 164, 226, 227
 McWhinnie Donald 117
 Magdoń Andrzej 226
 Majewski Wiktor 10, 92, 109,
 139, 159, 175, 177, 178,
 182, 183, 185, 187, 189,
 192, 194, 207, 217
 Makowiecki Tadeusz 143, 226
 Makuszyński Kornel 72, 226
 Maliszewski Aleksander 226
 Maluszek Julian Andrzej zob.
 Osterwa Juliusz
 Małachowski Aleksander 141,
 142, 221
 Manovich Lev 56, 226
 Marconi Guglielmo 17, 18, 21
 Marinetti Filippo Tommaso 116
 Markiewicz Henryk 130, 228
 Markiewicz Wojciech 83, 96
 Marszałek Robert 164
 Marszałek-Kawa Joanna 229
 Marvin Carolyn 22
 Marynowski Zdzisław (ps. M. Z.)
 137, 140, 153, 217
 Maupassant Guy de (wł. Henri
 René Albert Guy de Maupas-
 sant) 155
 Mayen Józef 12, 39, 41, 85, 99,
 110, 117, 134, 135, 138,
 162, 221, 226
 Maziarski Jacek 84, 226
 Melba Nellie (wł. Helen Porter
 Mitchel) 21
 Melina Michał 162, 167, 192

- Merminod Marcel 135, 227
 Miazek Ryszard 227
 Michalak Katarzyna 44, 87
 Micińska Anna 57, 229
 Miciński Bolesław 101
 Mickiewicz Adam 108
 Mikołajczak Małgorzata 146,
 227, 229
 Miłaszewski Stanisław 162
 Miłosz Czesław 67, 226, 227
 Miszczak Stanisław 227
 Mitchel Helen Porter zob. Melba
 Nellie
 Moliere (wł. Jean Baptiste Poque-
 lin) 131
 Morawska Janina 61, 94, 95,
 105, 111, 112; 119, 134,
 140, 162, 212, 217
 Morawski Stefan 164
 Mościcki Ignacy, prezydent I RP
 95
 Mrozowski Maciej 43
 ms zob. Szlachetka Małgorzata
 Mycielski Zygmunt, hrabia 192
 Myśliński Jerzy 154, 226
- N**
 Nadzin Stanisław 120, 168, 217,
 220
 Nalewajk Anna 43, 227
 Nałęcz Daria zob. Lipińska-Na-
 łęcz Daria Monika 89-91, 227
 Nałkowska Zofia 22, 88, 162,
 167, 168, 174, 196, 217
 Nardelli Zdzisław 22, 23, 192, 221
 Nastulanka Krystyna 125, 227
 Natanson Wojciech 125, 227
 Nieznanowski Stefan 230
 Niklewicz Piotr 64, 227
 Nowak-Jeziorański Jan (wł. Zdzi-
 sław Antoni Jeziorański; ps.
 Janek, Jan Zych) 38, 80
- O**
 Odyniec Janusz 33, 74, 75
 Odyniec Stanisław 33, 74, 75,
 150
 Oleksiuk Michał 142, 224
 Olson Lynne 35, 223
 Olwid zob. Hulewicz Witold
 Olza zob. Zdanowicz Olga
 O'Neill John 227
 Ong Walter Jackson 57, 227
 Opaliński Kazimierz 124
 Opieński Józef 90, 227
 Ordonka zob. Ordonówna Hanka
 Ordonówna Hanka (wł. Maria
 Anna Tyszkiewicz, ps. Or-
 donka) 34
 Orłowski Hubert 55, 223
 Ortega y Gasset José 64, 227
 Osterwa Juliusz (wł. Julian An-
 drzej Maluszek) 28, 124, 137,
 161, 192
 Ostrowicki Michał 56, 224
 Ostrowski Jerzy 103, 112, 165,
 168, 169
 O'Sullivan Tim 22, 229
- P**
 Paczkowski Andrzej 154, 227
 Palczewski Juliusz K. 16
 Paradowska Janina 43, 227
 Parandowski Jan 38
 Parrinder Patrick 16
 Partington John S. 16
 Pawlak Grażyna 79, 221
 Pawlikowska-Jasnorzevska Ma-
 ria 135, 158, 171, 182, 197,
 212
 Pawliszak Franciszek 10, 34, 62,
 78, 79, 89, 215, 227, 228
 Peiper Tadeusz 17, 52, 53, 56,
 57, 73, 74, 227
 Perzanowska Stanisława zob.
 Perzanowska-Chmielewska
 Stanisława
 Perzanowska-Chmielewska Sta-
 nisława 124, 172
 Peterson Theodore 19

- Piechota Magdalena 86, 228
 Pietrasiewicz Tomasz 220
 Pietraszkiwicz Jerzy 124
 Pikiel Roman 161
 Piłsudski Józef, Naczelnik Państwa polskiego 89, 94, 157, 166
 Pini Tadeusz 199
 Piórkiewiczówna Janina 161
 Piotrowski Jan (ps. j. p.) 93, 95, 161, 217, 225
 Pisarek Walery 71, 228
 Piwiński Lech 137
 Platon (wł. Arystokles) 136-138, 169, 186, 213
 Playfair Nigel 24, 25, 31, 51
 Pleszczyński Jan 87, 227
 Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta 11, 26, 28, 62, 80, 93, 126, 136, 137, 145, 155, 189, 193, 220, 222
 Pluciński Kazimierz 92, 217
 Płoszewski Leon 157, 217
 Podhorska-Okolów Stefania 165, 168-170, 172, 173, 183, 187, 188, 191, 197, 199, 201, 202, 207, 217, 218
 Polanowski Zbigniew zob. Kołoniecki Roman
 Pollak Seweryn 101, 229
 Popow Aleksander (wł. Aleksandr Stiepanowicz Popow) 17
 Porębski Eugeniusz 34, 36, 227, 228
 Porębski Mieczysław 163, 164, 228
 Postman Neil 63, 75, 228
 Prus Bolesław (wł. Aleksander Głowacki) 88, 167
 Pruszyński Ksawery Franciszek 96
 Puchalska Mirosława 54, 221, 222
 Puskás Tivadar 22
- R**
 Raby Ormond 23, 228
 Raczeva Maria 69, 229
 Radgowski Michał 102, 132, 222
 Radulski Wacław 120, 218
 Reith John 24
 Ritzer George 75, 228
 Roedemeyer Fryderyk Karol 106, 218
 Rogowicz Wacław 162, 172, 173, 191
 Roman J. zob. Ulatowski Jan
 Ronard-Bujański Jerzy 107, 169
 Roosevelt Franklin Delano, prezydent USA 70
 Rosińska Zofia 10, 11, 223, 228
 Rostand Edmund 30
 Różalska Ewa 57, 226
 Rudnik Eugeniusz 40, 41, 117
 Russell Tomas J. 42, 228
 Ruszczyk Ferdynand 161
 Ruttman Walter 115
 Rybicki Andrzej 117-119, 125, 141, 218
- S**
 Sadowska Anna 80
 Sadza Agata 101, 221
 Salaburska Krystyna 171
 Salomon André August 163
 Samain Albert Victor 22
 Sand George (wł. Amantine Aurore Lucile Dupin) 200
 Schaeffer Bogusław 40, 117
 Schiller Leon 180, 192, 193
 Schöning Klaus 117
 Schramm Wilbur 19
 Schwitzke Heinz 117
 Sekudewicz Anna 44, 224
 Semczuk Małgorzata 54, 221, 222
 Shakespeare William 30, 53, 70, 131
 Siciński Andrzej 79
 Siebert Fred S. 19

- Sieroszewski Waclaw 111, 162
 Sikorski Janusz 55, 223
 Skarga (Skarżanka) Hanna 124
 Skiwski Jan Emil 10, 20, 60, 89,
 93, 102, 152, 155, 157, 158,
 165, 166, 170, 175-179, 182,
 183, 185, 187, 189-191, 193,
 194, 196-199, 204-206, 218,
 228
 Skłodowska-Curie Maria 200
 Skórczewski Dariusz 228
 Sławiński Janusz 228
 Słonimski Antoni 162
 Sobczak Jacek 41, 228
 Sobolewska Anna 54, 175, 221,
 222
 Sosnkowski Jerzy 60, 74, 228
 Sowiński Kazimierz (ps. K. S.)
 188, 217, 218
 Srebrny Stefan 137
 Staff Leopold 162
 Stalin Józef (wł. Iosif Wissariono-
 wicz Dżugaszwili) 70
 Stampfl Stanisław 40
 Starzyński Roman 35
 Stasiński Piotr 222
 Stawowy Ludwik 75, 228
 Stępnik Krzysztof 14, 86, 228
 Stępowski Janusz 162
 Stempowski Jerzy 218
 Stępowski Marian 122, 150, 218
 Stokłosa Jacek M. 57, 226
 Strachocki Janusz 126
 Strączek Krystyna 86, 225
 Stromenger Karol 21, 150, 167,
 200, 218
 Stróżewski Władysław 51, 87,
 229
 Strzetelski Tadeusz 37, 229
 Sułek Andrzej 165, 229
 Szacki Jerzy Ryszard 16
 Szaniawski Jerzy 8, 70, 106,
 116, 117, 123-127, 139, 155,
 157, 162, 167, 168, 170,
 173, 174, 190, 199, 220
 Szary-Matywiecka Ewa 54, 221,
 222
 Szczepański Jan 79
 Szczucka Natalia 11, 227
 Szekspir William zob. Shakespe-
 are William
 Szeligowski Tadeusz 27, 150,
 218
 Szemplińska-Sobolewska Elżbie-
 ta 175-177, 188, 229
 Szlachetka Małgorzata (ps. ms)
 44
 Szulc Tadeusz 218
 Szydłowska Natalia 171
 Szymanowski Karol 109
 Szymański Wiesław Paweł 229
- Ś
- Świerczewski Eugeniusz (ps.
 Gens) 129, 218, 228
 Świrszczyńska Anna 171, 179,
 180, 213, 220
- T
- Tanalska-Dulęba Anna 63, 228
 Tatariewicz Wanda zob. Tatar-
 kiewicz-Małkowska Wanda
 Tatariewicz Władysław 51, 52,
 229
 Tatariewicz-Małkowska Wanda
 162
 Tatarowski Konrad Witold 229
 Taylor Lisa 229
 Terlecki Tymon 8, 100, 111, 116,
 117, 153, 157, 158, 165, 167,
 168, 170, 190, 191, 218, 219
 Tesla Nikola 17
 Thorne Tony 41, 229
 Tochman Wojciech 88, 223
 Tokarski Jan 157
 Tołstoj Lew, hrabia 68
 Trystan Leon (wł. Chaim Lejb
 Wagman, ps. aktorski Ba-
 grationi) 35
 Trzciniński Teofil 191, 219

- Turowicz Maria 130
 Tuszewski Jerzy Grzegorz 20, 23, 25-27, 29-31, 37, 40, 53, 82, 83, 100, 117, 146, 154, 155, 193, 222
 Tuwim Julian 44, 162
 Twardowski Kazimierz 72
 Tyszkiewicz Maria Anna zob. Ordonówna Hanka
- U
- Ulatowski Jan (ps. Roman J.) 93, 108, 114, 125, 127, 145, 147, 150, 157, 173, 174, 194-196, 199, 203, 208, 219
 Ulicka Danuta 222
 Urbanowski Maciej 155, 204, 229
 Uziębło Adam 219
- V
- Vinot Maurice (ps. Gabriel Germinet) 25
 Vogler Henryk 121
- W
- Wagman Chaim Lejb (ps. aktor-ski Bagrationi) zob. Trystan Leon
 Wańkiewicz Melchior 9, 10, 47, 60, 76, 84, 87, 96, 103, 111, 113, 157, 195, 219, 229
 Warenycia Jan 80
 Wasowski Jerzy Ryszard 40
 Weinsberg Adam 224
 Welles Orson George 83
 Wells Herbert George 16, 229
 Weronicz Maksymiljan 229
 Węgieńko Aleksander 136, 170, 171, 175
 Wielopolska Maria-Jehanne (z Colonna-Walewskich), hrabina 8, 93, 187, 189, 190, 196, 197, 199, 201, 207, 219, 220
 Wieniawski Adam 26, 219
 Wiercińska Maria, żona Edmunda Wiercińskiego 108, 157, 162, 219
 Wierciński Edmund, mąż Marii Wiercińskiej 168, 187, 191, 192
 Wiernik Bronisław 40
 Wierzyński Kazimierz 76, 229
 Wikarjak Jan 15, 223
 Wiktor Jan 107
 Wilkoszewska Krystyna 56, 227
 Willis Andrew 229
 Wiszniewski Zbigniew 40, 117
 Wit Juliusz 59, 229
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (ps. Witkacy) 57, 229
 Witwicki Władysław 137
 Władyka Wiesław 154, 226
 Wójcik Mirosław 27, 229
 Wolfowa Anna 160
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 84, 86, 229
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 86
 Woźniakowski Henryk 64, 227
 Woźnicka Zofia 164
 Wright Charles Robert 19
 Wyczańska Irena 154, 227
 Wyspiański Stanisław 26, 73, 129, 131, 137, 151, 155, 157, 159
 Wyszczelski Lech 38, 239
- Z
- Z. P. zob. Kołoniecki Roman
 Zapasiewicz Zbigniew 44
 Zaremba Jan Kazimierz 28
 Zawistowski Władysław 162
 Zdanowicz Olga (ps. olza) 44
 Zegadłowicz Emil Erwin 27, 162
 Zelwerowicz Aleksander 34, 137, 169

Ziembicki Stanisław 39
Zingrone Frank 57, 226
Ziołcki Stanisław 27
Ziomek Jerzy 230

Ż
Żarnowski Janusz 79, 221
Żeromski Stefan 26, 78, 88, 180
Żółkiewski Stefan 226
Żurakowska Małgorzata 230

Seria Katedry Tekstologii i Edytorstwa „U Źródła”

1. Ewa Sykuła, *Pasja według Pasierba*, 2004.
2. Wojciech Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, 2005.
3. Dorota Plucińska, *Sentencjonalność w poezji i prozie Cypriana Norwida: o Vade-mecum i „trylogii włoskiej”*, 2005.
4. *W kręgu sztuki edytorskiej. Materiały z III Ogólnopolskich Warsztatów Młodych Edytorów, Kazimierz Dolny, 18-20 listopada 2005*, red. Diana Gajc, Kinga Nepelska, 2006.
5. Dariusz Pachocki, *Stachura totalny*, 2007.
6. Tadeusz Kłak, *Drogami Czechowicza*, 2010.
7. Wojciech Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, 2010.
8. Józef F. Fert, *Poezja i publicystyka*, 2010, 2012 wydanie drugie.