

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych : (o eksperymentalnym teatrze wyobraźni)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 46, 225-238

1990

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.

ELŻBIETA PLESZKUN-OLEJNICZAKOWA

LITERATURA W POLSKIM RADIU W LATACH MIĘDZYWOJENNYCH

(O EKSPERYMENTALNYM TEATRZE WYOBRAŹNI)

Jednym z podstawowych problemów, które należało rozstrzygnąć, chcąc zapewnić sukces teatru radiowego i sprawną jego działalność była kwestia istoty radiofoniczności tekstu. To temat zawsze aktualny – podejmowany często w latach ostatnich, ale także już w latach międzywojennych.

Warto zwrócić uwagę na pewne kwestie ogólne. Fakt, że sztuka radiowa i sztuka literacka, mimo podobieństw, są z gruntu różne jest równie oczywiste jak ewidentne różnice w ich percepcji. Sztuka radiowa bazuje na stałym napięciu uwagi słuchowej, którą trudniej zresztą jest utrzymać w stanie gotowości niż uwagę wzrokową (niezbędną np. przy lekturze książki). Inaczej jeszcze ma się rzecz z oglądaniem telewizji, gdzie do odbioru niezbędna jest uwaga „łączna”: audiowizualna. Dlatego autor piszący dla radia musi z góry założyć i uwzględnić momenty spadku napięcia percepcyjnego u odbiorcy, zważając jednak, by nie wpłynęło to ujemnie na możliwość zrozumienia utworu¹. Dialog pisany musi wszak spełniać inne wymogi niż dialog mówiony. Specyfika odbioru radiowego powoduje, że nawet powieść wydrukowana w jakiejś książce i z niej czytana przez radio, bez żadnych zmian, już jest, a przynajmniej może być, inną powieścią niż ta, którą słuchacz czyta po cichu². Odbiorca zamienia się bowiem, wedle określenia Mayena, w swoiste „psychiczne ucho”³.

W latach trzydziestych było duże zainteresowanie kwestiami teoretycznymi oraz formą przygotowywanych tekstów. Świadczyło

¹Por. S. Bardiejewska, *Z problematyki radiowej adaptacji*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 542–543 oraz

²A. Małachowski, *Wstęp*, [w:] *Teatr Wyobraźni. Słuchowiska radiowe*, Warszawa 1969, s. 5.

³S. Bardiejewska, *op. cit.*, s. 541 oraz R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1950, s. 51–58.

o tym między innymi zorganizowanie w 1935 r. z inicjatywy Polskiego Radia aż trzech zebrań na ten temat⁴. Pierwsze zebranie odbyło się na początku marca 1935 r., kolejne w czerwcu, ostatnie zaś u schyłku listopada tegoż roku. Wagę tych spotkań podkreślał również fakt, że ich organizatorami byli ludzie stojący wysoko w hierarchii społecznej, by wymienić tylko jednego: ministra Franciszka Pułaskiego. Dość licznie ukazywały się także artykuły prasowe poświęcone tym zagadnieniom; „Gazeta Polska” ogłosiła nawet *Dyskusję w sprawie słuchowisk*⁵. Takie dyskusje trwały zresztą aż do końca okresu międzywojennego.

A oto wokół jakich problemów koncentrowała się głównie dyskusja:

Przede wszystkim postulowano dla tekstów radiowych fabułę prostą, jednowątkową, przy czym dynamika akcji stwarzać miała „teatr wewnętrzny napięcia”⁶. Podkreślano potrzebę konstruowania akcji wyraźnie zwieńczonej pointą, przy czym Witold Hulewicz dodatkowo sugerował, by teksty nie przekraczały dziesięciu stron maszynopisu⁷. Dla tekstu epickiego proponowano więc po prostu formę noweli. Postulowano, by tymi samymi cechami charakteryzowały się teksty dramatyczne. Niektórzy z dyskutantów podkreślali, że wprawdzie mikrofon narzuca swoje ograniczenia, ale za to piszący dla radia zyskują całkowitą swobodę w konstruowaniu miejsca i czasu akcji; takich możliwości zaś nie stwarzał ówczesny teatr.

Widz-słuchacz teatru radiowego dopełnia sobie oczywiście pewne elementy przedstawienia. Nie można przecież za pomocą mikrofonu przekazać scenografii, kostiumów, ustawienia postaci etc. Luki te musi wypełniać wyobraźnia, choć część informacji zawartych zwykle w didaskaliach próbowali przemycić autorzy do dialogów. Częściowo mogą funkcje te przejmować efekty akustyczne; tak działo się np. w słuchowiskach Jerzego Szaniawskiego⁸. Zofia Nałkowska wysnuła stąd wniosek, że nigdzie „nie ma większej poufności” oraz — co wydaje się zresztą dosyć dyskusyjne — „silniejszej sugestii rzeczywistości” niż w teatrze radiowym.

⁴J. M a y e n, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 46.

⁵W tym roku Państwo Polskie przejęło pakiet kontrolny akcji w Spółce „Polskie Radio”, zyskując praktycznie głos decydujący także w kwestii programu.

⁶Por. *Dyskusja w sprawie słuchowisk*, „Gazeta Polska” 1935, nr 70, s. 2.

⁷Por. J. M o r a w s k a, *Z doświadczeń autorów radiowych*, „Pion” 1935, nr 27, s. 5.

⁸Por. W. H u l e w i c z, *Sto postaci radiowych*, „Pion”, 1935, nr 13, s. 8.

Dzieląc się swymi spostrzeżeniami z innymi autorami piszącymi dla Teatru Wyobraźni autorka *Granicy* radziła też, by „w akcji dawać przewagę bodźcom skojarzeniowym”⁹. Nic więc, prócz efektów akustycznych oczywiście, nie odwracało uwagi od słów, nakładając wszakże w ten sposób na autora dodatkowe obowiązki. „Wiemy, że istnieją nieliczni słuchacze teatralni, którzy słuchają z zamkniętymi oczyma – wypowiadał się Władysław Zawistowski, ówczesny Naczelnik Wydziału Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Wydaje mi się, że radio, w przeciwieństwie do teatru, posiada same atuty, ono bowiem skupia uwagę słuchacza na słowie mówionem. Dlatego [...] literaci [...] mogą tutaj znaleźć zupełnie swoiste i nowe drogi ekspansji dla skupionego, ważkiego i nierozbitego na elementy obce słowa”¹⁰.

Osobny problem stanowiło niewątpliwie wykonawstwo. Niektóre osoby biorące udział w dyskusji¹¹ wygłaszały nie tylko dość powszechnie przyjmowany pogląd, że mikrofon podkreśla każdy defekt, zafalszowanie, nienaturalność interpretacji, ale twierdziły wręcz, że istnieje zasadnicza różnica między słowem *m ó w i o n y m* a *c z y t a n y m* przez aktora. Kłopoty wykonawcze zdarzały się chyba po części i dlatego, że w niewielkim tylko zakresie stosowano nagrania wcześniejsze – mimo istniejących już wtedy możliwości technicznych¹². Przypominało to więc zapewne pierwsze inscenizacje telewizyjnego teatru, robione u nas „na żywo” – przy wszystkich wadach, niespodziankach, niedogodnościach i ... urokach tego stanu rzeczy.

Zadania oświatowe wśród audycji literackich Polskiego Radia pełniły przede wszystkim pogadanki, prelekcje, poranki literackie etc. Ale także – przedstawienia teatru radiowego. Dla pewnej grupy słuchaczy audycje nadawane przez radio stanowiły w ogóle jedyny kontakt z literaturą. Nie było to bez znaczenia także dla pisarzy. Andrzej Wolica na łamach „Wiadomości Literackich” pisał: „szeroki rozgłos jaki umożliwia radio powinien by zachęcić autorów. Przez radio mogłaby odżyć forma krótkiej, zwartej, dobrej noweli [...] czy na

⁹Szerzej omawiam tę kwestię w artykule *Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych* na łamach „Prac Polonistycznych”, ser. 45, 1989, s. 185–200.

¹⁰Z. Nałkowska, *Moje pierwsze słuchowisko*, „Pion” 1935, nr 38, s. 6.

¹¹W. Zawistowski, *Głosy dyskusyjne*, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 87.

¹²Por. np. K. Eydziatowicz, *Głosy dyskusyjne*, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 50.

wskroś współczesnego dramatu faktograficznego”¹³. W podobnym tonie wypowiadał się Melchior Wańkowicz: „Pisarz może napisać książkę, której nikt nie będzie czytał. Księgarz może wydać książkę, która będzie zalegała składy. Między momentem wyprodukowania, a momentem konsumpcji istnieje zamglony, niewiadomy, niepewny interwał kolportażu. W radio ten interwał jest sprowadzony do minimum: otwarcie głośnika, oto jest wszystko, czego się żąda”¹⁴. I ostatni cytat dotyczący tej kwestii: „Tego rodzaju rozgłaszanie tekstów [...] jest niezrównaną w swej skuteczności, rzec można, wymarzoną propagandą odnośnych utworów”¹⁵.

Stosunek pisarzy do radia, a ściślej: do faktu pisania dla jego potrzeb, był jednak różnicowany. Początkowo ani pisarze nie garnęli się do tej współpracy, ani radio o nią nie zabiegało. Wraz z upływem czasu zabiegi ludzi radia o pozyskanie do współpracy literatów stawały się coraz bardziej widoczne. Liczba piszących wzrosła, wzrosły honoraria, ciągle jednak, do końca lat międzywojennych, trzon tekstów w teatrze radiowym stanowiła klasyka. Zważywszy jednak choćby tylko liczbę potrzebnych tekstów, trudno się temu dziwić. Zrozumiały był także niechętny stosunek pisarzy do radia. Ich zastrzeżenia grupowały się wokół dwu zagadnień: po pierwsze – premierowej zasady przedstawień (z czasem zresztą zaniechanej) i wiążącej się z tym kwestii honorariów; po wtóre – rozmaitych ograniczeń i rygorów formalnych, które musiał sobie narzucać literat piszący dla radia. I tak np. Leon Pomirowski sądził, że w ogóle nie będzie oryginalnej literatury radiowej, dopóki nie odpowie się na podstawowe pytanie: czy jest to nowa sztuka, czy tylko nowy instrument. Inny pisarz zgłaszał zastrzeżenia dotyczące cenzury [...] „powodem braku kontaktu między pisarzem a radiem [...] jest problem cenzury w radio. Pisarz, który ma tworzyć, nie może sobie z góry narzucać żadnych ograniczeń”¹⁶. Ewa Szelburg-Zarembina wyznawała: „zraziłam się do pisania słuchowisk, gdyż są one nadawane w sposób premierowy, podczas gdy pisanie ich wymaga takiego samego czasu, jak pisanie sztuki dla teatru”¹⁷. Popierał Zarembinę Antoni Bohdziewicz, reżyser

¹³Por. A. Bohdziewicz, *Głosy dyskusyjne*, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 45.

¹⁴A. Wolica, *Literatura w radio*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 15, s. 4.

¹⁵A. Wańkowicz, *Głosy dyskusyjne*, [w:] *Teatr Wyobraźni...*, s. 85.

¹⁶S. Korwicki, *Radio a literatura*, „Wiadomości literackie” 1929, nr 27, s. 4.

¹⁷E. Melcer, *Literaci w sprawie słuchowisk*, „Gazeta Polska” 1935, nr 173, s. 5.

Polskiego Radia, twierdząc, że radiowa zasada ciągłych premier uniemożliwia wysłuchanie przedstawienia wszystkim radiosłuchaczom. W związku z tym pojawiły się propozycje, by słuchowiska na swój koszt wydawało drukiem Polskie Radio, co z czasem złożyłoby się na ceną bibliotekę dla samego radia oraz wpłynęło korzystnie na wysokość honorariów. Czy istotnie jednak honoraria radiowe były tak niskie? W konkursie z 1934 r. pierwsza nagroda wynosiła 800 zł, dwie drugie po 500 zł, dwie trzecie — po 350 zł. Był to jednak konkurs, zatem honoraria kształtowały się nieco inaczej niż w normalnej praktyce radiowej, podobnie jak np. wynagrodzenia w kwocie 1000 zł wypłacane za przyjęte do realizacji słuchowiska, będące rezultatem zamówienia skierowanego przez radio do dziesięciu wybitnych pisarzy. Generalnie w interesującym nas okresie (tj. w drugiej połowie lat trzydziestych) za słuchowisko płacono około 300 zł, choć — jak wspomina Tadeusz Byrski — mógł on za wyjątkowo udane słuchowisko, żyjącemu wtedy w jawnym niedostatku Lucjanowi Szenwaldowi zapłacić 400 zł, bez większego sprzeciwu dyrekcji¹⁸.

Przypomnijmy, że za 1 dolara płacono wtedy 5,00 — 5,25 zł. Pensja nauczyciela wynosiła od 120 do 300 zł, a pensja ministra około 1000 zł; cena biletów do kina wahała się od 0,30 do 1,20 zł, 1 kg cukru kosztował 1 zł, bułka 5 gr., pudełko zapalek 10 gr.

Nim przejdę do omawiania wybranych trzech słuchowisk Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni, wpierw kilka faktów tytułem przypomnienia. Otóż w połowie lat trzydziestych audycje literackie zajmowały 4% programu — dokładnie tyle, ile dzienniki, o 1% więcej niż nabożeństwa, przy aż 62% zajmowanych przez muzykę.

A oto kilka faktów dotyczących historii słuchowisk literackich: pierwsze słuchowisko nadano 29 listopada 1925 r., pierwsze zaś napisane dla radia (*Pogrzeb Kiejstuta* Witolda Hulewicza) — w niespełna trzy lata później (17 V 1928 r.). Nazwa „Teatr Wyobraźni” pojawiła się stosunkowo późno, bo dopiero w październiku 1933 r. Jeszcze później (4 X 1936 r.) podzielono słuchowiska Teatru Wyobraźni na grupy. Podstawę podziału stanowiły teksty słuchowisk. I tak nazwą Oryginalny Teatr Wyobraźni określano premiery pisane

W wypowiedzi Melcera chodzi oczywiście o różnicę między cenzurą prewencyjną a represyjną.

¹⁸E. Szelburg-Zarembina, tamże, s. 5.

specjalnie dla radia; miano Klasycznego Teatru Wyobraźni przysługiwało przedstawieniom opartym na dramatach i adaptacjach tekstów klasycznych, Powszechny Teatr Wyobraźni prezentował zaś repertuar mniej poważny. Premiery nadawano w czwartki, teatr popularny miał dla siebie wieczory niedzielne i poniedziałkowe, teatr eksperymentalny zaś późne wieczory środowe¹⁹.

Na zakończenie warto przypomnieć anegdotę obrazującą stopień nieufności, jaką darzono nową sztukę: Aleksander Zelwerowicz udzielając w połowie lat trzydziestych wywiadu, mówił: ... „gdy nie widzę aktorów, nie odnoszę żadnego wrażenia – przeciwnie, czuję, że jestem obelgany. Ten dział – moim zdaniem – nie ma żadnej przyszłości. W ramach 30–40 minut trudno jest dać coś istotnie wartościowego, a gdyby odgrywać całą sztukę przed mikrofonem, zajęłoby to około 3 godzin czasu; tego znów żaden słuchacz nie wytrzyma”²⁰. Jak widać nawet Zelwerowicz, człowiek teatru, sceny, mylił się bardzo w ocenie przyszłości radiowego teatru.

Eksperymentalny Teatr Wyobraźni – jak każdy chyba eksperyment – budził, szczególnie na początku, uczucia mieszane. Mniej wymagający słuchacze i część krytyki zarzucały tym słuchowiskom, że są zbyt długie, niepopularne, bez akcji; mówiono nawet, że przeciętny słuchacz nic z tego nie rozumie. Zastrzeżenia te dowodziły nieznamomości i niezrozumienia założeń Teatru Eksperymentalnego. Jak bowiem o owych założeniach pisano na łamach ówczesnej prasy: „Zgodnie z założeniem kierownictwa Wydziału Literackiego Polskiego Radia chodziło o wyodrębnienie z ogólnego programu Teatru Wyobraźni tych audycji, które mają zdecydowanie charakter eksperymentu, próby [...]. Zwrócono na nie uwagę wybredniejszych słuchaczy, tych wszystkich, których słowo «eksperyment» zachęci do odszukania fali warszawskiej, a nie odstraszy. I odwrotnie, etykieta: «eksperymentalna» miała ustrzec te audycje od pretensji szerokich rzesz słuchaczy (one to Dyрекcję Programową Radia zmuszają nieraz do «intelektualnego» równania w dół)”²¹.

¹⁹T. Byrski, *O teatrze radiowym*, „Pamiętnik Teatralny”, 1973 z. 3–4, s. 502–504.

²⁰Por. Słuchowiska Polskiego Radia 1925–1939. Spis na podstawie materiałów B. Bergel i M. J. Kwiatkowski ego, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 409–490.

²¹Wywiad z Aleksandrem Zelwerowiczem, „Antena” 1934, nr 8, s. 4.

Pierwsze pojawiło się na antenie najsłabsze z trzech prezentowanych tu słuchowisk. Był to *Sygnal z Marsa*, pióra M. Brauna, nadany 30 października 1930 r., w radiofonizacji M. Weronicza i reżyserii M. Meliny. Wśród wykonawców znaleźli się: Z. Różycki, E. Kunina, F. Dominiak. Braun nie zgadzał się z poglądami krytyków dotyczącymi określenia przynależności gatunkowej tekstu. Uważał bowiem, że napisał słuchowisko poetyckie, gdy tymczasem „profesor S.” w krakowskim „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” nazwał to – po dawnemu – poematem dramatycznym. To drugie określenie było, moim zdaniem, zupełnie trafne. Czy *Sygnal z Marsa* był pierwszym słuchowiskiem poetyckim, trudno to dziś orzec; był natomiast z pewnością jednym z pierwszych słuchowisk tego typu. Autor przyznawał, że bez dokonania zmian nie można było puścić na antenę słuchowiska napisanego z „amatorską znajomością warunków technicznych” i nie biorącego właściwie pod uwagę warunków narzuczonych przez mikrofon. Niemniej, gdy tekst bardzo skrócono, autor *Rzemiosł* pisał z ironią: ... „czy kolega Weronicz nie zadał sobie zbyt ciężkiego trudu przy wyciskaniu kwintesencji z 70 stronicy na 5 kartek, gwałcąc tę niewinną radiomuzę? Bowiem [...] fachowy ołówek reżysera poczynił [...] ogromne przeobrażenia i spustoszenia. [...] Ojciec z córką zamienił się w męża i żonę, delegat państwa europejskiego²² stał się studentem seminarium, a na miejscu nieraz szczęśliwych dialogów poetyckich – pustka i słyhać wycie wiatru”²³.

Winowajca, reżyser tego słuchowiska, Michał Melina, był ponoć, wedle wspomnień jednego z jego kolegów, człowiekiem w miarę byстрыm, w miarę zdolnym i w miarę pracowitym. Był podobno reżyserem sprawnym i znającym swoje rzemiosło, ale na dłuższą metę bywał nieco szablonowy; no i przede wszystkim był daleki od wszelkich poszukiwań formalnych²⁴. Nic dziwnego więc, że to słuchowisko – bez akcji, bez napięcia – doznało takiego losu, jakiego doznało.

Przyznać jednak chyba trzeba, że rzeczywiście ów tekst Brauna był stosunkowo bardzo mało radiofoniczny. Bo gdyby autor *Przemysłów*

²²W. M a j e s k i, *W obronie radiowych eksperymentów*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.

²³Tekst wygłaszany przez delegata państwa europejskiego, o którego tak energicznie upomina się Braun, liczył 29 wersów.

²⁴M. B r a u n, *Poezja w głośniku. Czy może istnieć radio-literatura*, „Głos Poranny” 1930, nr 298, s. 3.

choć proponował specyficzny nastrój, klimat, tak charakterystyczne dla dwu pozostałych słuchowisk, które zaprezentuję. Ale nie ... w *Sygnale z Marsa* pojawia się bardzo dużo postaci (dokładnie: 22 oraz tłum), przesłanie utworu nie bardzo jest jasne, a przy tym tekst jest dla radia za długi (liczy około 1200 wersów – sic!). Panuje tu też swoisty eklektyzm: raz dominuje antyestetyzm, za chwilę autor próbuje być młodopolsko-liryczny; obok pewnej staranności w budowie przenośni występują zupełnie wątpliwe poetyckie tropy. Fascynacja postęmem i industrializacją sąsiaduje z wyraźnym antyurbanizmem. Kolejną sprzecznością, choć po bliższym wniknięciu w tekst – sprzecznością pozorną – jest charakter apostrof kierowanych do Boga. Obok zwrotów do Stwórcy, charakterystycznych raczej dla religii Wschodu, istnieją wyraźne odwołania do religii chrześcijańskiej i przypowieści ewangelicznych. A wszystko to sąsiaduje z oczywistym antyklerykalizmem. Te pozorne sprzeczności, uwzględnwszy szerszy kontekst twórczości Brauna²⁵, można wyjaśnić następująco: pisarz asymilując się językowo i kulturowo, nigdy nie zerwał więzów ze swym narodem ani – przynajmniej oficjalnie – z religią możeszową, choć praktykującym mozaistą nie był. Często podkreślał swoje żydowskie pochodzenie. W zakończeniu omawianego tekstu umieścił Braun charakterystyczny – z tego punktu widzenia – fragment: otóż o bohaterze pozytywnym *Sygnalu z Marsa* – Charlie Brownie, jego przyjaciel mówi te słowa:

Brown,
miej się na baczności,
nie wolno igrać ze wstydem,
powiedzieli, że jesteś szyderca,
a przede wszystkim jesteś żydem [podkreślenie – E. O.]
i masz za wiele serca²⁶

Wracając do sygnalizowanej przed chwilą pozornej sprzeczności w tekście *Sygnalu z Marsa* sądzę, że trzeba ją tłumaczyć w ten sposób, iż Braun często – także i tu – przywołuje postać Chrystusa,

²⁵Por. T. Byrski, *O teatrze...*, s. 493–495.

²⁶Por. J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] M. Braun, *Wybór poezji*, Warszawa 1979, s. 5–54. Na temat twórczości Mieczysława Brauna piszę też w rozdziale *Kultura i oświata*, przeznaczonym do drugiego tomu monografii *Łódź. Dzieje miasta*. (w przygotowaniu do druku).

ewangelistów, przypowieści ewangeliczne, posługując się nimi jako aluzjami kulturowymi. W ogóle w tekście tym skupiają się w sposób eklektyczny niemal wszystkie główne cechy twórczości Brauna – obok wcześniej wymienionych – łączenie tendencji nowatorsko-eksperymentalnych z inklinacjami wyraźnie paseistycznymi.

Przesłanie słuchowiska nie wydaje się jasne, a pamiętajmy, że słuchacz nie ma możliwości powrotu do tekstu i przeprowadzenia dokładnej jego analizy. W *Sygnale z Marsa* różne sprawy wydają się początkowo równie ważne. Są tu więc wyraźne akcenty pacyfistyczne:

Po Wielkiej Wojnie
jesteśmy nędzarze,
jesteśmy inwalidzi,
jesteśmy chorzy
Truczna!
Dziesięć milionów zabitych [...]
Chcemy religii pokoju [...]
chcemy czystego sumienia,
nie chcemy umierać²⁷.

Są akcenty satyryczne, kpina – ale z kogo? We fragmencie przytoczonym poniżej może to być krytyka komunistów?, socjalistów?, nacjonalistów?. A może wszystkich razem? Tekst upoważnia chyba do takich odczytań:

W Imieniu Ludu
wyrażam obawę,
być może odkrycie Marsa
to wymysł światowej finansjery,
żeby wprowadzić w błąd
proletariat?
Być może
to zamach
na ośmiogodzinny dzień roboczy?
Kto wie? –
należy najpierw ustalić,
czy na Marsie
między innymi
są Żydzi?²⁸

Osobiście byłabym skłonna upatrywać istoty tego tekstu jeszcze gdzie indziej, choć nie wiem jak odebrałabym go po jednorazowym

²⁷M. Braun, *Sygnal z Marsa*, Łódź 1930, s. 48 [podkreślenie – E. O.].

²⁸Tamże, s. 27–28.

wysłuchaniu. Ludzie – pojmowani i jako jednostki, i jako ludzkość – błądzą według Brauna po omacku. Gnębi ich tragizm egzystencjalny, towarzyszą im pytania ontologiczne i eschatologiczne, na które nie są w stanie znaleźć wystarczających odpowiedzi. Jedynym ratunkiem świata od bezsensu, a ludzi od rozpacz, jest miłość – rozumiana jako caritas. W słuchowisku taka właśnie miłość (caritas, nie eros) łączy Mary i głównego bohatera Charlie Browna.

Reakcje krytyków na ten spektakl Teatru Wyobraźni sprawiły autorowi wyraźny zawód. A przecież Braun, choć nie należał do ścisłej czołówki poetyckiej dwudziestolecia, nie był poetą złym. Słabsi od niego odnosili w radiu większe sukcesy. *Sygnal z Marsa* dowodzi, że czasem tekst, nawet dobrego poety, musiał ponieść klęskę, gdy autor nie liczył się z możliwościami mikrofonu ani z wymogami bardzo swoistej „sceny” Teatru Wyobraźni.

Przedstawienie *Balu zakochanych* Gałczyńskiego spotkało się ze zdecydowanie lepszym, choć dość zróżnicowanym, odbiorem słuchaczy. Słuchowisko zaprezentowano 30 grudnia 1936 r; wznowiono je 17 lutego 1937 r. Udział w słuchowisku wzięli: Jacek Woszczerowicz i Marian Wykrzykowski, a muzyką opatrzył je Roman Palester. Tekst Gałczyńskiego reżyserował Bohdziewicz, choć autor *Zaczarowanej drożki* zdecydowanie wołał jako reżysera swych słuchowisk Tadeusza Byrskiego²⁹.

Słuchowisko utrzymane było w charakterystycznym dla Gałczyńskiego tonie: groteskowo-żartobliwie-cygańskim. Równocześnie jest to tekst pełen swoistych uników: każde współbrzmienie z tradycją literacką czy współczesnymi Gałczyńskiemu zjawiskami kultury opatrzone jest jakby cudzysłowem. Technika poetycka jest np. bliska metodzie nadrealnej, w utworze jawią się alogiczne ciągi skojarzeń bliskie marzeniom sennym. „Rzeczywistość? Gdzież ona jest? – pyta jeden z głównych aktorów słuchowiska – ... choćbyś nie wiem jak pragnął nigdy całej nie przytulisz do serca. [...] Świat jest próżnią, którą wypełnia nasza tęsknota”³⁰. Nadrealność słuchowiska niewiele ma jednak wspólnego z prawdziwym surrealizmem, z poglądami

²⁹Tamże, s. 36–37.

³⁰Polskie Radio w okresie międzywojennym zaprezentowało jeszcze następujące słuchowiska pióra K. I. Gałczyńskiego: *Fragmenty słuchowiska* (1934). *Cudotwórcza z Mejszagoły* (1935). *Mężczyzna w damskim kapeluszu* (1937).

Bretona, gdzie w sferze nadrealnej spotykają się: istota, faktyczność i wyobrażenia. U Gałczyńskiego swoboda i niezwykłość skojarzeń służą poetyzacji. Dwaj główni aktorzy słuchowiska: Wajs i magister Opera jadą nocą do starej ujeżdżalni, chcąc zobaczyć jak wygląda rzeczywisty odpowiednik miejsca akcji *Balu zakochanych* – ostatniego wiersza napisanego przez ich zmarłego przyjaciela, Sebastiana. I trafiają na wyjątkową noc, „na noc jedyną w roku, gdy wiersze poetów opuszczają rękopisy i książki, aby dźiać się dotykalnie”³¹. Pomysł nienowy, ale bardzo, jak się okazało, radiofoniczny. Dziwność stworzonego tu świata jest dekoracyjna, nie promieniuje metafizycznym niepokojem, nie podpowiada egzystencjalnych pytań. Równocześnie ów świat jest jakby stworzony dla dyskretnego mikrofonu; owe nisze zwierzeń, gwiazdy spadające, a zamieniające się w okręty, ożywające rzeźby końskich łbów, tworzą poetycką aurę „niedorzeczności”, nie strasząc nas plastyczną dosłownością, jak musiałoby się to dźiać w teatrze. Równocześnie przywraca tu Gałczyński poetycką wartość rozmaitym rzeczom wzgardzonym, zbanalizowanym motywom i rekwizytom lirycznym. Zyskują więc znów walor poetyckości: i walc, i księżyc, i „altany i pergole włoskie i portyki...”³². Wśród marionetkowych osób, przemieszanych stylów i epok wyłania się coraz „jakiś zarys: skry, ciemności latające, jakby morze, jakby okręt, ból i nonsens”³³.

Przed głosami krytycznymi bronił *Balu zakochanych* w „Pionie” W. Majewski: „Tak jest, to było słuchowisko «zwariowane»! Chwyty surrealistów splatały się tutaj w dziwaczny łańcuch z poezją zupełnie zrozumiałą. [...] Żonglowanie fantastyką i rzeczywistością [...] o tak, z tym trudno do tysięcy odbiorców w audytorium radiowym. Ale dobra setka amatorów znajdzie się i warto jej to podarować raz na miesiąc”³⁴. Ten oparty przeciw na strukturze ludycznej tekst *Balu zakochanych*, który winien być wielopoziomową rozrywką tak dla laików, jak dla koneserów, nie dotarł wówczas do szerokiej publiczności.

Krytycy podkreślali także świetnie zrobione w słuchowisku efekty akustyczne, a to: bodaj pierwszy raz wykorzystane tak celnie echo,

³¹ K. I. Gałczyński, *Dziela*, t. 3, Warszawa 1979, s. 285.

³² Tamże, s. 289.

³³ Tamże, s. 280.

³⁴ Tamże, s. 289.

poszum wiatru³⁵ i przede wszystkim zmianę „planów akustycznych”; inne było „powietrze akustyczne”, gdy bohaterowie rozmawiali w willi, inne – gdy wyszli w mroczną ulicę, inne – gdy zbliżali się do niezwyklej ujeżdżalni. Tekst Gałczyńskiego zmian takich wymagał w sposób szczególny³⁶.

Doskonałą muzyką, zdaniem J. E. Skiwskiego, opatrzył Palester to słuchowisko: monotonna, natrętna, a w jej dźwięki świetnie wpleciono tupot dorożkarskiego konia. By dopełnić listy zalet tego spektaklu Teatru Wyobraźni dodajmy, że w przypadku *Balu zakochanych* Gałczyński, jak zawsze zresztą, miał idealne wycucie czasu; niczego nie trzeba było dodawać ani skreślać³⁷. Piszac o tym słuchowisku, Skiwski podkreślał: „Do szczególnie trafnych zwrotów poetyckich [...] zaliczę zdanie, które wypowiada jedna z dwu występujących osób na widok pary kochanków, która z gwiazd – okrętów spada na jezdnię: „może strofa jest źle napisana”. Odzwierciedla się w tym zdaniu przechodzenie poematu w rzeczywistość, nie pozbawioną subtelnego humoru, o d p o w i e d z i a l n o ś ć p o e t y za tragiczny los jego bohaterów”. Konkludował zaś Skiwski następująco: *Bal zakochanych* należy [...] do utworów stworzonych dla mikrofonu. Słuchowisko to powinno być coś o jeden stopień realniejsze od cichej lektury: wtedy jednostronność ekspresji staje się atutem w rękach artysty”³⁸.

Także pod koniec 1936 r. (25 XI) przedstawiono w radiowym Teatrze Eksperymentalnym słuchowisko Elżbiety Szemplińskiej *Potrójny ślad*. Reżyserem był E. Węgierko, wśród wykonawców zaś znaleźli się: Irena Eichlerówna, Karolina Lubieńska i Jan Kreczmar. Powtórzono audycję 17 stycznia 1937 r. już w normalnym Teatrze Wyobraźni, co było miarą powodzenia słuchowiska. Styczniowe wznowiecie, skierowane tym razem do szerokich rzesz odbiorców, przyniosło autorce pełny sukces.

Potrójny ślad Elżbiety Szemplińskiej w reżyserii E. Węgierki – pisano po spektaklu Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni – do-

³⁵W. M a j e w s k i, *op. cit.*, s. 8.

³⁶J. E. Skiwski narzekał, że wykorzystano starą, zdartą płytę z nagraniem głosem wiatru. Gałczyński, pisząc przy okazji swego następnego słuchowiska list otwarty, żalił się żartem Skiwskiemu, że kolejne jego teksty nie doczekały się „nowego wiatru”.

³⁷Dojeżdżając do starej ujeżdżalni, w której ozywają postacie wiersza, Wajs pyta przechodnia: „Panie, panie, czy to ulica Leszno?”. I słyszy w odpowiedzi „Nie! to ulica satyryczna w mieście Gobi”. (K. I. G a ł c z y Ń s k i, *Dziela...*, s. 287).

³⁸Por. np. T. B y r s k i, *O teatrze...*, s. 504.

wiódł raz jeszcze, że akcja, intryga nie są bynajmniej *conditio sine qua non* radiowych słuchowisk. Że zwykła rozmowa dwóch osób może utrzymać w napięciu uwagę słuchacza przez 45 minut. Że w takim dialogu może być więcej działania, walki niż w sztuce napisanej podług kanonów teatru”³⁹. *Potrójny ślad* to, jakby przedstawiona z trzech różnych punktów widzenia, historia walki o zwycięstwo nad samotnością, o zatrzymanie uczucia, walki poniekąd o władzę, a także o serce mężczyzny (a właściwie kilku mężczyzn), co dla protagonistek staje się najprawdziwszą walką o byt.

Daria, dziewczyna chyba niezbyt piękna, pochodząca z ubogiej plebejsko-robotniczej rodziny, ma w sobie naturalność, siłę płynącą z wierności instyktom, pewien bezwiedny egoizm zrodzony z dążenia do zaspokojenia własnych potrzeb. Jest w niej także prawda natury i biologii, prawda zdeterminowana przez dzieciństwo i środowisko, z którego wyszła. Mimo tych cech Daria przegrywa, choć przegrywa jeszcze stosunkowo najmniej, zwycięzców bowiem w tym trójkacie nie ma. Mężczyzna, żyjący obecnie z Irną, sercem i myślami jest ciągle z Darią. Irma nie potrafi się wyzwolić od obsesyjnych myśli krążących wokół osoby tej przyjaciółki, tego wroga, kobiety, która nieraz nieświadomie zadawała jej ból, a którą Irma – zdecydowanie mniej nam z tych dwu kobiet sympatyczna – krzywdzi ostatecznie zupełnie świadomie, unicestwia niemal.

Utwór Szemplińskiej przywodzi na pamięć niektóre powieści Zofii Nałkowskiej. Widoczne są w nim pewne związki z behawioryzmem – główną bohaterkę oglądamy przecież „z zewnątrz”, cudzymi oczami i poprzez jej czyny; (wyjątkiem jest tylko jej pamiętnik). Wiele cech wspólnych ma też „Potrójny ślad” z naturalizmem. Teorie: środowiska, walki o byt, naturalnego doboru partnerów, świetnie są tą historią miłosną zilustrowane.

Słuchowisko Szemplińskiej prezentuję w niniejszym artykule, bowiem stanowiło ono pewien fenomen radiofoniczny, o którym tak pisał wspomniany już W. Majewski: „Na specjalną uwagę zasługiwał w tym eksperymencie pomysł zmaterializowania głosu z pamiętnika. [...] Dopiero ten pamiętnik ukazuje nam prawdziwe oblicze człowieka. Ale ta prawda zaczyna drgać i pulsować dopiero w chwili, gdy czytanie pamiętnika przez Irnę przechodzi w monolog Darii”⁴⁰. Jedna autorka

³⁹J. E. S k i w s k i, *Sztuka i antena*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.

⁴⁰W. M a j e w s k i, *op. cit.*, s. 8.

zaczyna więc czytać cudzy pamiętnik, a za chwilę zastępuje ją w tym druga – autorka owych zwierzeń. A że głos Darii to trochę głos z za grobu? ... Cóż stąd? ... Dziś nam, wychowanym na sztuce filmowej i telewizyjnej, przyzwyczajonym do możliwości, jakie one posiadają, trudno wprost zrozumieć, co było w tym pomysle aż tak niezwykle. To przecież zabieg bardzo często obecnie stosowany. A jednak niewiele tylko ponad pół wieku temu wielkim głosem wołano: „Ten chwyt z zamianą głosów był prawdziwym odkryciem radiowym”. I w konkluzji: „Słuchowisko Szemplińskiej uważam za najciekawszy w ogóle debiut amatorski w całym dotychczasowym Teatrze Wyobraźni”⁴¹.

⁴¹Tamże, s. 8.

⁴²Tamże, s. 9.

