

Krystyna Laskowicz

Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej (1927-1935)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 141-170

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA LASKOWICZ

ORIENTACJA POETYCKA W PIERWSZYCH ESTETYKACH SZTUKI RADIOWEJ (1927—1935)

Tezę poniższych rozważań stanowi orientacja poetycka pierwszych rozpraw na temat sztuki radiowej. Orientacja ta opiera się na utrwalonych społecznie wyobrażeniach tego, co poetyckie, a dokładniej — na odwołaniach do wybranych kanonów poetyckości czy liryczności. Sięgnie zatem m. in. po takie tradycyjne czynniki konwencji poetyckiej i po takie formalne środki poetyckie, jak: wyrażanie uczuć, ewokowanie przeżyć, wzruszeń i emocji, epatowanie wyobraźni czy też kategorię sugestii i nastroju albo posługiwanie się tropami. Orientacja poetycka ujawni się również w pośrednim obrazowaniu i położeniu dużego nacisku na „niecodziennosc” wypowiedzi materia dźwiękową. Przejawi się także w „nadmiarze organizacji” jako nadwyżki informacyjnej w stosunku do potrzeb porozumienia.

Zasygnalizowane wyżej odwołania traktujemy, z jednej strony, jako wskazanie kręgu problemowego, z drugiej — jako płaszczyznę porozumienia.

W kręgu słowa

Zaakcentujmy od razu rzecz zasadniczą. Pierwsze penetracje teoretyczne i estetyczne sztuki awizualnej wyprzedziły rodzenie się form artystycznej wypowiedzi radiowej¹. Nie są zatem ustaleniami opartymi na dokonaniach, lecz zapowiedziami, obietnicą danej sztuki. Dlatego też kształt jej pisał intuicja i wyobraźnia. I — co szczególnie zauważalne w rozprawce Zenona Kosidowskiego *Artystyczne słuchowiska radiowe* — duża doza emocji. Ówczesne myślenie o nowej formie wypowiedzi artystycznej krążyło wokół pytań podstawowych. Jakie możliwości kryje w sobie słuchowisko? Jakimi środkami wyrazu artystycznego ma opero-

¹ Okres 1927—1935 charakteryzuje się formułowaniem estetyki radiowej; próbą wykazania, iż sztuka radiowa jest odrębnym przedmiotem estetycznym. Wyprzedzenie praktyki słuchowiskowej przez penetracje badawcze dotyczy przede wszystkim koncepcji Ulatowskiego (1927) i Kosidowskiego (1928). Jak wiadomo, pierwsze polskie oryginalne słuchowisko nadane zostało 17 V 1928; był to *Pogrzeb Kiejstuta Witolda Hulewicza* (zob. *Słuchowiska Polskiego Radia. 1925—1939*. „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 4, s. 413).

wać? Co składa się na jego „inność”? Jaka czeka je przyszłość? Pierwszych badaczy zafrapowała owa inność; w niej szukali ideału słuchowiska na czas przyszły.

Pierwszą na gruncie polskim koncepcję estetyki słuchowiska dał Jan Ulatowski². Nadrzędne założenia rozważań autora zmierzają do wykazania, iż radio jest nie tylko technicznym wynalazkiem umożliwiającym reprodukcję muzyki i literatury, nie tylko formą masowego przekazu do masowego odbiorcy, ale też — że istnieje możliwość „podniesienia radia ze stopnia komunikowania na stopień sztuki”³. Próbę udowodnienia, iż słuchowisko jest nie tylko przekazem reproduktywnym, ale i sztuką, zawarł Ulatowski w trzech formułach estetycznych słuchowiska. Pierwsza dotyczy sposobu istnienia słowa radiowego. I tu myśl autora wydaje się trafiać od razu w sedno pytań związanych z funkcjonowaniem słowa w omawianej gałęzi sztuki.

Zasadą podstawową jest postulat *ekonomizacji słowa*. Regułę tę wywodzi autor z determinantów zewnętrznych. Uważa on, iż w formie przekazu pozbawionego wizji wszelkie upiększenia i uzupełnienia słowa stają się „balastem”. Oszczędnego słowa domaga się też natura mikrofonu. „Mikrofon to wróg słowa, słowa w mikrofonie pęcznieją”⁴. Taką konieczność ekonomizacji słowa — mówi dalej Ulatowski — powoduje fakt braku korelacji wizualnej, właściwej teatrowi czy filmowi, oraz niemożność zatrzymania się na słowie, właściwego percepcji lekturowej. Jakże zatem winno być słowo dramatu radiowego? Autor rozważań odpowiada jednoznacznie: słowo winno być *skondenso-*

² Koncepcja ta pomijana była do tej pory we wszystkich pracach badawczych na temat sztuki radiowej. Rozważania J. Ulatowskiego ukazały się jako cykl artykułów zatytułowany: *Świat za drzwiami* („Tydzień Radiowy” 1927, nry 24, 28, 30, 34, 36), pod pseudonimem Jan Roman. Penetracje Ulatowskiego były poprzedzone jedynie dwoma krótkimi artykułami na temat radia: M. Stępowski, *Widowiska słuchowe*. „Radiofon Polski” z 18 IX 1926. — E. Cękałski, *Przyszłość widowisk słuchowych*. Jw., grudzień. Stępowski na marginesie omawiania francuskiego słuchowiska P. Cusy’ego i G. Germineta *Maremoto* uzależnia autonomię sztuki radiowej od powstania odrębnych scenariuszy „słuchowych”, które winny dawać swoiste „obrazy akustyczne”. Za niezbędne rekwizyty słuchowiskowe uważa on tzw. kulisy akustyczne, czyli — jak je określa — narzędzia służące do odtwarzania dźwięków naturalnych; niezbędnym elementem słuchowiska jest też muzyka. Cękałski natomiast dopatruje się podobieństwa słuchowiska ze sztuką teatralną. Według Cękałskiego „Akustyczne wartości teatru, akustyczne dekoracje, przestrzeń słuchowa, pobudzanie wyobraźni, uobecnienie scenicznego działania drogą wrażeń słuchowych” — oto zadanie i przyszłość „widowisk słuchowych”. Na tych uogólnieniach jednak obaj autorzy kończą swoje uwagi. Pierwszeństwo w sformułowaniu estetyki słuchowiska radiowego należy jednak przyznać Ulatowskiemu, na co zresztą wskazuje w 1934 r. autor jego noty biograficznej w „Tęczy” (z. 8, s. 21).

³ Ulatowski, *op. cit.*, nr 24, s. 5.

⁴ *Ibidem*, nr 28, s. 9.

w a n e. Co przez to rozumie? Słowu należy dać wartość „wyższą”. Powinno ono być jak najtreściwsze, a zarazem powinno być słów jak najmniej. Dodaje jeszcze, że prozie pisanej obca jest daleko idąca kondensacja słowa i skupienie na nim uwagi. Wręcz przeciwnie, słowo takie „na papierze męczyłoby” odbiorcę, byłoby mu „psychologicznie obce”.

Refleksja Ulatowskiego domaga się tutaj krótkiego dopowiedzenia. Znamienna dla sztuki radiowej efemeryczność, ulotność wydaje się w zasadzie przeczyć daleko idącej kondensacji słowa. Nie jest to jednak sprawa oczywista⁵. Zapewne, w dużej mierze chodzi tu o przyporządkowanie słowa dialogu radiowego regule kondensacji przekazywanych znaczeń w ogóle. O celność sformułowań i lapidarność przekazywanych sensów. Ekonomizm znaczy też u Ulatowskiego rezygnację z opisu i odniesień obrazowych konstruowanych słowem; dotyczy skupienia się na walorach pojęciowych i — co wynikło z akustycznego sposobu istnienia sztuki — na emocjonalnych wartościach słowa mówionego. Wydaje się, iż właśnie efemeryczność i psychofizyczne możliwości odbiorcy domagają się słowa oszczędnego, ale celnego i „najtreściwszego”.

Reguła „najmniej słów” — wracamy do rozważań Ulatowskiego — pociąga za sobą posługiwanie się formą stenograficzną. I, co ważne, wymóg owej stenograficzności stawia krytyk po równi funkcjom ekspresywnej i poznawczej. W radiu jedynym możliwym sposobem przedstawienia rzeczywistości jest „stenogram myśli, stenogram nastroju, stenogram sytuacji”⁶. Podkreślmy — j e d y n y m. Zatem zasadą twórczą stać się winna elipsa. Zagęszczone słowo, odnoszące się do pojęcia, sytuacji czy nastroju, ma być konstruowane według zasady *pars pro toto*. Autor wskazuje proveniencję takiego sposobu operowania zna-

⁵ Problem ten, wykraczający poza zakres naszych rozważań, wymagałby wejścia na teren psychologii odbioru — spenetrowania psychofizycznych ograniczeń i możliwości odbioru audialnego; zdolności skupiania uwagi przez odbiorcę, jego mechanizmu kojarzeniowego, działania wyobraźni, itp. Za daleko idącą kondensacją słowa w dialogu radiowym opowiadają się m. in. D. Mac Whinnie (*Radio jako sztuka*. Tłumaczyła Z. Lewikowa. Warszawa 1964), H. Schwitzke (*Das Hörspiel*. Köln-Berlin 1963), F. Knilli (*Das Hörspiel*. Stuttgart 1961), L. Blaustein (*O percepcji słuchowiska radiowego*. Warszawa 1938; maszynopis powielany), Z. Kopałko (*Reżyser o słuchowisku radiowym*. Warszawa 1966; maszynopis powielany). Również dla nich ekonomizm słowa i jego „gęstość” wyrastają z uwarunkowań zewnętrznych rozumianych tutaj jako sposób przekazu (dźwiękowy, a więc ulotny) i sposób percepcji (wyłącznie audialny). W konsekwencji słowo radiowe cechuje daleko idąca selekcja szczegółów przy jednoczesnym wyeksponowaniu „jakiejs istotnej ewokacyjnej właściwości” przedmiotu, idei, stanu rzeczy. Brak wizualności zwiększa zdolność ewokacyjną słowa mówionego. Słowo takie zmusza wyobraźnię odbiorcy, „by działała w sposób twórczy i w zasadzie ścisły, chociaż zasięg i ilość wariantów, jeśli chodzi o grę wyobraźni, są nieograniczone” (Mac Whinnie, *op. cit.*, s. 31). Stąd wieloznaczność i niedopowiedzenia.

⁶ Ulatowski, *op. cit.*, nr 28.

zeniami: „tak jak kino w malarstwie ostatniej doby, tak radio we współczesnej literaturze znajduje swoich prekursorów”. Słowo radiowe jest bowiem takie samo jak w ówczesnej poezji należącej do kierunków zwanych „futuryzmem, ekspresjonizmem i konstruktywizmem”⁷.

Tyle na temat słowa, które Ulatowski uważał za nadrzędne tworzywo słuchowiska, mówi pierwsza próba estetyki awizualnej. Determinowane ono było — zdaniem autora — formą przekazu i sposobem percepcji. Zatem ilościowa i jakościowa kondensacja słowa oraz wynikająca z tego założenia zasada skrótu wiązana była ze środkiem przekazu. Odwołania do wybranych ówczesnych kierunków poetyckich leżą więc w kręgu nie tyle filiacji, ile pewnych analogii dotyczących organizacji tworzywa.

Znamienny tytuł cyklu artykułów — *Świat za drzwiami* — wskazywał na dwa aspekty. Niewidzialność jako konsekwencja sposobu odbioru, ale zarazem niewidzialność jako wyróżnik. Z jednej strony, skazywała ona odbiorcę wyłącznie na słuchanie świata, z drugiej umożliwiała mu wyłączność słyszalności tegoż świata. Owo — jak je nazwaliśmy — skazanie, będące jednocześnie nowym walorem możliwości estetycznych, wynikało z oderwania — użyjmy terminu Porębskiego — fonosfery od ikonosfery⁸. Z rozbicia tego, co w postrzeganiach i sytuacjach komunikacyjnych człowieka było całością. Audiowizualny sposób percepcji właściwy jest sztuce teatralnej, a także innym środkom masowego przekazu: filmowi i telewizji; przekaz radiowy taką integralność naturalnego sposobu odbioru nie tylko naruszył, ale wręcz utracił. Konsekwencją tego faktu stał się odmienny od dotychczasowego sposób istnienia słowa, a zatem i jego funkcja znaczeniowótórcza. Realna bezpośredniość fonicznego waloru słowa, pozbawiona wyglądu i zachowań postaci wypowiadającej, przejąć musiała nadawanie pewnych wartości znaczeniowych przynależnych rzeczywistości wizualnej. Funkcja znaczeniowótórcza skupiała się na dwóch płaszczyznach znaczeń: pojęciowej i brzmieniowo-odprzedmiotowionej. Oderwanie od obrazu stało się punktem wyjścia dla, rzecz można, nowej jakości słowa. Dlatego też słowo radiowe koncentrowało na sobie uwagę badaczy od pierwszych rozważań nad nowo powstającą gałęzią sztuki. A charakter i rola słowa w sztuce radiowej jest jednym z jej podstawowych problemów. Nawiasem mówiąc, wiadomo, iż słowo jako przedmiot refleksji stało się jednym z naczelných problemów w kształtujących się założeniach teoretycznych i praktycznych „nowej sztuki” XX wieku. Więcej, wiadomo również, iż zagadnie-

⁷ *Ibidem.*

⁸ Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*. Warszawa 1972. Przyjęcie terminu fonosfera, przeciwstawnego do ikonosfery, wydaje się szczególnie przydatne z dwojakich przynajmniej powodów: 1) jako skupiające w sobie różnorakie elementy tworzywa; 2) jako przeciwstawiające się pozostałym środkom masowego przekazu — filmowi i telewizji.

nie słowa stoi do dzisiaj w centrum uwagi i stanowi wieloaspektowy punkt odniesień⁹.

Jak już powiedziano, według poznańskiego krytyka sposób percepcji i wymagania mikrofonu determinowały pojmowanie roli słowa zgodne z ówczesnymi teoriami poetyckimi. Nastawienie na samo słowo, na jego „obróbkę”, doprowadziło w cyklu *Świat za drzwiami* do przeciwstawienia funkcjonowania słowa radiowego funkcjonowaniu słowa prozatorskiego i teatralnego. Zostaje ono usytuowane w bliskości słowa poetyckiego. Zasygnalizować zatem trzeba ważne punkty wyjścia. Kondensacja słowa i reguła „najmniej słów” oraz wynikająca z tego „stenograficzność” stawiają funkcjonowanie słowa w słuchowisku w rzędzie poezji jako języka w języku¹⁰. Postulaty „najmniej słów” i gęstość znaczeń najbliższe są przedstawicielom krakowskiej „Zwrotnicy”.

Bojowe hasło nowoczesnego konstrukttywizmu w plastyce i architekturze: „maksimum efektu przy minimum materiału”, najpełniejszy równoważnik uzyskało w poetyce Awangardy krakowskiej¹¹.

Jednak, jak wiadomo, nastawienie na słowo — w mniejszym lub większym stopniu — znamienne było dla wszystkich prądów poetyckich pierwszej ćwierci XX wieku.

Przeciwstawienie sposobu istnienia słowa radiowego sposobowi istnienia słowa w prozie i dramacie scenicznym wynikało — co wcześniej zauważono — ze swoistych cech medium radiowego. Znamieniem słowa stał się skrót, surowość, esencjonalizm i asocjacyjność. Jest to właściwe poezji. To, co Ulatowski rozumiał przez „scenograficzność” — jak się wydaje, zawarte jest najogólniej w nadrzędnym sensie Peiperowskiego zdania metaforycznego.

Ekonomizm. Metafora jest sama przez się skrótem. Jest ona prawie zawsze skróconym porównaniem poetyckim. [...] zaoszczędza się koszty długich określeń, które zastępują się jednym pojęciem wyrazistym; zaoszczędza się wreszcie sporą ilość waty słownej, służącej jedynie do wypełniania zdania dla nadania mu miękkich okągłości, często wyłącznie tylko rytmicznych. Ta redukcja wydatku słownego, dokonująca się przy faktycznym czy też tylko fikcyjnym przekształcaniu porównania na przenośnię, odgrywa w nowej poezji rolę

⁹ Charakterystyczna dla tego zagadnienia jest następująca konstatacja E. Balcerzana (*Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 19; podkreśl. K. L.): „Każda postawa poetycka kształtuje się wobec problemu słowa i każdy nurt w poezji poprzez stosunek do słowa określa się najwyraźniej”. Wydaje się, iż — najogólniej mówiąc — można poprzez ów stosunek do słowa określać również zorientowanie poetyckie sztuki radiowej.

¹⁰ Tezę o językowym charakterze sztuki poetyckiej omawia dokładnie M. R. Mayenowa (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974).

¹¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 66.

bardzo ważną. [...] Opanowało ich [tj. poetów współczesnych] to samo prawo, które rządzi wszystkimi dziedzinami naszej działalności: ekonomizm środków¹².

Taką też myśl zawiera późniejsza wypowiedź Jana Brzękowskiego dotycząca elipsy jako wykładni ekonomii organizacji słownej poetyckiej:

Budowa eliptyczna przypomina pociąg pospieszny zatrzymujący się tylko na nielicznych, specjalnie ważnych stacjach, w przeciwieństwie do pociągu osobowego budowy prozy, który staje na wszystkich przystankach¹³.

Radiowe słowo według Ulatowskiego wydaje się biegnąć linią owego pociągu pospieszego. Dodajmy jeszcze Przybosiowską regułę „najmniej słów”. Ekonomia słowa, ten najbardziej eksponowany postulat krakowskiej Awangardy, wyrastał, jak już wspomnieliśmy, z uwarunkowań zewnętrznych. I sądzić można, iż Ulatowski mówiąc o proweniencji ówczesnych kierunków (futuryzmu, ekspresjonizmu i konstruktywizmu) myślał właśnie o paralelizmach i analogiach interliterackich, a nie o filiacjach i homologiach¹⁴. Determinanty zewnętrzne (przede wszystkim awizualność) otworzyły zarazem pole intensywnej wieloznaczności i konieczności dokonywania dookreśleń przez odbiorcę. Wieloznaczność ta wyrasta m. in. z wyłącznie akustycznego sposobu konstruowania świata wizualnego. Owa wieloznaczność łączy się nie tylko z odniesieniami typu ikonicznego, ale również ze sferą zachowań i działań czy z czasoprzestrzenią. Odprzedmiotowienie kieruje ku znaczeniom uogólnionym. Dlatego też „stenograficzność” Ulatowskiego, jako metoda odcinająca się od opisu, powiązań pomocniczych czy ozdobników werbalnych, operować miała zapewne skrótem zdolnym do sugerowania odniesień uogólnionych i stypizowanych.

Niektórych analogii szukać by można oczywiście głębiej niż w ówczesnych teoriach poetyckich. Niewątpliwie u romantyków, ale poprzestaśmy na odwołaniu do symbolistów.

Symbolizm, jak wiadomo, usunął z poezji tematy opisowo-narracyjne, oczyszczając je, prowadząc do czystej liryki¹⁵.

Sprawą nadrzędną dla symbolistów był postulat uzyskania niezależności poezji wobec wypowiedzi językowych, a poprzez to — nastawienie na samo słowo. Przedstawiciele symbolizmu skłaniali się do koncepcji poezji jako „mowy odrębnej”¹⁶. Mallarmé pisał:

¹² T. Peiper, *Tędy*. W: *Pisma*. T. 1. Kraków 1972, s. 55.

¹³ J. Brzękowski, *Poezja integralna*. Warszawa 1933, s. 29.

¹⁴ Terminy za H. Markiewiczem (*Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1974).

¹⁵ J. Przyboś, *Cele i taryfy awangardy*. „Życie Sztuki” 1939, s. 41.

¹⁶ Zagadnienie to omawia szczegółowo M. Podraza-Kwiatkowska (*Symbolistyczna koncepcja poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4).

Przemiana słowa codziennego na poetyckie wymaga wykorzystania wirtualnego sensu słowa, przesunięcia z funkcji semantycznej na funkcję stylistyczną¹⁷.

Z punktu widzenia chwytów artystycznych postulaty Ulatowskiego mieszczą się również w ekspresjonistycznym nakazie kondensacji. „Prostota, telegraficzność i dynamiczność stylu, poszukiwanie maksymalnie intensywnych środków językowego wyrazu”¹⁸ potęgować miały siłę wyrażania i z tego wynika znamieną dla ekspresjonistów dążność do konstruowania świata symbolem, skrótem, znaczeniem umownym. Postulowali oni język zsyntetyzowany. Jak zwraca uwagę Erazm Kuźma, do istoty rzeczy usiłowali dojść przez typizowanie.

Człowiek przestaje być człowiekiem żyjącym w konkretnym środowisku i czasie, a staje się człowiekiem w ogóle. Miasto przestaje być konkretnym miastem, a staje się miastem w ogóle¹⁹.

A jak problem słowa widzieli inni entuzjaści raczkującej sztuki awizualnej? W roku 1928 wychodzi drukiem w Poznaniu rozprawka Zenona Kosidowskiego *Artystyczne słuchowiska radiowe*. Jego rozumienie słowa w słuchowisku wypływa z ogólnej koncepcji swoistości sztuki radiowej. Fascynacja dźwiękową jej naturą determinuje w refleksji autora prymat elementów pozasłownych. Kosidowski tak widzi ideał słuchowiska i jego przyszłość. Rozważając dźwiękową strukturę słuchowiska mówi on zarówno o tworzywie słownym jak i pozasłownym. A trzy podstawowe reguły istnienia słuchowiska jako sztuki: wywoływanie zdolności asocjacyjnej, zabarwienie liryczne i artystyczna konstrukcja zespołów dźwiękowych, wspólne są dla wszystkich elementów znaczących fonosfery

Tkóż by bowiem przeczuwał, że kiedyś pojawi się na przykład dramat, którego faktura polegać będzie na wymowie głosu ludzkiego, turkotu, tętentu, świstu, szumu, brzęku, dzwonienia, tupania, szczęku, brzdąkania, pluskania oraz innych szmerów i łoskotów. [K 15²⁰; podkreśl. K. L.]

Poznański estetyk poprzez zwrócenie uwagi na wartości prozodyczne wskazał na brzmieniowe elementy znaczące słowa radiowego. Jak wiadomo, kręgi znaczeniowe sztuki radiowej zamykają się w dwóch rodzajach dźwięków: lingwistycznych i alingwistycznych, oraz w opozycji: dźwięk—cisza. W obrębie każdego rodzaju materii dźwiękowej kryje się cały szereg elementów znaczących. Tkwiąca immanentnie w języku warst-

¹⁷ Cyt. za: Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 100.

¹⁸ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1974, s. 91.

¹⁹ E. Kuźma, *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 132.

²⁰ W ten sposób odsyłamy do książki (liczba po skrócie wskazuje stronicę): Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*. Poznań 1928.

wa emocjonalna zostaje w słowie mówionym wydobyta, ukonkretniona i staje się przez to odrębnym znakiem sztuki radiowej. Słowo, brzmiące w sposób naturalny, przenosi jednocześnie znaczenia fizjologicznych cech głosu ludzkiego. Zatem realizacja werbalno-dźwiękowa niesie w sobie trojaki element znaczący: warstwę pojęciową (semantyka systemu językowego), symptomy głosowe (fizjologiczne cechy głosu: *timbre*, skala, wysokość, napięcie) i walory ekspresji tonicznej (akcent, intonacja, gest foniczny²¹). Kosidowski szczególną uwagę zwrócił na „przeobrażenia barwy akustycznej” w słuchowisku oraz na wpływ „poszczególnych odcieni akustycznych na reakcję uczuciową słuchaczy” (K 19).

Według Kosidowskiego skojarzenie, siła i napięcie emocjonalne prowadzić mają do wyobraźniowego obrazu sytuacyjnego o zabarwieniu lirycznym. Zatem i głos ludzki staje się środkiem emocjonalnego zabarwienia treści, specyficznym narzędziem działania na wyobraźnię. Z pewnego punktu widzenia prowadzi to do polifonii. Ekspresja toniczna jako wtór semantyki słowa wydobywa jego „organizację dodatkową”, a z drugiej strony wytwarza sugestywność, akcentowaną niejednokrotnie jako cechę i siłę sztuki radiowej. Odsyła bowiem słuchacza do treści emocjonalnych dziejących się „tu i teraz”. Do aktualnych przeżyć, reakcji i stanów psychicznych podmiotów wypowiadających się. Materialny autentyzm słowa mówionego sugeruje kontakt bezpośredni. W efekcie prowadzi to do tzw. intymności sztuki radiowej. W przeobrażaniu waloru emocjonalnego przez akustykę, a szczególnie w jego potęgowaniu, widział Kosidowski jedną z najważniejszych zasad konstruowania słuchowisk.

Należy stwierdzić, że akustyka nigdy samodzielnie nie wywoła odruchów uczuciowych, lecz tylko w związku z obrazem sytuacyjnym, zasugerowanym słuchaczom przez zespół dźwięków, tworzący zamkniętą w sobie całość. Akustyka może jednak nasilenie uczuciowe znacznie spotęgować. [K 19—20]

I dalej, przywołując eksperymentalne słuchowisko niemieckiego dramaturga Geoga Kaisera *Gaz*, mówi:

Jest tam jedna scena, kiedy słyszymy okrzyki i jęki duchów poległych żołnierzy. Wywarła ona głębokie i niezatarte wrażenie przede wszystkim dzięki temu, że te zbiorowe okrzyki powtarzało jakby dalekie, lecz donośne echo. Głosy nabierały w ten sposób niesamowitej potęgi i nadzmysłowej grozy. [K 20]

Odzywa się znowu ekspresjonizm. Z drugiej strony zwraca uwagę fakt, iż Kosidowski pośrednio dotknął tutaj — zapewne intuicyjnie — innego jeszcze, znamiennego dla radia waloru: *d e f o r m a c j i a k u s t y c z n e j*²². Techniczność przekazu zakłada *a priori* pewną defor-

²¹ Gest foniczny — termin J. Mayena (*O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972, s. 97 n.).

²² Przez określenie deformacja akustyczna rozumiem tutaj celowe przekształcanie substancjalnej naturalności elementów fonosfery poprzez techniczne operacje nagłośniania, nakładania dźwięków, zniekształcania itp. Denaturalizacja taka pełni odrębne funkcje znaczeniowótórcze i staje się środkiem wyrażania w radiu.

mację dźwięku, a także obrazu filmowego i telewizyjnego. Nam chodzi oczywiście o celową transformację mówionego słowa bądź ekwiwalentów akustycznych. Przekształcenia owe mogą na płaszczyźnie emocjonalnej czy nastrojowej nadać inny odcień znaczeniowy elementom wypowiedzi albo też uzyskać samodzielność znaczeniową. Przywołany przez Kosidowskiego przykład operowania echem świadczy o tym, iż zauważył on i ten nowy środek wyrazu artystycznego: manipulowanie intensywnością dźwięku poprzez perspektywę akustyczną.

perspektywa [...] zasila tekst w element uczuciowy przez uwydatnienie fragmentów lirycznych i bogaci formalne walory kompozycyjne efektami dźwiękowymi o dużej wartości artystycznej. [K 23]

Stać się ono zatem może swoście radiową nadwyżką znaczeniową.

Cała rozprawka późniejszego praktyka radiowego koncentruje się na ekspresyjnych możliwościach radiowego wyrażania i na — szczególnie tu wyeksponowanym — walorze przekazywania przeżyć emocjonalnych²³. Materię dźwiękową potraktował on jako tworzywo pozwalające potęgować treści psychiczne i ewokować wnętrza ludzkie. W głównym manifestcie ekspresjonistów Stur mówił:

Skoro uczucia nasze są rzeczą najpierwszej wagi, musimy się bezwarunkowo starać, aby całe, nie tknięte żadną stylizacją, żadnym przeinaczeniem nie sfalszowane, nie tracąc swego zabarwienia ni intensywności, przedostały się z wnętrza naszego do wnętrza osób, którym pragniemy je zakomunikować. Musimy [...] przystosowywać sposób wyrażania się do szukających wyrazu uczuć²⁴.

Jak zobaczymy później, Kosidowski największe możliwości ekspresjonistycznego wyrażania widział jednak w materii pozaskłownej.

W chronologii ważkich głosów na temat sztuki radiowej *Teatr Wyobraźni* Witolda Hulewicza poprzedzają dwa szkice Józefa Mayena²⁵. Już wtedy, w r. 1933, dla Mayena — wiernego do dziś logocentrysty form słuchowiskowych — prymarnym środkiem artystycznej ekspresji było słowo. Punktem wyjścia refleksji Mayena jest przeciwstawienie sztuki radiowej i kinematograficznej na dwóch płaszczyznach: scenariusza i funkcji słowa.

Scenariusz filmowy jest, w założeniu swoim, utworem pseudoliterackim, podczas gdy scenariusz radiowy jest, w założeniu, utworem literackim *par excellence*.

²³ Na ekspresjonistyczną proveniencję rozważań Kosidowskiego zwraca też uwagę J. Tuszewski (*Porozmawiajmy o sztuce słuchowej*. „RTV” 1974, nr 8, s. 6).

²⁴ J. Stur, *Czego chcemy*. „Zdrój” 1920, t. 10, z. 5/6. Cyt. za: A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. 2. Kraków 1969, s. 138.

²⁵ J. Mayen, *Problemy Teatru Wyobraźni*. „Radio” 1933, nr 47: *Walka o formę*, nr 48: *Słowo ucieleśnione*.

W filmie słowo jako materia artystyczna nie pełni funkcji pierwszorzędnej, w radiu natomiast:

posiada słowo wartość nie mniejszą niż w poezji, a bodaj większą nawet niż w dramacie scenicznym²⁶.

Minął pierwszy okres fascynacji wyrażaniem za pomocą dźwięku, epatowania odbiorcy fonosferą, a szczególnie jej elementami pozasłowowymi. W dużym stopniu fascynację tę i koncepcje przemawiania dźwiękami alingwistycznymi przekreślił — według Mayena — ówczesny stan możliwości technicznych. To samo dwa lata później powie Hulewicz. Ponadto Mayen zauważa:

Słuchowisko będzie mogło czy też będzie musiało zrezygnować z tych wzbogaceń, ale i ułatwień, jakimi są konwencjonalizmy. Powodem tego jest przede wszystkim jednolitość jego środków ekspresji, jednolitość jego materiału artystycznego, którym jest wyłącznie żywe słowo (z dodatkiem ewentualnych, na pewno niekoniecznych, ubocznych efektów dźwiękowych) w przeciwieństwie do różnorodności materiału przedstawienia teatralnego lub niemego filmu²⁷.

W konkluzji podkreśla konieczność „pogłębienia” tego jedyne — jego zdaniem — środka ekspresji. Należy zatem pójść w głąb słowa, skupić się na samym języku i sposobach jego organizacji.

Ale ograniczenie środków ekspresji, prowadząc z konieczności do ich pogłębienia i pozwalając, ba, nakazując wręcz zrezygnowanie z wszelkiej umowności, rokuje słuchowisku rozwój tym piękniejszy — dziś jeszcze nieodgadniony²⁸.

Bogactwo semantyczne słowa to przecież centralny punkt koncepcji poetyckich tamtego okresu. Postawienie nie tylko na walor estetyczny słowa, ale przede wszystkim na jego wieloznaczność, ukrytą potencjalność znaczeń, wielorakie możliwości semantyczne. W szkicu drugim, zatytułowanym *Słowo ucieleśnione*, Mayen podkreśla:

Może być jednak także, że okaże się z czasem, iż głos, słowo mówione, głębiej przedstawić nam może psychiczne życie człowieka niż mimika. Zdaje mi się nawet, że tak jest. Ale to raczej hipoteza, opierająca się na przekonaniu o wyższości i większych możliwościach literackiego scenariusza radiowego nad pseudoliterackim scenariuszem filmowym²⁹.

Hulewiczowski ogląd słowa zwrócony jest ku czekaniu na „wielkiego poetę radiowego”. *Teatr Wyobraźni*³⁰ nosi piętno improwizacji, cechują

²⁶ *Ibidem*, nr 47, s. 2. Podkreśl. K. L.

²⁷ *Ibidem*, s. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, nr 48, s. 3—4. W tym drugim szkicu zwraca również uwagę w porównywaniu obu sztuk odwołanie się do ekspresjonizmu i naturalizmu. Radio sytuuje Mayen w ekspresjonizmie, film w naturalizmie; jako wyrażenie świata i obrazowanie świata.

³⁰ W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Warszawa 1935. Dalej wydanie to oznaczamy skrótem TW (liczba

go niekonsekwencje i brak precyzji. Wynik to zapewne założonego celu. Tym niemniej postaramy się wyważyć te refleksje Hulewicza, które wnoszą coś nowego do rozważań poprzedników.

Wydaje się, w dzisiejszym stanie doświadczeń, że czynniki takie, jak odgłosy natury, gwary i szmery realistyczne — będą zawsze stanowiły drugorzędny element słuchowiska. [TW 24]

Hulewicz, podobnie jak Mayen, daje pierwszeństwo słowu. Ale jak to słowo radiowe rozumie autor *Teatru Wyobraźni*? Po pierwsze:

Truizmem jest już stwierdzenie, że pewne utwory są „niesceniczne” dlatego, że zbyt są ładowne poetyckim słowem. Ileż subtelnych odcieni słowa przepada w teatralnym rozproszeniu wzrokowym. Jak często sceniczny efekt, sytuacja, sama akcja — niweczy ów najdelikatniejszy puszek słowa, albo też maskuje tego słowa braki! [TW 16]

Cała uwaga odbiorcy skupiona być winna na **z n a c z e n i a c h** żywego słowa.

mikrofon jest instrumentem wnikliwym, intymnym, kameralnym, bardzo osobistym. Odsłania więc szerokie horyzonty, w których słowo brzmieć i wybrzmiewać może daleko dźwięczniej i subtelniej niż z estrady recytatorskiej, niż ze sceny teatralnej. [TW 25]

Hulewicz, tak jak i Kosidowski, zauważa w radiowym słowie brzmącym możliwość wykorzystywania poetyckich środków ekspresji. Ze słowa dźwięcznego bowiem korzysta przede wszystkim poezja. Zasygnalizujmy raz jeszcze analogię symbolistyczną. Przywołane poprzednio skupienie się symbolistów na słowie, wynikło — jak wiadomo — z chęci usamodzielnienia języka poetyckiego. I pociągnęło za sobą m. in. owo specyficzne spojrzenie na słowo jako na dźwięk.

Ten budulec objawił, unaocnił, a właściwie unausznił Verlaine. [...] Słowo zostało usłyszane i ucho stało się ośrodkiem przeżycia poetyckiego⁸¹.

I jeszcze jeden cytat:

W modelu poetyckim Verlaine'a rolę nadwyżki emocjonalnej spełniał dobór dźwiękowy przystosowany do tematu, który ulegał pewnemu rozszerzeniu, upłynnieniu, zmieniał się w stan, dla którego Francuzi nie mają nawet nazwy, stan skupienia określanej po niemiecku jako *Stimmung*, po polsku jako *nastroj*⁸².

wskazuje stronie). Książeczka ta jest efektem konferencji zorganizowanej przez Polskie Radio i Polską Akademię Literatury w marcu 1935. Na tej konferencji Hulewicz wystąpił z referatem, który stanowi część 1 cytowanej pracy. Na część 2 złożyły się głosy dyskutantów. Celem konferencji było zachęcenie literatów do twórczości radiowej.

⁸¹ Z. Bieńkowski, *Szczyty symbolizmu*. W: *Modelunki. Szkice literackie*. Warszawa 1966, s. 454.

⁸² *Od Rimbauda do Eluarda. Poezje*. Wybór i tłumaczenie A. Ważyk. Wyd. 2. przejrzone i rozszerzone. Warszawa 1973, s. 307.

W Hulewiczowskim „przepisie” na słuchowisko, skierowanym do potencjalnych autorów, znajdujemy apel o kondensację. Rozrzucone w całości tekstu nawoływania do zwięzłości, ważkości znaczeń, krótkich spięć dialogu, esencjonalizmu, sugestywności i dynamiki — wskazują, iż Hulewicz, tak jak i poprzednicy, zwracał uwagę na nadrzędność operowania wielorako pojętym skrótem. Na konieczność „stenograficzności” sztuki słuchowiskowej.

Spośród spostrzeżeń wileńskiego praktyka na szczególną uwagę zasługuje jeszcze paralela: oratorium — sztuka słuchowiskowa. I tu rzecz ważna. Owa paralela wyrasta nie tylko ze słowno-instrumentalnej struktury obu rodzajów twórczości, ale przede wszystkim ze sposobu ich oddziaływania na wyobraźnię.

Brak wizji wzrokowej pobudza czynność wyobraźni. Tu radio jest podobne do starej formy przedstawienia muzycznego, które prawdziwie muzykalnemu słuchaczowi daje najgłębszą sumę wzruszeń: do oratorium. W oratorium wszystko: dźwięk, obraz, akcja, dramat — jest w słuchu. [TW 17—18]

Tak jak i Ulatowski, Hulewicz zdaje sobie sprawę z podporządkowania tworzywa literackiego regułom percepcji i przekazu radiowego:

Radio wymaga jeszcze większej tężyzny i celowości tekstu pisanego niż teatr. [TW 22]

Impresyjne wystąpienie Witolda Hulewicza pociągnęło za sobą, w znaczej mierze tyleż samo daleką od precyzji, prezentację świadomości teoretycznej i estetycznej ówczesnych praktyków radiowych bądź też krytyków i pisarzy³³. Płaszczyzna dyskusji, z jednej strony, dotyczyła autonomii sztuki radiowej, z drugiej — przechodziła w poszukiwanie analogii z filmem i z teatrem.

Świadomość różnorodności form słuchowiskowych wydaje się mieć reżyser filmowy, a także autor i reżyser słuchowisk — Antoni Bohdziewicz. Dla niego słuchowiskiem będzie i forma radiowa oparta na żywym, „nabrzmiałym” treścią słowie, i taka, która „nie ma żadnej literatury”, a konstruowana jest za pomocą montażu pozasłownych elementów fonosfery. Podkreśla też Bohdziewicz — zauważoną już wcześniej przez Kosidowskiego — możliwość charakteryzowania postaci poprzez żywe słowo. Indywidualizacja głosowa postaci zastąpić winna opis literacki czy też wizualizm teatru i filmu.

O specyfice doboru głosów w radiofonii wspomniał też inny dyskutant, ówczesny kierownik biura studiów Polskiego Radia, Krzysztof Eydziatowicz. On też wraca do kwestii wypunktowanych przez Ulatowskiego:

³³ M. Kaziów w pracy *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska* (Wrocław 1973) dokonuje szczegółowej prezentacji poszczególnych postaw (s. 41—42); tamże omawia 18-punktową regułę Hulewicza dotyczącą twórczości radiowej.

Jakież są te wymagania mikrofonu? Jest ich bardzo wiele, ale dwa są zasadnicze: mikrofon wymaga słów treściwych oraz szczerości i naturalności w ich wypowiedaniu. [TW 50]

Najbardziej wyważona i najpełniejsza wydaje się wypowiedź Jerzego Ostrowskiego. Postuluje on dążenie do wypracowania autonomicznej struktury słuchowiskowej, wynikającej z technicznej formy przekazu i — co istotne — z przeniesienia dominanty fabularnej na wewnętrzne przeżywanie³⁴.

uwolnienie słowa od tyranii czasu i miejsca (sceny, dekoracji) otwiera przed nim szerokie możliwości. [TW 62]

Aby słowu przywrócić jego wartość i siłę, musi ono być podane w „specjalnej oprawie”:

Oprawa ta polegać może na: różnym nasilaniu mowy, doborze głosów pod względem stosunku swej tonalności, modulacji półśpiewnej (tam gdzie treść lub osoba jest ponadnaturalna), pauzowaniu przed i po słowie stanowiącym trzon lub refren symboliczny utworu radiowego, oddalaniu lub bliskości źródła głosu w stosunku do mikrofonu [...], powtarzaniu słów przez jedno lub kilka ech itp. [TW 63]

Obszerny ten cytat wskazuje, iż dyskutant zwracał szczególną uwagę na takie środki wyrażania, jakie właściwe są przede wszystkim językowi poetyckiemu. „Specjalna oprawa słowa” jest obdarzaniem go pełną inicjatywą i zwielokrotnioną możliwościami mikrofonu ekspresją toniczną. Będziemy tu mieli właściwe poezji operowanie dźwiękową stroną języka. Także przewaga w sztuce radiowej „życia fragmentu” nad „życiem całości” wydaje się Ostrowskiemu rzeczą konieczną. Jak również — wywiedzione ze sztuki filmowej operowanie słowem jakby zbliżonym i jego deformacją akustyczną. Zbliżenie, pauzowanie, nasilanie, powtarzanie nie są przecież niczym innym jak wartością dodatkową właściwą językowi poetyckiemu. Ostrowski swoje refleksje na temat słowa zamyka następującym wnioskiem:

Słowo winno stanowczo mieć pierwszeństwo przed dźwiękiem [...]. [TW 65]

Ma to być jednak:

Nie tylko słowo codzienne, „obiegowe”, lecz również (jeśli nie przede

³⁴ Ostrowski opowiedział się tu po stronie wykrystalizowanej już dzisiaj odmiany słuchowiska, rzecz można, introspekcyjnego. Cecha intymności i kameralności poprowadziła sztukę radia i na tzw. „scenę wewnętrzną”, w świat myśli. Tu pozorna statyczność przechodzi w dynamizm „dziania się” psychicznego. Przeznaczona raczej do intelektualnego niż emocjonalnego odbioru, charakteryzuje się zagęszczeniem treści, myśli, uczuć i przeżyć nacechowanych uniwersalnością. Przykładowo wymienimy tu twórczość radiową Władysława Terleckiego, Zbigniewa Herberta czy Ireneusza Iredyńskiego; z okresu dwudziestolecia międzywojennego — *Służbistę* i *W lesie* Jerzego Szaniawskiego.

wszystkim) słowo (i dźwięk) podane z wykorzystaniem wszelkich możliwości dawanych przez mikrofon. [TW 64]

Kolejny dyskutant, Melchior Wańkowicz, mówi:

otrzymujemy narzędzie, w którym w nie spotykanym dotąd majestacie sublimuje się Jego Majestat Słowo [...]. [TW 84]

Słowo nagie, wyzute z gestu, z obsłonek, jaśniej takim światłem, że należy nakładać na nie matowy klosz. [TW 83]

I głos jeszcze jeden — Władysława Zawistowskiego:

Wydaje mi się, że radio, w przeciwieństwie do teatru, posiada same atuty, ono bowiem skupia uwagę słuchacza całkowicie i zupełnie na słowie mówionym. Dlatego wydaje mi się, że literaci, którzy z pewną nieufnością podchodzą do typu literackich słuchowisk, mogą tutaj znaleźć zupełnie swoiste i nowe drogi ekspansji dla skupionego, ważkiego i nie rozbitego na elementy obce słowa. [TW 87]³⁵

Mówiliśmy do tej pory o jednym elemencie sztuki radiowej. O słowie. Ściślej: o żywym słowie radiowym. O roli, jaką pierwsi entuzjaści radia przypisywali słowu w nowo powstającej sztuce. Pamiętać trzeba, iż nie jest to żywe słowo *sensu stricto*, ale jego XX-wieczny wariant — echo żywego słowa — zrodzony przez mechanizm. Elektroakustyczna wersja żywego słowa. Wydaje się, iż termin „elektrosłowo” byłby dla tego wariantu najwłaściwszy. Z pierwszych prób uogólnień na temat funkcjonowania i cech artystycznego słowa radiowego wynika, iż w świadomości estetycznej ówczesnych badaczy i praktyków radiowych istniało przeświadczenie o odmienności, odrębności tegoż słowa w porównaniu z jego rolą w innych sztukach. Zaprzecza to powtarzanim do dziś tu i ówdzie opiniom, że w pierwszych latach istnienia radiofonii utożsamiano w pewnym sensie słuchowisko ze sztuką teatralną³⁶. Jak staraliśmy się wyżej wykazać — słowo słuchowiskowe wraz z jego akustyczną organizacją zostało przeciwstawione językowi nie tylko prozy, ale i dramatu teatralnego. Zgodnie stawiano je w bliskości słowa poetyckiego.

Zauważono, iż poza semantyką systemu językowego słowo może w sposób dwojaki korzystać z brzmieniowej warstwy znaczeń. Ma ono funkcję znaczeniową dzięki indywidualnym cechom głosowym, które ujawniają wiek, płeć, przypisanie kulturowe. Ale nie tylko — owe symptomy głosowe pełnią rolę, rzecz można, prezentera osobowości postaci. Mówimy przecież o głosie ciepłym, miękkim, łagodnym, bądź o szorst-

³⁵ Określenie: „ważkie i nie rozbite na elementy obce słowo” — świadczy o tym, że Zawistowski widział pozostałe znaki sztuki teatralnej jako elementy doopowiadające, uzupełniające znak słowny.

³⁶ Zob. Kaziów, *op. cit.* Na fakt, iż wraz z powstaniem radia starano się określić w wielu aspektach jego odrębność, zwraca też uwagę Kopałko (*op. cit.*).

kim itp.³⁷ Znaczeniowótórcze cechy brzmienia, przy awizualności postaci, pełnią złożoną funkcję charakteryzowania. „Elektrosłowo” przenosi również znaczenia dzięki ekspresji tonicznej, wyrażając w bezpośredni sposób treść psychiczną i postawę uczuciową za pomocą różnorodnych środków prozodyjnych, np. akcentu, intonacji melodii, iloczasu, jak i zabarwienia emocjonalnego³⁸. Staje się realizacją intencji psychicznych i — przywołajmy określenie Mayena — gestem fonicznym. Na ową inność słowa radiowego wpływa jeszcze w znacznym stopniu, zdeterminowany formą przekazu i percepcji, wieloraki aspekt kondensacji.

Zatem ową odrębność słowa radiowego, jak się wydaje, określają kryteria trojakie. Sprawa pierwsza to sytuacja wypowiedzi. Odbiorcy jednostkowemu (takiego zauważył już Kosidowski) samym słowem, nie tylko w sposób materialnie autentyczny, ale — rzecz można — w sposób nadzwyczaj intymny, jakby szeptem, przekazywane zostają aktualne stany świadomości i przeżycia podmiotów mówiących. Odbiorca staje się świadkiem aktualnych, intymnych zwierzeń i zachowań psychicznych. Niewidzialność nie tylko koncentruje uwagę na słowie, ale je w pewnym stopniu usamodzielnia, odrywa od postaci. Kreuje „sztukę na głosy”. Sytuacja zwierzenia, bezpośredniego wyrażania doświadczeń chwilowych, momentalnych jest domeną poezji. I ta zbieżność wydaje się prowadzić ku odbiorowi słowa w radiu jako — w pewnym aspekcie — słowa poetyckiego. Rysuje się tu, na linii nadawca—słuchacz, pewna zbieżność podmiotu lirycznego z jednostkowymi podmiotami dialogu radiowego bądź wypowiedzią monologiczną. Paralelizm ten, jak można sądzić, wyrasta zarówno z bezpośredniego zaangażowania i wyeksponowania w przekazie radiowym „ja” wypowiadającego, jak i z wielorakich możliwości eksploatacji walorów emocjonalnych słowa mówionego.

Sytuacja ta oraz aspekt zwierzenia prowadzi do kryterium drugiego. Do bezpośredniego ujawniania się „ja” poprzez żywe słowo. Ekspresja językowa i jej akustyczna organizacja wyrażają postawę uczuciową, intencję i treść psychiczną czasu teraźniejszego. Oderwanie od obrazu prowadzi natomiast do uogólnienia postaci. Sfera ta staje się swoistym uporządkowaniem naddanym wypowiadającego. „Ja” podmiotowe właściwe jest dla kręgu poetyckiego. I tu zbieżność kolejna.

Dalej prowadzi ona do przeniesienia punktu ciężkości na wewnę-

³⁷ Precyzyjne omówienie tego problemu napotyka duże trudności. Słusznie uważa K. Danecka-Szopowa (*Teatr radiowy. Uwagi o słuchaniu*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 3/4, s. 347): „Jeżeli mało jest rozpraw teoretycznych na temat wyobraźni słuchowej, to jedną z głównych przyczyn tego jest ubóstwo językowe i trudności terminologiczne w nazywaniu zjawisk słuchowych. Posługiwać się bowiem musimy wszelkimi określeniami, dotyczącymi dziedzin innych zmysłów, aby w przybliżeniu opisać to, co słyszymy”.

³⁸ Zob. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, s. 97—112.

trzone dzianie się. To, co wewnętrzne: sfera psychiczna, wrażenie, myśl, wzruszenie, staje się kręgiem najwłaściwszym do konstruowania znaczeń za pomocą słowa mówionego. Wymaga to odpowiedniego nim operowania. Takiego, które przemówi daleko idącym skrótem. Słowa zdolnego do przekazywania wielorakich wariantów reakcji psychicznych. Koncentracja na wewnętrznym dzianiu się — to trzecie kryterium zbieżności.

Ta specyficzna zbieżność na linii nadawca—słuchacz krzyżuje się z orientacją poetycką w innym aspekcie. Z tym, co ogólnie nazwaliśmy nastawieniem na zdeterminowane zewnętrznie słowo. Nadrzędna zasada zagęszczania znaczeń i reguła *pars pro toto* odrywają słowo radiowe od opisowości i przejrzystości. Stają się jego wieloznacznością. Jednocześnie słowo w radiu winno być zdolne do przenoszenia niuansów i przemilczeń, ekspresji i reakcji wewnętrznych. A przecież — jak podkreśla Janusz Sławiński —

Osobliwość wypowiedzi poetyckiej w tym, że podlegając większym niż jakikolwiek inny przekaz językowy ograniczeniom, jest mimo to nasycona informacjami w stopniu znacznie wyższym, niż to się dzieje w innych typach wypowiedzi ³⁹.

Indywidualne cechy głosu (symptomy głosowe) i sensy przekazywane dzięki środkom ekspresji tonicznej są same przez się niedookreślone i wieloznaczne. Tworzą one dla odbiorcy szeroki krąg znaczeń sugerowanych. Podczas aktu percepcji mogą odwoływać się do odniesień zarówno obrazowych jak i bezobrazowych ⁴⁰. Z tego punktu widzenia mówić możemy o otwartej strukturze sztuki radiowej.

Na zakończenie naszych rozważań nad rolą i charakterem słowa w sztuce radiowej warto zapewne przytoczyć wybrane głosy badaczy i praktyków z innych krajów. Ówczesnie za zagęszczonym słowem w radiu opowiedział się na gruncie niemieckim Arnold Zweig. Więcej — uważał on, iż świat szmerów nie powinien być w ogóle tworzywem artystycznym radia. W „skondensowanym” słowie widział wyłączność materii radiowej. Na łamach poznańskiego tygodnika radiowego polemizował z Zweigiem Jan Ulatowski ⁴¹. Jeszcze wcześniej, prawie równocześnie z powstaniem radiofonii, pierwszy radiowy teoretyk francuski — Gabriel

³⁹ J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974, s. 110.

⁴⁰ Zagadnieniu temu najwięcej miejsca poświęcił do tej pory Blaustein (*op. cit.*).

⁴¹ W roku 1927 rozgłośnia Reich-Rundfunk-Gesellschaft zorganizowała konkurs na słuchowisko. Nagrodzona *Burza na Pacyfiku* O. Möhringa charakteryzowała się nagromadzeniem elementów akustycznych. W związku z tym zaczęła się dyskusja na temat roli słowa i elementów pozasłownych. Na czele zwolenników słowa stał A. Zweig. Zob. „Tydzień Radiowy” 1928, nr 5, s. 49.

Germinet — opowiedział się również za zwartym, krótkim i szybkim dialogiem⁴². Zatem konieczność konstrukcji eliptycznej zauważano od początku. Zastanawiano się również nad istotą i charakterem słowa radiowego. W roku 1929 niemiecki praktyk radiowy Alfred Braun mówił:

Artystyczne nasze sumienie nigdy nie było tak czyste, jak wtedy gdy realizowaliśmy w słuchowisku czyste, poetyckie słowo⁴³.

Richard Kolb w swojej pracy z 1930 r. ujmował słuchowisko jako skrajną możliwość magiczno-lirycznej funkcji języka. Wywodząca się z romantyzmu wiara w magiczną i symboliczną siłę mowy, w słowo jako wyrażanie poznawalnego i w słowo jako ekwiwalent uczucia była dla Kolba sposobem istnienia i perspektywą dla nowego gatunku sztuki. A nawet więcej, w formach radiowych dopatrywał się ocalenia czystego elementu poetyckiego.

Nie przemawia do nas żadna osoba fizyczna czy postrzegalne zjawisko, lecz wyłącznie słowo konstruowane przez poetę⁴⁴.

Dwa lata później Kolb głosi: „W słuchowisku słowo ma decydujące znaczenie”⁴⁵. Pamiętajmy jednak, iż — jak m. in. zauważa Zbigniew Kopalko — „we wczesnej epoce radia supremacja dźwięku nad słowem była bezsporna”⁴⁶. Knilli, omawiając okres fascynacji przemawianiem dźwiękiem na gruncie niemieckim (lata 1924—1927), podkreśla jednak, iż i w obrębie słowa były to próby eksperymentowania nie tylko literackiego, ale i akustycznego⁴⁷.

W Niemczech wyraźny zwrot ku słowu zauważyć można w roku 1927. I, co znamienne, okres „usłowienia” słuchowisk związany był tam z pełnym zaangażowaniem przedstawicieli ekspresjonizmu w pisarstwo radiowe. W latach dwudziestych i na początku trzydziestych piszą słuchowiska Döblin i Brecht, Kasack i Ehrenstein. Wydaje się spełniać wcześniejsza sugestia Francuza Edouarda Estaunié:

teatr radiowy bardziej niż inny predysponowany jest do realizowania dramatów ekspresyjnych [...]⁴⁸.

⁴² G. Germinet, *Przyczynek do sztuki teatru opracowany specjalnie dla zastosowania go w radiofonii*. Wypowiedź ta dołączona była do oryginalnego słuchowiska Maremoto Cusy'ego i Germineta (I nagroda w konkursie ogłoszonym w 1924 r. przez czasopismo paryskie „L'Impartial”). Według: J. Tuszewski, *op. cit.*, nr 6, s. 6. Zob. też Kopalko, *op. cit.*, s. 4.

⁴³ A. Braun, *Hörspiel*. (1929). W: H. Bredow, *Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks*. Heidelberg 1950, s. 149.

⁴⁴ R. Kolb, *Horoskop des Hörspiels*. (1930). Cyt. za: H. Heissenbüttel, *Horoskop des Hörspiels*. W zbiorze: *Internationale Hörspiltagung*. Frankfurt 1968, s. 22—23.

⁴⁵ Cyt. za: Knilli, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁶ Kopalko, *op. cit.*, s. 2.

⁴⁷ Knilli, *op. cit.*, s. 14.

⁴⁸ Cyt. za: Tuszewski, *op. cit.*, nr 8, s. 6.

Wagę słowa podkreśla w 1927 r. niemiecki liryk i autor słuchowisk Rudolf Leonhard, a w 1933 r. ekspresjonista Arndt Bronnen mówi:

poeci tej epoki piszą już dla radia, nawet wtedy, kiedy jeszcze wierzą, że piszą dla sceny⁴⁹.

Rolę i charakter słowa w radiu inaczej jeszcze określił Eckert w 1936 r. konstatując: „Słuchowisko jest literaturą”⁵⁰.

Poza słowem

Zestawmy trzy cytaty:

Nie potrzeba artystyczna legła u podstaw odkrycia i stopniowego doskonalenia nowej techniki, ale przeciwnie — wynalazek techniczny był tym, co spowodowało odkrycie i stopniowe doskonalenie nowej sztuki⁵¹.

Ta uwaga Panofsky'ego odnosi się do filmu.

Nie ma sztuki, która by nie zawierała w sobie elementów sztuk innych i to nie jako przypadkowe składniki, lecz jako konieczne warunki do powstawania efektów tej sztuce właściwych⁵².

Do filmu odnosi się i zdanie Irzykowskiego. Oba równie dobrze dotyczyć mogą sztuki radiowej.

I cytaty ostatni. W roku 1922, w lipcowym numerze „Zwrotnicy”, Peiper wyznacza maszynie taką oto funkcję:

Zdaje mi się, że rola, jaką maszyna może odegrać w twórczości artystycznej, jest zgoła inna. Ani bóstwo, ani mistrz. Sługa! Maszyna powinna stać się sługą sztuki. Powinna służyć celom, które wyłaniają się z wnętrza samej sztuki, z jej własnej istoty. Nie o uwielbienie lub naśladowanie maszyny chodzi, lecz o jej wyzyskanie⁵³.

Techniczna proweniencja sztuki radiowej niosła, z jednej strony, nowy sposób ujmowania treści, z drugiej — kryła w sobie szczególne inspiracje estetyczne i poznawcze. Możliwość oddzielenia fonosfery od ikonosfery wydała się zatem nie tylko frapującym, ale i estetycznie płodnym środkiem oddziaływania. Kreowanie elementami dźwiękowymi przeciwstawiło zarazem nowo powstającą gałąź sztuki innym i — z tegoż zapewne punktu widzenia — materia pozasłowna skupiała uwagę szczególną. Słowo, jako prymarny element większości oryginalnych form radiowych, stało przed problemem sposobu funkcjonowania w nowej

⁴⁹ Cyt. za: Knilli, *op. cit.*, s. 16.

⁵⁰ Cyt. jw.

⁵¹ E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*. W zbiorze: *Estetyka i film*. Warszawa 1972, s. 120 (tłum. J. Mach).

⁵² K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa 1957.

⁵³ Peiper, *op. cit.*, s. 47.

formie przekazu i w odmiennym, wyłącznie audialnym typie odbioru. Mówiliśmy o tym poprzednio. Natomiast pozasłowne elementy fonosfery po raz pierwszy stać się miały pełnoprawnym twórczym artystycznym.

Do tej pory dźwięki otaczającej rzeczywistości były nierozdzielnie związane i znaczące poprzez sytuację czasoprzestrzenną. W percepcji naturalnej (audiowizualnej) ich substancjalna realność stanowi przecież foniczny komponent zjawiska przyrody czy też zdarzenia, ruchomego przedmiotu czy aktu mowy. Oderwany od obrazu składnik fonosfery staje się najczęściej *e k w i w a l e n t e m a k u s t y c z n y m* kontekstu wizualnego. Odgłos grzmotu jest komponentem gry błysku, kolorytu pejzażu, ruchu przedmiotów. Warkot maszyny jest komponentem, źródłem odniesienia obrazowo-słuchowego. Już możliwość obrazowania dźwiękiem sama w sobie stała się wartością nową i w pełni oryginalną. Przez oderwanie od obrazu dźwięk został, rzecz można, odkryty, wyodrębniony i obdarzony nową funkcją. Wydaje się jednak, iż niemal od pierwszej chwili zdano sobie sprawę z faktu, iż funkcja *stricte* ilustracyjna nie jest jedynym zadaniem różnorodnych efektów akustycznych. Więcej, że owa ilustracja dźwiękowa nie zawsze musi być unaoczniającą paralełą treści. Istniała także świadomość, iż obraz konstruowany dźwiękiem rodzi odmienną relację pomiędzy swoim odniesieniem a czasoprzestrzenną rzeczywistością.

Poza ową specyficzną rolę obrazowania wyobrażeniowego bardzo wcześniej zwrócono również uwagę na funkcję emocjonalną dźwięku. Na wyrażanie dźwiękiem uczuć i przeżyć. Na potęgowanie nim treści przekazywanych.

I sprawa trzecia: reinterpretacja znaczenia elementów fonosfery. Dźwięki otaczającej rzeczywistości, będące najczęściej oznakami czy sygnałami, przemienione w tworzywo artystyczne, zostają nacechowane semantycznie, a zatem obdarzone nową funkcją. Stały się — można powiedzieć metaforycznie — swoistą, niepowszednią mową. Zwrócenie specjalnej uwagi przez pierwszych estetyków radia na funkcję emocjonalną, na obrazowanie dźwiękiem czy też na przekazywanie treści w sposób niecodzienny — kieruje nas ku tradycyjnemu pojmowaniu tego, co przynależne sztuce poetyckiej. Wydaje się, że szeroko rozumiana orientacja poetycka była rysem szczególnym dla interesującej nas tutaj materii pozasłownej.

Jan Ulatowski jako drugą zasadę estetyczną radiodramatu wysuwa „postulat optycznej sugestywności akustyki”. Każda sztuka — mówi Ulatowski — posiada określone wymiary fizyczne. Zostają one z reguły poszerzone doopowiedzeniami odbiorcy. I tak, przykładowo, złudzenie perspektywy „dodaje malarstwu przestrzeń”. A muzyka, dysponująca takim samym jak radio wymiarem fizycznym — czasem, może również wytwarzać w świadomości złudzenie przestrzeni.

Muzyka operując abstrakcyjnymi dźwiękami wywołuje przede wszystkim uczucia, a poprzez nie działa na wyobraźnię stwarzając indywidualne skojarzenia przestrzenne.

Ulatowski dodaje jednak, iż

w muzyce przestrzeń nie musi wystąpić jako czynnik konieczny, ale radio bez tej asocjacji obejść się nie może.

Owe skojarzenia przestrzenne wywoływane są w radiu sposobem dwojakim. Przez słowo narzucające jakiś obraz mówiącego („człowieka można pomyśleć jedynie w przestrzeni”) oraz poprzez szmer. Szmer narzuca wyobrażenie przestrzeni silniej niż słowo. W radiu mamy zatem do czynienia ze słuchowością przestrzeni. I dalej:

utwór radiogeny to taki, gdzie przestrzeń wywoływać będą szmery przestrzeniotwórcze będące jednocześnie momentami akcji, motywami dramatu⁵⁴.

Szmer w radiu winien zatem zawierać wartość nie tylko ilustracyjną, ale i pojęciową.

Mówiliśmy poprzednio, iż w koncepcji Ulatowskiego nadrzędną zasadą znaczeniotwórczą była szeroko pojęta figura *pars pro toto*. Odnosiła się ona zarówno do słowa, jak i do nastroju oraz sytuacji. Zasada ta odnosi się też do obrazu wyobrażeniowego. Czy jest to jednak przekładanie treści emocjonalnych na zjawiska konkretne, wizualne? Unaoczniająca paralela treści? Zapewne i taką możliwość dostrzegają Ulatowski. Wydaje się jednak, iż mamy tu do czynienia z czymś innym. Autor cyklu artykułów *Świat za drzwiami* mówi o sugestywności i asocjacji, o subiektywnych skojarzeniach przestrzennych. O słuchowości przestrzeni, nie zaś o jej obrazowości. Efekt akustyczny byłby zatem elipsą przestrzeni, a nie opisem fragmentu. Eliptyczność ta zawarta jest w ekwiwalentnym charakterze efektów dźwiękowych w odniesieniu do realistycznego przedmiotu, zjawiska czy zdarzenia. Ekwiwalent akustyczny jako element całości kształtu przedmiotowego staje się jego sugestią całościową. Zatem narzędziem kreowania obrazowej warstwy rzeczywistości staje się elipsa. Dodajmy, iż słyszalnością konstytuowane odniesienie do rzeczywistości wizualnej jest z rzeczy samej fragmentaryczne, niedookreślone i wieloznaczne. Dlatego też mowa jest o słuchowości przestrzeni, a nie o jej obrazowości. Z innego punktu widzenia ekwiwalent akustyczny może mieć też charakter metaforyczny, zwłaszcza synekdochiczny. Rola znaczeniotwórcza ekwiwalentów akustycznych zależna jest od kontekstu znaczeń. Stosownie do połączenia znaczeń ekwiwalenty tworzyć mogą zmiany odcieni znaczeniowych bądź też zupełnie nowe sensory. Stać się mogą, jako element desygnatu, przenosić różnorodnych treści — nawet znaczeniowo odległych, szczególnie w sferze wartości pojęciowych i emocjonalnych.

⁵⁴ Ulatowski, *op. cit.*, nr 30, s. 4.

Według pierwszej próby estetyki sztuki radiowej funkcja tworzywa pozasłownego ma zatem charakter asocjacyjno-sugerujący, a podstawowym narzędziem oddziaływania staje się skrót. Ów postulat „optycznej sugestywności akustyki” konstruować miał znaczenia sugerujące pojęcia, myśli, nastroje i symbolikę przestrzenną. Taka właśnie pośrednia i wieloznaczna rola dźwięku bliska jest działaniom poetyckim. Podobnie jak są im bliskie również, wielokrotnie przez Ulatowskiego podkreślane, asocjacyjność, budowanie nastroju czy też zasada operowania skrótem. O tej specyficznie „przestrzeniotwórczej” i „obrazotwórczej” funkcji elementów pozasłownych mówi Ulatowski z punktu widzenia odbiorcy. Zatem w kręgu funkcji tworzywa pozasłownego relacja pomiędzy słuchowiskiem a słuchaczem ma charakter *stricte* otwarty. Zaznaczmy jeszcze, iż Ulatowski mówi jedynie o ekwiwalentach akustycznych, pomijając dźwięk abstrakcyjny i muzykę. A w nieograniczoności i wieloznaczności operowania przestrzenią, zarówno „skokową” jak i „ciągłą”, widzi jeden z głównych walorów estetycznych i a t u t ó w radia.

Zenon Kosidowski inaczej patrzy na pozasłowne tworzywo dźwiękowe. Jego *credo* wyrasta z zafascynowania tworzywem dźwiękowym. Dźwięk jest dla niego przede wszystkim bogatym i wszechstronnym środkiem emocjonalnego wyrażania. Orientacja poetycka tkwi już w samym założeniu słuchowiskowej formy radiowej.

Jedynym bowiem środkiem, który ma przemówić do wyobraźni i uczucia, jest dźwięk. Dźwięk, jako środek uplastycznienia obrazu i gestu, dźwięk jako narzędzie wywołania emocji, dźwięk jako muzyka, dźwięk jako erupcja liryczna. [K 9]

Środkiem epatowania wyobraźni, pobudzania uczuć i wywoływania emocji winien być nacechowany lirycznie, „duchowo widziany” obraz konstruowany dźwiękiem. Dalej — tworzywo pozasłowne winno złożyć się na całość przemawiającą zaskakującym efektem i z niespodziewaną siłą. Wyznacznikiem artyzmu słuchowiska jest według Kosidowskiego operowanie znajomością „ukrytych wzajemnie związków dźwiękowych, ich siły i skali napięcia emocjonalnego, ich barwy uczuciowej oraz zdolności obrazowania” (K 10). Podobnie jak we wcześniejszych o rok rozważaniach Ulatowskiego również u Kosidowskiego sformułowane są trzy zasady. Główna różnica polega na tym, iż jego poprzednik zajął się osobno słowem, tworzywem pozasłownym i kompozycją, a Kosidowski ujmuje rzecz całościowo. Mówi o „zespołe dźwiękowym tworzącym słuchowisko”, w którego skład wchodzi akustyczna wersja słowa. Pierwsza cecha tego zespołu jest niczym innym jak omawianą wyżej drugą zasadą autora cyklu artykułów *Świat za drzwiami*.

zespół dźwiękowy [...] nade wszystko musi zawierać w sobie siłę asocjacyjną, czyli zdolność wzbudzenia w nas duchowego, że tak powiem, widzenia obrazu sytuacyjnego, o ile możliwości bez słownych komentarzy. [K 11—12]

Ten właśnie obraz wyobrażeniowy, determinowany i potęgowany brakiem wizji, staje się sprawą naczelną w dalszych rozważaniach Kosidowskiego. Do tego też obrazu odnosi się druga „nieodzowna cecha zespołów dźwiękowych” — funkcja emocjonalna.

Każdy obraz powinien nie tylko pobudzić naszą wyobraźnię, ale również wyzwolić w nas pewne uczucia, pewne afektacyjne ustosunkowanie się do danego obrazu. [K 12]

Podkreślmy od razu: nacechowanie emocjonalne jest samo w sobie konwencjonalnym chwytem poetyckim.

Także ostatnia zasada pośrednio odnosi się do obrazu. Oto ona:

Jak każde dzieło sztuki, również zespoły dźwiękowe muszą być ujęte w architektonicznie logiczną, przejrzystą konstrukcję artystyczną. [K 13]

To przecież treść trzeciej zasady Ulatowskiego. I jak u niego — wskazano tu na pewne pokrewieństwo z muzyką. Zagadnienie to jest jednak sprawą odrębną, odnoszącą się do paraleli kompozycyjnych, i dlatego zostało pominięte w niniejszych rozważaniach. Dla Kosidowskiego owa konstrukcja artystyczna złożyć się winna na „obraz dający złudzenie pulsującego rytmem życia” (K 14). Oprócz słowa fakturę słuchowiska tworzyć winny ekwiwalenty dźwięków. Spośród trzech podstawowych wartości dźwięku: pojęciowej, emocjonalnej i obrazowej, autor *Artystycznych słuchowisk radiowych* zajmuje się przede wszystkim wartością obrazowania. Ekwiwalenty konstruują obraz i przestrzeń poprzez plany akustyczne, perspektywę dźwiękową oraz wywiedzione z filmu „zbliżenia akustyczne”. Mogą być również tłem, ale i mogą nabierać znaczenia przenośnego. One też, poprzez deformację akustyczną, mogą nasilenie emocjonalne znacznie spotęgować. Z wielorakich rodzajów deformacji Kosidowski zauważa przede wszystkim hiperbolizację. Chodzi mu o ekspresjonistyczny „krzyk” jako najdobitniejszy środek wyrazu. Barwie nastrojowej i emocjonalnej służy też operowanie pozasłownym dźwiękowym dysonansem, harmonią czy kontrastem. W pewnym aspekcie orientacją poetycką wydaje się spojrzenie na strukturę słuchowiska jako na wielogłosową symfonię — harmonię dźwięków, barwy uczuciowej i warstwy pojęciowej. Zwróćmy jeszcze uwagę na jeden termin poznańskiego radiowca, na *w o b r a ż n i ę u c h a*. Według Kosidowskiego jest ona niezbędna w percepcji sztuki radia.

Tworzywo pozasłowne ma zatem, według Kosidowskiego, konstruować wewnętrzny obraz emocjonalny na zasadzie skojarzeń, dzięki wyobraźni i doświadczeniu słuchacza. Pośrednio odniesienia te są przywoływane przez zakres pojęciowy i emocjonalny żywego słowa wraz z nadaną mu funkcją — przykładowo: symboliczną lub metaforyczną — oraz ekwiwalenty dźwięków, także „otwierające” zakres pojęciowy i emocjonalny. Dlatego też można powiedzieć, iż materia pozasłowna w pewnym sensie przejmuje rolę słowa. Ulega przekształceniom semantycznym i sta-

je się swoiście radiowym językiem dźwięków. Elipsą przestrzeniotwórczą, czasotwórczą czy też emocjonalną.

Do tego momentu koncepcje obu badaczy są w zasadzie podobne. Jednak w dalszej części pracy Kosidowski idzie „w głąb” materii dźwiękowej. Jeszcze wyraźniejszy staje się wpływ wcześniejszej jego przynależności do ekspresjonistycznej grupy „Zdroju”. Chodzi Kosidowskiemu o wyłuskanie z fonosfery tych niezauważalnych wartości, które wypunktowane w nowym kontekście staną się środkami znaczącymi.

Niewątpliwie dusza dźwiękowa otaczającego nas świata ukrywa tajemnice i niespodzianki, które dotąd uchodziły naszej uwadze. Słuchowisko radiowe może je wyłović i ująć w karby artystycznego ładu. W ten sposób zrozumimy wymowę dźwięków, odczujemy jej piękno i nauczymy się cenić jako nowo pozyskany dla naszych doznań fenomen świata. [K 36—37]

Czymże innym jak nie echem ekspresjonizmu jest wiara w „tajemnicę duszy dźwiękowej świata”, możliwość wyrażania dźwiękiem tego, co nieuchwytnie? Wykładnią stosunku ekspresjonistów do natury było szukanie w niej prawd głębszych, tajemniczych, interpretujących istotę świata. A więc:

Pejzaż przestawał być celem samym w sobie, lecz należało w nim szukać wyrazu jakichś praw głębszych, które ułatwiłyby zrozumienie istoty świata.

[W naturze] doszukiwano się drzemających [...] sił tajemniczych, które ekspresjonista winien obudzić, uwolnić z więzienia form i ujawnić jako wartość o powszechnym znaczeniu⁵⁵.

U Kosidowskiego „zrozumienie wymowy dźwięków” prowadzić miało do odkrycia nowej sfery doznań i przeżyć. A przecież właśnie sfera przeżyć była fundamentem programu ekspresjonistów polskich. Jak mówi Głowiński:

Wydaje się, że tzw. ekspresjoniści potęgowali tę podstawową dyrektywę młodopolską — dążyli bowiem do całkowitego wyrażania sfery przeżyć⁵⁶.

Kreowanie dźwiękami wydawało się Kosidowskiemu pewną szansą ujawnienia wartości utajonych i niewyraźalnych. Penetracja w sferze tychże wartości znamieną była i u ekspresjonistów.

Ekspresjonizm łączył w sobie tradycje symbolizmu, jego pragnienia dotarć do „istoty rzeczy”, do tego, co w rzeczywistości i w człowieku tajemnicze, wewnętrzne, metafizyczne — z tendencjami nowatorskimi, rozwiniętymi w pełni dopiero przez surrealizm, polegającymi na badawczym, analitycznym stosunku do szeroko pojętego życia psychicznego, a zwłaszcza do tych jego dziedzin, które wymykają się naszej kontroli intelektualnej⁵⁷.

⁵⁵ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 81.

⁵⁶ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 94.

⁵⁷ H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922*. Warszawa 1963, s. 120.

Jako jedną z wielu możliwych form radiowych proponował Kosidowski „dźwiękowe obrazki rodzajowe”. Miały to być „ujęte w karby artystycznego ładu” zestawienia fragmentów fonosfery podporządkowane trzem omawianym wyżej zasadom estetycznym. Tu zwracał uwagę przede wszystkim na budowanie nastroju i pobudzanie wyobraźni. U autora *Artystycznych słuchowisk radiowych* podkreślić trzeba rzecz jeszcze inną. Kosidowski zwrócił uwagę na deformację akustyczną i dźwięk abstrakcyjny. Widział w nich środki wyrazu artystycznego zdolne do swoistej, dźwiękowej gry znaczeń. Prekursorstwo Kosidowskiego w uznaniu dźwięku abstrakcyjnego jako pełnoprawnego środka wyrazu wydaje się wykraczać poza granice Polski. Deformacja akustyczna i dźwięk abstrakcyjny znaczyć miały na płaszczyźnie sugestii i asocjacji. Poza wspomnianymi widział również inną możliwość wykorzystania tych elementów. Sądzić wolno, że chodziło mu o to, co dziś rozumiemy przez określenie „nadwyżka znaczeniowa”.

Komizm na przykład powinien uwydatniać się nie tylko w treści, lecz przede wszystkim w nieoczekiwanych kontrastach i zestawieniach dźwiękowych. [K 44]

Wspomniane wyżej środki były, jak wiadomo, narzędziami oddziaływania ekspresjonistycznego. Również dysonans, kontrast, wzmacnianie siły wyrazu. Radiowa technika montażu, wtedy zresztą jeszcze nie istniejąca, z czasem otworzyła tu szerokie pole inwencji.

Jak pamiętamy, wileński praktyk radiowy, autor *Teatru Wyobraźni*, wydał swą rozprawkę siedem lat później. Nie mamy tu już zatem do czynienia z koncepcją intuicyjną, jak w poprzednich wypadkach, ale z sytuacją pozwalającą się oprzeć na pewnych dokonaniach sztuki radiowej. Mówiliśmy o tym, iż Hulewicz zajął się przede wszystkim żywym słowem. Przy ówczesnym stanie techniki radiowej pozasłowne tworzywo było dla Hulewicza sprawą marginesową. Zdaje się widzieć w nim jedynie środek ilustracyjny, uzupełnienie „brakujących elementów” wizualnych. To, co można by nazwać doopowiedzeniami z kręgu teatralnego. Inne to zatem pole wyobrażeniowe niż u poprzedników. Tworzywo pozasłowne to czynnik drugorzędny, tło scenograficzne. Stąd też zapewne tytuł — *Teatr Wyobraźni*. Jednakże Hulewicz stwierdza:

Laboratoria dźwiękowe, szczęśliwie przed laty tu i ówdzie zainicjowane, muszą zahuczeć nowym życiem. W tej dziedzinie jest wszystko jeszcze do zdobycia.

Nadzieje przywiązywane pierwotnie do tych rekwizytów dźwiękowych zawiody; wszelkie „maszyny akustyczne” poszły w ką. Ale stało się to z dwóch jedynie przyczyn: z winy technicznych niedostatków radiofonii — i z powodu zaniku żyłki nowatorskiej, zmysłu eksperymentatorskiego u ludzi radia. [TW 24]

Z dołączonych do rozprawki Hulewicza głosów dyskusyjnych przywołam trzy. Dla Antoniego Bohdziewicza punktem wyjścia jest genetyczna analogia sztuk radiowej i filmowej.

To pokrewieństwo jest podwójne: pokrewieństwo ducha, samej istoty i pokrewieństwo krwi: radio i kino muszą posługiwać się techniką: maszynką, lampką, drucikiem...

Kino rejestruje świat ruszających się światła i cieni — to było i jest nadal jego istotną treścią, a wszystko inne dodatkiem. Radio jest takim samym kinem dla ucha i winno ogarnąć cały świat dźwięków. [TW 43—44]

Montaż elementów dźwiękowych powinien wyrażać człowieka i jego sprawy. Mówi Bohdziewicz:

Słuchowiska takie w ostatecznej sumie dawałyby nastrój, wiązanek pewnych wrażeń na jakiś temat. Byłyby to takie wiersze, poematy radiowe, w których słowo zastąpione zostaną przez inne elementy głosowe, wybrane z otaczającego nas świata dźwięków, których normalnie dostrzec nie umiemy, bo inne zmysły nam w tym przeszkadzają. Dopiero radio może je wydobyć, podkreślić, przetworzyć w elementy artystyczne. [TW 44—45; podkreśl. K. L.]

Dodaje jeszcze, że formy dźwiękowe winny być „zmontowane w taki sposób, żeby u słuchacza wywoływać wizje”. Odzywa się zatem to, o czym mówiliśmy poprzednio — transformacja dźwięków pozajęzykowych w słowo i pośrednie obrazowanie. Pozasłowne składniki fonosfery nie tylko stają się pełnoprawnym twórczym fikcji, ale — można powiedzieć — niekonwencjonalną mową dźwięków, obcą innym formom wypowiedzi artystycznej. Załączek tej myśli mieliśmy u Ulatowskiego. Wyraźniej wystąpiła u Kosidowskiego. Bohdziewicz myślą tą już operuje.

Natomiast kolejny dyskutant, lwowski praktyk radiowy, Wilhelm Korabiowski, stawia sprawę wprost:

czy w ogóle w słuchowisku powinniśmy widzieć akcję, czy tylko przeżywać ją jako słyszalność — oto zagadnienia na razie nie tknięte przez teorię. [TW 55]

A jako typową figurę języka radiowego wymienia — podobnie jak Ulatowski — zasadę *pars pro toto*. W tej wypowiedzi zwraca uwagę rzecz jeszcze inna: brak klasyfikowania i wartościowania różnorodnych form radiowych. Chodzi Korabiowskiemu o podkreślenie tego, co jest nieprzekładalne na inne środki wyrazu. Zarówno montażowa kompozycja elementów pozasłownych jak formy oparte na słowie — a i formy reportażowe —

Wszystkie te formy będą jednak dobre, jeżeli oparte będą one na specyficznie radiowym stosunku do słyszalności, jeżeli potrafią podsłuchać i wydobyć *sit venia verbo* dźwiękowy, muzyczny sens rzeczy, i jeżeli wyrażą go własnym, odrębnym językiem. [TW 56]

I wreszcie, gdy wytworzą typ radiowej metafory. W dalszej części wypowiedzi Korabiowski podkreśla szczególne walory estetyczne

materii pozasłownej i przypisuje jej — na zasadzie kojarzeń — wartości abstrakcyjno-logiczne.

Ostatni z wybranych głosów dyskusyjnych należy do autora wielu słuchowisk z okresu międzywojennego — Jerzego Ostrowskiego. Refleksje jego krążą wokół specyficznego radiowego sposobu konstruowania znaczeń, za punkt wyjścia przyjmując prallelne spojrzenie na radio i film. Dla Ostrowskiego specyfiką sztuki filmowej jest „komponowanie, montowanie ruchu symbolicznego, streszczającego pewną myśl, pewną treść wyobrażeniową lub pojęciową” (TW 61). W sztuce radiowej widzi możliwość operowania różnorodnymi ujęciami fonosfery za pomocą mikrofonu, mówi o metaforze dźwiękowej, roli „życia fragmentów”. Te środki wyrazu dawałyby „kompozycyjny symbolizm w dziedzinie słowa i dźwięku”. Ostrowski oczekuje montażowych form nadrealistycznych, konstruowanych umiejscowieniem akcji „w środowisku fikcyjnym, fantastycznym czy abstrakcyjnym” (TW 62). Narzędziem kreacji, obok wyżej wymienionych, stać się winna deformacja akustyczna, kadry dźwiękowe i tzw. „podróż mikrofonem”. Montaż elementów dźwiękowych ma wyrażać świat symbolami i umożliwić zastąpienie słuchowisk realistycznych formami surrealistycznymi. Spostrzeżenia Ostrowskiego też wybiegały w przyszłość; zapis i metoda montażu zależne były od rozwoju technicznych narzędzi radiofonii.

Na początku rozważań wskazaliśmy na orientację poetycką pierwszych estetyków sztuki radiowej. Przy omawianiu tworzywa słownego uchwyciliśmy pewne analogie czy paralele z ówczesnymi kierunkami poetyckimi. Podobnie tutaj. Omawiając koncepcję Kosidowskiego sięgnęliśmy do ekspresjonizmu. Teraz przywołajmy wybrane elementy poetyki symbolizmu. Opis rzeczy — według symbolistów — przekazywany tokiem narracyjno-dyskursywnym winien zostać zastąpiony odpowiednim symbolem, równoważnikiem stanów uczuciowych. Ekwiwalentyzacja symboliczna operowała obrazem, wartościami dźwiękowymi, sugestią nastroju.

Ow symbol, ów równoważnik stanów uczuciowych, nie ogranicza się jedynie do obrazu; ponieważ chodzi o zasugerowanie pewnego nastroju, ważne jest oddziaływanie na wszystkie zmysły — na przykład przy pomocy wartości dźwiękowych⁵⁸.

Ekwiwalentyzacja symboliczna — idąc dalej za Marią Podrazą-Kwiatkowską — czyli „myślenie przy pomocy obrazów”, szczególnie u zwolenników symbolizmu francusko-belgijskiego, była „systemem wypracowanych środków sugestywnego oddziaływania”⁵⁹. Szczególną uwagę zwróćmy jeszcze na zmianę funkcji słowa. Została ona u symbolistów przesunięta „z funkcji semantycznej do stylistycznej, z funkcji infor-

⁵⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, wstęp w antologii: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Wrocław 1973, s. L. BN I 212.

⁵⁹ *Ibidem*, s. LI.

macyjnej do ewokującej”⁶⁰. To, czego symboliści szukali w materii języka, było jednym z podstawowych środków wyrazu sztuki radiowej. Symboliści dążyli do zamiany słowa na dźwięk. Jak twierdził Ribot, u symbolistów słowa „mają oddziaływać nie jako znaki, ale jako dźwięki”⁶¹. W porównaniu z poetyką symboliczną zachodzi w pierwszych programach słuchowiskowych zjawisko przeciwstawne. Dźwięk miał oddziaływać nie jako dźwięk, ale jako znak:

znaczenia nabiera wszystko, co jest powiązane z czymś poza sobą albo wskazuje na coś poza sobą, albo wreszcie odnosi się do czegoś poza sobą, tak że cała jego natura wskazuje na ten związek i w nim się objawia⁶².

Z jednej strony, chodziło o wydobycie z fonosfery takich elementów, które tworzyłyby nową jakość estetyczną — mamy zatem do czynienia z nastawieniem na sam dźwięk; z drugiej strony, myśl, opis czy obraz miał być zastąpiony ekwiwalentem dźwiękowym, zestawieniem dźwięków bądź też deformacją akustyczną. Przeniesienie punktu ciężkości w omawianych wyżej rozprawkach na kojarzenie wprowadza nas w centrum koncepcji języka poetyckiego symbolistów. Sugestia — powtórzmy za Podrazą-Kwiatkowską — jest drugim „obok symbolu podstawowym pojęciem symbolicznej poetyki”⁶³.

Sugerować jedynie uczucia i nastroje, a nie opisywać fakty czy konkretne przeżycia — oto zasada powszechnie wówczas głoszona⁶⁴.

Dodajmy inne jeszcze wyróżniki przywołanej poetyki: kategorię nastroju, postulat uwolnienia od czasu i przestrzeni, zasadę transpozycji wrażeń (synestezję). Analogia ta zdaje się wypływać samorzutnie z dźwiękowego sposobu istnienia sztuki radiowej. Ekwiwalent akustyczny, nawet w założeniu funkcji *stricte* informującej, stać się mógł jedynie równoważnikiem przestrzeniotwórczym i stąd jego rola obrazowo-sugerująca. Ale przecież, jak pamiętamy, już Ulatowski widział w owym ekwiwalencie „moment akcji, motyw dramatu”, przenosił jego funkcję w pozadźwiękowy świat pojęć i odniesień. A zatem kazał mu „odnosić się do czegoś poza sobą”. Pamiętajmy też, iż Kosidowski w dźwiękowej naturze słuchowiska widział możliwość szczególnego potęgowania walorów estetycznych: epatowanie wyobraźni i uczucia, nastrojowego i lirycznego obrazowania oraz oddziaływania emocjonalnego. Zarówno on jak i następni dyskutanci podkreślali rolę deformacji akustycznej dźwięku ab-

⁶⁰ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, s. 103.

⁶¹ Cyt. za: Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, s. 103.

⁶² M. R. Cohen, *A Preface to Logic*. New York 1944, s. 47. Cyt. za. L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przełożyli A. Bucher, K. Berger. Kraków 1974, s. 49.

⁶³ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, s. 99.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 128.

strakcyjnego, metafor dźwiękowych, tzw. kadrów dźwiękowych i zbliżeń fragmentów. Wydaje się, iż nie będziemy zbyt dalecy od prawdy, jeżeli na owe swoiste przekształcenia semantyczne dźwięków spojrzymy jako na dźwiękowe tropy. Formy radiowe oparte na montażu elementów pozasłownych dążą do konstruowania „międzysłowia”. Do klimatu i działania poetyckiego. Ostrowski poprzez owe montaż odwoływał się do poetyki nadrealistycznej. Punktem wyjścia byłyby „spacery akustyczne” Ulatowskiego i „obrazki dźwiękowe” Kosidowskiego. I tu nietrudno o analogie z wywodzącą się od Maxa Ernsta techniką *collage*'u.

Istota tego procederu polega bowiem na tym, że pozwala on w sposób dowolny, kierowany jedynie fantazją czy podświadomym pragnieniem twórcy, zestawie gotowe fragmenty rzeczywistości w nowe, zaskakujące układy⁶⁵.

Właśnie oderwanie fonosfery od ikonosfery fascynowało możliwością operowania słyszalnymi elementami świata. U surrealistów:

dominującym jest efekt niesamowitości i dziwności uzyskiwany dzięki wyobcowaniu fragmentów rzeczywistości ze zwykłego otoczenia czy kontekstu i zestawienie ich z innymi gotowymi elementami w sposób nie liczący się z prawami porządku naturalnego i logicznego⁶⁶.

Programowy cel surrealistów to wyrażanie niewyraźnego, atak na wyobraźnię. Takim właśnie atakiem na wyobraźnię wydawało się pierwszym zapaleńcom radia operowanie dźwiękami.

Zasygnalizujmy inny jeszcze krąg odniesień. W narastającej latami koncepcji futurystów na plan pierwszy wysuwa się pragnienie tworzenia poezji adekwatnej do „świata nowego”⁶⁷. Sprawą zasadniczą są szybkość, ruch i jednoczesność zjawisk. Triada: Miasto, Masa, Maszyna. Uwielbienie dla „automobilu, telegrafu, radia, kina i karabinu”. Przypomnijmy zasadę: „minimum materiału przy maksimum osiągniętej dynamiki”, ponieważ dzieło sztuki jest „ekstraktem”⁶⁸. Odwołamy się do tego, co mieści się w sformułowaniu Edwarda Balcerzana, iż futuryści włoscy „zaczęli nagle słyszeć rzeczy”⁶⁹. Nie należy też zapominać, że już w 1913 r. w *Manifesto dell'arte dei rumori* włoski futurysta Luigi Russolo proponował kompozycje „hałasu”.

W tym celu wynalazł 23 instrumenty „futurystyczne”, które miały naśladować głosy, dźwięki, szmery i stuki spotykane w przyrodzie i w życiu codziennym⁷⁰.

Zjawiska znamionujące wiek XX (futurystyczne hasło „MMM”) to przede wszystkim dźwięk i ruch.

⁶⁵ K. Janicka, *Surrealizm*. Warszawa 1973, s. 89.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Zaworska, *op. cit.*, s. 79—94.

⁶⁸ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 67.

⁶⁹ E. Balcerzan, wstęp w: B. Jasiński, *Utworki poetyckie. Manifesty i szkice*. Wrocław 1972, s. LI. BN I 211.

⁷⁰ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 97. Zob. też Knilli, *op. cit.*, s. 11.

Ulice, dworzec kolejowy, fabryka, port i okręty, pochody uliczne, wiece, teatr, kino, stadion sportowy, parki itd., w ogóle cały bogaty i różnorodny poszum wielkiego zbiorowiska ludzkiego nasuwa mnóstwo zajmujących pomysłów słuchowiskowych. [K 37]

Sztuka radiowa w operowaniu ekwiwalentami akustycznymi miała tu możliwości nadzwyczaj szerokie.

Dla ówczesnych badaczy i praktyków sztuki radiowej istota nowo powstającej gałęzi sztuki bliska była z wielu względów poezji, bliska właściwymi jej formami wyrażania. Do konkluzji tej prowadzi, jak można sądzić, omówienie charakteru środków radiowego wyrazu, a także zasygnalizowane analogie z odrębnymi koncepcjami poetyckimi. To, co uznano za swoistość tejże sztuki i jej potencjalną wielorakość form, kryło w sobie możliwości poetyckiego eksplorowania wyobraźni, wieloznaczność, esencjonalizm czy też plastyczność. Punktem wyjścia było, jak się wydaje, nacechowanie semantyczne elementów pozasłownych treścią pojęciową, abstrakcyjno-logiczną. Funkcja ekwiwalentów akustycznych przekroczyła ilustracyjną sferę odniesień, przy jednocześnie podkreślanym stale oddziaływaniu dźwięku emocjonalnym i ewokującym. Za elementy orientacji poetyckiej uznać też trzeba kategorię asocjacji i sugestii, kategorię nastroju i emocji, jako nierozzerwalnie związane z dźwiękiem. Będzie tu również należała, zajmująca tyle miejsca w pierwszych programach estetycznych, sprawa otwartego obrazowania. Także — aspekt dźwięku jako środka zdolnego do konstruowania znaczeń zmetaforyzowanych i zsymbolizowanych. Technika pozwala organizować wartości naddane odcieniami znaczeniowymi dźwięków, kreować barwę chwili aktualnej i przeżyć wewnętrznych. Jednym słowem — materia dźwiękowa stać się miała narzędziem poetyckiego wyrażania.

Analogie z odrębnymi poetykami nie dziwią. Przywołajmy konkluzję Heleny Zaworskiej:

ekspresjonizm łączył w sobie tradycje symbolizmu, [...] wielu badaczy łączy słusznie ekspresjonizm — dadaizm — surrealizm — w jeden ciąg rozwojowy ⁷¹.

A futurizm? Grzegorz Gazda podkreśla:

Wektory poszukiwań polskich przejawów prądu, wywodzące się ze źródeł obcych, były w rezultacie kompromisem rozmaitych poetyk ⁷².

I wreszcie wypowiedź Sławińskiego:

Niewątpliwie zarówno ekspresjonizm jak futurizm, dadaizm i nadrealizm, niezależnie od wszystkich różnic dzielących te kierunki i niezależnie od rodzaju stosowanej motywacji w sporze z konwencją, były rozmieszczone na tej samej linii, mającej początek w preromantycznym jeszcze buncie przeciw utrwalonemu w społecznej praktyce systemom komunikacyjnym, uniemożliwiającym swobodę jednostkowej ekspresji ⁷³.

⁷¹ Zaworska, *op. cit.*, s. 125.

⁷² Gazda, *op. cit.*, s. 74.

⁷³ Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 174.

Właśnie wielość punktów styecznych zdaje się potwierdzać zorientowanie poetyckie słownej i pozasłownej materii radiowej w pierwszych programach estetyki nowej sztuki.

W rozważaniach powyższych nie usiłowaliśmy dowodzić, że sztuka radiowa jest pr z y n a l e ż n a do sztuki poetyckiej. Dążyliśmy do wskazania, czego — pośrednio lub bezpośrednio — szukali w tworzywie dźwiękowym pierwsi estetycy radia. Sztukę radiową, jak wiadomo, cechuje hybrydyzm, toteż w penetracjach badawczych przyjąć by można różnorakie punkty widzenia.

[Słuchowisko] scenicznie skłania się do widowiska, do dramatycznego napięcia, natomiast tok akcji (*Ablauf*) zaznacza się rysami epickimi. Językowa koncentracja na poszczególnych sformułowaniach nasuwa porównanie z liryką. Zmiana płaszczyzn czasowych, technika cięć są wspólne z filmem⁷⁴.

Polskich prekursorów zafascynował szczególnie czynnik poetycki. Dlatego też powtórzę cytowaną wcześniej refleksję Irzykowskiego:

Nie ma sztuki, która by nie zawierała w sobie elementów sztuk innych, i to nie jako przypadkowe składniki, lecz jako konieczne warunki do powstania efektów tej sztuce właściwych.

U podstaw nowej sztuki legł wynalazek techniczny. A w stopniowym jej doskonaleniu udział miała maszyna. Służyła celom, które — jak powiedział Peiper — „wyłaniają się z wnętrza samej sztuki, z jej własnej istoty”.

⁷⁴ Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 27.