

Joanna WAROŃSKA

Wirtualne widowiska i wirtualne słuchowiska w dramatach radiowych

Pomysł analizowania wirtualnych spektakli dramatów pojawił się u polskich literaturoznawców pod wpływem fenomenologii¹, strukturalizmu oraz semiotyki (Edward Kasperski², Irena Sławińska³ czy Dobrochna Ratajczakowa⁴). Zapisaną w tekście koncepcję autora zestawiano z możliwościami ówczesnego teatru, a relacje te wyznaczał m.in. gatunek i jego związki ze sceną (dramat jako dzieło autonomiczne albo partytura teatralna, ogólny scenariusz występujący m.in. w farsach, a jeszcze wyraźniej w komediach dell'arte)⁵.

Wydaje się, że dramat radiowy w typologii wyznaczanej przez wewnętrzny projekt przedstawienia zajmuje pozycję szczególną. Upośledzona widowiskowość, brak szczegółów dotyczących świata przedstawionego zastępowane są rozbudowaną słyszalnością, czyli charakterystyka przestrzeni i postaci odbywa się za pomocą środków akustycznych. Przystępując do analizy wybranych dramatów radiowych⁶, chcę bardzo wyraźnie oddzielić ten gatunek literacki od słu-

¹ O widowisku teatralnym, odrębnym od dramatu, ale jednak wykorzystującym intersubiektywne dzieło literackie, pisał już Roman Ingarden; zob. M. Różewicz, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wrocław 2002, s. 47.

² E. Kasperski, *Tekst widowiskowy*, [w:] *Poetyka (struktura dzieła literackiego)*, t. 2, red. A. Chojnacki, Warszawa 1996, s. 41–51.

³ M.in. J. Sławińska, *Czytanie dramatu*, [w:] tejże, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 13.

⁴ D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 4: *Prace z lat 1985–1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.

⁵ Ratajczakowa na jednym biegunie sytuuje tzw. „dramat pozorny” skupiony na słowie zamiast na widowiskowości, na drugim natomiast różnego rodzaju scenariusze; tamże, s. 263.

⁶ Wśród teoretyków brak zgody co do nazwy tego gatunku literackiego: Marek Adamski posługuje się terminem słuchowisko – *Słuchowisko jako gatunek literacki*, [w:] tegoż, *Słuchowisko jako gatunek literacki w Republice Federalnej Niemiec lat pięćdziesiątych*, Wrocław 1984, Sława Bardijewska używa alternatywnie określeń „dramat radiowy” czy „dramat foniczny” –

chowiska, jego akustycznej radiowej realizacji (związek między nimi przypomina relację dramat – widowisko⁷), które czasami podobnie jak przedstawienie teatralne może pozostawać w jawnej sprzeczności z tekstem. Interesować mnie będzie wyłącznie forma literacka utworów z akcją, które można zaklasyfikować według modelu rodzajowego (dramat) i gatunkowego (komedia, tragedia). Poszczególne dramaty radiowe pozwalają się wpisać między dwa bieguny: wierność tradycyjnym rozwiązaniom dramatycznym, przy dowartościowaniu słowa i dialogu (pierwowzorem jest wówczas sztuka konwersacyjna, domagająca się udźwiękowienia przed emisją na antenie), albo wpisanie w tekst technik radiowych, przekształcających dramat niemal w gotowy scenariusz dla reżysera słuchowiska⁸. W swoim artykule podejmę więc zagadnienie, czy dramat radiowy to wyłącznie gatunek wyodrębniany ze względu na medium pośredniczące, czy może przez lata istnienia wypracował on jakiś rozpoznawalny model, oczywiście, modyfikowany w poszczególnych realizacjach autorskich. Omawiając sposoby budowania świata przedstawionego, określę także swoje stanowisko wobec tych, które przez długi czas funkcjonowały niemal jako stereotypy: teatr radiowy jest namiastką spektaklu teatralnego, dlatego autorzy korzystają wciąż z tradycyjnych konwencji teatralnych⁹, tekst słuchowiska jest zawsze wtórny wobec jego dźwiękowej realizacji, choć oczywiście, proces powstawania jest odwrotny¹⁰, słuchowiska są formą najczęściej jednorazową i nieprzeznaczoną do czytania¹¹.

Rozgłośnia Polskiego Radia w Warszawie zainicjowała działalność 1 lutego 1925 roku i wkrótce zaczęła upowszechniać literaturę: klasykę wszystkich rodzajów literackich oraz tzw. słuchowiska oryginalne. Pierwszym tego typu utworem był *Pogrzeb Kiejstuta* Witolda Hulewicza (17 maja 1928), a wyemitowany wcześniej (12 maja 1927) przez rozgłośnię w Poznaniu *Robinson Crusoe jako radioamator* Antoniego Kawczyńskiego nazwano felietonem radiowym¹². Autorzy, pionierzy nowego gatunku, początkowo przejęli reguły obowiązujące w dramacie: zasadę trzech jedności (miejsca, akcji, a nawet czasu), ograniczenie

Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku, Warszawa 2001, s. 43, 47; termin „dramat radiowy” stosuje też Jerzy Tuszewski: *Zrozumieć zasady – poznać kierunki albo nadawca pod presją*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002, s. 76–78.

⁷ Na tę analogię powoływał się także: M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 13.

⁸ Tak przed laty pisał o scenariuszu radiowym Alojzy Kaszyn: „Prawdziwy scenariusz radiowy już na poziomie tekstu antycypuje rozwiązania stricte radiowe, nieprzekładalne na inne media”; cyt. za: *Aby radio było sztuką. Z Januszem Kukulą, dyrektorem Teatru Polskiego Radia, rozmawia Grzegorz Walczak*, „Teatr” 1996, nr 2, s. 40.

⁹ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 76.

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² Podaję za: K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”. *Początki polskiej myśli radiozawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983, s. 7; tekst Kawczyńskiego zob. „Tydzień Radiowy” 1927, nr 4, s. 2–3; nr 6, s. 2–3.

elementów epizodycznych, zrozumiałość i przejrzystość sytuacji, narrator zastępujący tradycyjne didaskalia, a konwencję tę utrwalali aktorzy, posługując się wciąż interpretacją sceniczną¹³. Jednak już pierwsze słuchowiska, których celem było nie tylko upowszechnienie tekstów, ale również zwiększenie ich atrakcyjności wskutek właściwego udźwiękowienia, doprowadziły do dyskusji na temat cech nowej formy, wyodrębnionej wówczas ze względu na medium umożliwiające odbiór. Debata ta odbywała się na łamach m.in. „Pionu” (w rubryce *Sztuka i Antena*), „Radia” czy „Tygodnia Radiowego”¹⁴. Wśród wielu uczestników należy wymienić: Witolda Hulewicza¹⁵, kierownika programowego rozgłośni w Wilnie, a następnie dyrektora Teatru Wyobraźni, Zenona Kosidowskiego¹⁶, kierownika Wydziału Prasowego Radia Poznańskiego i jednocześnie kierownika programów literackich, a w latach 1933–1937 dyrektora Rozgłośni Poznańskiej, Leopolda Blausteina¹⁷, ale także Karola Irzykowskiego czy Jana Emila Skińskiego.

Już w Dwudziestoleciu uznano, że nieobecność widowiskowości nie jest brakiem, ale specyfiką tego gatunku¹⁸. Próbowano także określić typologię słuchowisk, wyróżniając poza interesującymi mnie słuchowiskami homocentrycznymi także „spacery akustyczne”, przypominające felieton¹⁹. Wtedy również zaczęto drukować pierwsze teksty radiowe, m.in. na łamach „Pionu”, „Prosto z mostu”, a po II wojnie tradycję tę kontynuowało czasopismo „Teatr Polskiego Radia” oraz wiele wydawnictw książkowych, by wymienić serię „Teatr Wyobraźni” oraz zbiory słuchowisk poszczególnych autorów publikowane przez Wydawnictwo Radia i Telewizji. Trzeba jednak zaznaczyć, że dramaty drukowane kilkakrotnie mogą różnić się między sobą obecnością didaskaliów lub układem tekstu²⁰.

Za istotę słuchowiska większość teoretyków w międzywojniu uznała słowo i tendencja ta dominowała także po II wojnie²¹. Pisano więc o eklektyczności tej

¹³ Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 25–26.

¹⁴ Zob. dość szczegółową bibliografię w artykule: E. Olejniczak, „Czy radio jest XII Muzą”, czyli co na temat odrębności słuchowisk radiowych pisano w prasie dwudziestolecia międzywojennego, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 1994, z. 2, s. 255–265.

¹⁵ W. Hulewicz, *Z zagadnień „sztuki słuchowej”*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 4, s. 192–199; tegoż, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935.

¹⁶ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.

¹⁷ L. Blaustein, *Czy naprawdę „Teatr Wyobraźni”?*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5–6; tegoż, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938.

¹⁸ W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni...*, s. 16, 22–25.

¹⁹ Jan Roman dzielił słuchowiska na: teatralne (z akcją) i „spacery akustyczne” (wykorzystujące wyłącznie dźwięki); J. Roman, *Świat za drzwiami*, „Tydzień Radiowy” 1927, nr 36, s. 5.

²⁰ To m.in. przypadek *Alberta* Bardijewskiego oraz *Sakramenckiej ulewy* Krzysztonia.

²¹ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 44–53.

formy, w której dramat pełnił rolę dominantę (Józef Mayen)²² lub wyznaczał podstawowe tworzywo (Zbigniew Kopalko)²³. Słuchowisko korzystało z osiągnięć dramatu, ale dostrzegano także odwrotny kierunek nawiązań. Zdzisław Dąbrowski podkreślał przede wszystkim wpływ teatru radiowego na teorie teatralne²⁴. Dziś po lekturze prac Marshalla McLuhana wiemy, że nie ma mediów nieinwazyjnych, dlatego zmiana środka przekazu zawsze wpływa na komunikat i generuje nowe reguły jego konstruowania.

Niemal od samego początku uznano radio oraz wszelkie wygłaszane w nim teksty za sztukę awizualną²⁵ i jednowymiarową (opartą wyłącznie na głosie nadawcy i słuchu odbiorcy²⁶), ale przyjęto jednocześnie, że jest to szansa rozwoju upośledzonego wówczas zmysłu słuchu²⁷. Pojawiło się więc szereg określeń ujawniających nadzieje pokładane w nowym medium – „słuchowość przestrzeni”²⁸, „krajobraz dźwiękowy”, dźwięk jako „środek uplastycznienia obrazu i gestu”²⁹, uchwycenie istoty „słyszalności świata”³⁰ czy uznane za jedno z podstawowych zadań radiodramaturga: „w słyszalności budować świat wzroku”³¹. Przywołane mikrocytaty pośrednio definiują też konkretyzację i tworzenie tzw. „obrazu wyobraźniowego”. Temat ten podjął m.in. Blaustein, uczeń Romana

²² Z. Kopalko stwierdzał: „Prawa dramaturgii są dla teatru, filmu, radia i telewizji wspólne. Różnice polegają jedynie na środkach przekazu”; cyt. za: M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 78.

²³ Z. Kopalko, cyt. za: tamże, s. 82–83; wg Kopalki, większość dramaturgów radiowych traktuje swoją pracę jako etap przejściowy i marzy o rzeczywistej scenie; Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966, s. 46; przekonanie o dominacji dramatu podzielał również Michał Kaziów: „Jestem skłonny twierdzić, że słuchowisko w większości wypadków posiada cechy dramatu, ale nie jest to czysty dramat, raczej dramat epicki, w którym wyraźnie można zauważyć, zaobserwować fabularny układ akcji, a co najistotniejsze, spotkamy się w słuchowisku z czasem fabularnym i narracyjnym, mimo że całość akcji przedstawiona jest w czasie teraźniejszym”; M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 277–278.

²⁴ Z. Dąbrowski, *Z notatnika reżysera*, [w:] *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1977, s. 4.

²⁵ K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 7.

²⁶ Gabriel Germinet, Pierre Cusy, *Przyczynek do sztuki teatru specjalnie wystudiowany w celu zastosowania go w radiofonii* (1925); zob. J. Tuszewski, *O sztuce na dźwięki i głosy, czyli niektóre aspekty estetyki słuchowiska*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 165.

²⁷ W. Hulewicz, *Z zagadnień sztuki...*, s. 198; tegoż, *Teatr Wyobraźni...*, s. 18; K. Pluciński, *Krócej i zwarciej*, „Pion” 1937, nr 16, s. 8; trzeba pamiętać, że film dźwiękowy pojawił się dopiero w 1927 roku (wcześniej kino nazywano Wielkim Niemową, a radio Wielkim Niewidomym); również Tymon Terlecki pisał: „Aż do urzeczywistnienia marzeń Herza i Maxwella, aż do wynalazku radia – nasza cywilizacja był nacechowana hipertrofią zmysłu wzrokowego, atrofią słuchu. Radio przeciwważy tę jednostronność, powołuje do aktywności zmysł upośledzony, pomnaża skalę naszej wrażliwości, wzmacnia bogactwo odczuwań”; T. Terlecki, *Czy XII Muza?*, „Pion” 1936, nr 42.

²⁸ J. Roman, *Świat za drzwiami*, „Tygodnik Radiowy” 1927, nr 30, s. 4.

²⁹ Oba określenia pochodzą z książki Z. Kosidowskiego, *Artystyczne słuchowiska...*, s. 9, 22.

³⁰ K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 31.

³¹ J. Ulatowski, *Ślepa fala i niemy promień* (*Radio i Kino*), „Tygodnik Radiowy” 1928, nr 3, s. 30.

Ingardena, w pracy *O percepcji słuchowiska radiowego* (1938). Jego zdaniem, słuchacz nie powinien wyobrażać sobie szczegółowo akcji czy postaci³². Podobnie jak większość teoretyków i publicystów uważał on bowiem, że radio, korzystając z rozmaitych dźwięków, odwołuje się do tzw. „wyobraźni radiowej” słuchacza i jego doświadczenia życiowego³³. Odbiorca nie tyle dąży do zrekonstruowania widzialności świata przedstawionego, ale raczej do „akuzji”, czyli słuchowej wyobraźności³⁴, która mogła (ale nie musiała) wywołać określone obrazy. Po II wojnie Mayen wprowadził termin „gest foniczny”³⁵, a Kaziów wymienił siedem rodzajów elementów fonicznych przeciwstawianych potencjalnej ciszy³⁶.

Przede wszystkim jednak usiłowano w międzywojniu uprawdopodobnić brak widzialności świata w radiu. Kaziów podkreślał próby podniesienia niewidzialności do drugiej potęgi: „Niewidzialność w niewidzialności jak teatr w teatrze”³⁷. Wykorzystano więc stematyzowaną ciemność: zdarzenia odbywały się w kopalni (pierwsze słuchowisko nadane 15 stycznia 1924 roku przez BBC – *Niebezpieczeństwo* Richarda Hughesa, ale także *Pod ziemią* Ernesta Johansena), bohaterami stawali się niewidomi (*Las* Henryka Voglera)³⁸. Starano się również wykorzystać wszystkie zalety awizualności, np. wprowadzano świat fantastyczny (skrajnym przykładem może być *Nikotyna* Hansa Knana o krwinkach walczących z zarazkami). Działania takie kontynuowano po II wojnie. Autorzy łączący świat rzeczywisty i fantastyczny (Henryk Bardijewski, *Grimm 62*), płaszczyznę realną i wspomnienia, marzenia oraz sny (Bardijewski, *Bat, Portret starszego pana z książką*; Jarosław Abramow-Newerly, *Bajadera*), a niejednorodność, niejednoznaczność i tajemniczość świata przedstawionego sprzyjały lekturze symbolicznej (Bardijewski, *Nieznane światło* albo *Schody*). Niejednokrotnie pojawiał się narrator, by opowiedzieć słuchaczowi/czytelnikowi o świecie przedstawionym, poinformować o przedakcji i występujących bohaterach (Jerzy Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*, *Student i róża*; Bardijewski, *Odłot*; Abramow-Newerly, *Licytacja*), albo autor stosował inne rozwiązania wypracowane przez dramat psychologiczny (monolog, strumień świadomości – Ireneusz Iredyński, *Do Ślicznej i innych*; Janusz Krasiński, *Światło na redzie*).

³² Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska...*, passim; zob. K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 48–49; po II wojnie o akustycznej wyobraźni ejdetycznej pisał Tadeusz Zaworski w „Kwartalniku Psychologicznym” (1947, t. 13), a Friedrich Knilli rozróżnił słuchanie fantazjujące i kontemplacyjne; zob. J. Tuszewski, *Zrozumieć zasady...*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 89, oraz tegoż, *Czy słuchanie jest trudne? Z zagadnień percepcji sztuki radiowej*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, Toruń 2002, s. 125.

³³ Zob. K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”..., s. 27.

³⁴ Zob. J. Tuszewski, *Czy słuchanie jest trudne?...*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 129.

³⁵ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972, s. 97–111.

³⁶ Zob. schemat M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 95.

³⁷ Tamże, s. 233.

³⁸ W 1935 w Anglii ogłoszono nawet konkurs dla niewidomych autorów, w porozumieniu z Narodowym Instytutem Opieki nad Ociemniałymi; tamże, s. 29.

Przystępując do analizowania wirtualnych realizacji (widowisk albo słuchowisk), chcę podkreślić, że są to wyłącznie hipotetyczne modele, a wyróżnione cechy mogą współwystępować w konkretnych tekstach. W dramatach radiowych opublikowanych w zbiorach *Teatr wyobraźni* (1974 i 1977)³⁹ pojawiają się elementy świadczące o dominacji wizji scenicznej, choć, jak pisałam wcześniej, teksty te mogą się różnić od wariantów zawartych w tomach utworów poszczególnych pisarzy. Świadczy to o potrzebie ich upodobnienia do typowego dramatu, bez względu na to, czy była to inicjatywa autora, czy redaktora. We wstępie do tomu z 1974 roku Andrzej Madej jako powód takich działań podał chęć zaadaptowania tych tekstów na scenę, choć zaznaczył, że „kiedy ze słuchowiska trzeba zrobić widowisko, powstaje wiele różnego rodzaju kłopotów”⁴⁰. Prezentowane przez niego stanowisko potwierdza jednak przywołaną na początku tezę o uznaniu dramatu scenicznego za gatunek bardziej nobliwy:

Wydawca oddaje je [pięć utworów dramatycznych] w nasze ręce z nadzieją, że zostaną wykorzystane w teatrze, który bezpośrednio przemawia do widza ze sceny, z nadzieją, że nadamy im pełny kształt sceniczny. My, to znaczy ludzie parający się teatrem, przede wszystkim amatorskim, w jego najrozmaitszych formach⁴¹.

W drukowanych dramatach radiowych występują didaskalia, które nazywają przestrzeń oraz dookreślają zachowania postaci: „wchodzi”, „wychodzi”, „podnosi się z fotela”, „rozsiała się”, „wychodzi ociągając się”, „ukrywając twarz w dłoniach”, „poszturchując”, „Mariolka próbuje tańczyć z Właścicielem” (ŁN), „demonstruje”, „rzucając się Dziadkowi na szyję” (DKŚ), i wiele z nich skupia się niemal wyłącznie na ruchu i geście postaci, choć nie brak, oczywiście, uwag będących instrukcją potencjalnych odgłosów: nalewanie wódki, wznoszenie toastu, telefonowanie, krztuszenie się, kichanie, kasłanie, walenie pięścią w stół, chichot, pociąganie nosem, płacz, a nawet ogólna szarpanina. Czasami informacje zawarte w didaskaliach okazują się zbyteczne, co sprzeciwia się zasadzie ekonomiki słowa w dramacie radiowym, ponieważ postacie powtarzają je w dialogach, np.:

W drzwiach staje Albert niezauważony przez rozmawiających w pokoju. W ręku trzyma walizkę (A, s. 11)

ALBERT A ja wcale nie czekam. Stoję w drzwiach już dobre dwie minuty (A, s. 12).

³⁹ W zbiorze *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1974 znalazły się następujące słuchowiska: Władysława Terleckiego *Zamieć* (Z), Jerzego Krzysztonia *Towarzysz N* (TN), Kazimierza Orłosa *Brydżyści* (B), Henryka Bardijewskiego *Jabłoń* (J), Leszka Prokopa *Duża przerwa* (DP); a w zbiorze *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk radiowych*, Warszawa 1977: Henryka Bardijewskiego *Albert* (A), Jerzego Krzysztonia *Sakramencka ulewa* (SU), Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz *Kwiat paproci* (KP), Janusza Oseki *Łapa niedźwiedzia* (ŁN), Jerzego Sulimy Kamińskiego *Do końca świata* (DKŚ); przywołując odpowiednie fragmenty, w nawiasie umieszczam podane powyżej oznaczenie oraz numer strony.

⁴⁰ A. Madej, *Z notatnika reżysera*, [w:] *Teatr wyobraźni. Wybór słuchowisk*, Warszawa 1974, s. 3.

⁴¹ Tamże.

Podobnie funkcjonuje zapowiedź: „Franciszek wprowadza Dyrektora z bukietem kwiatów”, ponieważ Dyrektor wchodząc, zwraca się do Mariolki słowami: „Kwiaty dla pięknej damy” (ŁN, s. 71), czy stwierdzenie „Basieczka leży na tapczanie” (DKŚ, s. 87), gdyż z rozmowy telefonicznej Anny z docentem wiemy, że córka odpoczywa po egzaminie. Drugi przykład nabrałby sensu wówczas, gdyby sytuacja w pokoju Basieczki pozostawała w sprzeczności z wyobrażeniami jej matki.

W tej grupie dramatów didaskalia zawierają wskazówki nastawione na zmysł wzroku: „widać, że jest czymś zajęty” (A), „On i Ona przechodzą na pierwszy plan” (A), eksponują rolę światła – włączenie (SU; oddzielono tak piosenkę Błazna zaczerpniętą z *Wieczoru Trzech Króli* Williama Szekspira) i wygaszenie (A; SU; KP), oraz posługują się słowem „scena” (w znaczeniu wyodrębnionej przestrzeni), by określić obecność postaci (DP, A; DKŚ), zanotować oddalone odgłosy: kroki (SU), śpiew (KP), deszcz (SU), gwar lub warkot motoru (Z), pojedyncze kwestie postaci (SU; DKŚ), grę na pianinie (DKŚ) lub dzwonek (ŁN). Wyjątkowo pojawia się proscenium, wprowadzając niejednorodność przestrzeni (TN; Staruszka wygłasza swój monolog do widowni).

Również w pozostałych, analizowanych przeze mnie dramatach, didaskalia mogą wyznaczać jedynie kierunek działań reżysera radiowego. Podmiot np. lakonicznie określa miejsca akcji: wewnątrz królewskiego pałacu, gaj (Bardijewski, *Filip wielki pan nad sobą*), pałac Marszałka (Bardijewski, *Grimm 62*), „w górach”, „przed willą” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*) czy „na małomiasteczkowej ulicy” (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*), pozostawiając jego udźwiękowienie reżyserowi (przypomina to sytuację dawnego dramatu, zwłaszcza komedii czy farsy, korzystających ze standardowych dekoracji). W didaskaliach podmiot może także określić intencje autora, np. chęć napisania paradokumentu:

Zdarzyło się to być może naprawdę w jednym z niewielkich miasteczek na polskich Ziemiach Odzyskanych, przypuszczalnie w roku tysiąc dziewięćset czterdziestym piątym. Miejsce akcji: jednopiętrowa willa, nieco na uboczu (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 177)⁴².

Podmiot ujawnia także właściwości niewidocznych przedmiotów, choć nie wpływa to na przebieg akcji, ale raczej wynika z potrzeby zbudowania wiarygodnej iluzji czasowo-przestrzennej. W realizacji radiowej didaskalia te zostaną pominięte, a wprowadzony zamiast opisu dźwięk nie będzie już tak jednoznaczny, np.:

(wychodzi, po chwili wraca z blaszanym garnuszkiem) (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 180)

(otwiera walizkę i stawia cukier na stole) (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 180)

⁴² Wszystkie dramaty Krasińskiego cytuję za wydaniem: *Śniadanie u Desdemony*, Warszawa 1976.

Zrzuca z siebie płaszcz, gwiżdżąc nerwowo pod nosem (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 186)

Słysząc syrenę dalekomorskiego statku (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*, s. 188)

Odgłosy płynącego po morzu parostatku (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 241)

Przejazd fiakrem ulicami Palmy (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 243)

(stawia garnek z mlekiem na palniku i biegnie co tchu do drzwi) (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 213)

Szymon wyciera dokładnie nogi w wycieraczkę (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 214).

Didaskalia nazywają także nastrój opowieści postaci (Piotr Müldner-Nieckowski, *Barykada*), ich miejsce w przestrzeni (Władysław Terlecki, *Przyjdę do pani znów za rok*), wykonywane przez nie gesty (np. gest Kozakiewicza; Müldner-Nieckowski, *Piórko*), wykorzystując w tym celu rozmaite środki artystyczne, np. o milicji – „stateczny krok władzy w podkutych butach” (Krzysztoń, *Student i róża*). Stosowane określenie „plan” oznacza przestrzeń, czas, ale również odległość od mikrofonu i wtedy jest to skrót wyrażenia „plan akustyczny” (dramat *Czapa* Krasińskiego rozgrywa się w celi, ale oprócz najbliższych odgłosów słyszymy też turkot wozu z ulicy i oddalony pociąg, co sygnalizują już początkowe didaskalia: „*W trzecim planie ruszający ze stacji pociąg osobowy*”, s. 139). Każdy dźwięk, nawet ten najbardziej odległy, może określać losy bohaterów. W sztuce *Latarnia rudego kota* Bardijewskiego król chroni się na wyspę w czasie zamieszek. Rozlegający się w nocy łoskot i krzyki ludzkie zapowiadają katastrofę morską, gdyż kobieta latarnik nie zapaliła światła, a tymczasem rano okazuje się, że nastąpiło rozgromienie „nieprzyjacielskiej floty interwencyjnej” (s. 38)⁴³.

Podmiot dramatyczny może także przejąć obowiązki narratora wszechwiedzącego, który nie ogranicza się do relacjonowania wrażeń zmysłowych, ale wyjaśnia zachowania swoich postaci, np.:

Tadeusz czuje, że przegrał sprawę. Jest mu bardzo głupio. Swoją porażkę maskuje gwizdaniem (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 232).

Nagle Hanka wybucha płaczem. Jest to wielki przejmujący płacz, który nagromadził się przez całe lata oczekiwania, a teraz przy tym zbyt długim śniadaniu nawisł jak chmura i wybuchł nagle jak wiosenna burza (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 237).

Mimo pozornego nadmiaru informacji sceniczna realizacja wielu dramatów radiowych zniszczyłaby zamierzony przez autora efekt: niedookreślenie zredukowanych⁴⁴ postaci (do tego zagadnienia powrócę w dalszej części artykułu), przestrzeni, wydarzeń. Tytułowy Albert (A) okazuje się robotem, Mokry i Suchy

⁴³ Dramaty Henryka Bardijewskiego cytuję za: *Siła przyciągania*, Warszawa 1975.

⁴⁴ Redukcja jest jednym z podstawowych zjawisk sztuki radiowej (obok transformacji i deformacji); zob. J. Tuszewski, *Radio gada – radio gra, czyli prolegomena do istoty sztuki słuchowej*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 114.

(SU) zostali ograniczeni do skłóconych głosów. Tylko w radiu można utrzymać w tajemnicy ciężę córki (DKŚ), a finałowe słowa człowieka w niedźwiedziej skórze zabrzmiały niejednoznacznie – unieważniają powagę wydarzeń i otwierają nowy cykl farsowych sytuacji lub sprowadzają je do złego snu głównej postaci, której „bohaterski czyn” zniszczył dotychczasowe życie:

Do pana, żeby podziękować. (ściskając Franciszkowi ręce) Tam w ZOO przecież... życie mi pan uratował! (LN, s. 75).

W dramatach radiowych znajdujących się w pobliżu drugiego bieguna typologicznego autor buduje świat przedstawiony niemal wyłącznie za pomocą dźwięków: wskazuje miejsca zajmowane przez postacie, notuje ich ruch, zachowanie oraz sposób mówienia. Iredyński i Terlecki rezygnują przy tym niemal całkowicie z osobowego podmiotu działań i ograniczają didaskalia do stwierdzeń: „cisza”, „kroki”, „cmoknięcia”, „stukot maszyny”, posługują się podmiotem nieokreślonym, np. „Idący zatrzymuje się” (Terlecki, *Biuro pisania podań na maszynie*, s. 73)⁴⁵, „Ktoś suwa ciężko butami” (Terlecki, *Bielszy niż śnieg*, s. 45), lub niemal paradoksem – „kroki też idące na górę” (Terlecki, *Mysliwi*, s. 156).

Didaskalia ujawniają także radiową świadomość autorów. Wirtualny spektakl staje się wówczas dokładnie zaprojektowanym słuchowiskiem, wykorzystującym wszelkie dostępne środki techniczne, montaż oraz przerywniki, np.:

Do Czytelnika i reżysera. W słuchowisku tym szczególnie ważne jest tło akustyczne. Para bohaterów wraz ze swoim przyjacielem przebywa przez cały prawie czas w tłumie i tę obecność zajętych zabawą obcych ludzi trzeba stale uwypatniać. Wędrowni bohaterów wśród pawilonów wesołego miasteczka towarzyszy zbliżająca się i odchodząca, nakładająca się na siebie muzyka. Tak zapelniona „przestrzeń akustyczna” powinna nadać dialogowi nieco inny wymiar: słowa przebijają się z pewnym oporem, stąd waga każdego zdania – ale gdyby nie ten opór, nie ta niecodzienna sceneria, nigdy nie zostałyby wypowiedziane (Bardijewski, *Dystans*, s. 189).

Wypowiedzi finałowe są wyciszane, urwane w pół słowa (Terlecki, *Kuzyni*, *Bielszy niż śnieg*, *Odkrycia*, *Biuro pisania podań na maszynie*, *Trójkąt z pieskiem*; Krasiński, *Na drodze*, *Bariera dźwięku*, *Czapa*, *Kwatery*, *Wkrótce nadejdą bracia*; Iredyński, *Przed prelekcją*) albo są wypowiedziane w szczególny sposób, przyjmując funkcję pointy:

KATARZYNA: (Wyraźnie – to jest puenta:) Poczekaj... poczekaj, aż ty zachorujesz! (Müldner-Nieckowski, *Księżna*, s. 47)⁴⁶.

Funkcję kody może pełnić także dźwięk: „coraz natarczywsze tykanie zegara” (Krasiński, *Wkrótce nadejdą bracia*), co uzmysławia słuchaczowi wartość upływającego czasu, „dźwięk taśmy biegnącej do tyłu” (Iredyński, *Słuchowisko*), skrót najważniejszych odgłosów (Abramow-Newerly, *Pięć minut sławy*). Cza-

⁴⁵ Dramaty Władysława Terleckiego cytuję za: *Herbatka z nieobecnych*, Warszawa 1976.

⁴⁶ W pracy cytuję teksty Piotra Müldnera-Nieckowskiego za wydaniem: *Piórko. Dramaty radiowe*, Toruń 2007.

sami wraz z początkiem tworzy ona szczególną ramę wyodrębniającą przedstawiony świat z rzeczywistości odbiorcy (ostry dźwięk w *Kwadrofonii* Iredyńskiego; narastające kapanie wody – *Mieszkanie do wynajęcia* Müldnera-Nieckowskiego).

Niektóre dramaty radiowe dokładnie wskazują moment pojawienia się zapowiedzi początkowej, a także końcowej (Bardijewski, *Grimm 62*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*, *Pięć minut sławy*, *Bajadera*, *Ala ma kota*, *Dnia oko pięknego*, *Ja, ty, oni*, *Ślepy bokser*), które mogą zawierać genologiczną klasyfikację – „słuchowisko” (Bardijewski, *Odlot*), „baśń radiowa dla osób dorosłych” (Bardijewski, *Urowadzenie*). Głos zapowiadający może też przywołać poszczególne postacie na początku i/lub na końcu, by utrwalić ich indywidualne brzmienie w świadomości słuchacza (Bardijewski, *Bat*, *Mała suita polska*), ale także rozpocząć z nimi dialog, np.:

GŁOS: Teatr Polskiego Radia przedstawia słuchowisko pod tytułem „*Bat (strzał z bata)*” albo opowieść o tym, jak saper Mirkiewicz świat z min, prochu i złych ludzi rozbijał”.

Konieczne będą następujące osoby: Glaza – taboryta z batem w dłoni...

GLAZA: ...a konie tak krótko trzymałem, że na lejcach grać!...

GŁOS: Konieczne są następujące osoby: Mirkiewicz – saper liryczny...

MIRKIEWICZ: ...i sięgam tam, gdzie ona ma zapalnik, a ona na to...

GŁOS: Cicho, Mirkiewicz. Konieczne są jeszcze następujące osoby: Ranny (*cichy jęk*), Gospodarz...

GOSPODARZ: Ja?

GŁOS: Oczywiście. Gospodarz. Gospodyni...

GOSPODARZ: A ona po co?

MIRKIEWICZ: No jakże tak bez kobiety?

GŁOS: Cicho, Mirkiewicz. Gospodyni. A także różne głosy i odgłosy (Bardijewski, *Bat*, s. 95).

Głos może przejąć funkcje narratora: ujawnia okoliczności wydarzeń, streszcza zapowiadaną sztukę, często w sposób ironiczny, by zbudować dystans wobec świata przedstawianego, np.:

GŁOS: Na cztery osoby dorosłe, których głosy zaraz usłyszycie, przypadają następujące dobra: dyplom magistra, dyplom technika, pięć hektarów ziemi ornej, dwa hektary łąki, jedno dziecko. Dyplomy są dosyć świeże, ziemia prastara, dziecko ma lat siedemnaście i będzie z niego kobieta. Są jeszcze mało okazałe nieruchomości, a z wyrobów przemysłowych – samochód.

Wystarczy tego, jest nadzieja, aby wspomniani przed chwilą ludzie weszli ze sobą w pewien kontakt i zmuszeni zostali do powiedzenia paru myśli, które być może was zainteresują.

Wszyscy są Polakami, i pole, gdzie się znajdują, też leży w Polsce, mniej więcej pośrodku (Bardijewski, *Mała suita polska*, s. 153).

Głos może także wypowiedzieć końcowy morał skierowany bezpośrednio do słuchacza. Tym samym znajduje się on na pograniczu dwóch światów, słuchowiska i rzeczywistości. Proponuje interpretację wydarzeń i jednocześnie doskonalnie zna swoich słuchaczy. Spełnia więc niejako funkcję hermeneuty:

GŁOS: Była to baśń radiowa dla osób dorosłych pod tytułem *Urowadzenie*. Wszystkich tych, którzy nie wierzą, że Ona istnieje naprawdę, prosimy, aby zechcieli rozejrzeć się wśród swoich znajomych z życzliwą uwagą... (Bardijewski, *Urowadzenie*, s. 150).

Uwagi w didaskaliach dotyczą uporządkowania głosów w ewentualnej wersji stereofonicznej (Bardijewski, *Sila przyciągania*), konieczności wprowadzenia pogłosu lub odrealnienia niektórych dźwięków (Bardijewski, *Schody*; Müldner-Nieckowski, *Mieszkanie do wynajęcia*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*), zastosowania „innej, czystej akustyki” (Krzysztoń, *Polonus w opalach*)⁴⁷ lub nakładania się planów dźwiękowych, np.:

Jeszcze raz muzyka na plan pierwszy. Akordy coraz bardziej dynamiczne. Fryderyk jest jakby w stanie zahipnotyzowania. Tymczasem pani Sand i Maurycy znajdują się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Wspięli się na nagą turnię, skąd nie ma żadnego zejścia. Słychać ich rozpaczliwie nawoływania. Głosy te są jednak tylko na wpół realne, jakby zniekształcone przez echo (Kraśński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 259).

Przywoływani autorzy oszczędnie korzystają z ciszy (Krzysztoń, *Wielki aktor i dziewczyna*; Kraśński wprowadza określenie „zupełna próżnia akustyczna, jak gdyby przerwanie odbioru”; *Bariera dźwięku*, s. 78), która stanowi kontrast wobec hałasu (np. Kraśński, *Zdjęcie*) lub oznacza śmierć (Krzysztoń, *Wielki aktor i dziewczyna*).

Świat przedstawiony tych dramatów radiowych wyłania się niemal z nicości. Każda informacja o jego „wyglądzie” jest racjonalnie oszczędna⁴⁸, a radykaliści próbują nawet wyeliminować wszelką sceniczność i wyobrażenia wizualne⁴⁹. To często dialog kilku postaci w schematycznie zarysowanej przestrzeni, przypadkowe spotkanie obcych sobie ludzi (Iredyński, *Dzisiaj się tak nie tańczy, Demony*) nie zawsze szczerych wobec siebie (Kraśński, *Wkrótce nadejdą bracia*). Zapisana w tekście sytuacja komunikacyjna przypomina okoliczności słuchowiska: postaci istnieją w momencie wypowiedzania poszczególnych kwestii. Taka rozmowa służy nie tylko budowaniu codzienności (potocznemu zagadywaniu świata, konwersacji uprzyjemniającej czas – Terlecki *Oczekiwanie czy Zamieć*), ale często jest potrzebą uzyskania katharsis⁵⁰. Postacie opowiadają o swojej przeszłości i popełnionych zbrodniach, ale tak, by inni nie mogli wykorzystać tych informacji – w *Wieczorze imieninowym* Terleckiego Kobieta po latach przyznaje się przed Adwokatem do morderstwa żony swojego kochanka. Takie dialogi nierównomierne, gdy jedna z postaci przejmuje obowiązki słuchacza, nawiązują do rozmaitych sytuacji rzeczywistych: przesłuchania (Terlecki, *Kuzyńni, Przyjdę do pani znów za rok*), wywiadu (Terlecki, *Tama*), pisania podania (Terlecki, *Biuro pisania podań na maszynie*). W dramatach pojawiają się wówczas wspomnienia, retrospekcje, a bohater nabiera cech epickiego narratora.

⁴⁷ Dramaty Jerzego Krzysztonia cytuję za: *Polonus w opalach*, Warszawa 1977.

⁴⁸ W. Billip, *Posłowie*, [do:] J. Kraśński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 270.

⁴⁹ Tamże, s. 268.

⁵⁰ Zob. Z. Macużanka, *Posłowie*, [w:] W. Terlecki, *Herbatka z nieobecnym*, s. 263.

Czasami również postać próbuje przekroczyć granicę świata przedstawionego i swój monolog kieruje wyraźnie do odbiorcy, jakby chciała powiedzieć mu coś na ucho. W tekstach pojawiają się uwagi: „*żarliwie, z bliska*” (Iredyński, *Skąd ta wrażliwość*) albo „*oddech blisko, jakby tuż przy naszej twarzy*” (Kraśński, *Światło na redzie*).

Występujące w dramatach radiowych postacie są zawsze silnie zredukowane, co ujawniają już spisy występujących osób. Imiona i nazwiska pojawiają się jedynie wówczas, gdy akcja rozgrywa się wśród znajomych, a jeszcze rzadziej są to nazwiska znane (Bohdan Tomaszewski, Witold Dobrowolski, Stanisław Grzesiuk – Krzysztoń, *Zwolnienie mam do niedzieli*). W *Albercie* Bardijewskiego występują: On, Ona i Albert, ale nawet ostatnie nie jest imieniem, a jedynie marką udoskonalanych robotów. Zazwyczaj postacie zostają ograniczone do płci i wieku (Kobieta, Mężczyzna, Dziecko, Dziewczynka, Dziewczyna, Chłopak, Chłopiec, Koleś), zawodu, roli społecznej, pełnionej funkcji (Kierowca, Konduktor, Majster, Pilot portowy, Palacz, Sędzia, Profesor, Strażnik, Kasjerka, Kelnerka, Kierownik depozytu, Tragarz, Administrator, Dozorca, Żołnierz, Marszałek, Adiutant, Król, Generał, Dostojnik kościelny, Emeryt, Emerytka, Kapitan, Sierżant, Krytyk, Poeta, Futurolog, Urzędnik, Minister, Kasjerka, Sprzedawca, Naukowiec, Zielarz, prostytutka, Ekonomista, Spowiednik, Agent, Student, Sędzia, Post, Przewodniczący, Gość hotelowy, Pasażer, Prezes, Wiceprezes, Obcy, Klientka, Widz, Działacz, Matka, Szef) lub narodowości (Italiano, Espagnol). U Kraśńskiego anonimowa postać (Przechodzień) staje się Tadeuszem, dzięki rozpoznaniu jej przez Szymona (*Śniadanie u Desdemony*). Często następuje zwielokrotnienie postaci, jakby nie posiadały one żadnych jednostkowych cech i realizowały serię (typ): Modelka I, Modelka II, Modelka III, Dziewczyna I, Dziewczyna II, Sędzia I, Sędzia II, Sędzia III, Zaufany królewski I, Zaufany królewski II, Gość I, Gość II, Dyplomata I, Dyplomata II, Prezydent I, Prezydent II, lub zostają one sprowadzone wyłącznie do głosu, np. głosy chłopców (Kraśński, *Bariera dźwięku*), Głos (Bardijewski, *Urowadzenie*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*; głosy we wspomnieniach Mirkiewicza – Bardijewski, *Bat*), Głos Pana B. (Krzysztoń, *Student i róża*), chór (Bardijewski, *Filip wielki pan nad sobą, Jabłoń*; Krzysztoń, *Student i róża*), „gwar tłumu” (w *Dystansie* Bardijewskiego realizowany przez siedem osób) lub diabelskie szepty (Krzysztoń, *Polonus w opalach*). Oszczędność, a często nawet brak jakichkolwiek cech wyglądu skutkuje odmiennym opisem dziewczyny przez trzech mężczyzn w *Nocy na Zaporozu* Krzysztonia (blondynka, brunetka albo zielonooka).

Poza tym pojawiające się w dramatach postacie często są zdeintegrowane i skomplikowane charakterologicznie. Odbiorca poznaje ich psychikę dzięki monologowi, strumieniowi świadomości (*Zdjęcie* Kraśńskiego to zapis majaczek ciężko chorego Pawła), słyszy prześladowające je głosy (Iredyński, *Kwadrofonia*; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz! Ja, ty, oni*). Czasami

postać buduje świat równoległy (Iredyński, *Skąd ta wrażliwość*), uprawdopodobniony odpowiednimi dźwiękami zapisanymi w didaskaliach (Iredyński, *Ibis* – „warczenie”, „pisknięcie”; Müldner-Nieckowski, *Piórko* – „trzepotanie skrzydeł”). Znaki ikoniczne towarzyszą także opowieściom postaci (Müldner-Nieckowski, *Barykada*; Abramow-Newerly, *Licytacja*) oraz ich snom (Müldner-Nieckowski, *Czarna skrzynka*).

W dramatach radiowych występuje homogeniczność bytowa postaci – istnieje ten, kto mówi, bez względu na niejednorodność przestrzeni (rozmowa telefoniczna⁵¹, głos listu rozbrzmiewający z „innego planu” – Greta pisząca do Storchy, Abramow-Newerly, *Śmierć po latach*), sposobu istnienia (wspomnienia, marzenia, anioły, diabły lub śmierć – Bardijewski, *Niezwykłe światło*; Krzysztoń, *Polonus w opalach*, *Wielki aktor i dziewczyna*). Głos postaci może zostać mechanicznie zmieniony: telefon, tuba z maszynowni (Kraśński, *Światło na re-dzie*), krótkofalówka (Krzysztoń, *Polonus w opalach*) czy taśma magnetofonowa (Kraśński, *Bariera dźwięku*; Krzysztoń, *Zwolnienie mam do niedzieli*), a identyfikację głosową utrudniać może również przypisanie postaci wielu ról (Abramow-Newerly, *Bajadera*, *Licytacja*). Niejednoznaczność, także ontologiczna, osób odmienia sposób czytania utworu z mimetycznego na metaforyczny. W *Biurze znalezionych rzeczy* Terleckiego banalna rozmowa stopniowo przekształca się w spowiedź Mężczyzny, jego rozrachunek z dawno zapomnianymi osobami i wydarzeniami – kradzież broszki, wykradzenie listów kompromitujących dawną kochankę. Tym samym początkowy dialog między nim a Właścicielem, który stopniowo staje się przewoźnikiem zmarłych lub strażnikiem niedostrzegalnej granicy, nabywa nowych znaczeń:

MEŻCZYŻNA: Właściwie... nie wiem... Dla jakiegoś powodu musiałem pana przecież szukać, do licha.

WŁAŚCICIEL: Mnie?

MEŻCZYŻNA: No, tego pańskiego interesu.

WŁAŚCICIEL: Rozumiem. Zapomniał pan, co tu pana sprowadza.

MEŻCZYŻNA: Nie pojmuję, jak to się stało? Bardzo jestem zmęczony. Musiałem tu długo iść, ale wobec tego...

WŁAŚCICIEL: Proszę się uspokoić. Przypomni pan sobie wszystko z pewnością. To jest bardzo wygodny fotel. Takie same fotele stały w domu, w którym pan się urodził, prawda? Niech pan siedzi wygodnie, proszę się rozluźnić. Powoli wszystko pan sobie przypomni (W. Terlecki, *Biuro znalezionych rzeczy*, s. 243).

WŁAŚCICIEL: Teraz pozostanie pan ze swoim zmęczeniem. Ono będzie pana wiecznym udziałem. Jak wy się mylicie sądząc, że po przekroczeniu tej granicy, którą pan przekroczył przychodząc tutaj, czeka was wszystkich spokój i niepamięć (W. Terlecki, *Biuro znalezionych rzeczy*, s. 256).

⁵¹ Kaziów uznaje telefon za element chętnie stosowany w słuchowiskach (w międzywojniu, np. Janina Morawska w *Mieście Santa Cruz*), choć warto pamiętać, że stosowali go często także dramaturdzy Dwudziestolecia; zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, s. 174–175.

W tekst dramatów radiowych rzadko zostaje wpisana indywidualizacja głosowa postaci, gdyż każda taka próba grozi niebezpieczeństwem satyry. Często jedynym sposobem zróżnicowania są znaki interpunkcyjne, wyznaczające wznoszenie lub opadanie tonu głosu albo tempo mówienia (pauzy). Najciekawszy pod tym względem jest *Kwiat paproci*: Prezes mówi „monotonnie, zaciągając kresowo”, stosuje archaizmy, by podkreślić potrzebę powrotu do tradycji dawnych, np. „słuchać hadko”, a rozmawiając z komputerem, trzykrotnie powtarza kwestię, co wzmacnia wrażenie mechaniczności. Adwentowicz wypowiada się ponuro, co potwierdza jego niechęć do systemu, Zośka każdą swoją telefoniczną wypowiedź rozpoczyna od efektownego „Helooo!”, a płodna Helka nuci, śmieje się, płacze, pociąga nosem i stara się być zalotna.

Zmiana sposobu mówienia jest dla postaci formą nałożenia maski i w didaskaliach pojawia się wówczas uwaga „innym głosem” (żona odgrywająca przez mężem, jak zjedna sobie córkę i jej przyszłego męża, Müldner-Nieckowski, *Szczeniak*; Chłopiec przemieniony w dorosłego mówi basem, co notują skrupulatnie didaskalia, a spis osób podaje podwójną obsadę roli – Zofia Raciborska i Stanisław Pawluśkiewicz, co jest już jednak zapisem rzeczywistego słuchowiska, Bardijewski, *Grimm* 62).

Płaszczyna językowa może być także sposobem skonfrontowania odmiennych środowisk – młodych i starych, wykształconych i niewykształconych. W dramacie *Do końca świata* sposób mówienia Dziadka jest sprzeciwem wobec hipokryzji syna i synowej:

KAROL: Ten twój język, ojciec! Wim, powim, rychtyk i tak dalej... Mój Boże, mamy teraz takie doskonałe warunki, trzeba iść w górę, na kulturę nigdy nie jest za późno. Mnie jak mnie, mnie tam nie zależy. Ale sam ojciec wie, jacy tu do nas ludzie przychodzą. A wzory ojciec ma dobre. Wszyscy tutaj w domu mówimy pięknym językiem literackim, wystarczy się tylko trochę osłuchać...

DZIADEK: Ośluchoć, jo? Dzieńkują szanownemu panu docyntowi. Uprzejmia się polecom, całuje rączkę, dupkę, pani doktorowej.

KAROL: Właśnie takiego gadania nie lubię (DKŚ, s. 84).

W sztuce *Łapa niedźwiedzia* spotykają się natomiast inteligent (doktor fizyki) i Czesław, który nie używa wprawdzie wulgaryzmów (sztuka pochodzi z czasów, gdy radio w każdej audycji miało promować poprawną polszczyznę), ale zastępuje je eufemizmami: „kurka wodna” czy „kurza niewinność”. Język Czesława składa się przede wszystkim z klisz i wyrażen potocznych, by przywołać sformułowania z pierwszej strony: „kombinować sobie”, „to koniec, będzie po Czešku”, „niech ja skonam”, „w dechę”, „co za człowiek, jak pragnę”, „pół basa z zagrychą”, „na tym cholernym wygwizdowie”, „życie na włosku”, „jak się tak omskłem z tego muru”, „nogi z waty i ciarki mi po plecach zaczęły latać”, „ślup!” (forma toastu).

Autorzy dbają natomiast o głosową realizację swoich dramatów. Regulują tempo wypowiedzi (pauzy, wielokropki, pisownia nierozdzielna: „takalbonie” –

Krzysztoń, *Rocznica mercedes*), wprowadzają nerwowe jąkanie postaci („Mamarek, t-ty nie masz g-gorączki?”; Krzysztoń, *Rocznica mercedes*), skandowanie (np. „obu-chem”, „bie-dron-ka”; Iredyński, *Koniec stworzenia*; „zna-ko-mi-tej”, „chro-mo-lę”; Abramow-Newerly, *Dzwonią do drzwi – otwórz!*) albo też próbują odrealnić wypowiedź: „Komu-pani-będziesz-głowę-kręcić? Pani-Malinowska? Nam? Bo-my-to-oczu-nie-mamy? Jak-byk. Na klepsydrze-stało-wy-pi... Aaaaaaaa!” (wypowiedź Chóru – Krzysztoń, *Student i róża*). Sposób mówienia ujawnia nastrój postaci oraz relacje między osobami. W dramacie Müldnera-Nieckowskiego *Księżna chora na raka* Katarzyna w obecności męża Mariana mechanicznie powtarza wyrazy, wyje, krzyczy i mówi w sposób amimetyczny: „(*Głosem przenikliwym, pospiesznym, z mechanicznym akcentowaniem wyrazów w zdaniu*)” (s. 36), zupełnie inaczej zwraca się do Oli – „(*Od tej pory mówi normalnym, spokojnym głosem, prawidłowo akcentując wyrazy. Czuje się, że jest osłabiona i dezorientowana*)” (s. 43), oraz do męża podczas ostatniego spotkania: „(*Głosem osoby zdrowej, ale bardzo zmęczonej*)” (s. 46).

Dramaty radiowe to niemal arie na głosy. Autorzy dbają o rytmizowanie poszczególnych wypowiedzi albo łączą je w jedno zdanie:

STARSZY: (*głos jego nakłada się na głosy Młodsze i Trzeciego*) Co w zasadzie nie odbiega od światowej przeciętnej...

MŁODSZY: I przy znacznym wyprzedzeniu wskazuje na znaczny dynamizm rozwojowy...

STARSZY: Ogniw naszego aparatu partyjno-gospodarczego gmin...

TRZECI: Co w oparciu z kolei...

STARSZY: O nasze dobre doświadczenia, pogłębioną ocenę i szczegółowe ustalenia...

(Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 238).

Następuje teraz trio głosów mówionych w rytmie wahadła, prowadzonych muzycznie, na różnych natężeniach. Powoli wchodzi dźwięk odkształconych dzwonów – dziwnie głuchych – które tworzą miarowy akompaniament. Wściekle forte w kulminacji – i absolutna cisza (Abramow-Newerly, *Ja, ty, oni*, s. 260).

Omawiane utwory eksponują funkcję dramatyczną dialogów, więc ich akcja ogranicza się niemal wyłącznie do wymiany replik, ironicznych uwag albo do odkrycia/ujawnienia prawdy. Najczęściej rozmowy dotyczą jakiegoś wydarzenia przedakcji, zmieniającego ich życie, lub są skutkiem spotkania obcych sobie postaci. Utwory te silnie oddziałują na emocje słuchacza (Krasiński, *Na drodze*) albo osią ich akcji jest niemożność zrozumienia drugiego człowieka (Iredyński, *Fragmenty listów miłosnych*; Krasiński, *Interpretacja*, ale także rozmaite przypadki rozmijania się rozmówców – Bardijewski, *Schody*; Abramow-Newerly, *Śmierć po latach*, *Na szosie*). Dramaty radiowe mogą składać się z mikroscenek, przylegających do siebie z pominięciem związków przyczynowo-skutkowych. Przestają wówczas naśladować naturalny porządek wydarzeń, wprowadzając element montażu, by połączyć różne miejsca i różne czasy (np. Krasiński, *Filip z prawdą w oczach*; Abramow-Newerly, *Ala ma kota*) i sprawiają wrażenie, że można by je uzupełnić dopisanymi sytuacjami. Takim niemal otwartym tekstem

jest *Urowadzenie* Bardijewskiego. Kolejne scenki przedstawiają narastającą wśród ludzi oziębłość po uwięzieniu bogini miłości, a postacie pojawiają się kolejno, bez wymieniania ich w początkowym spisie. Taką kompozycję zapowiadają już wstępne didaskalia:

Utwór ten ma w zasadzie troje bohaterów, chociaż aktorów wystąpi ponad dziesięciu. Pierwszym stale rozpoznawalnym jest Porywacz. Podobnie – Ona. Trzeci natomiast to bohater zbiorowy: mnóstwo ludzi różnych zawodów i kondycji, którzy wystąpią jako anonimowe głosy. Każdy z aktorów może grać po kilka z tych pojawiających się i mijających postaci (Bardijewski, *Urowadzenie*, s. 135).

Słuchowe rozpoznawanie wydarzeń generuje wiele miejsc pustych w świecie przedstawionym, uwydatnia jego tajemniczość i niedookreślenie – w *Piórku* Müldnera-Nieckowskiego zajęcie bohaterów objawia się seriami szmerów, zgrzytów, pluskań i piłowania, choć policjanci zaalarmowani przez sąsiadów znajdują jedynie piórko w niebieskie paski. W finale pojawiają się więc zaskakujące odkrycia: postacie to bohaterowie cudzej sztuki (Müldner-Nieckowski, *Cyrulik*) lub element obrazu (Müldner-Nieckowski, *Kasa*), na jaw wychodzą nieznane fakty z czyjegoś życia (Terlecki, *Odkrycia*), postać okazuje się kimś zupełnie innym (w dramacie *Wkrótce nadejdą bracia* Krasińskiego Mężczyzna to niedoszły kat Ady), a w *Księżnej* Müldnera-Nieckowskiego historię trójkąta małżeńskiego, uzupełnianą majaceniami chorej Katarzyny o księciu Kazimierzu, kończy jego telefon. Jednocześnie ostateczna interpretacja wielu przedstawionych sytuacji nie jest możliwa, nie wiadomo np., czy *Alibi*, czyli *igraszki rodzinne* Krzysztonia to jedynie czarny humor, czy może przygotowanie do zabójstwa dziadka?

Wśród dźwięków budujących świat przedstawiony znajdują się dźwięki niedookreślone, np. „cichy gwizd, jakby śpiew ptaka” (*Kwiat paproci*), „dziwne, trudne do określenia – przypominają sypanie grochu na bęben” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 263), „ni to śmiech, ni to płacz mężczyzny” (Krasiński, *Bariera dźwięku*, s. 81), oraz dźwięki ikoniczne, ilustrujące akcję (np. dzwonek telefonu, tupot nóg, chrzęst piasku), przestrzeń (np. rwetes lub gwar ujawniający obecność innych osób – Bardijewski *Dystans*; Krzysztoń *Wielki aktor i dziewczyna*; Abramow-Newerly *Czy można się dosiąść?*), zachowanie postaci (fortepian w *Kochankach z klasztoru Valdemosa* Krasińskiego; alfabet Morse’a, którym porozumiewają się więźniowie, Krasiński *Czapa*) lub ich stan psychiczny (w *Interpretacji* Krasińskiego śpiewak wciąż wystukuje na pianinie jakąś melodię jednym palcem; muzyka liryczna w *Trwodze wśród kamieni* Bardijewskiego; jazzowe motywy grane przez Leona „od niechcenia” w finale zastępuje „dziarski fragment jakiegoś marsza”; Bardijewski, *Sila przyciągania*), oraz przerywniki oddzielające poszczególne sceny, zwłaszcza gdy towarzyszy im zmiana miejsca (Bardijewski, *Grimm* 62). Przerywnik rytmizuje wirtualne słuchowisko, dlatego na podkreślenie zasługuje uwaga: „bez przerywnika” (Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 265), pojawiająca się między

dwoma odrębnymi dialogami (inne postacie, czas i miejsce), i może dookreślać sztukę: pozytywka buduje nastrój mieszczańskiego mieszkania (Bardijewski, *Odłot*), stylizowane utwory muzyczne wyznaczają poszczególne części w *Małej suicie polskiej* (mazurek, kołęda albo kołysanka, kujawiak). W ostatnim z przywołanych dramatów motyw grany na organkach zaświadcza o bytności ducha.

Odrealniony dźwięk często wprowadza fantastykę (efekty działalności Krępego w *Grimm 62* Bardijewskiego, np.: „Efekt jadącej karety przechodzi w przeciągły gwizd jak przy starcie rakiety, po czym znów powraca i kareta staje” (s. 49)) lub z dźwięku ikonicznego staje się sygnałem stanu wewnętrznego postaci, np. odgłosy pracy rzeźbiarza w dramacie *Trwoga wśród kamieni*: „Kucie w kamieniu – coraz bardziej odrealnione – po czym na powrót zwyczajne” (s. 86), „Kucie w kamieniu, coraz bardziej odrealnione, przechodzące z wolna w liryczną melodię, gwałtownie urwaną” (s. 88).

Dźwięki mogą tworzyć uporządkowany chaos, np. etiuda na temat pierwszego dnia wolności, towarzysząca młodemu chłopakowi Szymonowi przy wyjściu z więzienia:

Natychmiast po jej [bramy więziennej] zatrzasknięciu do uszu Szymona dobiegają natarczywe odgłosy wolności: jadąca po bruku furmanka i biegnąca za nią gromada dzieci. „Ja ci się uczepię, szczeniaku!”, „Batem go, panie furman, batem go!”, perkotanie ciągnika, płacz małego dziecka i ujadanie psa. Głos wołającej matki: „Gosia, Jurek, do domu!”, „Zaraz, mamó, zaraz!”. Dźwięki fortepianu i trzepania chodnika. Głosy ptaków i bicie kościelnego dzwonu. Wszystko to, z początku naturalistyczne, zlewa się w końcu w jeden wielki hałas i odrealnione – wycisza (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 206).

W dramacie ten dźwiękowy obraz przywołuje także Szymon w rozmowie z Hanką, żoną Tadeusza, by udowodnić, że więzienie to cisza, a wolność, życie, to hałas:

HANKA: [...] Więc co pan czuł?

SZYMON: Nie wiem, proszę pani, chyba nic.

HANKA: Jak to nic?

SZYMON: Nic. Hałas.

HANKA: Hałas?

SZYMON: Tak, hałas. Obojętny hałas. Przez tyle lat myślałem nad tym, czym jest, proszę pani, wolność...

[...]

No, właśnie tak... Najpierw jechała furmanka. Po bruku. Za nią biegła gromadka dzieci. Furman krzyczał: „Ja ci się uczepię, szczeniaku!”. A któreś z tej gromadki: „Batem go, panie furman, batem go!”. Potem perkotał ciągnik, płakało małe dziecko i ujadał pies.

[...]

Jakaś matka wołała: „Gosia, Jurek, do domu!”.

[...]

... jeszcze słyhać było trzepanie chodnika, głosy ptaków, bicie kościelnego dzwonu, dużo głośniejsze niż w celi, i ktoś grał na pianinie.

ADAM: Brawo! Co za zmysł obserwacji! W porządku, to jest właśnie wolność. Ale co pan przy tym czuł?

SZYMON: Już powiedziałem, nic (Krasiński, *Śniadanie u Desdemony*, s. 220–221).

Autorzy korzystają także z rozpoznawalnych utworów muzycznych, które w takich sytuacjach spełniają funkcję znaku: utwory Chopina – mazurek palmejski, preludium es-moll nr 14, preludium d-moll nr 24 (Kraśiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*), Marsz pogrzebowy (Kraśiński, *Bariera dźwięku*), melodia Gershwina (Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*), piosenki wojenne (Kraśiński, *Kwatery*; Krzysztoń, *Rocznica mercedesa*), piosenka *Ostatnia niedziela* (Kraśiński, *Bariera dźwięku*), *Zielony mosteczek*, *O Natalio, Natalio* (Kraśiński, *Śniadanie u Desdemony*) czy *Marsz entuzjastów* Dunajewskiego (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*). Budują one świat przedstawiony, choć mogą także pełnić funkcję przerywników. W dramacie *Dnia oko pięknego* nucona piosenka *W poniedziałek rano kosił ojciec siano* staje się stopniowo śpiewem chóralnym (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 238), a pojedynczy gwizd *Marsza entuzjastów* zastępowany jest przez nagranie wokalne (Abramow-Newerly, *Dnia oko pięknego*, s. 239).

Dźwięki potęgują dramatyzm wydarzeń (*Preludium deszczowe* Chopina zlewa się z ulewą, która niemal uniemożliwia powrót Sand i jej syna, Maurycego, do klasztoru – Kraśiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*), notują ruch postaci (przybliżająca lub oddalająca się piosenka *Szła dziewczeczka do laseczka* w *Kwiecie paproci*; warkot motoru w *Zamieci* Krzysztonia; *Dystans* Bardijewskiego), a przede wszystkim rytmizują utwór (*Kwiat paproci*; Müldner-Nieckowski, *Mieszkanie do wynajęcia*).

Tuszewski przypominał, że różnica między dramatem scenicznym a radiowym nie polega wyłącznie na odmienności didaskaliów⁵², a przedstawione przede mną przykłady udowadniają różnorodność dramatów radiowych. Autorzy albo wykorzystują tradycyjne środki dramatyczne, wówczas powstały utwór różni się jedynie docelowym medium (teatr zostaje zastąpiony radiem, choć nadal podmiot dramatyczny opisuje przede wszystkim widzialność świata), albo bardzo precyzyjnie konstruują potencjalne słuchowiska i wtedy redukują świat (w tym również postacie) do odgłosów i dźwięków, montują poszczególne części za pomocą przerywników i domagają się od odbiorcy/czytelnika specyficznego rodzaju wyobraźni. Wyobraźni słuchowej. Swoje światy budują z odgłosów naturalnych, towarzyszących codziennym czynnościom (funkcja mimetyczna), znanych utworów muzycznych, ale także próbują zapisać w słowach dźwięki oryginalne, wymyślone na potrzeby utworu.

⁵² J. Tuszewski, *O sztuce na dźwięki i glosy, czyli niektóre aspekty estetyki słuchowiska*, [w:] tegoż, *Paradoks o słowie...*, s. 152.

Summary

Virtual visual and acoustic performances in radio dramas

In this article I analyze the methods of creating the world as presented in post-war radio dramas. I place particular works between two hypothetical models: from faithfulness to traditional dramatic solutions, with enhancing the value of the word and the dialog (the prototype is in this case the conversational art that requires the director to soundtrack it before being broadcast) and highlighting the visibility of the world presented, up to being almost entirely limited to acoustic means, by placing the technical capabilities of the radio (stereo, echo and after-sound effect, sounds made unreal...) and the radio drama setting (announcement, interludes, music) into the text. In the stage directions of dramas concentrating around the second pole, the authors make use of everyday sounds (mimetic function), known music pieces, but also attempt to put some real sounds devised for the purpose of the drama into words.