

Szkice medioznawcze

Janusz Łastowiecki
Uniwersytet Zielonogórski

Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych

Słowa kluczowe: słuchowisko radiowe, metaforyka, logocentryzm, fonocentryzm, teatr radiologiczny, nasłuchiwanie

Key words: radio drama, imagery, logocentrism, phonocentrism, radiological theater, listen

Podjęte w niniejszej pracy zagadnienia wykraczają poza czysto dokumentacyjny zarys refleksji słuchowiskowej. Historia gatunku, jego losy i niejednoznaczna wciąż natura determinują poszukiwania interdyscyplinarne. Zmieniająca się filozofia radia artystycznego skłania jednocześnie do zestawienia źródłowych pomysłów na opisanie fenomenu „teatru wyobraźni”¹ z praktyką radiową ostatniego czasu (chodzi o naświetlenie konkretnych tytułów i twórców). Źródła myślenia o radiu nie stanowią zatem jedynie o empirycznym i technologicznym sposobie myślenia. Inspiracją staje się poezja, filozofia, sztuki wizualne. To w ich kontekście próbuje się dziś zrozumieć głębiej wykładnię artystycznej sztuki radia.

Tekst niniejszy zbiera, z jednej strony, głosy teoretyków słuchowiska z międzywojnia, ukazując je jako forpocztę nowego, wysoce intuicyjnego sposobu opisywania materii radia. Z drugiej strony, przywoływane poniżej najnowsze prace teoretyczne (Jacka Kopcińskiego i Eweliny Godlewskiej-Byliniak), tworzone już na gruncie ściśle egzemplifikacyjnym, nawiązują w znacznej mierze do przyjętego w międzywojniu eseistycznego sposobu tłumaczenia zjawiska. Przyczyn takiego stylu badawczego należy szukać w pierwocinach, pierwszych kontaktach z materią dźwiękową, w wielogłosowej rzeczywistości. Pragnienie kontaktu z „nieopisaną” materią radia, niewyrażaną w druku, stało się powodem popularności nowego gatunku – słuchowiska radiowego. Odbiornik radiowy zastąpił dawną formułę kultury niepiśmiennej, której zadaniem było przekazywanie pamięci na sposób mówiony. Posługując się metodami towarzyszącymi analizom zawartości, postaram się przyjrzeć interesującym aspektom myśli radioznawstwa międzywojennego, ukazać ich recepcję na gruncie kolejnych teorii i skonfrontować z najnowszymi realizacjami Teatru Polskiego Radia.

„Teatr wyobraźni” pojawił się w polskiej ramówce radiowej w połowie lat dwudziestych XX wieku. Od tego momentu stał się jednocześnie artystyczną forpocztą teatru na antenie radia, jak i archiwum rejestrującym kolejne nazwiska

¹ Termin wprowadzony przez Zdzisława Marynowskiego. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry” – czyli o *Teatrze wyobraźni* i *Teatrze Polskiego Radia*, w: tejże, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 5.

aktorskie, zjawiska muzyczne i interpretacje wybranych dzieł literackich. Wieczór teatralny w radiu rozpoczynał się charakterystycznymi dżinglami: „Teatr Polskiego Radia” lub „Wieczór ze Słuchowiskiem”. Tak jak nagle pojawiło się słuchowisko, tak błyskawicznie sformułowana została wątpliwość: jak pisać o radiu, jak zwerbalizować jego ulotną mozaikę „szumów, zlepow, ciągów”... Początki myśli radioznawczej z naukowymi badaniami nie miały wiele wspólnego. Opisu niejednoznacznej materii dźwięku podjęli się twórcy w tekstach, które można by nazwać „poematami o radiu”. Warto zobaczyć w tym świetle nie tylko utwory mające znamiona rozprawki czy traktatu, ale i zwykłe, lapidarne często, konstrukcje literackie. Takim wyznaniem radiofila jest wiersz *Auf den kleinen Radioapparat (Do małego radioaparatu)* Bertolda Brechta:

Przy legowisku moim dla udręki
ostatnia rzecz w nocy, pierwsza o poranku
słucham o zwycięstwach ich i o trudach moich
przyrzeknij, że nigdy nagle nie zamilknieś².

Nie tylko poprzez poezję wyrażano stosunek do nowej formuły artystycznej, jaką był teatr dźwięków. Deskrypcja radiowego teatru przybierała czasem formę emocjonalnej rozprawki (Zenon Kosidowski) i manifestu (Tadeusz Peiper). Jeden z najbardziej uznanych reżyserów radiowych, Zbigniew Kopalko, napisał niegdyś: „muzyka ma mówić, słowo – śpiewać”³. To właśnie „poematy o radiu” stały się pierwszymi literackimi objaśnieniami słuchowiska (Michał Kaziów nazwał je „artystycznymi hipotezami”⁴). Teksty te próbowały „przepisać” wrażenie słuchowe na kartkę papieru. Zdaniem Wandy Odolskiej tworzenie dla radia to pisanie „na głos”, które sprawuje kontrolę nad każdym wypowiedzanym słowem, tak by jak najszybciej przedostało się ze słuchu do wyobraźni. Poematy o radiu, choć były subiektywne i emocjonalne, ustanowiły pewną intuicyjną poetykę, której nie sposób pominąć przy wyjaśnianiu znaczeń „odbioru radiowego”.

Z broszurki Z. Kosidowskiego o „artystycznych słuchowiskach radiowych” (pisownia oryginalna) płynęły wiązanki fonicznych olśnień: „cudowny wynalazek”, „kształt ludzkiej tęsknoty”, „ludzkie pragnienia i przeżywanie”, „erupcja liryczna”, „uplastycznienie gestu”⁵ itp. Kosidowski stworzył emocjonalny słownik pasjonata radiowego, który swoje odczucia postanowił przekuć w wyznaczenie poetyckie. Każda z tych wypowiedzi przywołała na myśl słowa Allena S. Weissa, który pisał o istnieniu niemożliwego do zlokalizowania, tajemniczego punktu, w którym słuchacz i radio stają się nierozróżnialni⁶. Owo tajemne przejście wielu chciało zlokalizować: Witold Hulewicz widział je w „uchu”⁷,

² Wiersz w przekładzie Jerzego Tuszewskiego cytuję za: J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005, s. 3.

³ Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966.

⁴ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 35.

⁵ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928, s. 44.

⁶ A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, s. 1.

⁷ W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1935, s. 18.

Tadeusz Szulc słyszał w nim ludzkie tęsknoty⁸, a siedemdziesiąt lat później Janusz Kukuła powie o kalejdoskopie, który przekształca się, dostosowując do wyobraźni każdego ze słuchaczy⁹. Feliks Netz uzna, że to miejsce jest domeną metafory, a radio rządzi się regułami poezji (nie dramatu)¹⁰. Ingmar Villqist nazwie słuchowisko „paletą obrazów, uczuć, emocji, zapachów i kolorów”¹¹, a Tomasz Man powie o „scenie w uchu”¹².

Metaforykę pisania o radiu wyjaśnia w pewnej mierze definicja dramatu radiowego stworzona przez Sławę Bardijewską (badaczka posługuje się wymiennie pojęciami „słuchowisko” i „dramat radiowy”). Zdaniem S. Bardijewskiej spektakl radiowy „nacechowany jest literacko – unieważnia w swoim obszarze kanony literackiej prozy, wsparty na dramaturgii – odrzuca ostre rygory dramatu scenicznego, **pozornie daleki od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone**”¹³. Od czasu pojawienia się teatru radiowego pisanie o nim koncentrowało się wokół wyznaczenia podstawowego tworzywa fonicznego, z jakiego jest zbudowany. Dla jednych było to słowo (byli to tzw. logocentrycy), dla drugih – akustyka (fonocentrycy)¹⁴. W tabeli 1 chronologicznie wymieniałem przedstawicieli obu stanowisk.

Lata trzydzieste przyniosły estetyczny i psychologiczny opis słuchowiska autorstwa Leopolda Blausteina¹⁵. Przypomniał o tym dziesięć lat temu Jerzy Tuszewski, który w refleksjach nad „trudnością słuchania” posiłkował się w znacznej mierze rozprawą L. Blausteina z 1938 roku. Z czasem refleksja o słuchowisku zaczęła przybierać postać literaturoznawczych analiz Józefa Mayena¹⁶, Michała Kaziowa¹⁷ i Zbigniewa Jarzębowskiego¹⁸. Wreszcie, kilka lat temu, zawiązała się Łódzka Szkoła Radioznawcza¹⁹. Jej badania wzbogaciły

⁸ T. Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, Warszawa 1938, s. 13.

⁹ Cyt. za: J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 39.

¹⁰ Tamże, s. 275.

¹¹ I. Villqist, *O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu*, rozmawiał Janusz Łastowiecki, portal Teatr Polskiego Radia, [online] <<http://www.polskie-radio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia>>, dostęp: 28.10.2015.

¹² T. Man, *Środek na złe trawienie*, rozmawiał Janusz Łastowiecki, portal Dziennik Teatralny, [online] <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/srodek-na-zle-trawienie.html>>, dostęp: 28.10.2015.

¹³ S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7 (podkr. moje – J.Ł.).

¹⁴ Joanna Bachura do pierwszej grupy badaczy zalicza: Witolda Hulewicza, Leopolda Blausteina, Jana Ulatowskiego, Józefa Mayena, Michała Kaziowa, Sławę Bardijewską i Jerzego Tuszewskiego, a do drugiej: Tadeusza Szulca, Zenona Kosidowskiego i Antoniego Bohdziewicz.

¹⁵ Zob. L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

¹⁶ Zob. J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

¹⁷ Zob. M. Kaziów, dz. cyt.

¹⁸ Zob. Z. Jarzębowski, *Szczecińskie słuchowiska radiowe: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.

¹⁹ Łódzka Szkoła Radioznawcza (Lodz School of Radio Studies), afiliowana przez ECREA (European Communication Research and Education Association), to zespół badawczy działający przy Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego,

Tabela 1

Przegląd polskich stanowisk radioznawczych w XX i XXI wieku oraz ich reprezentantów

	Lata dwudzieste	Lata trzydzieste	Lata sześć- dziesiąte	Lata siedem- dziesiąte	Lata osiem- dziesiąte	Kontynuacja refleksji w XXI wieku
Fonocentrycy	Zenon Kosidowski	Tadeusz Szulc Antoni Bohdziewicz			Krystyna Laskowicz	Ewelina Godlewska- Byliniak Małgorzata Czapiga
		Witold Hulewicz				Joanna Bachura
Logocentrycy	Jan Ulatowski	Leopold Blaustein	Józef Mayen	Michał Kaziów	Sława Bardijewska	Elżbieta Pleszkun- -Olejniczakowa Jerzy Tuszewski Zbigniew Jarzębowski Jacek Kopciński
	Wczesna teoria polska		Powojenna teoria polska*			Teorie w XXI wieku

* Podział na „wczesną” i „powojenną” teorię wprowadziła Sława Bardijewska. Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 44–48.

Źródło: opracowanie własne.

refleksję o teatrze radiowym o instrumentarium semiotyczne, kulturoznawcze, a także filmoznanawcze.

W latach trzydziestych do języka badawczego przeszły terminy i metody, bez których trudno dziś wyobrazić sobie funkcjonowanie słuchowiska we współczesnych mediach. O ile fonocentrycy mieli problem ze sformułowaniem precyzyjnej definicji słuchowiska, o tyle logocentrycy to ryzyko podejmowali, w różnym natężeniu i z różnymi motywacjami genologicznymi; M. Kaziów i S. Bardijewska wyróżniają się w tym względzie. Co ciekawe, intuicyjność w objaśnianiu sztuki radiowej wróciła w dwóch najnowszych propozycjach badawczych – J. Kopcińskiego i E. Godlewskiej-Byliniak. Wiele lat minęło od dwudziestolecia, które ufundowało kategorię metaforycznego opisu teatru fonicznego. Mimo to poetyka takiej właśnie eksplikacji powróciła na niwę radioznawczą.

Najnowsze badania nie przyniosły bezpośredniej kontynuacji logocentrycznych czy medioznawczych badań, przypomniały raczej swoim językiem i treścią intuicyjność „poematów o radiu”. Nowi badacze przyjęli perspektywę opowiadacza. Kwestie semiotyczne ustąpiły filozoficznemu, hermeneutycznemu i pogłębiły perspektywę indywidualnego „nasłuchu” owej tajemniczej „skrzynki na głosy”, która mieszkańców New Jersey doprowadziła do zbiorowej paniki (pamiętna

kierowany przez prof. Elżbietę Pleszkun-Olejniczakową (koordynator). W jego skład wchodzi: dr Joanna Bachura-Wojtasik (zastępca koordynatora), dr Kinga Klimczak i dr Aleksandra Pawlik, doktoranci: mgr Karolina Albińska, mgr Paulina Czarnek, mgr Agnieszka Garcarek-Sikorska i mgr Natalia Kowalska oraz studenci: Monika Baran, Roch Kowalski, Patrycja Malik, Katarzyna Szklarek, Maciej Sztąberek i Katarzyna Żądło. Szkoła Łódzka jest coraz bardziej dostrzegana i doceniana na tle polskiego medioznawstwa, staje się też widoczna w naukowym krajobrazie polskiej humanistyki.

inwazja Marsjan, która fabularny zamysł Orsona Wellesa przekuła w realne wydarzenie, relacjonowane na falach radiowych). Pisanie o radiu powróciło niejako do źródeł, do pierwotnego zdziwienia, jak by określił to pewnie Arystoteles. Radio stało się w nowych tekstach przestrzenią wymiany głosów, w której na dwóch biegunach znaleźli się: podmiot myślący, twierdzący i wewnętrzny, a z drugiej – rozproszony, bełkoczący, schizofreniczny i zewnętrzny. Mowa o książkach Kopcińskiego *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* i Godlewskiej-Byliniak *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*.

Nasłuchiwanie

Zbigniew Herbert, bohater pierwszej z przywoływanych powyżej prac, do formuły dramatu radiowego odwołał się już na początku lat pięćdziesiątych, gdy szkicował pierwsze sceny *Jaskini filozofów* (ostatecznie przeznaczonej na scenę teatralną). W 1958 roku Polskie Radio ogłosiło konkurs na tekst oryginalny. Herbert wystartował i *Drugim pokojem* zajął trzecie miejsce. Słuchowisko wyreżyserował Janusz Warnecki (w dwóch wersjach: z Tadeuszem Łomnickim i Janiną Traczykową oraz Haliną Mikołajską i Wieniczyśławem Glińskim), a *Drugi pokój* stał się w niedługim czasie jednym z najbardziej rozpoznawalnych warsztatowo przykładów ówczesnej „polskiej szkoły słuchowiska”. Wśród dramatów radiowych takich autorów, jak Stanisław Grochowiak, Włodzimierz Odojewski czy Władysław Terlecki „sztuki na głosy” Herberta wyróżniały się ukształtowaniem dialogów i monologów, a pomiędzy głosami bohaterów, aktorów i samego poety powstawało charakterystyczne napięcie. Kopciński tak wyjaśnia naturę tego zjawiska:

Tekst „sztuki na głosy” jest rodzajem partytury do głośnego wykonania, na scenie lub przed mikrofonem. Jego wypowiedzenie stanowi esencję teatralności, przybiera postać swoistego performansu i prowadzi do przemiany świadomości mówiącego (aktora). Intelktualne przeżywanie rzeczywistości ma więc wymiar nie tylko estetyczny, ale i etyczny, wymaga od aktora określonego nastawienia. Aktor nie tylko udziela głosu własnego rozszczepionemu głosowi autora, ale też niejako wchłania ów głos, a z nim cały dramat świadomości, który koncentruje się wokół doświadczenia śmierci i ma wymiar tragiczny²⁰.

Intuicję badacza potwierdza końcowy monolog ze słuchowiska *Rekonstrukcja poety* w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego z 1993 roku. Herbertowskiego „dramatu świadomości” doświadcza w nim Homer kreowany głosem Zbigniewa Zapasiewicza. Aktor mówi poszczególne frazy w taki sposób, jakby dopiero w naszej obecności rodziły się w jego głowie. Znika kartka z tekstem, która kryje zapisane dla aktora wskazówki, a zaczyna się proces prawdziwego „wchłaniania” głosu poety. Zapasiewicz w pewnym momencie wchodzi w dialog z samym

²⁰ J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 110–111.

Herbertem. Dzieje się to wtedy, gdy aktor mówi o „ogromnym milczeniu”: „Między wrzaskiem początku a wrzaskiem końca bądźcie jak niedotknięta lira, która nie ma głosu. Ma wszystkie (?)”²¹. W żadnej z drukowanych wersji dramatu nie ma znaku zapytania. „Ma wszystkie” jest zakończone kropką. Zapasiewicz podejmuje jednak radiowe wyzwanie. Waha się, wymawiając poszczególne zdania. Milczy wtedy, gdy oczekivalibyśmy jego głosu. Wzniesia dramat niekończącej się wątpliwości, uruchamia dla słuchacza najgłębszy wymiar Herbertowskich słuchowisk, który Kopciński nazwie „dnem”. Bohater Herberta „wspina się po stopniach własnej myśli aż do granic racjonalności”²². Słuchacz zostaje zaproszony przez poetę do odkrycia nowej estetyki przekazu, w której znika moc konwencji, a sens wyznacza indywidualny głos aktora. Wypowiadany przez Homera wiersz Herberta staje się mówionym dramatem wyrażającym dialektykę rozmaitych postaw, które śmiało można rozróżnić w stereofonicznej formule słuchowiska. „Dramat unaocznia [...] to, co wyrazić może już tylko liryka” – pisała Anna Krajewska²³.

Koncepcja „sztuki na głosy” i ta wyjątkowa w twórczości filozofia głosu staje się dla Kopcińskiego drogą do epistemologii myślenia dramatycznego autora *Struny światła*. Przyjętą tu metodę *close reading* badacz na potrzeby pracy nazywa *close listening*:

Traktuję ją jako wyraz pewnej postawy krytycznej, która świetnie wpisuje się w artystyczny światopogląd Herberta. [...] Dla zachowania symetrii chciałbym nazywać ją *close listening*, stale pamiętając, że obcując z dramaturgią Herberta, mamy do czynienia ze sztuką pisaną na głosy, czyli inicjowania szczególnej sytuacji teatralnej, która za pośrednictwem głosu postaci i aktora (skrywającym głos autora) zamienia poezję w działanie, a odbiorcę sztuki w uczestnika zdarzenia o charakterze artystycznym, poznawczym i etycznym²⁴.

Powrót do teoretycznych źródeł Nowej Krytyki (drogowskazem dla autora jest percepcja dramatów Szekspira przez George’a Wilsona Knighta) staje się drogą do poetyckiego poznania mechanizmu tworzenia, ale i percepcji. Nie jest to ścieżka przypominająca w swojej dociekliwości warsztat pracy historyka czy socjologa. Badacz zwraca uwagę na sytuację odbiorcy, który zamyka się w „czterech ścianach” słuchowiska, aby w jego obrębie dokonać scalenia „odłamków rzeczywistości”. Odbiorca nasłuchuje, by w głosie aktora odczytać swoje położenie, zrozumieć siebie w obliczu dramatu.

Koncepcja Kopcińskiego zdaje się korespondować z zapomnianą dziś nieco teorią estetyki radiowej Leopolda Blausteina. Kluczem do zrozumienia tego powiązania jest epistemologia dramatyczna utworów poety, ich zamysł i cel. Blaustein, fenomenolog i psycholog mediów, pisał w latach trzydziestych o potrzebie akuzji, w której należałoby przestawić perspektywę odbioru sztuki

²¹ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, reż. A. Zakrzewski, Polskie Radio 1993.

²² J. Kopciński, dz. cyt., s. 79.

²³ A. Krajewska, *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka sceny*, w: tejże, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 117.

²⁴ J. Kopciński, dz. cyt., s. 124.

radia z „odtworzenia” na „imaginację”. Wyobrażenie miało zostać zastąpione przez „rozumienie” i „wczuwanie się”. Kopciński pamięta o tym i przypomina w pracy o tezach dwudziestowiecznego estetyka wtedy, gdy wyjaśnia zamysł radiowej recepcji Herberta²⁵. Psychologia postaci, ich rys mentalny wymaga pogłębionego sposobu słuchania. Do takiego „nasłuchu” nie przygotuje nas współczesny, info-rozrywkowy charakter radia. Aby zrozumieć to, co naprawdę mówią do nas głosy Herberta, należy wniknąć w sposób odbioru monologu dramatycznego, który ujawnił Herbert w swoim esej o Hamlecie. Doświadczenie czytającego przeradza się w nim w doświadczenie słuchającego, który niemal identyfikuje się z mówiącym podmiotem. Wymagania, które odbiorcom stawiali Blaustein i Herbert, są pokrewne i zakładają interioryzację przekazu, precyzję odbioru, nastawienie na wspólnotę myśli i uczuć.

Immanentna percepcja prowadzi nas w pracy Kopcińskiego do takich badawczych rozpoznań, na które wcześniej nie zwrócono szczególnej uwagi. Wynikają z pracy interesujące diagnozy: analiza głosu poety, który się „broni”, czytając Słowackiego, czy dokonane przez Kopcińskiego rozpoznania czasoprzestrzenne. Wymiary spacjalne rozumiane są przez autora *Nasłuchiwanie* jako pole „wymiany głosów”, gdzie psychika i egzystencja wiążą się w trójpoziomowy klucz do poznania architektury tekstu: powierzchni, wnętrza i dna. Za pomocą przestrzennej metafory można przecież zmienić utarte rozumienie sztuki, które we wcześniejszych pomysłach badawczych zatrzymało się na powierzchni. Propozycja *close listening* koresponduje zatem zarówno z badaniami architektów dźwięku nad spacjalnością słyszenia²⁶, jak i akuzją Blausteina²⁷. Rekonstrukcja poziomów dramatu może pomóc współczesnemu badaczowi tekstów radiowych zrozumieć wykładnię świata, którą język radia tak umiejętnie szyfruje. Dzięki temu rozpoznać będziemy mogli ukryte, „nieme” dialogi słuchowisk, nieobecne postaci, semantyczną rolę ciszy, która „mówi i myśli”, zlokalizować fałsz bohatera, pozorne tylko szумы i semantyczną rolę muzyki, która staje się bohaterem, opowiadaczem, a tak często i metaforą. We wprowadzonych terminach odnajdziemy w książce Kopcińskiego zjawiska, które zarysowują nam intuicyjność radia. „Indywidualna epifania” czy „nasłuchiwanie” to terminy, które z kręgu eseistycznych rozpoznań mogą przeniknąć do opisów poszczególnych słuchowisk.

Metoda *close listening* może się stać pretekstem do rozważań nad nowymi technologiami, w jakich realizowane są słuchowiska. „Architektoniczny” wymiar koncepcji Kopcińskiego może posłużyć współczesnym krytykom sztuki radiowej do opisanego nowego zjawiska, którym stają się słuchowiska przestrzenne, zrealizowane w systemie Dolby Pro Logic 2. Mniej lub bardziej udane realizacje przestrzenne, zaprojektowane na odsłuch pięciokanałowy, mogą uwypuklić takie terminy, jak „powierzchnia”, „wnętrze” i „dno”. Spotkanie i poznanie,

²⁵ Tamże, s. 97.

²⁶ M. Hamera, M.J. Kin, W. Szymański, „Kompleks Sympleksu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audialną*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wrocław 2007, s. 399–407.

²⁷ L. Blaustein, dz. cyt.

kluczowe kategorie dla percepcji Herbertowskich sztuk, mają dziś szansę zaistnieć w nowej, technologicznej jakości. To, co przemilczane i niewyraźne, w eksperymentalnej formie przestrzennej zyskuje nowe znaczenia i jakości²⁸.

Audiofilska przyszłość w recepcji teatru radiowego pozwoli jeszcze bardziej zrozumieć koncepcję „nasłuchiwania głosów z ciemnego pokoju”. Wreszcie, dla poszukiwań językowych nowych badaczy słuchowisk, praca ta może stanowić przewodnik po tekście fonicznym, partyturze myśli i przemilczeń autora: „chciałbym interpretować, to jest przeżywać, rozumieć, rekonstruować i wreszcie – jakby na nowo opowiadać poetyckie dramaty Zbigniewa Herberta”²⁹.

Teatr radio-logiczny

Druga propozycja badawcza przenosi nas w stronę fonocentryzmu. Poetyckim reprezentantem myśli radio-logicznej będzie Tymoteusz Karpowicz. W osobliwej audycji mówił on:

bezustannie podejmuję próby przebijania się do świata, od którego rzekomo uciekam [...]. Do tego [...] służy mi [...] moje radio. Jest dość skomplikowane, ale dzięki temu pozwala mi na – że tak powiem – hasanie po przestrzeni ludzkiego myślenia, po przestrzeni ludzkiego bytu. Utajone, schowane [...]. To jest jedno z tych miejsc, w którym buduję połączenie ze światem rzeczywistym. Nie muszę kręcić, szuka się samo³⁰.

Karpowicz mówi do nas na nowo dzięki książce Ewy Godlewskiej-Byliniak³¹. Prezentuje ona utwory dramatyczne Karpowicza, w których pisarz zakodował swoją filozofię radia, zawartą między transmisyjnością i ciągłością przekazu radiowego a jego mocą zagłuszania, zrywania połączeń³². Badaczka odchodzi od literalnej interpretacji dramatów, a sięga do fonologicznych źródeł myślenia poety lingwisty. Autorka nazywa koncept Karpowicza teatrem radio-logicznym i tak go definiuje:

pod tym, co wizualne, kryje się u niego [Karpowicza – przyp. J.Ł.] i pulsuje zawsze ta druga, tak często ignorowana lub niedostrzegana (a raczej niedosłyszana) warstwa rzeczywistości: rzeczywistość akustyczna. W rozdarciach, pęknięciach swoich światów Karpowicz ujawnia to, co nie tyle jest ich podszewką, ile skórą: krzyżującą się sieć głosów i dźwięków [...]. Kierując uwagę w stronę rozdarcia, nagłego załamania pozornie oczywistego modelu świata, któremu przeważnie towarzyszy szczególne doznanie i doświadczenie związane z głosem, Karpowicz zmusza do refleksji na temat samego głosu i skłania do jego ujmowania z różnych stron i w różnych perspektywach: filozoficznej,

²⁸ Wyobraźmy sobie wymowę Hamletowskiego bełkotu, który opisywał z taką pasją Herbert w swoim esej – „O, o, o” (notabene *Hamlet* został już zrealizowany w systemie dźwięku 5.1 przez Waldemara Modestowicza i Andrzeja Brzoskę).

²⁹ J. Kopciński, dz. cyt., s. 122.

³⁰ Cyt. za: M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 75–76.

³¹ E. Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.

³² A.S. Weiss, dz. cyt., s. 55.

psychoanalitycznej, antropologicznej, w końcu tej obejmującej teorie dotyczące radia i radiofoniczności³³.

To właśnie zbadanie radiowego tropu Karpowicza staje się wyzwaniem, które dyktuje metodologię i krytyczny warsztat badaczki. Godlewska-Byliniak postuluje zerwanie z dualizmem dramat – słuchowisko. Już na wstępie wyklucza swoją refleksję z obrębu zjawisk literaturoznawczych. Głos i skrywany za nim język są tutaj przedmiotem teatralnym, zamkniętym w skrzynce radiowej. To podmiot odbiorczy (słuchacz) uruchamia wehikuł „aleatorycznej maszyny psychicznej”. To ta maszyna odrywa niekontrolowany głos od swojego źródła i zamienia go w autonomiczny byt radio-logiczny. Radio jako przedmiot „najbardziej zewnętrzny” w pracy teatrologiki projektuje decentralizacyjną koncepcję słuchowiska, w której nashuchiwanie zastąpione zostało przez zagłuszanie. Opis tego projektu wymagał od badaczki zmetaforyzowania języka interpretacji. Delokalizacja będzie powodowała efekt odwrotny niż w przypadku centralistycznej, radiowej filozofii Herberta – podmiot nie będzie wiedział, gdzie jest, a „skrzynia na głosy” stanie się pustką, z której wylewa się język. Dominować tu będzie Karpowiczowskie „zaciemnianie konturów świata”, schizofreniczny nieporządek, przekształcenie, zmiana pasma. Decentralizacyjna filozofia radia służyć będzie „hasaniu po przestrzeni ludzkiego myślenia”, zabawie ze słuchaczem i stanie się ucieczką przed zlokalizowaniem miejsca, w którym się jest.

Dla Godlewskiej-Byliniak radio to nie-miejsce (inspiracja kulturową koncepcją Michela Foucaulta i Marca Augé jest jak najbardziej na miejscu³⁴) wypełnione głosami z innego porządku semantycznego, bardzo rzeczywiste i fizykalne. To projekt wykraczający poza strukturalne rozumienie radia. Każdy dźwięk, niekontrolowany gest foniczny czy bełkot interpretowany jest w porządku kosmicznej „maszyny psychicznej”, zbudowanej z Heideggerowskich neologizmów. Przewodnikiem przez dramaty stają się diagnozy Sigmunda Freuda, Jacques’a Lacana czy Allena S. Weissa. Metodologia ta przeszczepia na polski grunt język, którym posługuje się w swoich analizach głosu słoweński filozof i kulturoznawca Mladen Dolar. Aparat znaczeń dekonstrukcyjnych (Jacques Derrida) i psychoanalitycznych (Jacques Lacan) otwiera nową ścieżkę dla mówienia o radiu – jako maszynie nieświadomości, zmateriałizowanym czasie czy pamięci. Głos rzeczywiście może umrzeć: w słuchawce telefonu, na zdartej płycie zespołu The Doors. Badaczka wyjaśnia swój teoretyczny koncept, pokazuje jego funkcjonowanie w praktyce, w schizofrenii tekstu głosowego, w jego paroksyzmach i wibracjach. W swoim wyjaśnianiu audialnych zjawisk Godlewska-Byliniak reprezentuje takie myślenie radioznawcze, które nader rzadko jest akcentowane w pismach badaczy. Radio Karpowicza projektuje kilka zależności: przedmiot – maszyna nieświadomości – krypta tekstu – głos. Radio staje się tu teatrem, a teatr – radiem. Pobrmiewa w tekście Godlewskiej-Byliniak w równym stopniu ontologia, co psychologia odbioru i znajomość technologii radia. Znajdziemy tu

³³ E. Godlewska-Byliniak, dz. cyt., s. 211.

³⁴ Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125; M. Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127–140.

odblask myśli pierwszych „poetów radia” – Bertolta Brechta, Antoniego Słonimskiego, Tadeusza Peipera, którzy w technologii zobaczyli sprzymierzeńca dla sztuki. Przecież to oni głosili „pojednanie człowieka z techniką”, tych dwóch jakże nierozzerwalnych dziś organizmów. Radiologizm badaczki otwiera pole do wprowadzenia w obrębę metod radiozawczych znaną z muzykologii typomorfologię Pierre’a Schaeffera i empiryczną diagnozę o fizyczności percepcji dźwięków, jej cielesności, materialnej substancjalności³⁵. Radiowy świat Karpowicza każe nam na nowo zrozumieć wymiar Brechtowskiej prośby: „przrzeknij, że nigdy nagle nie zamilknieś”³⁶.

Obie propozycje interpretacyjne: nasłuchująca (Kopcińskiego) i radio-logiczna (Godlewskiej-Byliniak) wpisują się w kontekst najnowszych realizacji radiowych. Chciałem pokazać, że tak wnikliwe interpretacyjnie pomysły badawcze funkcjonują w sprzężeniu z „żywą” praktyką radiową i polaryzują współczesną recepcję. W tabeli 2 umieściłem wybrane przykłady najnowszych realizacji Teatru Polskiego Radia. To podział powstały w wyniku indywidualnej recepcji i nie rości sobie prawa do obiektywnej kategoryzacji i systematyzacji. Wizualizacja zaproponowana w zamieszczonym poniżej rysunku (s. 21) ma za zadanie zobrazować proces odbiorczy w każdym z możliwych przypadków. Perspektywa logocentryczna, której przedstawicielem jest Kopciński, wymaga precyzji wspartej na skupieniu i interioryzacji. Stanowisko fonocentryczne jest tutaj obrazem rozpadu jednolitej konstrukcji percepcji. Każdy bodziec może prowadzić słuchacza do innego wyobrażenia i porządku semantycznego.

Sposób realizacji słuchowisk radiowych zestawionych w tabeli 2 pozwala na przypisanie ich do dwóch grup odpowiadających nadrzędnym formułom myślenia radiowego. Słuchowisko *Królowa i Szekspir* według dramatu Esther Vilar zostało zbudowane na wzór klasycznych radiowych realizacji tego typu. Nie ma tam miejsca na eksperyment formalny. Czas słuchowiska służy jak najgłębszemu rozpoznaniu tego, co mówią słuchaczom bohaterzy (a w szczególności królowa Elżbieta). Słuchowisko *Podróż na Księżyc* autorstwa Moniki Milewskiej podporządkowane jest najprostszej filozofii dramatycznej. To dialog niesie historie i to w monologach dwóch przeciwstawnych postaci zawiązuje się konflikt między sztuką a nauką (Méliès i Lumière reprezentują osobne wzorce mentalne i światopoglądowe). *Nalepa* Jerzego Fafary i Grzegorza Styły, choć w przeważającej mierze stanowi spektakl muzyczny (a tutaj do granicy eksperymentu jest zawsze blisko), służy jedynie uwypukleniu poetyckiego monologu, jaki zaprojektował autor. Wykładnia literacka jest więc w powyższych słuchowiskach tą dominującą. Druga grupa słuchowisk została stworzona w przeczuciu pewnej przypadkowości. Dźwięki, muzyka i warstwa narracyjno-dialogowa są tu poddane gruntownej przebudowie na wzór najodważniejszych prób radiowych Eugeniusza Rudnika czy Bogusława Schaeffera. *Andy*, choć nie jest czystym eksperymentem, w sposób klarowny przeprowadza słuchacza przez

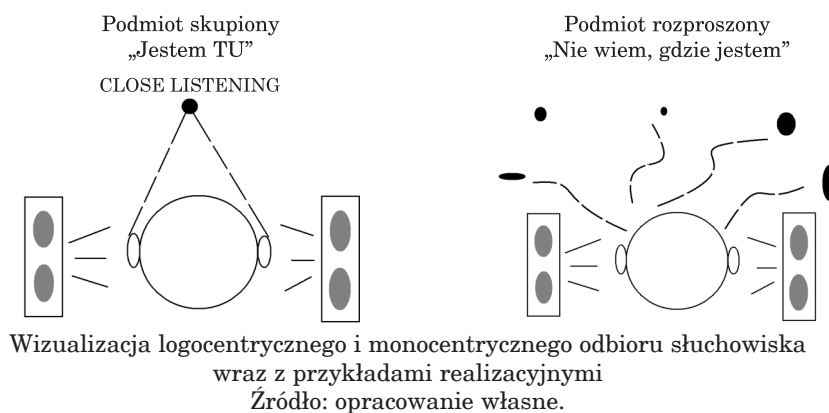
³⁵ Por. E. Schreiber, *Muzyka i metafora: koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012, s. 209.

³⁶ Cyt. za: J. Tuszewski, dz. cyt.

Tabela 2

Przykłady słuchowisk Teatru Polskiego Radia, w sposobie realizacji których odzwierciedlają się dwie omawiane koncepcje pojmowania istoty słuchowiska radiowego

„Nasłuchująca” perspektywa Kopcińskiego	„Radio-logiczna” perspektywa Godlewskiej-Byliniak
<i>Królowa i Szekspir</i> (reż. Janusz Kukuła, 2013)	<i>Andy</i> (reż. Krzysztof Czebot, 2013)
<i>Echnaton i Eris</i> (reż. Ingmar Villqist, 2015)	<i>Grymas „O”</i> (reż. Krzysztof Kiczek, 2013)
<i>Wszystko płynie</i> (reż. Darek Błaszczuk, 2012)	<i>Fortepian Chopina</i> (reż. Marcin Masecki, 2015)
<i>Nalepa</i> (reż. Grzegorz Styła, 2014)	<i>Każde patrzenie jest głupie</i> (reż. Tomasz Man, 2015)
<i>Podróż na Księżyc</i> (reż. Anna Wieczur-Bluszcz, 2014)	<i>Robot Czarek</i> (reż. Kamil Szuszkiewicz, 2016)



przestrzenność fabuły. Okazuje się, że „nasłuchiwanie” warstwy słownej to tylko jeden z wielu elementów podróży przez świat bohatera. Ważny będzie szmer w słuchawce telefonu, Karpowiczowskie i radio-logiczne uciekanie w nie-byt pod postacią programu do montażu fonicznego itp. *Każde patrzenie jest głupie* Tomasza Mana to już kompozycja muzyczna, która lokuje wypowiedziane kilkadziesiąt lat temu słowa Tadeusza Kantora w nowej, zrytmizowanej i koncertowej logice. Głos staje się tutaj instrumentem, zaśpiewem. Odpowiednio przemodelowany, jest częścią większej całości, nie odsyła już bowiem do tego, o czym konkretnie chciał powiedzieć Kantor. Głos poznajemy tu w biegu, nieustannych deformacjach, przeobrażeniach demonicznych. *Fortepian Chopina* to esej dźwiękowy zaprojektowany na dźwiękową pocztówkę Warszawy. Są tu „chopinowskie” ławeczki, japońscy lektorzy kaleczący język polski i intryga dźwiękowa, której celem jest demaskacja Norwidowskiego mitu o fortepianie wypadającym z drugiego piętra Pałacu Branickich. Wszystko złożone jest tu z głosów przypadkowych przechodniów. Muzyką staje się trzeszczący fortepian przewożony ciężarówką. Z kolei *Robot Czarek* Kamila Szuszkiewicza to artystyczne nawiązanie i jednocześnie trawestacja stylistyki gier komputerowych lat dziewięćdziesiątych. Głos syntezatora ginie w elektronicznych dźwiękach symulujących przestrzeń

wirtualnej rozgrywki. Utwór został wydany na płytach CD, a także na kasetach magnetofonowych, co stanowi pewne odzwierciedlenie mody retro (ostatnio wydane zostały również słuchowiska na płytach winylowych).

Pomiędzy dwiema omawianymi szkołami radia (choć w przypadku drugiej trudno mówić o szkole w znaczeniu metodycznym) zawiera się przepaść mentalna i znaczeniowa. Zdaje się, że symbioza tych dwóch sposobów mówienia radiowego jest niemożliwa. Obserwowany obecnie rozwój wydawnictw niezależnych pokazuje, że drugi nurt zaczyna coraz bardziej zaznaczać swój immanentny wyraz wśród pozostałych propozycji słuchowiskowych. Klasyczne słuchowiska zatem pozostają w głównej mierze w gestii wydawcy publicznego (jakim jest Polskie Radio), a eksperymentalne próby znajdują swoje miejsce w płytowych wydawnictwach, takich jak Bôlt Records czy Audioteka.pl.

Podobnie jak w latach trzydziestych, tak i dzisiaj trudno pisać o słuchowisku. Wydaje się, że złożona materia metodologiczna to postęp i szansa na wypracowanie ścisłego, sprawdzalnego języka analiz. Hermetyczny wciąż status słuchowiska, jego przeobrażenia i konteksty na nowo jednak każą nam formułować nowy ogląd. Aktualizacja myśli radioznawczej sprzed II wojny jest więc dobrym tropem. Można z badawczym przymrużeniem oka traktować „poematy o radiu”, w których Brecht, Kosidowski, Peiper czy Hulewicz objaśniali nowo przybyłą, wraz z wynalazkiem fonografu, możliwość sztuki. Nie ma jednak powodów, by przekreślać w pryzmacie badawczym mniej lub bardziej trafne eksplikacje eseistyczne. Radio, mimo całego swojego dualizmu technologiczno-artystycznego (który w pracach o słuchowisku zawsze był uświadamiany), jest ciągle zjawiskiem nieopisanym. Badacze krążą wokół znaczeń fonicznych jak ślepcy ze sztuki Maurice’a Maeterlincka³⁷, błędząc w ryzykownych pomysłach teoretycznych i trafiając w sedno za pomocą metaforycznych pojęć, opisów stanu percepcji. Ilość impulsów i zdarzeń fonicznych wymaga empirycznego refleksu, ale i intuicji poety w proponowanych objaśnieniach. Badać radio, badać głosy i dźwięki w ich nieustannych przeobrażeniach, to opowiadać, wciąż na nowo, wciąż po omacku. Tak ważna staje się więc źródłowa „epifania” (jak u Kopcińskiego). Fascynacja badawcza wyposaża opisującego w nowe możliwości i ścieżki w eksplikacji tajników „teatru wyobraźni”. Dopiero kontakt z nowym kodem semantycznym pozwoli sformułować pierwsze opisy, które nie będą używały języka radiowego jako pretekstu do mówienia o instancjach zewnętrznych (społeczeństwo, historia, kultura), ale będą „mówieniem radiem”, z ducha i istoty „foniczności”. Każda analiza słuchowiska może prowadzić coraz głębiej do dna opowieści, do zrozumienia tego, że fonosfera mówi zupełnie innym językiem, a melodia, szmer i pogłos mają nam do powiedzenia coś bardzo konkretnego.

³⁷ Zob. M. Maeterlinck, *Ślepcy*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, tłum. Z. Przesmycki, Kraków 1994, s. 19–42

Bibliografia

- Augé M., *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127–140.
- Bachura J., *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Godlewska-Byliniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
- Hamera M., Kin M.J., Szymański W., „Kompleks Sympleksu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audialną*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wrocław 2007, s. 399–407.
- Hulewicz W., *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1935.
- Jarzębowski Z., *Szczecińskie słuchowiska radiowe: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.
- Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.
- Kopalko Z., *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966.
- Kopciński J., *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Kosidowski Z., *Artystyczne słuchowiska radjowe*, Poznań 1928.
- Krajewska A., *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.
- Krajewska A., *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka sceny*, w: *tejsze, Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 115–136.
- Maeterlinck M., *Ślepcy*, w: *tegoż, Dramaty wybrane*, tłum. Z. Przesmycki, Kraków 1994, s. 19–42.
- Man T., *Środek na złe trawienie*, rozmawiał Janusz Łastowiecki, portal Dziennik Teatralny, [online] <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/srodek-na-zle-trawienie.html>>, dostęp: 28.10.2015.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., „Dwa Teatry” – czyli o *Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia*, w: *tejsze, Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 5–55.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
- Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wrocław 2007.
- Schreiber E., *Muzyka i metafora: koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.
- Spychański M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
- Szule T., *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, Warszawa 1938.
- Tuszeński J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005.
- Villqist I., *O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu*, rozmawiał Janusz Łastowiecki, portal Teatr Polskiego Radia, [online] <<http://www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia>>, dostęp: 28.10.2015.
- Weiss A.S., *Phantasmic Radio*, Durham 1995.

Streszczenie

Autor zaprezentowanego tekstu próbuje uchwycić fenomen objaśniania zjawiska słuchowiska radiowego, który uobecnia się w tekstach poświęconych sztuce słuchowiskowej. Zjawisko to odsyła do początków polskiej myśli radioznawczej i przynależnych jej form opisu: traktatów, a także poematów i manifestów. To te formy, w poetycki i ekspresyjny sposób, ujmowały radiowe fascynacje poszczególnych twórców doby dwudziestolecia międzywojennego. Ten styl zdaje się powracać w najnowszych radioznawczych pracach dwóch autorów: Jacka Kopcińskiego i Eweliny Godlewskiej-Byliniak. Inaczej

rozumieją oni ideę komunikacji słuchowiskowej: J. Kopciński koncentruje się na warstwie literackiej, a E. Godlewska-Byliniak opisuje i interpretuje niejednoznaczną sferę akustyczną. Autor artykułu zestawia zaproponowane teorie z wybranymi przykładami najnowszych polskich słuchowisk.

How Can Radio Drama Be Described? From Interwar Research to the Latest Research Concepts

S u m m a r y

The author of the present text tries to show the phenomenon of writing for radio plays which is present in works devoted to radio art. The phenomenon refers to the beginning of Polish radio studies and the forms of description belonging to it: treatises, poems and manifestos. It is these forms, in a poetic and expressive way, radio has recognized the fascination of artists from the interwar period. This style seems to have come back in the newest radio drama studies – the works of two authors: Jacek Kopciński and Ewelina Godlewska-Byliniak. Each of these two proposals have a different understanding of the concept of communication in radio drama. Kopciński focuses on the word and is literary. Godlewska describes and interprets ambiguous sound material. The author summarizes the proposed theories with selected examples of Polish radio plays.