

Elżbieta Olejniczak

"Czy radio jest XII Muzą" ¹ czyli co na temat odrębności słuchowisk radiowych pisano w prasie dwudziestolecia międzywojennego

Streszczenie

Artykuł przedstawia głosy, jakie pojawiły się na łamach prasy dwudziestolecia międzywojennego, dotyczące radia – jego możliwości technicznych, artystycznych, a przede wszystkim – funkcji słuchowiska radiowego.

Zdania publicystów, krytyków i twórców radiowych były podzielone. Zastanawiano się głównie, czy radio jest sztuką autonomiczną, czy tylko nowym instrumentem – środkiem przekazu. W związku z tym starano się określić, czy słuchowisko radiowe stanowi odmianę dramatu pisanego, czy jest zupełnie nową formą, dającą nie zbadane jeszcze możliwości artystyczne.

Próba uchwycenia istoty słuchowiska radiowego zaprzętała twórców, krytyków i – choć może jest to powiedziane zbyt szumnie – badaczy radia już w latach międzywojennych. Znane są, co oczywiste, przede wszystkim sądy i opinie zawarte w publikacjach książkowych. Poglądy ich autorów wyłożone tam były obszerniej, przy tym druk zwarty, na ogół dostępiej, silniej skupia też uwagę czytelnika. Toteż owe prace były głównie cytowane. Mówiąc o publikacjach książkowych z lat międzywojennych myślę przede wszystkim o *Teatrze Wyobraźni* W. Hulewicza ² oraz o pracach Blausteina ³, Kosidowskiego ⁴ i Szulca ⁵. Ponieważ omawiano

¹ J. Terlecki, *Czy (radio jest) XI muzą?*, "Pion" 1936, nr 92, s. 5.; por. też: Z.M., *XI muza. Czym są słuchowiska radiowe*, "Radjo" 1932, nr 18, s. 7; J. Waśniewski, *Jedenasta muza*, "Antena" 1938, nr 5, s. 6.

² W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni*, Warszawa 1935; por. też: tenże, *Scenariusz słuchowiska*, "Antena" 1935, nr 12, s. 6; oraz Z. Marynowski, *Teatr Wyobraźni*, "Radjo" 1933, nr 45, s. 2; J. Mayen, *Problemy teatru wyobraźni*, "Radjo", nr 47, s. 2, 3 i "Radio" nr 48, s. 3, 4; R.W., *Teatr Wyobraźni*, "Czas" 1935, nr 167, s. 2; J. Ulatowski, *Walka o słuchowiska*, "Pion" 1936, nr 1-2, s. 6, 7.

³ L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938, tenże, *Czy naprawdę Teatr "Wyobraźni"?*, "Pion" 1936, nr 42, s. 5; por. też: J. Morawska, *Z doświadczeń aktorów radiowych*, "Pion" 1935, nr 27, s. 5; S. Podhorska-Okołów, *Teatr Wyobraźni bez wyobraźni*, "Pion" 1935, nr 46, s. 5.

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

⁵ T. Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, "Przegląd Współczesny" 1938, s. 40-65.

już te teksty, pominię je w tym szkicu, koncentrując się – zgodnie z tytułem – na wypowiedziach rozproszonych po czasopismach dwudziestolecia. Wypowiedzi te, choć zbliżone na ogół do jednej z kilku tendencji prezentowanych w publikacjach książkowych, poszerzają zwykle o celne porównanie, świeżą uwagę, nowe spostrzeżenie teksty druków zwartych. Nie przeceniając głosów zawartych w periodykach, nie można ich też jednak lekceważyć, a w każdym razie na pewno warto je odnotować i z uwagą odczytać. Ów postulat szczegółowego sprawozdania może być jednak zrealizowany – rzecz prosta – dopiero w pracy habilitacyjnej, głosy te bowiem były całkiem liczne. Z oczywistych względów tu mogą tylko spróbować:

1. zasygnalizować, o co najczęściej pytali i nad czym się zastanawiali autorzy tych wypowiedzi,
2. wymienić niektórych autorów z imienia i nazwiska oraz
3. nieco dokładniej przedstawić poglądy kilku.

Wpierw może o problemach i pytaniach:

Autorzy wypowiedzi zawartych w periodykach w zasadzie nie podejmowali prób zdefiniowania słuchowiska; a w każdym razie nie czynili tego z ambicją kompleksowego ujęcia i wyczerpania problemu. Zarówno uwagi genologiczne – jeśli już były – jak i z zakresu – jak byśmy to dziś nazwali – semiotyki, padały jakby "na marginesie" rozważań dotyczących, np. funkcji słuchowiska (toczyła się długa i ostra polemika nad utylitarnym lub antytylitarnym pojmowaniem roli słuchowiska – i w ogóle literatury – w radiu); padały przy okazji rozważań nad działalnością poszczególnych pisarzy, a także reżyserów i autorów, współpracujących z tą instytucją; uwagi te jawiły się również, gdy mówiono (dobrze lub źle) o możliwościach technicznych radia, w końcu nierzadko bywały snute przy recenzowaniu konkretnych słuchowisk, tendencji radiowego teatru, jego podziału, organizacji, poszczególnych bloków programowych etc. Dość często postulowano konieczność dostrzeżenia większej roli, jaką już spełnia, a przede wszystkim ma do spełnienia, krytyka radiowa. Na łamach prasy dwudziestolecia pisali m.in. Grzegorzczak⁶, Hulewicz⁷, Lachowicz⁸, Leśnodorski⁹, Piotrowski¹⁰, Rybicki¹¹ i inni. Fryderyk Karol Roedemeyer zaś, "lektor Uniwersytetu w Frankfurcie nad

⁶ Por. np.: M. Grzegorzczak, *Ludzie radioaetywni*, "Antena" 1935, nr 43, s. 4; tenże, *Premiera słuchowiska Szaniawskiego i powtórzenie słuchowiska Nałkowskiej*, "Antena" 1937, nr 46, s. 6; tenże, *Przed wszystkim żywy człowiek*, "Antena" 1937, nr 1, s. 10.

⁷ Por. np.: W. Hulewicz, *Z zagadnień sztuki słuchowiskowej*, "Pamiętnik Warszawski" 1929, nr 4, s. 5; tenże, *W radiowej kuchni literackiej*, "Antena" 1935, nr 36, s. 3; tenże, *Polski program radiowy po dziesięciu latach*, "Pion" 1936, nr 4, s. 5; tenże, *Odpowiedź na pytanie "dlaczego"*, "Pion" 1936, nr 17, s. 6, 7; tenże, *Zdobycze teatru wyobraźni*, "Antena" 1938, nr 28, s. 4.

⁸ Por. np.: M. Lachowicz, *O teatrze radiowym*, "Pion" 1939, nr 12, s. 7.

⁹ Por. np.: Z. Leśnodorski, *Formy słuchowiskowe*, "Pion" 1937, nr 19, s. 17.

¹⁰ Por. np.: J. Piotrowski, *Skrzydlaty olbrzym Raszyński*, "Tygodnik ilustrowany" 1930, s. 1005; tenże, *Kontakt niewidzialnych*, "Antena" 1936, nr 3, s. 4; tenże, *Niezależna krytyka radiowa*, "Antena" 1936 nr 10, s. 3.

¹¹ Por. np.: A. Rybicki *Kilka uwag o postaci i dialogu dramatu radiowego*, "Pion" 1935, nr 40, s. 9; tenże, *Zagadnienie tworzywa radiowego*, "Pion" 1937, nr 24, s. 7.

Menem, wybitny znawca dykcji, retoryki i słowa radiowego", jak rekomendowała redakcja swego gościa, w artykule napisanym specjalnie dla "radiowej" rubryki "Pionu" nawoływał wręcz: "wydaje się niezmiernie pilny i doniosły postulat... stworzenia **placówek naukowo-badawczych i instruktywnych** (...) (podkr. F.K.R.). Oczywiście dla potrzeb radia i twórców z nim związanych" ¹².

Spostrzeżenia dotyczące słuchowiska jako odrębnego dzieła sztuki trzeba więc dziś "wyławiać" z tekstów w tym znaczeniu, iż nikt np. nie pisze – rzecz jasna – o dekodowaniu, o komunikowaniu niewidzialnego świata przy pomocy siedmiu grup znaków, można natomiast znaleźć uwagi – i to niekiedy całkiem interesujące – np. na temat roli ciszy, muzyki czy – stwarzającego perspektywę przestrzenną – tła akustycznego. Rozróżnienia jednak, dotyczące np. choćby wspomnianych przed chwilą: szmerów, odgłosów natury, hałasu czy huku martwych przedmiotów nie były z reguły ani tak finezyjne, ani tak niezmiernie precyzyjne topologicznie, jak zdarza się to niekiedy w pracach współczesnych. Miało to zresztą tak swoje wady, jak i swoje zalety. Pamiętać bowiem trzeba także, iż – w ogóle rzadka – w latach międzywojennych refleksja o charakterze naukowym lub quasi-naukowym tycząca radia – w szkicach publikowanych na łamach czasopism z zasady się nie pojawiła, ustępując miejsca – nie bez sporej nieraz satysfakcji "szarego" czytelnika – swadzie polemicznej, wymianie ostrych i efektownych replik, by wspomnieć – dla przykładu – choćby dość długo toczący się w roku 1936 na łamach "Pionu" – spór między J.E. Skiwskim a K. Irzykowskim. Spór zainspirowany był wprawdzie oceną słuchowiska pióra drugiego z dyskutantów, ale wybiegał daleko poza ocenę tego radiowego spektaklu ¹³.

Co zatem nade wszystko zaprzętało autorów publikujących na łamach czasopism w zakresie interesującego nas tematu?

Zadawano sobie przede wszystkim – podstawowe w owym czasie – pytanie, czy radio jest sztuką autonomiczną. Zestawiając słuchowisko z innymi, znanymi już zjawiskami, rozważano też podobieństwa i różnice zachodzące między radiem (słuchowiskiem radiowym) a teatrem oraz sytuacją radia i kina. Przy okazji rozważań nad warunkami percepcji i apercpcji dzieła radiowego mówiono wiele o możliwościach technicznych radia, ale – równocześnie –zwracano m.in. uwagę także na całą dźwiękową strukturę słuchowiska oraz na występujące w strukturze tej grupy znaki. Dostyc często podkreślano dominantę niewidzialności (niektórzy wspominali przy okazji o roli ciemności i nocy), przy czym autorzy głosów opublikowanych na łamach czasopism lat międzywojennych dzielili się – ogólnie rzecz ujmując – na:

- zwolenników dominującej roli słowa,
- oraz rzeczników dźwięków innych niż głos człowieka i mowa ludzka.

¹² F.K. Roedemeyer, *Słowo na antenie*, "Pion" 1935, nr 33, s. 16.

¹³ Por. J.E. Skiwski, *Jak Paweł zabił Gawła i jak to można było uczynić*, "Pion" 1936, nr 11, s. 4; tenże, *Amplifon Irzykowskiego*, "Pion" 1936, nr 17, s. 5; tenże, *Sądzą diabła*, "Pion" 1936, nr 23, s. 6; tenże, *Poprawialstwo*, "Pion" 1936, nr 25, s. 5; K. Irzykowski, *W obronie słuchowiska "Paweł zabił Gawła"*, "Pion" 1936, nr 17, s. 6; tenże, *Odpowiedź Goliata Dawidowi*, "Pion" 1936, nr 25, s. 5.

Niektórzy z wypowiadających się zwracali osobną uwagę na różnorodne funkcje ciszy w słuchowisku radiowym – lepiej zresztą lub gorzej spożytkowane w poszczególnych konkretnych realizacjach. I tak np. Janina Morawska, odnosząca spore sukcesy na antenie, na łamach "Pionu" z 1935 r. zwierzała się czytelnikom: "Byłam mocno zdziwiona, kiedy w realizacji «moment wejścia w wielką ciszę» w ogóle zniknął, zagłuszony łomotem walących się domów i rykiem wichury, nadawanej oczywiście z płyt" ¹⁴. Niewiele nadziei z wykorzystaniem dramatycznych walorów ciszy i milczenia na antenie łączył też, np. Andrzej Rybicki pisząc: "...międzysłowna chwila ciszy, nabrzmiała tragizmem tam, gdzie widz postać sceniczną widzi, może stać się atomem pustki i osłabić, jeśli nie zniweczyć, napięcie przebiegu przy percepcji jedynie fonicznej" ¹⁵.

Wspomniana przed chwilą Morawska mówiła o "wielkim skupieniu niewidzialności" ¹⁶ jako o cesze wyróżniającej gatunkowo słuchowisko. Czynniki niewidzialności bywał często postrzegany jako pozytywny, jako ten, który "pogłębia to, co istotne". To, że słuchacz radiowy nie widzi, wydawało się wielu aspektem o absolutnie podstawowym znaczeniu i to tak dalece, że np. jeden z najsłynniejszych i najbardziej popularnych spikerów amerykańskich nigdy nie pozwolił opublikować swojej fotografii "pragnąc dla miłośników swoich pozostać na zawsze tajemniczem" ¹⁷. Również i w Polsce kilku prelegentów broniło do końca dwudziestolecia międzywojennego swojej "wizualnej anonimowości", zaś "Reduta", wzorem zresztą swych angielskich kolegów, "nie podawała nazwisk artystów występujących przed mikrofonem" ¹⁸. Niekiedy upatrywano zgoła źródeł "cudowności radia" w "fascynującej niewidzialności", jaką operuje. Leśnodorski mniemając, że nie widząc słyszy się lepiej, intensywniej, na poparcie swej tezy dodawał: "Wrażliwy słuchacz, delektując się dobrą muzyką na koncercie, zamyka przecież niekiedy oczy" ¹⁹. Mimo, że zaznaczana często i sprowadzana do efektownych haseł czy sformułowań (sztuka "przy powiekach zamkniętych" – pisała Nałkowska ²⁰; "słowo w ciemności" – mówił Terlecki ²¹; "być głuchym albo niewidomym przez całe życie to wielkie kalectwo. Nie móc słyszeć albo oslepnąć na chwilę – to wielka radość ..." głosił Bohdziewicz ²²) – ciemność, niewidzialność właściwa słuchowisku radiowemu – jak trafnie zauważył Tymon Terlecki – "nie wyczerpuje ani kategorii materiału, ani kategorii środków ekspresyjnych radia" ²³. Jednak dalej tenże Terlecki ze swych rozważań wysnuwał wysoce bulwersujące wnioski: "Sprawa autonomiczności, integralności radia jako sztuki właściwie nie została dotąd postawiona i rozstrzygnięta (...) W odczuciu i świadomości wielu, kulturalnych nawet odbiorców, radio jest

¹⁴ J. Morawska, op. cit., s. 5.

¹⁵ A. Rybicki, *Kilka uwag...*, s. 9.

¹⁶ J. Morawska, op. cit., s. 5.

¹⁷ *Materializacja "niewidzialnych"*, "Antena" 1938, nr 10, s. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ I. Leśnodorski, op. cit., s. 17.

²⁰ Z. Nałkowska, *Moje pierwsze słuchowisko*, "Pion" 1935, nr 38, s. 6, 7.

²¹ T. Terlecki, op. cit., s. 5.

²² A. Bohdziewicz, *Przyszłość słuchowiska radiowego*, "Pion" 1935, nr 15, s. 11.

²³ T. Terlecki, op. cit., s. 5.

ciągle, jak ktoś powiedział: «przyjemnie brzęcząca pozytywką», «samogrającą sztuką», albo stanowi tylko nowy, bardziej udoskonalony, podatniejszy sposób upowszechniania literatury, coś w rodzaju akustycznego powielacza" ²⁴.

Poglądy Terleckiego, acz reprezentujące w owym czasie niewątpliwie mniejszość, nie były odosobnione całkiem i zupełnie. Bo choćby L. Pomirowski także pytał – nie proponując wcale jednoznacznej odpowiedzi – "czy radio jest nową sztuką, czy też tylko nowym instrumentem" ²⁵. Nie doceniła najwyraźniej radia także Z. Nałkowska, autorka – nota bene – całkiem nieudanego słuchowiska. Dostrzegając wprawdzie specyficzne tylko dla spektaklu radiowego "prawa i nakazy, czyniące z radia coraz wyraźniej instrument i organ nowej sztuki" ²⁶, głosiła jednak równocześnie, iż "miłośnicy tej sztuki zbyt wielką, jak mi się zdaje, przepowiadają jej przyszłość" ²⁷. Traktując dramat radiowy jako "podtyp" dramatu pisanego dla teatru, potwierdziła tylko starą prawdę, iż niedostrzeganie nowych możliwości bynajmniej istnienia tych możliwości nie niweluje. I nie bez racji, jak się zdaje, Ulatowski pisał o jej słuchowisku: "Nałkowska posłużyła się najtańszymi szablonami psychologicznymi. Z tej katastrofy wielkiego talentu wynika, że radio rozporządza nie tylko "artystycznymi" środkami, ale ponadto "własnymi" środkami artystycznymi. Okazało się, że o wiele mniejsza artystka – Janina Morawska – o wiele lepiej operuje tymi środkami i jest – w zakresie Teatru Wyobraźni – o wiele większą artystką od Zofii Nałkowskiej" ²⁸.

Przekonanie, iż "klasyczne" słuchowisko radiowe jest w zasadzie zupełnie nową formą twórczości literacko-artystycznej" ²⁹, dzielili z Leśnodorskim dość liczni dyskutanci, choć wielu podpisałoby się zapewne i pod drugą częścią tego sądu, to jest pod przeświadczeniem, że "jest to forma nie zbadana jeszcze dokładnie i nie wyzyskana w pełni" ³⁰. Ale nawet zwolennicy tezy o autonomicznym charakterze sztuki radiowej uściślali nierzadko, iż właściwie "jedynie słuchowiska mogą pretendować do godności nowej sztuki radiowej" ³¹. Byli i tacy, którzy uznając w zasadzie autonomiczność sztuki słuchowiskowej, sądzili, że – tak naprawdę – twórczo można rozwijać tylko pewien określony rodzaj lub gatunek. Jedni (tu m.in. Ulatowski) sądzili, że "szczególna właściwość" (...) (słuchowiska) polega na

²⁴ T. Terlecki, tamże, por. też: F. Pawliszek, *Nowy instrument czy nowa sztuka?*, "Gazeta Polska" 1935, nr 18, s. 5.

²⁵ L. Pomirowski, *Literaci w sprawie słuchowisk*, "Gazeta Polska" 1935, nr 173, s. 5.

²⁶ Z. Nałkowska, op. cit., s. 6.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J. Ulatowski, op. cit., s. 6.

²⁹ Z. Leśnodorski, op. cit., s. 17; por. też: *Co dała nam "scena wyobraźni"*, "Radjo" 1932, nr 52, s. 1, 12; A. Dygamski, *Tydzień Literacki Polskiego Radia*, "Radjo" 1933, nr 43, s. 1; K.F. Wiegand, *Corneone*, "Kultura" 1936, nr 11, s. 8.

³⁰ Z. Leśnodorski, op. cit., s. 17; por. też: *Nowe drogi "Teatru Wyobraźni"*, "Gazeta Polska" 1935, nr 42, s. 5; *Czekamy na poetę radiowego*, "Głos Poranny" 1935, nr 83, s. 12; *Znamię dojrzałości*, "Gazeta Polska" 1935, nr 243, s. 5; S. Harry, *Pretendenci do tronu*, "Kultura" 1938, nr 7, s. 7.

³¹ B.P., *Jeszcze o słuchowiskach radiowych*, "Pion" 1935, nr 35, s. 6; por. też: Z. Kisie-

uprzywilejowaniu³² czy – jak chcieli inni – niemal wyłączności dramatu psychologicznego. Byli i tacy dyskutanci (np. Stromenger), którzy sądzili, iż słuchowisko mieści się genologicznie (a co najmniej może być nimi na równi inspirowane) między dramatem a nowelą³³; jeszcze inni (np. Fulkowski) uważali, że inspiracja powieścią – byle rozsądna i artystycznie uzasadniona – może dać także twórcze rezultaty³⁴.

Kończąc przegląd stanowisk w tej kwestii, przypomnijmy jeszcze tylko, że problem – uznawania lub nie – autonomiczności słuchowiska radiowego ściśle spletał się z ogólną koncepcją funkcji i charakteru Teatru Wyobraźni. Za użytecznym kształtem tego teatru, obarczanego od początku świadomie wychowawczym charakterem, opowiadała się – może najwyraźniej i najczęściej – Morawska, ale także np. Zahorska³⁵, Łopalewski³⁶ czy Lachowicz³⁷, często goszczący w radiu Stefan Jaracz³⁸, a także – poniekąd – Ulatowski. Choć ten ostatni nie odmawiał równocześnie Teatrowi Wyobraźni prawa do oceny wedle kryteriów estetycznych, "przynależnych tej nowej formie wyrazu"³⁹. Inna sprawa, iż nie był on w swych antyutilitarnych postulatach ani w części tak konsekwentny jak np. Majewski⁴⁰, mówiący o teatrze eksperymentalnym, czy Kuszelewska⁴¹, chcąca, by Teatr Wyobraźni "dał słuchaczowi chwilę (...) oderwania od rzeczywistości"⁴² – niekoniecznie zresztą tylko od rzeczywistości przykrej. Kompromisowy w tym względzie pogląd najwyraźniej prezentował chyba J.E. Skiwski, nie bardzo wielu znajdując zresztą naśladowców⁴³.

Niezmiernie blisko rozważań dotyczących problemu autonomiczności słuchowiska sytuowała się kwestia jego – rzucających się na pierwszy rzut oka – związków z teatrem oraz – mniej może w pierwszej chwili oczywistych – pokrewieństw z kinem.

lewski, *Propaganda literatury w Polskim Radio*, "Radjo" 1932, nr 29, s. 2; Kolumb, "Świat" 1938, nr 2.

³² J. Ulatowski, op. cit., s. 7; por. też: K. Strugarek, *O słuchowisku K.F. Wieganda: Corneone*, "Kultura" 1936, nr 11, s. 8.

³³ K. Stromenger, "Wakacje w Nohaut", "Pion" 1936, nr 21, s. 6; por. też: S. Flukowski, *O słuchowisku "Lament Królewski" wg poematu Witolda Hulewicza*, "Tygodnik Ilustrowany" 1937, s. 479.

³⁴ Przykładowo przytaczam autorów emitowanych słuchowisk, będących adaptacjami fragmentów powieści: Ch. Dickensa, B. Prusa, J. Parandowskiego, W. Reymonta i innych.

³⁵ S. Zahorska, *Literaci w sprawie słuchowisk*, "Gazeta Polska" 1935, nr 173, s. 5.

³⁶ T. Łopalewski, *Z doświadczeń autorów radiowych*, "Pion" 1935, nr 27, s. 5.

³⁷ M. Lachowicz, *O teatrze radiowym*, "Pion", 1939, nr 12, s. 5.

³⁸ Ypsylon, *Jaracz o Hamlecie*, "Antena" 1934, nr 1, s. 8.

³⁹ J. Ulatowski, op. cit., s. 7.

⁴⁰ W. Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*, "Pion" 1937, nr 1, s. 8.

⁴¹ S. Kuszelewska, *Piękne przedstawienie radiowego Teatru Wyobraźni*, "Pion" 1937, nr 1, s. 8; por. też: *Premiera w Teatrze Wyobraźni: Lawina*, "Świat" 1938, nr 3, s. 5; S.T., *Słuchowisko z "Trenów"*, "Tygodnik Ilustrowany" 1937, s. 932.

⁴² S. Kuszelewska, op. cit., s. 8.

⁴³ J.E. Skiwski, *Literaci w sprawie słuchowisk*, "Gazeta Polska" 1935, nr 173, s. 5.

"Radio jest (...) kinem dla ucha" – pisał w roku 1935, omawiając "przyszłość słuchowiska radiowego" A. Bohdziewicz⁴⁴. I w tym myślowym skrócie (choć proponowano oczywiście również – na oddanie tej myśli – inne sformułowania stylistyczne, w rodzaju: "nadszułe ucho"⁴⁵ radia zamiast "nadszułego oka kina", "foniczne kino" etc), w tym wszakże zdaniu Bohdziewicza mieści się istota poglądów owych lat na analogie kina i radia. Dla jednych jednak (B.⁴⁶) było to kino nieme, skazane na jeszcze rychlejszą zagładę niż jego kinematograficzny odpowiednik (Ulatowski, Nałkowska), który ustąpił filmowi dźwiękowemu; analogicznie – sądzono – sztuka radiowa ustąpi telewizji (Wielkopolska⁴⁷). Dla innych przeciwnie: radio miało przewagę wynikającą z jego specyficznej sytuacji komunikacyjnej. "Radio działa w kierunku odwrotnym niż kino: odśrodkowym, skłania do skupienia wewnętrznego, do samoistnego przeżywania. Jeżeli kino jest sztuką społeczną (...) radio byłoby sztuką nawracającą człowieka do niego samego, dającą chwilę odosobnienia, wejścia w głąb siebie"⁴⁸.

Podobieństwa i różnic dopatrywano się też w samym warsztacie i materiale jakim operowano, przy konstruowaniu dzieła tak w filmie, jak i w radiu. Oba te procesy twórcze, uwikłane w zależności od sprzętu, taśm, specjalnych pomieszczeń i całych zespołów ludzi w pomieszczeniach tych działających, postrzegane były niekiedy, cokolwiek naiwnie i nazbyt, jak się pokazało, optymistycznie, jako te, dla których "nie istnieją żadne ograniczenia"⁴⁹. Zwracano uwagę na względną łatwość (choć wcale na początku nie tak oczywistą) przejścia – także w radiu – od jednego ujęcia do drugiego (Majewski i Bohdziewicz), na problem czasu i przestrzeni (Leśniódolski) specyficznej "sceny" radiowego spektaklu. Poruszając ten problem zbliżono się do innej kwestii – tyczącej się może jeszcze wyraźniej pokrewieństw (i różnic) teatru radiowego z teatrem "scenicznym" niż z filmem – do kwestii obecności "objaśniacza" w spektaklu na antenie. "Na początku muza radiowa zaczynała od rzeczy najprostszych: jedność czasu i miejsca przestrzegane były święcie. Potem ośmielono się wsadzić speakera, którego objaśnienia umożliwiły zmianę dekoracji i przerwy w czasie"⁵⁰.

Bardzo ciekawe propozycje wysnuwał w związku z tą kwestią Opieński, sugerując, by – przy adaptacjach Wyspiańskiego – wygłaszać didaskalia jego dramatów, tak z przyczyn czysto informacyjnych, jak i ze względu na ... urodę tekstu pobocznego autora *Wesela*⁵¹. Wypowiadali się na temat i inni: np. Z. Polanowski czy W. Borowy⁵² (za włączaniem objaśniacza); przeciwni byli zaś np. Ulatowski i Majewski.

⁴⁴ A. Bohdziewicz, *Przyszłość słuchowiska radiowego*, "Pion" 1935, nr 15, s. 11.

⁴⁵ T. Terlecki, op. cit., s. 5.

⁴⁶ B.P., *Jeszcze o słuchowiskach radiowych*, "Pion" 1935, nr 35, s. 6.

⁴⁷ M.J. Wielopolska, *Pierwsza rzetelna wygrana mikrofonii*, "Pion" 1936, nr 37, s. 5.

⁴⁸ T. Terlecki, op. cit., s. 5.

⁴⁹ K. Glinkowski, *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*, "Pion" 1938, nr 11, s. 7.

⁵⁰ A. Bohdziewicz, *Jestem innego zdania*, "Pion" 1937, nr 6, s. 9.

⁵¹ B. Horowicz, *Wyspiański w radio*, "Pion" 1937, nr 7, s. 6.

⁵² W. Borowy, *O "Weselu" na antenie*, "Pion" 1936, nr 46, s. 5.

Tyleż związków z filmem, co i złożonych relacji z teatrem, dotykał problem adaptacji. "We wszystkich radiofoniach – pisał F. K. Roedemeyer – okazało się (...) że adaptacja do form "słuchowiska" jest rzeczą wątpliwą, że samo "nadawanie się" dla radia utworu może być tylko paljatywem"⁵³. Zaś Flukowski uzupełniał jeszcze bardziej stanowczo: "Powracając do sprawy przeróbki utworu literackiego na utwór filmowy czy radiowy, musimy przyznać, że zawsze po zobaczeniu czy usłyszeniu takiej trawestacji ogarnia nas uczucie zawodu i braku pełni"⁵⁴. Z obowiązku kronikarskiego dodajmy wszakże, że niekiedy odzywały się głosy broniące – przynajmniej w odniesieniu do pewnych uznanych twórców – reżyserów – ich prawa do wersji autonomicznej. Tak zdarzyło się choćby w przypadku obrony koncepcji przyjętej przez Leona Schillera, podjętej przez J.E. Skiwińskiego.

Złożone relacje przebiegające na linii teatr – radio mogłyby służyć za temat osobnego studium. Autorzy wypowiedzi poruszają przy tym, co oczywiste, nie tylko proste (względnie) problemy podstawowych podobieństw i różnic między spektaklem "odegranym" przed mikrofonem i na deskach sceny, ale – jakby nieuchronnie "przy okazji" – dotyczą np. kwestii wielorakich funkcji głosu ludzkiego i dźwięków innych niż mowa ludzka (a więc np. znaków ikonicznych: postaci, natury oraz martwych przedmiotów, tzw. sygnałów słuchowiskowych, symptomów, apeli etc). Podanie choćby prostej listy nazwisk osób mówiących na łamach prasy międzywojennej o problemie zależności dramatu teatralnego i słuchowiska przekracza, jak się zdaje, możliwości tego szkicu jeśli zważyć, że czyniła to (choć w różnym zakresie) większość piszących o radiu w owych latach.

Słuchowisko pojmowane jako surogat teatru to postawa – szczególnie na początku – wcale nierzadka. Podobieństwo wydawało się tak znaczne, że zachowywano nawet – jak w teatrze – równoczesność nadawania i odbioru; "aktorzy muszą być naprawdę w studio, tak jak są naprawdę w teatrze. Inaczej (...) słuchacz byłby oszukiwany"⁵⁵. Przeciw takiemu pojmowaniu postulatu równoczesności protestował m.in. także sam autor przytoczonych tu słów: A. Bohdziewicz⁵⁶.

W ogóle wszakże problem "premierowości" (mówiła o nim np. Zarembina, Lachowicz, Nałkowska), jak i ewentualnego wykorzystywania montażu w radiu, dosyć żywo obchodził dyskutujących o słuchowisku radiowym. U schyłku dwudziestolecia utworzyła się sui generis grupa coraz energiczniej domagająca się pójścia filmową drogą montażu", w rozwiązaniu tym widząc jedyną metodą zdolną wyeliminować – raz na zawsze – grę przypadku i wszelkie niespodzianki łączące się z emisją "na żywo". Listę krytyków, podejmujących na łamach czasopism dwudziestolecia kwestię montażu, zamyka (czy może raczej znacząco otwiera?) A. Bohdziewicz, gdy pisze: "I znów poszukamy ratunku w kinie. Jedną z cudownych właściwości kina jest wspomniana możliwość rejestracji otrzymanych rezultatów

⁵³ F.K. Roedemeyer, *Słowo na antenie*, "Pion" 1935, nr 4, s. 5.

⁵⁴ S. Flukowski, op. cit., s. 479, por. też: A. Huszczyński, *Prometeusz skowany*, "Pion", 1937, nr 13, s. 5; B.B. humoreska: *Radio-skrót "Fausta"*, "Prosto z Mostu" 1935, nr 14, s. 10.

⁵⁵ A. Bohdziewicz, *Przyszłość...*, s. 11.

⁵⁶ Ibidem.

(...) zwykle nożyce dają możliwość selekcjonowania tego materiału, wyboru, "montażu". Jest to wygoda cudowna i teoretycznie winna zawsze prowadzić do tworzenia płodów doskonałych (...) radio wszystko zawdzięcza technice, czemuż nie zużyć techniki w rzeczach najtrudniejszych? Radio musi tak jak kino: zapisywać, rejestrować..."⁵⁷. Pozytywnie o możliwości wykorzystania montażu wypowiadali się też np. Rybicki⁵⁸, Terlecki⁵⁹, Majewski⁶⁰ i inni.

Wśród osób wypowiadających się na łamach czasopism dwudziestolecia międzywojennego na temat słuchowisk byli wszakże i tacy, którzy dopatrywali się bardzo daleko idących analogii między teatrem radiowym a "prawdziwym". Prowadziło to czasem do zabawnych, a co najmniej kontrowersyjnych uwag i sformułowań i to pochodzących niekiedy z ust osób o umiarkowanych – by tak to bezpiecznie określić – poglądach. I tak np. Majewski sądził, iż przyczyn tego, że występy aktorów "wypadają nieraz błado" należy szukać m.in. w ... " ... braku słyszalnej reakcji widzów". Byłoby inaczej, "gdyby je (występy) transmitowano bezpośrednio z teatru, gdzie jest odpowiednia atmosfera" stwierdził autor na marginesie swej relacji z wystawy radiowej⁶¹. Owo traktowanie – jak chciał np. Franciszek Pawliszak – słuchowiska jako "radiowego odpowiednika teatru"⁶² prowadziło jednak tak naprawdę – w "ślepią uliczkę". Mikrofon nie potrafił bowiem przekazać – rzecz prosta – nie tylko wyglądu aktora, barw jego kostiumu, kształtu, kolorów, elementów scenografii, oświetlenia sceny, ruchu etc etc, ale nawet nie umiał błędnie przekazać ... dźwięku. Bardzo prędko okazało się, że mechaniczne przeniesienie przedstawienia z teatru zuboża je, a nawet widocznie wypacza; co więcej: nawet spektakl "odegrany" przed mikrofonem (początkowo – a jakże – w kostiumach teatralnych) bez użycia możliwości "kuchni akustycznej", bez znajomości i umiejętności wyzyskania jej arkanów, był "kaleki". L. Blaustein bardzo trafnie zauważył, że: "słuchacz radiowego dramatu może percypować go tak, jak widz teatralny wydarzenia odbywające się **za sceną** (podkr. moje – E.O.), z której dochodzą go tylko odgłosy"⁶³. A. Rybicki – wyrażając wrażenia wielu wypowiadających się w dwudziestolecu o słuchowiskach dyskutantów – rekapitułował: "Przy pierwszych już próbach ujęcia dramatycznego przebiegu w same tylko dźwięki dostrzeżono zasadniczą odmienność praw, kształtujących byt dramatu na scenie i przed mikrofonem. Niejednokrotnie dano wyraz mniemaniu, iż nie tylko o odmienności, ale wprost o przeciwieństwie mówić by należało; stosowane bowiem w kompozycji i w reżyserii scenicznej sposoby przedstawienia i usilnienia tragizmu wywierają często na postać dramatu radiowego wpływ wręcz osłabiający, technika dramatycznych słuchowisk żąda natomiast wielu takich ujęć i środków, które nie do pomyślenia byłyby na scenie"⁶⁴. Problem wymowy milczenia, trudności

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ A. Rybicki, *Zagadnienie tworzywa radiowego*, "Pion" 1937, nr 24, s.7.

⁵⁹ T. Terlecki, op. cit., s. 5.

⁶⁰ W. Majewski, *Słucham i notuję*, "Pion" 1936, nr 14, s. 16.

⁶¹ W. Majewski, *Radio na wystawie*, "Pion" 1936, nr 39, s. 5.

⁶² T. Terlecki, op. cit., s. 5.

⁶³ L. Blaustein, op. cit., s. 5.

⁶⁴ A. Rybicki, *Kilka uwag...*, s. 7.

przy ustalaniu – tylko na podstawie słyszanego głosu – tożsamości postaci, cały teatralny świat "drgań ust, zalsnień i zamgleń oczu, gestu rąk", niedostępny dla słuchacza przy głośniku, to dalsze wymieniane różnice⁶⁵. Nie dziwi więc, że w rezultacie Leśnodorski autoratywnie stwierdzał: "Teatr radiowy nie jest żadną namiastką prawdziwego teatru"⁶⁶. I to nie tylko, ani wcale nie przede wszystkim dlatego – co podnosiła J. Eichlerówna – iż "stosunek odbiorcy w radio może być bardziej bezpośredni niż w teatrze – jakby słuchowisko rozgrywało się wobec jedyne go słuchacza czy też niewielkiej grupy"⁶⁷. Radiowa sztuka różniła się w odbiorze na wiele innych sposobów i donikąd doprowadziła np. próba przekształcenia słuchowiska w "teatr ślepców".⁶⁸ Protestowano też, iż "gwałtem włącza się do radia doświadczenia teatralne, obce (jego) istocie"⁶⁹. Teatr "prawdziwy" bowiem – jak twierdził autor przytoczonej przed chwilą wypowiedzi – "nie potrzebował się liczyć z wyobraźnią "odbiorcy"⁷⁰. A jak działo się w przypadku słuchowiska? Czy Teatr Wyobraźni był "teatrem wyobraźni" tylko z nazwy? Czy "słuchowisko należy widzieć"? I jak temu ewentualnie sprostać? Czy wszyscy mają tu – demokratycznie – równe szanse? Wśród dyskutantów jawiły się znów nazwiska wielokroć już powoływane: Morawskiej, Leśnodorskiego, Majewskiego, Rybickiego. My wszakże powiedzmy tylko w tej chwili za J.D. Skiwskim, że "w słuchowiskach opartych na akcji słuchacz musi dopowiadać sobie w wyobraźni to, do czego znajduje w tekście jedynie aluzje"⁷¹, zaś poeta Józef Czechowicz uzupełniał: "Bieda romantyczności w formie bezpośredniej"⁷². Najobszerniej spośród publikujących swe poglądy w periodykach dwudziestolecia na pytanie "czy naprawdę «teatr wyobraźni?» odpowiadał L. Blaustein w artykule pod tymże tytułem. Sugestie autora szły w tym kierunku, iż nie ma jednej "właściwej" sztuki apercpepcji. Sama "nazwa ... teatr wyobraźni 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 psychicznego"⁷³ – zauważał autor. Zaś na pytanie czy "treść słuchowiska należy widzieć" Blaustein odpowiadał następująco: "dołączyć się mogą, ale bynajmniej nie muszą, wizualne wyobrażenia, pochodne tych postaci, ich otoczenia i wydarzeń odgrywających się w imaginatywnym świecie słuchowiska radiowego. Czy się takie wyobrażenia pochodne pojawią czy nie,

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Z. Leśnodorski, op. cit., s. 17.

⁶⁷ K. Glinkowski, op. cit., s. 7.

⁶⁸ W Anglii w 1935 r. radiowcy angielscy nawiązali kontakt z Instytutem Opieki nad Ociemniałymi. Liczono na autorską współpracę niewidomych i ogłoszono konkurs, który nie przyniósł jednak znaczących rezultatów. (Por. M. Kaziów, *O dziele radiowym*, Wrocław 1973, s. 28; por. też J. Gamska-Zempicka, *Teatr niewidomych. Na czym polegają walory słuchowiska radiowego*, "Głos Poranny" 1935, nr 1, Specjalny dodatek "Ilustrowana Rewja Tygodniowa" z dnia 6 stycznia 1935 r., s. 12).

⁶⁹ B.P., op. cit., s. 6.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ J.E. Skiwski, *Słuchowiska bez dogmatu*, "Pion" 1936, nr 51-52, s. 9.

⁷² J. Czechowicz, "Antena" 1938, nr 16, s. 10.

⁷³ L. Blaustein, op. cit., s. 5.

zależy w wielkiej mierze od typu wyobraźni słuchacza" ⁷⁴. I tak jak przy lekturze dzieła literackiego częste są doznania estetyczne oparte wyłącznie o wyobraźnię sygnitywną, tak i walory estetyczne natury czysto słuchowej mogą być bogate i samowystarczające. Nie tyle działania wyobraźni, a więc: tworzenia wyobrażeń podczas słuchania audycji radiowej teatru, ile raczej umiejętności swobodnego rozszczepiania uwagi, a równocześnie specyficznej jej koncentracji, oczekiwał K. Pluciński od słuchaczy. Uważał wszakże, że do tego sposobu odbioru szczególnie predyspozycje mają ... przedstawiciele niektórych profesji – głównie zawodów prawniczych. "Na podstawie bardzo licznych rozmów mam wrażenie, że skomplikowane słuchowisko odbierają najchętniej sędziowie, prokuratorowie i adwokaci. Jest rzeczą jasną – dlatego: po prostu zawód zmusza ich codziennie do zajmowania się coraz to nowymi zagadnieniami, niezmiernie od siebie odległymi i wyrabia prężność umysłową, bardzo zresztą specjalnego gatunku, ale właśnie prężność bardzo podobną do takiej, jakiej wymaga zrozumienie skomplikowanego słuchowiska. Ostatecznie proces cywilny czy karny jest też rodzajem słuchowiska" ⁷⁵. "Oni jednak – i trochę intelektualistów z innych zawodów – to zbyt mała garstka w stosunku do 800 000 abonentów Polskiego Radia" ⁷⁶ – grzmiał autor i zgodnie z tytułem swej wypowiedzi (*Krócej i zwarciej*) żądał ograniczenia czasu trwania słuchowisk oraz maksymalnej kondensacji myśli, dialogu, przesłania.

Na koniec zasygnalizować tylko przyjdzie, iż autorka świadoma jest w pełni, że w prezentowanym szkicu brak uwag dotyczących – najogólniej rzecz ujmując – struktury słuchowiska, rozpatrywanej ze względu na jego materiał dźwiękowy. Z jednej więc strony zwrócić należy uwagę na wypowiedzi dostrzegające różnorakie funkcje słowa oraz skalę brzmienia ludzkiego głosu; z drugiej zaś zaprezentować by warto – choćby bardzo krótko, spostrzeżenia dotyczące innych dźwięków, pełniących wielorakie i zróżnicowane funkcje, mające przy tym swój różnorodny udział w budowaniu pola semantycznego radiowego spektaklu. Tę jednak część relacji z wędrówek po łamach periodyków dwudziestolecia zaprezentuję w następnych szkicach.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ K. Pluciński, *Krócej i zwarciej*, "Pion" 1937, nr 16, s. 9.

⁷⁶ Ibidem.

Elżbieta Olejniczak

**"Is Radio the Twelfth Muse?"
or what was written on peculiarity of radio plays
in the press of the years between the two World Wars**

Summary

The article presents opinions on radio: its technical capabilities artistic power and, especially, the function of radio plays. The opinions concerned appeared in the press of the years between the two World Wars.

The points of view of publicists, critics and authors differed. The main problem dealt with was whether radio was an independent art or only a new tool, the medium for putting messages across. In context of this problem the people involved tried to determine whether a radio play is a kind of a written drama or a completely new form offering unexplored artistic possibilities.