

<https://doi.org/10.34768/pa2022r28>

**Janusz Łastowiecki**

Uniwersytet Zielonogórski

## WSPÓŁCZESNE SŁUCHOWISKO O CHARAKTERZE POETYCKIM I JEGO OBECNOŚĆ W RAMÓWCE RADIOWEJ



*jest coś, co powinno trwać wiecznie  
ale pamięć nie poddaje się wieczności  
jej granice nie dają się wymierzyć*

Powyższe słowa, wypowiedziane przez bohatera słuchowiska *Nieznanjomi* Władysława Terleckiego<sup>1</sup>, to tylko jedno z milionów zdań wyrwanych z archiwum głosów Polskiego Radia. Jednak kontekst tego utworu, typ bohatera i iluzoryczność fabuły każą się zastanowić, czy powyższy cytat pochodzi z czysto dramaturgicznej realizacji fonicznej. Pozwoliłem sobie przekształcić kwestię zapisaną w scenariuszu Terleckiego w formę wiersza, by w ten sposób pokazać osobliwość tej wypowiedzi dramatycznej. Oryginalne słuchowisko poetyckie, bo o tym konkretnym typie dramaturgii radiowej mowa, nie jest najpopularniejszą formułą realizowaną w radiu artystycznym. W obronie tej właśnie konwencji teatru radiowego wypowiedziała się 40 lat temu Sława Bardijewska w zaproponowanej przez siebie definicji słuchowiska. Badaczka kazała widzieć (a właściwie słyszeć) w słuchowisku utwór, który „pozornie daleki od poezji, chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone”<sup>2</sup>. W niniejszym tekście postaram się zdefiniować na nowo słuchowisko poetyckie i zastanowić się nad funkcjami, jakie pełni osobliwy typ postaci fonicznej, jakim jest bohater poetycki. Postaram się również prześledzić wybrane przykłady bohaterów poetyckich z bogatej kolekcji archiwalnej Polskiego Radia, jak i wskazać najnowszych kontynuatorów tego nurtu.

<sup>1</sup> W. Terlecki, *Nieznanjomi*, reż. A. Piszczatowski, Polskie Radio 1999.

<sup>2</sup> S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7.

## Między radioznawstwem a zapisem poetyckiego wrażenia

Śledząc pierwsze rozprawki, artykuły i teksty krytyczne dotyczące słuchowiska, można odnieść wrażenie, że to, co badacze, literaci i krytycy pisali na temat radia artystycznego, jest w istocie zapisem wrażenia poetyckiego. Wystarczy przywołać tu wiersz Bertolda Brechta poświęcony radiu:

przy legowisku moim dla udręki  
ostatnia rzecz w nocy, pierwsza o poranku  
słucham o zwycięstwach ich i o trudach moich  
przyrzeknij, że nigdy nagle nie zamilknie<sup>3</sup>.

Z kolei polskie myśli radioznawcze w okresie międzywojennym były przepełnione stylistyką przypominającą swoiste traktaty poetyckie. Przyjrzyjmy się krótkiej eksplicacji z rozprawki Zenona Kosidowskiego.

Niewątpliwie dusza otaczającego nas świata ukrywa tajemnicę i niespodzianki, które dotąd uchodziły naszej uwadze. Słuchowisko może je wyłowić i ująć w karby artystycznego ładu. W ten sposób zrozumiemy wymowę dźwięku, odczujemy jego piękno i nauczymy się cenić jako nowo pozyskany dla naszych doznań fenomen świata<sup>4</sup>.

Krystyna Laskowicz, charakteryzując pierwszą estetykę sztuki radiowej, pisała o „orientacji poetyckiej”, zwracając uwagę na silną warstwę emocjonalnych opisów Kosidowskiego czy Jana Ulatowskiego<sup>5</sup>. Można przypuszczać, że porównania i metafory używane przez ówczesnych badaczy do objaśnienia poszczególnych właściwości gatunkowych słuchowiska wynikały w znacznej mierze z olśnienia nowością przekazu audialnego. Przywołane tu pierwsze głosy estetyczne nie mogą stanowić podstawy do definiowania słuchowiska poetyckiego A.D. 2021. Chciałem je przypomnieć tylko po to, by uświadomić, w jaki sposób poetyckość towarzyszyła początkom recepcji radia artystycznego<sup>6</sup>. Nie ma żadnej tajemnicy w tym, że poezja stanowiła klucz do opisanie fascynacji „niewidzialnością” słuchowiska. Słuchacz zostawiony sam ze słowami, bez wizualizacji i dopowiedzeń, rozbudowanej jeszcze wtedy warstwy akustycznej (często te słuchowiska miały charakter ascetyczny) szukał takich właśnie skojarzeń – wrażeniowych, opartych na niejednoznaczności i symbolice. Słowa były schronieniem

<sup>3</sup> Wiersz przełożył na język polski Jerzy Tuszewski. Zob. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005, s. 3.

<sup>4</sup> Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928, s. 36-37.

<sup>5</sup> K. Laskowicz, *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 141.

<sup>6</sup> Pisałem o tym dokładniej w tekście poświęconym zjawisku „poematów o radiu”. Zob. J. Łastowiecki, *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12, s. 11-24.

odbiorcy, ale i wielkim wyzwaniem intelektualnym. Napięcie obecne podczas słuchania poetyckiej dramaturgii przejawia się zupełnie inaczej niż w wersji papierowej, wymaga od odbierającego natężenia, wyczulenia na półtony. Słowa w radiu bardzo szybko znikają, by ustąpić miejsca nowym. Słuchacz, do którego te słowa wpływają, musi je zarejestrować niczym mentalny magnetofon.

We współczesnej refleksji medioznawczej namysł nad słuchowiskiem poetyckim do niedawna był właściwie niewidoczny. Znajdywaliśmy go głównie przy okazji pojedynczych zdań w obrębie szerszych wypowiedzi na temat właściwości gatunkowych słuchowiska oryginalnego. W 1956 roku osobny podrozdział dedykowany słuchowisku poetyckiemu w swojej książce poświęcił Józef Mayen<sup>7</sup>. Była to jednak próba analizy montażu poetyckiego z wierszy Sławomira Kryski. Znacznie pełniej wyselekcjonował słuchowiska poetyckie Zbigniew Jarzębowski, zwracając uwagę na kategorię jednogłosowości i wielogłosowości w słuchowiskach poetyckich<sup>8</sup>. W obu przypadkach jednak opis dotyczy utworów, które są adaptacjami poezji. Rok temu Joanna Bachura-Wojtasik wraz z Elizą Matusiak, analizując adaptacje poetyckie w reżyserii Janusza Kukuły, zastanowiły się nad genotypem i fenotypem słuchowiska poetyckiego. Bardzo ważna jest zaproponowana przez badaczki koncepcja „fabuły wewnętrznej”<sup>9</sup>. Autorki artykułu piszą o niej, że jest „kategorią wykraczającą poza tematykę opowieści. Pozostaje od niej niezależna, tematyka utworu nie stanowi jej immanentnego składnika”<sup>10</sup>. Najważniejszy jednak impuls dała w ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat Bardijewska, przytoczona w akapicie wstępnym. To jej sposób rozumienia warstwy poetyckiej słuchowiska jest dla mnie inspiracją do poszukiwań najnowszych przejawów istnienia poetyckiej dramaturgii radiowej.

### Współczesne słuchowisko poetyckie – próba definicji

Ważna jest w kontekście tych rozpoznań obecność słuchowiska poetyckiego w ramówce radiowej. Jak się okazuje, rzutuje ona nie tylko na liczbę tego typu produkcji obecnych w przestrzeni radia. Ma ona także przełożenie na jakość słuchowisk. Porównanie obecności słuchowiska poetyckiego w najnowszej ramówce radiowej do tej, jaką miało ono jeszcze u schyłku lat 90., wypada na niekorzyść dla czasów obecnych. Dla przykładu

<sup>7</sup> J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 177-183.

<sup>8</sup> Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009, s. 150-181.

<sup>9</sup> J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Dźwiękowa sztuka elitarna. Szkic o słuchowisku poetyckim na podstawie wybranych utworów Janusza Kukuły*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2020, nr 3, s. 116-117.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

w radiowej Dwójce<sup>11</sup> słuchowisko poetyckie miało jeszcze na początku XXI wieku audycję pt. *Czwartki poetyckie*, w ramach której nadawano co tydzień sylwetki poetów, montaż poetyckie i oryginalne utwory o tym charakterze, pisane specjalnie z myślą o radiu. Z kolei w ramach piątkowej audycji, również wieczornej, pt. *Wieczór ze słuchowiskiem*, nadawano premierowe i powtórkowe słuchowiska oryginalne z dużym naciskiem na dramaturgię o charakterze poetyckim. Wydzielenie tych dwóch bloków pomogło zaistnieć temu podgatunkowi, a tacy autorzy jak Alicja Bykowska-Salczyńska, Władysław Terlecki, Jerzy Górzeński, Henryk Bardijewski, Feliks Netz, Jerzy Fąfara czy Andrzej Turczyński stali się reprezentantami idei słuchowiska łączącego zamysł dramaturgiczny i poetycki<sup>12</sup>. Od 2010 roku nie ma już w ramówce podziału na czwartkowy blok poetycki i piątkowy – zorientowany na oryginalne słuchowisko. Ten fakt wpłynął na losy podgatunku, ponieważ od tego czasu nastąpiła wyraźna regresja obecności oryginalnej dramaturgii poetyckiej w radiu. To Program I Polskiego Radia, zorientowany wcześniej na mainstreamowego słuchacza, stał się głównym dostawcą tego typu utworów (z bezwzględną większością adaptacji poezji). Doszła do tego zauważalna obecność słuchowisk realizowanych poza rozgłośniami radiowymi, które kładąc nacisk na warstwę dźwiękową i muzyczną, stanowią zapis twórczości radiowej o charakterze poetyckim.

Lektura audialna słuchowisk poetyckich napisanych dla Polskiego Radia, jak i powstałych prywatnie, poza rozgłośniami, każe na nowo spojrzeć na teoretyczny ogląd tego sektora twórczości fonicznej. Chciałbym w tym miejscu wydzielić pojęcie oryginalnego i adaptacyjnego utworu radiowego o charakterze poetyckim. Włączanie do jednego zbioru tych odmiennych formalnie organizmów dźwiękowych, a co za tym idzie, innych sposobów pracy nad utworem radiowym, będzie wprowadzać coraz większy chaos w teoretycznym namyśle nad dystynktywnymi cechami tych podgatunków. Chciałbym zaznaczyć, że zaproponowaną definicję opieram na literackiej, a nie teatralnej (reżyserskiej) teorii dramatu<sup>13</sup>. Wybór tej teorii powinien wprowadzić porządek w obrębie klasyfikacji poszczególnych słuchowisk do danego podgatunku. Reżyserska teoria dramatu, obecna również w Teatrze Polskiego Radia, mogłaby

<sup>11</sup> Stacja ta od początku lat 90., gdy ówczesna dyrektor, Elżbieta Markowska sformułowała nowe założenia programowe, ma największy udział audycji kulturalnych ze wszystkich programów Polskiego Radia. Stosując analizę porównawczą ramówek z ubiegłych i obecnych lat, jesteśmy w stanie (na bazie audycji tego akurat programu) najlepiej wykazać zmiany programowe w obrębie przemian w słuchowisku współczesnym.

<sup>12</sup> Warto zaznaczyć, że wymienieni Feliks Netz i Jerzy Fąfara współtworzyli swój „radiowy teatr poezji” w rozgłośniach regionalnych, gdzie zaczynała się ich droga radiowa. Słuchowiska Netza wyrosły z tradycji Radia Katowice, a Jerzego Fąfary z Radia Rzeszów.

<sup>13</sup> Zob. J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2, s. 14-17.

wprowadzić niepotrzebny chaos, niwelując ważny dla mnie podział na oryginalny i adaptacyjny typ twórczości. Ważne jest tu dla mnie zachowanie klasycznego procesu powstawania słuchowiska, gdzie pierwszą i kluczową funkcję pełni autor podstawy literackiej. Oczywistym kontekstem jest również funkcja poetycka i jej rola w świetle schematu komunikacyjnego Romana Jakobsona<sup>14</sup>. Według mnie **oryginalne słuchowisko poetyckie** to utwór autorski, napisany specjalnie z myślą o realizacji w medium radiowym (niebędący kolażem utworów poetyckich napisanych z innym przeznaczeniem), w którym występuje **bohater** poetycki, a jest nim język. To język skupia na sobie uwagę i on odgrywa rolę postaci wiodącej takiego utworu. Obecność tego bohatera nie jest zawsze umowna, bywa zaangażowana w fabularną i foniczną strukturę utworu radiowego. Rolę takiego bohatera może odgrywać zarówno **postać odtwarzana przez aktora** (opcja logocentryczna), jak i **specyficznie zorganizowana warstwa dźwiękowa lub muzyczna** (opcja fonocentryczna). Tak się składa, że najczęściej przedstawicielami logocentrycznej opcji są autorzy tworzący dla Polskiego Radia. Fonocentryków znajdziemy znacznie częściej pośród twórców realizujących swoje słuchowiska prywatnie, poza medium misyjnym<sup>15</sup>. Ten podział nie dziwi, tym bardziej że przeważająca liczba słuchaczy Polskiego Radia to odbiorcy poszukujący klasycznych realizacji. Słuchacze wydawnictw fonograficznych z kręgu niezależnego to często osoby, dla których warstwa muzyczna i poszukiwania formalne mają dużo większe znaczenie.

### Poetycki bohater radiowy

W czasach, kiedy istniał ramówkowy podział na *Czwartki poetyckie* i *Wieczór ze słuchowiskiem*, ukształtowała się niepisana szkoła oryginalnej dramaturgii poetyckiej. Wszystko, co proponowali twórcy radiowi tego okresu, nawiązywało do poetyckich dokonań z czasu tzw. Polskiej Szkoły Słuchowiska (myślę tu głównie o utworach Zbigniewa Herberta, Kazimierza Orłosa, Władysława Odojewskiego czy Władysława Terleckiego). Chciałbym się w tym miejscu odwołać do jednego z najbardziej poszukujących przykładów obecności słuchowisk poetyckich na antenie. Przywołam tu przykład opery radiowej pt. *Inge Bartsch*<sup>16</sup>, zrealizowanej w 1964 roku przez Zbigniewa

<sup>14</sup> Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 440-441.

<sup>15</sup> W latach 2017-2018 w ramach Sceny Teatralnej Trójki realizowany był cykl słuchowisk eksperymentalnych sygnowany jako *Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika*. Nie zyskał on jednak popularności wśród słuchaczy i został przeniesiony do działań offowych, poza medium misyjnym. Niepowodzenia tego typu pomysłów przekuwają się w nowe wydawnictwa fonograficzne, a także dostępne w internecie w formie streamingowej. Trudno jednak mówić tutaj o czystej formie słuchowiskowej. To często utwory synkretyczne, bazujące na poetyce eseju radiowego, montażu poetyckiego, kolażu i dokumentu.

<sup>16</sup> K.I. Gałczyński, *Inge Bartsch*, reż. Z. Kopalko, Polskie Radio 1964.

Kopalkę. Co prawda, w świetle zaproponowanej powyżej definicji nie jest to oryginalne słuchowisko, bo oparte jednak na poemacie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Niemniej zastosowane przez adaptatora i reżysera Kopalkę zabiegi stanowią zupełne prekursorstwo dla całej historii oryginalnych realizacji poetyckiego nurtu w radiu<sup>17</sup>. To muzyka Augustyna Blocha w opracowaniu jazzowym Henryka Czyża pełni w tej realizacji funkcję bohatera poetyckiego. Tajemnicza postać Inge, nad której genezą trzudzą się od dziesiątek lat literaturoznawcy, została tu urealniona poprzez głos i poszukiwania formalne, nowatorskie jak na ówczesne czasy. *Inge Bartsch* zyskuje tutaj kilka dodatkowych wymiarów. Mamy chór, kobiecy głos Aleksandry Śląskiej i muzykę z wokalem Krystyny Szostek-Radkovej. Co ważne, w kilku miejscach tekst podstawy literackiej ginie w dźwiękach, tak jakby atmosfera i tajemnicza postać Inge były ważniejsze niż to, co napisał o niej poeta. W tym właśnie zabiegu uobecnia się bohater radiowy, ujawniając foniczną realizację myśli Bardijewskiej o „terenach dla poezji zastrzeżonych”. Być może „tereny zastrzeżone” dla poezji w przypadku realizacji Kopalki mieszczą się w zabiegu częściowego zanegowania poezji i przekształcenia jej w muzykę. Dodam, że język oryginału Kopalko w wielu miejscach zamienia się w język niemiecki. Reżyser odchodzi od Gałczyńskiego, by poszukać w tłumaczeniu dodatkowych znaczeń i brzmień. Przykładem niech będzie kompozycja *Der Mond*, będąca rozwinięciem jednego wersu z poematu Gałczyńskiego.

Pamięć poetyckich dokonań Polskiej Szkoły Słuchowiska przejawiała się tak wyraźnie kilkadziesiąt lat później, w latach 90. i w pierwszej dekadzie XXI wieku. Po pierwsze, było znacznie więcej możliwości i czasu emisyjnego dla tego typu produkcji. Po drugie, żyli wtedy jeszcze (lub tworzyli czynnie) autorzy wywodzący się z okresu Szkoły Polskiej. Bohaterowie słuchowisk Górzańskiego, Bykowskiej-Salczyńskiej, Bardijewskiego czy Netza, za pomocą odmiennych poetyk, wyznaczyli fenotyp bohatera poetyckiego dla radia. U Bykowskiej-Salczyńskiej objawiać się to będzie zarówno słowotwórstwem stosowanym przez bohaterki takich utworów jak np. *Baby pruskie*<sup>18</sup>, jak i personifikacją i sposobem mówienia, jaki obserwujemy u głównej postaci słuchowiska z 2005 roku. Nie będzie nadużyciem, jeśli zaliczę utwór *Gdzie jest tani kupiec?* do najwybitniejszych osiągnięć w dziedzinie opisywanego przeze mnie podgatunku<sup>19</sup>. Wybitność tego tekstu, jak i realizacji radiowej wynika ze sprzęgnięcia zdarzeń fabularnych z poetycką funkcją,

---

<sup>17</sup> Idzie za tym zdaniem fakt, że Kopalko słynął z bardzo oryginalnych opracowań poezji i prozy dla radia. Muzyczność tych realizacji wpływała w silnym stopniu na wypowiedane słowo. Akcenty muzyki i słowa często rozkładały się w jego adaptacjach po równo.

<sup>18</sup> A. Bykowska-Salczyńska, *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, Polskie Radio 1997.

<sup>19</sup> Tekst słuchowiska otrzymał I nagrodę w konkursie zamkniętym ogłoszonym w 2004 roku przez II Program Polskiego Radia i ZAIKS. Sama realizacja z kolei otrzymała nagrodę Grand Prix na VI Festiwalu Dwa Teatry w Sopocie (2006).

jaką obdarzony jest bohater. Wystarczy prześledzić fragment monologu z tego drugiego słuchowiska. Słowotok głównego bohatera uruchamia dramaturgicznie połączenie po-grzebowych dzwonów z kościoła i głośnej muzyki dobiegającej z jednej kamienicy. To nałożenie na siebie dwóch muzycznych porządków otwiera lawinę zdarzeń, dziejących się zarówno w fabule, jak i w poetyckim monologu. Bohater (tekst) staje się w swojej radiowej kakofonii melodyjny, rytmiczny.

[...] Znowu tir – hałas! Dom się trzęsie! Mieszkanie Babki Gizeli się rozpada! Obraz „Cyganka z tamburinem” – na dywan pizd! Rama z obrazu w gwizd! Coś wypada; skarb? Nie, zdjęcia stare, orderzy; chłam. Wśród pobojowiska gazetka poźółkła „Cholera Zeitung”. I – ooo tak – hakenkreuz. Hakenkreuz Cyganka pod sobą skrywała. Ona na dywanie, on na niej. [...] Tynk leci na Cygankę, co z hakenkreuzem na cycuszkach. Rozpadam się! „Maryjo, Królowo Polskiii”, „Motherfucker! Mother fucker!” [...] Ooo, ooo! Obraz wspaniały, religijny. Pan Sam – na tronie niebieskim rozsiadł się. Baranka nieżywego udko podgryza: ząbki Pańskie błyszczą jak sztuczne. Rureczką szklaną z Baranka sączy, wysysa. Resztki z runa Baranka – do kawusi pianka. Baranek niezabawiony, za to odkrwawiony, koszerny Baranek? [...] Zamiast Logos – logorrhoea. Logorrhoea – a a a. Ooo wygryzione do cna! Ooo, ooo – jak czuć. Cno czuć. Ludzkie cno. Pańskie cno! [...] To kobiety na kolana bum i w krzyk: – Masoni! Żydzi! Maryjo Przenajświętsza! Sataniści! Księżda!<sup>20</sup>

Często w słuchowiskach tego nurtu podmiotem mówiącym jest przedmiot (u Bykowskiej-Salczyńskiej jest to odbiornik radiowy) lub mniej namacalny i wyrażalny empirycznie symbol. Górzeński w swoim słuchowisku *Kogut na księżycowej drodze*<sup>21</sup> powołuje do świata przedstawionego tytułowe zwierzę, które momentami będzie ulegało personifikacji (głosem koguta będzie głos Adama Ferencego), ale obecność swoją objawi również w efektach akustycznych. Autor i reżyser, za pomocą wykorzystanych powiedzeń i śpiewów ludowych, stworzyli poetycki koncert radiowy, gdzie muzyka będzie dopowiadać poszczególne stany emocjonalne, którym ulega narrator (grany przez Władysława Kowalskiego). Poetyckość słuchowisk Górzeńskiego została wzmocniona głosem Kowalskiego. To ten aktor, od czasu realizacji *Koguta na księżycowej drodze*, stał się radiowym *alter ego* autora. Duża w tym rola reżysera, Jana Warenyci, który spowodował, że Kowalski poprzez nienachalny sposób gry i zastosowaną umowność w świetle fabuły zewnętrznej naturalnie podawał słuchaczowi metaforyczny język Górzeńskiego. Podobnie działo się w przypadku *Syreniego śpiewu*<sup>22</sup> czy *Parku Aleksandra*<sup>23</sup>. Te trzy słuchowiska stanowią rodzaj niepisanej trylogii warszawskiej Górzeńskiego z Kowalskim w roli głównej.

<sup>20</sup> A. Bykowska-Salczyńska, *Gdzie jest ten tani kupiec* [54' 26" - 57'07"], reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.

<sup>21</sup> J. Górzeński, *Kogut na księżycowej drodze*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2002.

<sup>22</sup> *Idem*, *Syreni śpiew*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2003.

<sup>23</sup> *Idem*, *Park Aleksandra*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.

U Bardijewskiego obecność bohatera poetyckiego jest jeszcze bardziej złożona. Przede wszystkim już same imiona postaci otwierają poetycką perspektywę. Podam dla przykładu kilka z nich: Bals, Mil, Donat, Lazur, Faustyn, Pióro, Puls, Przepych. To nazewnictwo nie jest przejawem wyłącznej wyobraźni i oryginalności scenariuszy Bardijewskiego. Jego słuchowiska to koncepty poetyckie, gdzie znaczenie imienia oznacza charakter postaci, a akcja słuchowiska w konsekwencji okazuje się przypowieścią filozoficzną. Kolejne słuchowiska mają też rozbudowaną stylistykę zapowiedzi. Weźmy dla przykładu *Nieznane światło*<sup>24</sup>. Utwór zapowiadany jest przez lektora jako „przypowieść radiowa”. Słuchowisko w sposób pragmatyczny wykorzystuje formułę owej przypowieści, by przyciągnąć słuchacza motywem wędrowki (jeden z klasycznych motywów epickich). Jednak to, co mówi Lazur (tak właśnie nazywa się bohater o głosie Mariusza Benoit), który poszukuje tytułowego „nieznanego światła”, jest główną osią dramaturgii poetyckiej. Jeśli Bardijewska mówi o „terenach dla poezji zastrzeżonych”, to w wypadku omawianego w tym momencie słuchowiska owe terytoria zastrzeżone będą wyznaczać miejsca, które odwiedza język głównego bohatera. Forma słuchowiska ułożona jest tu linearnie, czego nie można powiedzieć o większości słuchowisk poetyckich, ale architekturę świata przedstawionego tworzy „wewnętrzna” rzeczywistość Lazura, na którą składa się zmetaforyzowany język.

### Kontynuatorzy podgatunku

Autorzy, których słuchowiska powyżej przywołałem, to w większości jednak historia. Jerzy Górzanski i Henryk Bardijewski nie żyją. Od 2005 roku Alicja Bykowska-Salczyńska nic dla radia nie napisała. Warto by było się zastanowić, kto teraz – w uszczuplonej, ramówkowej formule – pisze i realizuje słuchowiska poetyckie. Gdyby dokonać kalkulacji matematycznej, to w I Programie Polskiego Radia stosunkowo często realizowane są montaże poetyckie. W 2021 roku przygotowano dla tej stacji adaptacje poezji, m.in. Adama Mickiewicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Adama Zagajewskiego. Wiele słuchowisk oryginalnych zawiera elementy poetyckie, przede wszystkim w zakresie współlistnienia fabuły wewnętrznej z klasyczną. Warto tutaj wymienić chociażby Małgorzatę Sikorską-Miszczyk, która w odstępnie kilku lat napisała dla radiowej Dwójki (m.in. dla cyklu *Wieczór ze słuchowiskiem*) dwa utwory utrzymane w konwencji poetyckiej, *Walizka*<sup>25</sup> oraz *Twój liść nazywa się Europa, ale to za mało, żeby żyć*<sup>26</sup>. Obiecujący w tej mierze był debiut radiowy Mateusza Żaboklickiego

<sup>24</sup> H. Bardijewski, *Nieznane światło*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 2003.

<sup>25</sup> M. Sikorska-Miszczyk, *Walizka*, reż. J. Wernio, Polskie Radio 2008.

<sup>26</sup> *Eadem*, *Twój liść nazywa się Europa, ale to za mało, żeby żyć*, reż. A. Tyszkiewicz, Polskie Radio 2014.



pt. *Pacierz Nościerz*, który został wyróżniony w konkursie radiowej Trójki *Nasłuchiwanie. Gościnność*. Jest grupa autorów piszących dla radia, którzy pośród typowej, współczesnej dramaturgii znajdują czas na formułę poetycką. Myślę tu m.in. o Tomaszu Manie, który w słuchowiskach zarówno realizuje logocentryczny trend, jak i poszukuje nowych form wyrazu<sup>27</sup>. Jest też pewna grupa utworów bardzo ważnych dla recepcji słuchowisk poetyckich, które stanowią przeniesienia utworów ze sceny lub adaptacje utworów scenicznych. Mieszczą się w niej adaptacje radiowe poetyckich konceptów dramaturgicznych Miszczuk, jak i Julii Holewińskiej czy Radosława Paczochy.

Chciałbym odnaleźć jednak wśród najnowszych realizacji autora reprezentującego taki trend, który konsekwentnie objawiałby założenia zaproponowanej przeze mnie definicji. Pośród najnowszej, oryginalnej dramaturgii wyłania się tutaj właściwie jedno nazwisko. Myślę o młodym dramatopisarzu i reżyserze, Michale Zduniku. Pisarz od roku 2016 jest związany z Teatrem Polskiego Radia, gdzie premierowo usłyszeliśmy już takie utwory jak: *Aż do samego końca*<sup>28</sup>, *Gate O*<sup>29</sup>, *Szczegółowa teoria życia i umierania*<sup>30</sup>, *Las*<sup>31</sup>, *Requiem. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*<sup>32</sup> czy *Poranek*<sup>33</sup>. Interpretację jego słuchowiska ułatwia fakt, że odpowiada on w zdecydowanej większości (poza debiutanckim *Aż do samego końca*) za reżyserię swoich utworów. W przypadku Bykowskiej-Salczyńskiej czy Górzeńskiego były to zawsze reżyserie „zewnętrzne”. Ta jakość unifikująca kształt literacki i foniczny słuchowisk Zdunika pozwala w całości zjawisk radiowych prześledzić poetyckie myślenie twórcy. Chciałbym się w tym miejscu przyjrzeć utworowi *Gate O*, który jest jednocześnie debiutem reżyzerskim Zdunika.

W słuchowisku otrzymujemy pozorny dialog, objawia się nam realistyczny świat, ale i tak najistotniejsza okazuje się rzeczywistość wewnętrzna, która uobecnia się w zmetaforyzowanym języku. W *Drugim pokoju*<sup>34</sup> Herberta dogodnym miejscem dla zaistnienia języka poetyckiego był pokój przypominający pudełko. W słuchowisku Zdunika taką funkcję pełnić będzie bramka na lotnisku, która otworzy drogę do drugiego, równoległego świata. „Nauczę cię, jak zniknąć” – mówi ojciec ze wspomnienia bohatera. Zwróćmy uwagę na jeden z dialogów na lotnisku. On (Łukasz Borkowski) rozmawia z pracownicą

<sup>27</sup> Klasyczny słuchowiskiem poetyckim Mana jest *Chciałem opisać opadanie liści w parku południowym* (reż. autora, premiera w 2021 r.), a dźwiękowiskiem poetyckim o oryginalnej koncepcji fonocentrycznej nazwać można *Każde patrzenie jest głupie. Pan Tadeusz Kantor* (reż. autora, premiera w 2015 r.).

<sup>28</sup> M. Zdunik, *Aż do samego końca*, reż. J. Mark, Polskie Radio 2016.

<sup>29</sup> *Idem*, *Gate O*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2017.

<sup>30</sup> *Idem*, *Szczegółowa teoria życia i umierania*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2018.

<sup>31</sup> *Idem*, *Las*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2020.

<sup>32</sup> *Idem*, *Requiem. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.

<sup>33</sup> *Idem*, *Poranek*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.

<sup>34</sup> Z. Herbert, *Drugi pokój*, reż. J. Warnecki, Polskie Radio 1958 (dwie realizacje); reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 1993.

lotniska (Katarzyna Dąbrowska). Co słyszemy? „Spokojnie, teraz już nic nie może się panu stać” – mówi ona. Gdy on zdenerwowany chce już rozmawiać z kierownikiem lotniska, ona mu tłumaczy: „To nie jest takie proste. On nie rozmawia z nikim tak po prostu. Nie zawsze odpowiada. Proszę napisać do niego i cierpliwie czekać”. Cały czas towarzyszy nam muzyka, którą przygotował na potrzeby tego słuchowiska sam autor i reżyser. Muzyczność realizacji Zdunika, w konwencji klasycznej (odwrotnie niż w progresywnej muzyczności Kopalki) jest ważnym tłem dla kwestii wypowiedzanych przez postaci. Instrumenty pojawiają się zawsze wtedy, gdy trzeba ominąć pozór linearności. Wiolonczela i fortepian, najczęściej tu występujące, w sposób umiejętny prowadzą słuchacza przez poetyckie i dramaturgiczne fragmenty słuchowisk. Wskazują słuchaczowi, kiedy zwykła replika dialogowa ustępuje miejsca ujęciom momentalnym<sup>35</sup>. Zawsze wtedy, gdy odbiorca zostaje przez poetyckiego bohatera Zdunika zaproszony do tytułowego Gate O, muzyka zaczyna odgrywać ważniejszą rolę i skupia uwagę, koncentrując słuchacza na semantyce poszczególnych wyrażeń poetyckich.

Kluczem do odnalezienia się w świecie słuchowisk Zdunika (w tym konkretnym przypadku w tajemniczym portalu pod nazwą Gate O) jest to coś, co Feliks Netz (kolejna, ważna postać polskiego słuchowiska poetyckiego) określił mianem „metafizyki radia”. Znakomity śląski poeta i dramatopisarz powiedział w jednym z wywiadów, że słuchowiskiem rządzi odwieczny paradoks. To nie głosy, rozmowy, monologi (czyli to, co słyszalne dla odbiorcy), ale swoiste interwały ciszy pomiędzy wypowiedzianymi kwestiami wyznaczają napięcie poetyckie tego słuchowiska<sup>36</sup>. Ta radiowa cisza w słuchowiskach Zdunika zgrywa się z fabularną grą na przeczucia, obecność kogoś lub czegoś (w tym przypadku nieżyjącego ojca). Za Netzem warto jeszcze powtórzyć: „ważne jest to, co ukryte – to, ku czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost”. Tak jest, że przekopując się przez rzędy zdań, dźwięków i muzyczne sekundy, zaledwie przeczuwamy ogólny obraz poetyki Zdunika. „Świat zapada się w samym środku słów, które nic nie mówią” – słyszemy w pewnym momencie słuchowiska tajemniczy głos Wiktora Logi-Skarczewskiego. *Gate O* jest więc polem dla fabuły wewnętrznej i wykorzystuje przestrzeń dogodną dla zilustrowania w wyobraźni słuchacza sytuacji zamknięcia, potrzasku. Wypowiedziane zdanie, przy okazji, uderza niejako w logocentryczną wizję świata.

\* \* \*

Przez wiele lat badacze, chcąc opisać słuchowisko poetyckie, tłumaczyli obecność tej formy radiowej poprzez interpretacje adaptacji poezji. W niniejszym artykule wyłoniłem z tej nadrzędnej kategorii oryginalne słuchowisko poetyckie. Za pomocą zaproponowanej definicji odwołałem się zarówno do literackiej teorii dramatu, jak i do

<sup>35</sup> Zob. J. Bachura, E. Matusiak, *op. cit.*, s. 120.

<sup>36</sup> J. Jaworska, *Metafizyka radia* (rozmowa z Feliksem Netzem), „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 171-173.

podstawowych rozpoznań Romana Jakobsona. Słuchowisko, w którym zmetaforyzowany język jest głównym bohaterem, reprezentuje podgatunek szczególnie wymagający od strony percepcyjnej. W tekście wracam do autorów, którzy w latach 90. i na początku pierwszej dekady XXI wieku dokonali największego rozwoju poetyckiej dramaturgii fonicznej. Przywołuję tu słuchowiska Bykowskiej-Salczyńskiej, Górzeńskiego i Bardijewskiego. Zmiana oblicza ramówki Polskiego Radia (w ciągu ostatnich 30 lat) pokazuje, że obecnie powstaje znacznie mniej utworów wypełniających przedstawione w tym tekście kryteria. Mimo to objawiają się dzisiaj twórcy, którzy podjęli się realizacji tego podgatunku. Wśród nich najbardziej wyrazistym kontynuatorem idei jest Michał Zdunik. Przyjrzałem się dokładniej specyfice tej dramaturgii, ukazując osobliwość replik dialogowych w świetle fabularnej przestrzeni zamknięcia i fabuły wewnętrznej. Zdaję sobie sprawę, że to dopiero początek namysłu nad tym problemem. Mam nadzieję, że moje skromne propozycje terminologiczne pozwolą przesunąć rozważania nad autorskim, oryginalnym utworem poetyckim pisanym dla radia na nowe, badawcze tory.

### Literatura podmiotu

- Bardijewski H., *Nieznanne światło*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 2003.  
 Bykowska-Salczyńska A., *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, Polskie Radio 1997.  
 Bykowska-Salczyńska A., *Gdzie jest ten tani kupiec*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.  
 Gałczyński K.I., *Inge Bartsch*, reż. Z. Kopalko, Polskie Radio 1964.  
 Górzeński J., *Kogut na księżycowej drodze*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2002.  
 Górzeński J., *Park Aleksandra*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.  
 Górzeński J., *Syreni śpiew*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2003.  
 Herbert Z., *Drugi pokój*, reż. J. Warnecki, Polskie Radio 1958 (dwie realizacje).  
 Herbert Z., *Drugi pokój*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 1993.  
 Man T., *Chciałem opisać opadanie liści w parku południowym*, reż. T. Man, Polskie Radio 2021.  
 Man T., *Każde patrzenie jest głupie. Pan Tadeusz Kantor*, reż. T. Man, Polskie Radio 2015.  
 Sikorska-Miszczuk M., *Twój liść nazywa się Europa, ale to za mało, żeby żyć*, reż. A. Tyszkiewicz, Polskie Radio 2014.  
 Sikorska-Miszczuk M., *Walizka*, reż. J. Wernio, Polskie Radio 2008.  
 Zdunik M., *Aż do samego końca*, reż. J. Mark, Polskie Radio 2016.  
 Zdunik M., *Gate O*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2017.  
 Zdunik M., *Las*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2020.  
 Zdunik M., *Poranek*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.  
 Zdunik M., *Requiem. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.  
 Zdunik M., *Szczegółowa teoria życia i umierania*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2018.

### Literatura przedmiotu

- Bachura-Wojtasik J., Matusiak E., *Dźwiękowa sztuka elitarna. Szkic o słuchowisku poetyckim na podstawie wybranych utworów Janusza Kukuły*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2020, nr 3, s. 111-127.  
 Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.

- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 432-473.
- Jarzębowski Z., *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.
- Jaworska J., *Metafizyka radia* (rozmowa z Feliksem Netzem), „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 171-173.
- Kosidowski Z., *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.
- Laskowicz K., *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 141-170.
- Łastowiecki J., *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12, s. 11-24.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
- Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005.
- Ziomek J., *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2, s. 9-27.

### **Współczesne słuchowisko o charakterze poetyckim i jego obecność w ramówce radiowej**

**STRESZCZENIE:** W tekście wydzielono z formuły słuchowiska poetyckiego foniczne utwory, które zostały napisane specjalnie z myślą o medium radiowym. Zaproponowana tu definicja podgatunku radiowego czerpie zarówno z propozycji teatrologicznych, jak i językoznawczych. Z uwzględnieniem zmian ramówkowych w Polskim Radiu, omówione zostają słuchowiska poetyckie ważniejszych autorów radiowych z ostatnich kilkudziesięciu lat.

**SŁOWA KLUCZOWE:** oryginalne słuchowisko poetyckie, słuchowisko radiowe, dramaturgia radiowa, radio artystyczne, fabuła wewnętrzna

### **A contemporary drama of a poetic nature and its presence in the radio schedule**

**SUMMARY:** In the text the audio compositions made specifically for the radio have been separated from the radio drama format. A proposed definition of a radio sub genre draws from theater propositions, as well as linguistic. Taking into consideration the schedule changes at the Polish Radio, the text discusses the poetic radio dramas of the most important radio authors from the last few decades.

**KEYWORDS:** original poetic radio drama, radio drama, radio dramaturgy, artistic radio, inner plot