

Iwona E. Rusek

Uniwersytet w Białymstoku

Zakład Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku

ORCID: 0000-0002-4894-7987

GAŁCZYŃSKI RADIOWY

Kiedy po stu dwudziestu trzech latach niewoli Polska odzyskała niepodległość, zaczęto rozwijać niemal wszystkie dziedziny życia społecznego, gospodarczego oraz kulturowego. Do tego ostatniego zaliczyć należy prężnie rozwijającą się prasę, głównie informacyjną, a także radio. Jego początki datuje się w bardzo symboliczny sposób na rok 1918, kiedy to żołnierze Wojska Polskiego przejęli poniemiecką radiostację na warszawskiej Cytadeli i nadali przez nią komunikat o odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

18 kwietnia 1926 roku popłynęły w eter słowa: „Halo, Halo. Polskie Radio Warszawa, fale 480”, które rozpoczęły erę polskiej radiofonii. Słowa te wypowiedziała spikerka Janina Sztompkówna, po niej zaś oficjalnego otwarcia stacji dokonał Minister Spraw Zagranicznych dr Aleksander Skrzyński, który wygłosił przemowę w języku francuskim oraz polskim¹. W trakcie uroczystej audycji przemawiał także Stanisław Grabski, ówczesny Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wygłoszony został odczyt o Fryderyku Chopinie, zaś Stefan Jaracz przeczytał fragmenty *Popiołów* Stefana Żeromskiego². Ów styk polityki i kultury zaznaczony wyraźnie w trakcie pierwszej transmisji będzie towarzyszył radiu w początkach jego istnienia, będzie także w znaczący sposób kształtował misję, jaką bez wątpienia miała polska radiofonia w czasach zmian społecznych, gospodarczych oraz państwowych. Z tego względu radio transmitowało obrady sejmu, ważne przemówienia czy rozmowy z wybranymi gośćmi, nierzadko politykami; służyło także upowszechnianiu wiedzy, masowej komunikacji i wyrabianiu gustu u swoich słuchaczy. Uruchomienie w Polskim Radiu teatru radiowego było nie tylko odpowiedzią na zapotrzebowanie duchowego przekazu, którego społeczeństwo pod zaborami było zupełnie pozbawione, lecz także wynikało z faktu gorączkowej emancypacji, jakiej podlegała sztuka radiowa oraz jej twórcy.

¹ M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972, s. 163; A. Wójciszyn-Wasil, *Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. naukowa G. Stachyra, E. Pawlak-Hejny, Lublin 2011, s. 243–251.

² M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, s. 165.

Pierwszym słuchowiskiem nadanym na żywo była *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, a o realizacji tego przedsięwzięcia donosiła ówczesna prasa:

Bardzo pomysłowo oddano głosy przejeżdżającej konnicy za pomocą wybijania rytmu o własne kolana, a przemarsz piechoty przez mocne pocieranie szczotek ryżowych o twarde meble. Melodia *Warszawianki*, tworząca tło muzyczne, przewijała się na przemiany [!] przez fortepian i chór mieszany. Wszystkie fonetyczne efekty skontrolowano szeregiem poprzedzających je prób³.

Pierwszym oryginalnym tekstem napisanym specjalnie do radia był *Pogrzeb Kiejstuta* autorstwa Witolda Hulewicza. Słuchowisko zostało nadane 17 maja 1928 roku, niestety nie zachował się jego scenariusz⁴. Co w tym miejscu istotne, Witold Hulewicz był szefem Działu Literackiego w Polskim Radiu, swoim zastępcą uczynił Jana Parandowskiego⁵, rozumiał bowiem, jak wielką rolę odgrywają w każdym społeczeństwie ludzie pióra i słowa. Sam był właśnie kimś takim: człowiekiem słowa. Nie mam tu na myśli tego, że był poetą, krytykiem literackim, wydawcą, ale chodzi mi o to, że miał wycucie i rozumienie tego, czym jest słowo w swojej istocie. Moc słowa analizowali już romantycy, żeby tylko wspomnieć Adama Mickiewicza, który w swoich wykładach paryskich podkreślał, że słowo jest energią, jest duchowym pokarmem, który potrafi człowieka moralnie zbudować, pomóc mu przetrwać najgorsze chwile i, co najważniejsze, pobudzić go do twórczego czynu. Witold Hulewicz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczy jego dzieło z 1935 roku, a mianowicie: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*⁶. Jest to tekst na wskroś nowatorski, uniwersalny i wciąż aktualny.

Zdaniem Hulewicza człowiek współczesny cierpi na przerost zmysłu wzrokowego i na zanik zmysłu słuchowego.

Zmysł słuchu jest ważny nie tylko z punktu widzenia fizycznego, lecz także symbolicznego. Ucho przecież oznacza rozumienie, poznanie, doświadczenie, wiedzę – słynny jest frazeologizm: mieć uszy polizane przez węża, który oznacza:

³ A. Wieniawski, *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333, s. 7.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 2, Łódź 2000, s. 23.

⁵ A. Karaś, *Miał zbudować wieżę: życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 254. Witold Hulewicz został w 1941 r. rozstrzelany w Palmirach. Po wojnie jego zwłoki zidentyfikowano m.in. na postawie medalika Matki Boskiej Jazłowieckiej oraz srebrnej zapalniczki. 23 października 2022 r. na antenie I Programu Polskiego Radia wyemitowano słuchowisko Tomasza Lerskiego *Srebrna zapalniczka. Rzecz o Witoldzie Hulewiczu*.

⁶ W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935; [online:] <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/37445/edition/34366/teatr-wyobrazni-uwagi-o-sluchowisku-i-literackim-scenariuszu-radiowym> [dostęp: 23.08.2024].

mieć dar wróżenia, przepowiadania przyszłości, dostąpić tajemnej nauki, przejść na wewnątrz poziom świadomości, wewnętrzne widzenie – bo tak właśnie nazywa je Hulewicz.

Do wewnętrznego widzenia, czyli innego od fizycznego doświadczania otaczającej rzeczywistości, należy dodać pracę wyobraźni, która zaczyna tworzyć w umyśle obrazy. W ten sposób słuchacz staje się współtwórcą dramatu. Ten zaś ma go pobudzić, roznamietnić, słowem, wywołać u odbiorcy prawdziwe, żywe emocje.

W słuchowisku emocje można wywołać za pomocą określonych środków i metod. Należy do nich przede wszystkim dźwięk. On przeistacza się w słowo, w wypowiedź, która może być monologiem lub dialogiem. Słowo zawsze musi być żywe, dźwięczne i celowe, bo to właśnie ono buduje zwięzłe i logiczne słuchowisko, które powinno mieć wewnętrzną strukturę. Tylko takie słuchowisko, które posiada wewnętrzną strukturę oraz kompozycję, jest zrozumiałe dla odbiorcy. Z tego względu Hulewicz rozpatruje słowo na dwóch poziomach:

- pierwszy jest fonetyczny;
- drugi – semantyczny, znaczeniowy i ten także rozpada się na dwa poziomy: autorski oraz związany z duchowymi predyspozycjami słuchacza. Ten ostatni w znacznej mierze decyduje o odbiorze przez niego sztuki.

Słowo, wedle Hulewicza, zawsze powinno budować obraz, czemu mają służyć rozmaite wyrazy, wyrażenia dźwiękonaśladowcze i oczywiście muzyka. Ta powstaje na podstawie danego materiału tekstowego, czyli scenariusza.

Obok dźwięków istotna jest cisza.

W radiu cisza jest niezbędnym tworzywem zarówno dla piszącego scenariusz, jak i każdego pozostałego twórcy, przy czym dla każdego z nich może zupełnie co innego oznaczać i może zupełnie inaczej zostać powołana do życia. Praca w ciszy to klarowna percepcja wszystkiego, co się pojawia i co istnieje równocześnie w czasie i w przestrzeni; w czuciu i poznaniu; w doświadczaniu widzialnego i tego, co stanowi wieczną tajemnicę⁷.

W ciszy bowiem rodzi się obraz, wewnętrzny świat nasycony wrażeniami, przefiltrowany najpierw przez wrażliwość autora, później słuchacza. Obok ciszy i dźwięków nie wolno zapominać o rozmaitych odgłosach ubocznych, takich jak: „gwary, szmery, zegary, szumy przyrody, zgiełk walki” – gdyż to one wszystkie „tworzą dyskretną ilustrację akcji”, czyli dźwiękową scenografię⁸.

⁷ I. E. Rusek, *Praktyka ciszy*, [w:] tejsze, *Dramaty radiowe*, t. 2, Warszawa 2022, s. 9.

⁸ Na ten temat zob. A. Hejmej, *Dźwięk – doświadczenie akustyczne – nowoczesność*. Witolda Hulewicza *słuchanie kultury*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017, s. 137–147; T.P. Bocheński, *Usłyszeć – wyobrazić – doświadczyć*:

Słuchowisko jest więc sztuką posługiwania się na przemian dźwiękiem i ciszą. Jest precyzyjną konstrukcją, która z jednej strony zaświadcza o poziomie świadomości autora, z drugiej słuchacza. Świadomość autora odnosi się w głównej mierze do tekstów, które on sam tworzy albo adaptuje. Tworzenie i adaptacja to dwie odmienne czynności, które za każdym razem obnażają swojego twórcę⁹. Dzieje się tak bowiem, kiedy słuchamy adaptacji, a znamy cały tekst oryginalny; od razu wiemy, jakie skróty zostały poczynione, co w tym tekście jest dla adaptatora najważniejsze lub, innymi słowy, jakie jest jego rozumienie tego tekstu. Żeby zilustrować kwestię, którą teraz podnoszę, odwołam się nieco przekornie do *Wesela* Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1972 roku oraz *Wesela* w reżyserii Wawrzyńca Kostrzewskiego z 2019 roku. Wajda był w swojej realizacji wierny oryginałowi, natomiast Kostrzewski dokonał nie tylko montażu tekstu, lecz także – usunął kluczowe – jak się wydaje, kwestie czy sceny, takie jak choćby: „Myśmy wszystko zapomnieli/ mego ojca piłą rżnęli”. Z tak pociętego i skomponowanego tekstu powstał spektakl, czy jednak odzwierciedlał on myśl Wyspiańskiego, czy tylko autorską wersję reżysera? Czy reżyser w imię wolności sztuki może dokonywać ingerencji w tekst, które zmieniają jego wymowę i sens? To pytania wciąż aktualne i, jak już wspominałam, dotyczące zarówno kwestii technicznych, warsztatowych, jak i tych związanych z poziomem rozumienia oraz świadomości, jakim charakteryzuje się dany twórca.

Mając na uwadze powyższe – zarysowane w dużym skrócie – główne założenia związane z dramatem radiowym, a także własne doświadczenia wynikające z pracy w Teatrze Polskiego Radia¹⁰, chciałabym się przyjrzeć radiowej adaptacji

foniczna przestrzeń radiowa Witolda Hulewicza (oraz Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Trzebińskiego), s. 247–258; [online:] https://www.academia.edu/42057829/Uslyszeć_wyobrazić_doświadczyć_foniczna_przestrzeń_radiowa_Witolda_Hulewicza_oraz_Stanisława_Grochowiaka_i_Andrzeja_Trzebińskiego [dostęp: 4.08.2024]. Warto także sięgnąć do prac do gdańskiej uczoney B. Zwolińskiej: *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej*, [w:] *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, Gdańsk 2018; też, *Motywy biblijne w radiowej Pułapce Tadeusza Różewicza (dramat literacki a słuchowisko)*, [w:] *Biblia w dramacie*, Gdańsk 2018 oraz do tomu *Słowo–dźwięk–cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Łódź 2021.

⁹ Więcej na ten temat zob. A. Maćkowiak, *Podstawy teoretyczne*. 1.1. *Słuchowisko radiowe – eksplikacja terminu*, [w:] tejsze, *Satyra w Teatrze wyobraźni*, Toruń 2013, s. 11–19; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Teoria słuchowiska*, [w:] tejsze, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000, s. 23–91.

¹⁰ Od 2014 r. w Teatrze Polskiego Radia są realizowane scenariusze moich słuchowisk oryginalnych oraz adaptacje klasyki literatury głównie polskiej. W sumie w TPR powstało szesnaście słuchowisk mojego autorstwa, część z nich była nominowana do nagród w konkursach krajowych oraz zagranicznych. W 2017 r. otrzymałam Grand Prix na Festiwalu Dwa Teatry za adaptację dramatu *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, w 2021 r. zwyciężyłam w konkur-

*Farsy w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*¹¹. Autorem tej adaptacji i równocześnie reżyserem słuchowiska, które w oparciu o nią powstało, był Janusz Kukuła, ówczesny dyrektor Teatru Polskiego Radia¹². Nagranie pochodzi z 1993 roku, a w tytułową rolę brawurowo wcieliła się Irena Kwiatkowska, partnerował jej jako wnuczek Artur Barciś, w obsadzie znaleźli się także między innymi: Edyta Jungowska, Jerzy Bończak i Roman Kłosowski.

Podstawowa różnica między dramatem scenicznym a radiowym polega na tym, że zapisane w tekście dramatu teatralnego didaskalia informują o porze dnia, miejscu akcji, wystroju wnętrza, a także o cechach charakterystycznych wyglądu bohaterów, do których należy ich wiek, kolor oczu, sposób poruszania się, mówienia oraz oczywiście strój, w jakim pojawiają się na scenie. Nie bez znaczenia są przedmioty, które pełnią funkcję rekwizytów i jako takie stanowią element scenografii, ale nie tylko. Zdarza się bowiem, i to wcale nie tak rzadko, że odgrywają one w utworze symboliczną rolę, bez której nie może się zawiązać akcja dramatu lub dopełnić jego finał. Taką właśnie funkcję pełniły didaskalia w przywołanym już powyżej *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego. Autor bardzo dokładnie zaznaczył w nich, co znajduje się w rozśpiewanej chacie, jak wygląda jej wnętrze i o jakiej porze rozpoczyna się akcja dramatu. Z identyczną sytuacją mamy do czynienia w tekście Gałczyńskiego, gdyż na początku pierwszego aktu czytamy:

Pokój w mieszkaniu Babci i Wnuczka. Na oknach firanki, na parapetach pelargonie, na ścianach duże fotografie rodzinne. Troje drzwi. Wiszący zegar. Olbrzymia szafa. Stół. Krzesła. Na ścianie środkowej duża kartka papieru: KALENDARZ CUDÓW¹³.

Bezspornie przyznać należy, że opis ten uruchamia wyobraźnię, w której ukazuje się scena tak właśnie zaaranżowana. Co oczywiste, opis ten stanowi informację dla scenografa, jak należy zaaranżować wnętrze mieszkania głównej bohaterki. To w teatrze, a w radiu? W słuchowisku, gdzie wszystko ma być słychać, a nie widać, takie didaskalia są zupełnie bezużyteczne. Oczywiście lektor

sie SCRIPT PRO w kategorii AUDIO za scenariusz słuchowiska *Odessa–Krym–Odessa*, zaś w 2023 roku dramat radiowy *Spadła gwiazda mej pani* otrzymał wyróżnienie w V Ogólnopolskim Konkursie „Nowy Dokument Tekstowy” w kategorii DRAMAT.

¹¹ Na temat radiowej twórczości K.I. Gałczyńskiego zob. T. Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”*. *Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3, s. 35–51.

¹² Janusz Kukuła był dyrektorem Teatru Polskiego Radia w latach 1992–2006 oraz 2009–2024. Zob. T. Lerski, *Janusz Kukuła. Ja to ktoś inny. Wspomnienia dyrektora Teatru Polskiego Radia*, Warszawa 2023.

¹³ K.I. Gałczyński, *Farsa w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*, cz. 1, „Przekrój” 1954, s. 6.

mógłby przeczytać ten opis, ale wedle radiowego rzemiosła autor, który zamieszcza w swoim tekście partie dla lektora, jest nieudolny. Więc didaskalia w formie, w jakiej występują u Gałczyńskiego w jego sztuce, w dramacie radiowym są zupełnie нефunkcjonalne, podobnie jak wszelkie opisy bardzo charakterystyczne dla prozy, na przykład: „Maria spojrzała na niego z przerażeniem”. Takie zdanie z powodzeniem może się znaleźć w powieści, w didaskaliach scenariusza filmowego lub teatralnego, ale nie radiowego, gdyż żaden słuchacz tej sceny po prostu nie zobaczy. W scenariuszu radiowym akcję napędza tylko i wyłącznie dialog, zamiast powyższego zdania o Marii i jej spojrzeniu, w scenariuszu powinna znaleźć się wypowiedź bohatera o stanie emocjonalnym, w jakim właśnie znajduje się kobieta (ANDRZEJ: „Mario, dlaczego tak na mnie spojrzałeś? Czyżby stało się coś przerażającego?”). I to właśnie te słowa dadzą w wyraźny sposób do zrozumienia odbiorcom, że Maria czuje się nieswojo i dlatego właśnie tak, a nie inaczej spogląda. Dzieje się tak, ponieważ didaskalia radiowe pełnią inną funkcję niż te w pozostałych z wymienionych sztuk. Autor w didaskaliach musi przede wszystkim zawrzeć informacje dla reżysera dźwięku, który razem z reżyserem zbuduje cały dźwiękowy świat. Muszą się tam więc znaleźć podstawowe informacje, określające, gdzie dokładnie toczy się akcja słuchowiska, czy jest to wnętrze jakiegoś pomieszczenia, czy też plener, który można dowolnie zaaranżować. Obok określenia wnętrza należy szczególną uwagę zwrócić na opisanie wszystkich innych dźwięków, które w umyśle słuchacza zbudują obraz, o którym wspominał Hulewicz. Do tego typu dźwięków należą wszelkie odgłosy otoczenia na pierwszym i drugim planie, nie wolno pominąć w zapisie nawet sprawy tak oczywistej, jak skrzyp drzew czy szelest kartek, gdy bohater czyta książkę lub gazetę. Pominiecie tak podstawowych informacji spowoduje, że nie zostaną one nagrane, a tym samym nie znajdą się w słuchowisku, które bazuje przecież na różnorodnych odgłosach, tworzących wewnątrz świat utworu oraz jego bohaterów. Osobną grupę dźwięków stanowią akcenty muzyczne, oddzielające od siebie poszczególne sceny. Pełnią one funkcje swoistej zmiany dekoracji, informują bowiem, że kolejna scena będzie się rozgrywała w innym miejscu, w innej przestrzeni i z udziałem innych postaci. Bywa też, że w miejsce akcentu pojawia się dłuższy fragment muzyczny, który może stanowić na przykład *leitmotiv* utworu.

Janusz Kukuła rozpoczyna słuchowisko od śpiewanego *Prologu* – najlepszej w tym wypadku formy radiowej, deklamacja byłaby bowiem monotonna, a co za tym idzie – przeciwnie skuteczna. Słuchający bowiem rzadko podążają w swojej wyobraźni za konkretnym opisem, wolą natomiast pewną dowolność, niedookreśloność, która sprawia, że każdy z nich kreuje radiową rzeczywistość na własny sposób, bo w swojej wyobraźni. Śpiew ma właśnie to do siebie, że choć opiera

się na słowach, to jednak zawiera w sobie pewną nieuchwytność rzeczy i zarazem realność doznań wewnętrznych opartych na zmysłach, przeżyciach oraz doświadczeniach zapisanych w ciele. Muzyka i zarazem związany z nią śpiew niesie w sobie coś pierwotnego. Nie jesteśmy tego w stanie nazwać czy określić, ponieważ dotyka naszej wewnętrznej istoty, sięga do przeżyć i wspomnień nierzadko przechowywanych w szczelinach istnienia naszych przodków. Stąd właśnie odbiór muzyki ma charakter cielesno-duchowy, który pochłania całe nasze fizyczne jestestwo, odnosząc się jednocześnie do całego bogactwa duchowych doznań, których jesteśmy spadkobiercami.

Po *Prologu* reżyser od razu przechodzi w słuchowisku do akcji, słyszymy bowiem szelest przekładanych kartek w kalendarzu, z którego Wnuczek czyta zapiski Babci. Ton jego głosu i sposób, w jaki odczytuje notatki stanowi informację o jego stosunku do niecodziennej pasji Babci, jaką jest pogoń za cudownymi wydarzeniami.

ZBYSZEK: Kalendarz cudów... dwudziesty sierpnia Koń ze skrzydłami... dwudziesty szósty sierpnia (*śmieje się rozbawiony*) ślubne fotografie płaczą krwawymi łzami! (*śmieje się*)... (*pauza*) (*czyta cicho*) pierwszy wrzesnia, a Gogolin, wąż na niebie (*szelest papieru*)... ósmy wrzesnia Świ... Świder, a! (*śmieje się*) Biała Dama (*śmieje się*)... trzynasty wrzesnia Bartodzieje (*czyta rozbawiony*) siedmiu braci Kufszynczyk porwanych przez trąbę powietrzną wstępuje na właściwą drogę (*wzdycha z dezaprobatą*). Osiemnasty wrzesnia Warszawa (*pauza*) (*cicho*) koniec świata (*wzdycha ze smutkiem*).

Reżyser i jednocześnie autor adaptacji dokonał świetnego montażu tekstu, w wypowiedź Zbyszka wplótł bowiem fragmenty z didaskaliów objaśniających cały charakter rozgrywającej się sceny. Wypowiedź bohatera, do której mamy u Gałczyńskiego wskazówkę, że w wybranych momentach Zbyszek przedrzeźnia Babcię, w słuchowisku przybiera formę tragikomicznej retrospekcji.

ZBYSZEK (*smutno, z rezygnacją*): Jestem okryty i pogrążony (*wzdycha*) (*z naciskiem, akcentując rezygnację*) okryty wstydem i pogrążony w rozpacz (*wzdycha*) (*z naciskiem, akcentując rozpacz*) WSZYSTKO PRZEZ ... (*pauza*) BABCIE! (*placzącym tonem*) KTÓRA MI NIE DAJE SPOKOJU.

(RETROSPEKCJA)

BABCIA: Zbyszku!

ZBYSZEK (*przedrzeźniając Babcię, wydłużając swoje imię*): Zbyszku! (*ze złością i z naciskiem*) Zbyszek TO NIESTETY: JA!

BABCIA: Zbyszku, może ci gorąco?

ZBYSZEK (*powtarzając i przedrzeźniając Babcię*): Zbyszku, może ci gorąco?

BABCIA: Rozepnij się!

ZBYSZEK: *(naśladując prześmiewczo ton Babci)*: Rozepnij się!

BABCIA i ZBYSZEK *(wspólnie)* *(głosy bohaterów nakładają się na siebie, potęgując wrażenie rozdrażnienia i gniew Zbyszka, który cały czas przedrzeźnia swoją Babcię)*:

Zbyszku, tobie na pewno zimno – zapnij się! Zbyszku, a może tobie jest wyjątkowo zimno – dopnij się!

ZBYSZEK *(z rozpaczą i buntem)*: No właśnie, a jak mi od tego rozpinania, zapinania i dopinania pomyli wszystkie dwadzieścia osiem guzików *(z wyrzutem)* to Babcia mówi:

BABCIA *(z przejęciem)*: Zbyszku, jak ty wyglądasz!

ZBYSZEK *(powtarzając za Babcią, w prześmiewczym, ale i tragicznym tonie)*: ZBYSZ-KU: JAK TY WYGLĄDASZ?!

Omawiana scena, a zwłaszcza zastosowana w niej technika retrospekcji pozwala uchwycić stan emocjonalny Zbyszka, uczucia, jakie nim miotają, poczuć niejako jego rozpacz, rezygnację, ale i bunt w stosunku do szalonej pasji babci. Nałożone na siebie głosy bohaterów tworzą specyficzną echolalię. Nie powoduje ona jednak chaosu, ale sprawia, że odbiorca już na początku słuchowiska zyskuje wiedzę na temat charakteru i osobowości głównych bohaterów. W ten sposób, w rozważaniach naszych, przeszliśmy płynnie do kwestii postaci. W dramacie czy filmie scenarzyści tworzą ich charakterystykę, dokładnie określając wiek, płeć, kolor oczu, włosów, wzrost, sposób ubierania się, nawet poruszania czy mówienia, a także różnego rodzaju upodobania czy dziwactwa. W teatrze radiowym aktorzy nie mają do dyspozycji kostiumu, rekwizytów, scenografii, a nawet własnego ciała. Jedyne, co posiadają, to głos. I to właśnie przy jego pomocy budowana jest postać: jej charakter, cechy osobowości, a nawet styl. Na tym polega magia sztuki radiowej, w tym kryje się mistrzostwo dźwięku, w tym wypadku głosu, że przy jego pomocy potrafi aktor wyczarować całą rzeczywistość, a także postać, którą kreuje. Ta zaś realnie istnieje w wyobraźni słuchacza. W tej przestrzeni posiada owa postać swoje cechy charakterystyczne, własne rysy twarzy oraz indywidualną osobowość. A wszystko to powstaje z cudownej melodii aktorskich głosów. Te muszą być zasadniczo różne, ponieważ słuchaczowi sprawiłoby wyraźną trudność w odbiorze, gdyby dwie postaci żeńskie, zbliżone wiekiem, miały podobną barwę głosu. W filmie, na scenie teatralnej nie stanowiłoby to żadnego problemu, ale nie w teatrze radiowym. Tu postaci są kreowane poprzez głos, który staje się także ich atrybutem oraz wizytówką.

Należy w tym miejscu podkreślić, że w słuchowisku występuje zawsze ograniczona liczba postaci, a co za tym idzie głosów. Jest ich zazwyczaj sześć lub

osiem, ponieważ tyle mniej więcej głosów jest w stanie zapamiętać i rozróżnić słuchacz. Charakterystyka postaci, jaka dokonuje się za pomocą ich głosów, zastępuje w słuchowisku bardzo często imię bohatera, które, co prawda, pojawia się na początku utworu, ale nie może być powtarzane przy każdej okazji, w każdym scenie. Przecież sytuacje, gdy nieustająco przywołujemy czyjeś imię lub nazwisko ani w realnym życiu, ani w prawdziwych relacjach nie występują. Słuchowisko jest sztuką, korzysta z przywilejów, jakimi obdarza je imaginacja twórcy oraz odbiorcy, ale to nie znaczy, że nie ma naśladować prawdziwego życia oraz zasad, jakie w nim obowiązują. Tak też jest w przypadku omawianego dzieła.

Z przywoływanych w retrospekcji smutnych wynurzeń Zbyszka wiemy, że musi on chodzić dokładnie zapięty lub rozpięty, gdy jednak w mieszkaniu pojawia się Jerzy, Ignacy i Katarzyna, słuchacz zyskuje na temat wyglądu Zbyszka nieco więcej informacji. Te pochodzą, a jakże, z wypowiedzi Katarzyny, a właściwie jej pytań skierowanych pod adresem Zbyszka.

KATARZYNA: A, czy ty nie mógłbyś nosić trochę weselszych krawatów?

ZBYSZEK: Nie: BABCIA

KATARZYNA: I czesać się jakoś inaczej?

ZBYSZEK: Nieee: BABCIA.

KATARZYNA: ... i w ogóle...

ZBYSZEK (*wchodząc jej w słowo*): W OGÓLE TEŻ NIE: BABCIA!!!

Jak wynika więc z powyższego dialogu i wcześniejszych wypowiedzi bohatera, Babcia jest przyczyną jego wszelkich niepowodzeń oraz zmartwień. Toteż przybyli przyjaciele pragną wyzwolić bohatera z tej kabały, a Babci dać prawdziwą naukę, to znaczy raz na zawsze oduczyć ją manii poszukiwania cudów.

IGNACY: Pozwól więc, że MY teraz spróbujemy (*rozlega się szelest rozkładanej gazety*) – pomysł mój, składał Jerzy, opracowanie stylistyczne Katarzyna.

KATARZYNA (*śmiejącym się z zadowolenia głosem*): No, przeczytaj to wreszcie, Zbyszk.

(*szelest rozkładanej gazety*)

ZBYSZEK (*czytając*): „Ekspres Wieczorny”, dodatek nadzwyczajny: Cud w leśniczówce. Korespondent „American Press” John Rutabaga donosi, że w opuszczonej leśniczówce nad Jeziorem Nidzkim pojawił się dzik z głową Batorego. Miejscowa ludność od trzech dni koczuje pod leśnicówką w prowizorycznych szałasach, znosząc dzikowi ofiary w postaci sera, jajek i suszonych grzybów. Stanisław Olejniczak, miejscowy grabarz, w stanie metafizycznego uniesienia zeskoczył z miejscowej dzwonnicy, nie ponosząc żadnych obrażeń cielesnych, a w dodatku odzyskując słuch i powonienie oraz zaprzestając raz na zawsze gry w „oko”...

Fałszywa notatka w prasie została napisana w podobnym tonie jak zapiski w *Kalendarzu cudów*, a przede wszystkim zgodnie z oczekiwaniami Babci. By nie zostać przez nią rozpoznani, przyjaciele Zbyszka przebijają się za wędrownych metafizyków. W teatrze kostiumograf miałby prawdziwe pole do popisu, by stworzyć kreacje przybyszów nie z tego świata. W radiu reżyser oraz reżyser dźwięków (realizator) stają przed prawdziwym dylematem: jak stworzyć w umyśle słuchaczy widok wędrownych metafizyków? W omawianym słuchowisku Januszowi Kukule z pomocą przyszedł kompozytor Jan Oleszkowicz. Muzyka jego autorstwa nie tylko zilustrowała piosenkę „metafizyków”, lecz także zbudowała nastrój dziwności, magiczności, niezwykłości przybyłych gości. Ich głosy, przeplatające się nawzajem, przypominające wycie nocnej zjawy, szcęk zębów, czy nerwowy dygot stanowiły prawdziwą ilustrację i charakterystykę tajemniczych przybyszów. Tę dopełnił zupełnie mistyczno-alchemiczny język postaci, a także ich styl mówienia. U Gałczyńskiego każdą z postaci określa jej język, co w słuchowisku przekłada się także na tembr głosu i sposób, w jaki akcentuje ona poszczególne wyrazy. Dzięki temu zabiegowi słuchacz podąża za akcją w czasie rzeczywistym, a co najważniejsze uczestniczy emocjonalnie w historii, którą, co prawda, „tylko” słyszy, lecz w rzeczywistości odczuwa całą swoją wewnętrzną istotą. Ta pozwala mu przejść na wewnętrzny poziom świadomości, który, jak pisał Hulewicz, sprawia, że słuchacz „widzi” wszystko, co dzieje się na radiowej scenie. Tak właśnie rzecz się przedstawia wraz z nadejściem scholastyko-fantastyków, czyli Katarzyny, Jerzego i Ignacego, a przede wszystkim dwójki sprytnych oszustów, Rączki i Adamusa, którzy przedstawiają się jako baronowie Apokalipsy. Jeden z nich wygłasza iście katastroficzny monolog.

RĄCZKA: O, baratario! O transmogrifikacjo, która holendrujesz natomiast! Cze-luść otwarta. Słońce w znaku Wodnika. Zorobabel krąży na wysokościach (*krzyczy*) A wy co? Zamiast mistyki turystyka? Już dwa tysiące razy mówiłem wam: – O, biada, biada! Naciąga noc. Wrona kracze. Latarnie się przewracają. Kalendarze i zegary pożarł Lewiatan i nie wiecie dnia ani godziny. O, baratario!

Rączka i Adamus oświadczają Babci, że teraz cud jest na Łysej Górze..., której wyrosły włosy. Ale to nie pierwsze i nie ostatnie oszustwo tej pary. Gdy wreszcie akcja słuchowiska przeniesie się w okolice Leśniczówki, a dokładniej „na rynek podczas jarmarku w Nidzie” bohaterowie przy namiocie cudów będą zachwalać swoje oferty niczym andrusi na Kercelaku. I dalibóg, nie powstydziliby się ich bajerę niejeden bohater Wiecha.

RĄCZKA (*wykrzykuje*): Za jednego „górala” każdy jeden w roli Sardanapala! Namiot-cudomiot. Wchodzisz pan z jednej strony jako dotychczasowa niska łamaga,

przymrużamy magiczne oko i wychodzisz pan z drugiej strony w postaci trzymetrowego blondyna. Bez operacji, bez transmogryfikacji każdy jeden nabiera wzrostu i gracji! Po uiszczeniu opłaty przełom w życiu niskiego taty! Samoczynny, samogrający namiocik, cudomiocik!

Ofiarą ich oszukańczego proceduru padnie za chwilę Elizejski, o którym w opisie czytamy, że jest to „niski, w kitlu i berecie kucharskim” mężczyzna¹⁴. W słuchowisku rolę tę, zapewne nie bez kozery, powierzono Romanowi Kłosowskiemu, aktorowi, którego pamiętamy z jego kultowej roli w „Czterdziestolatku”, gdzie grał technika budowlanego Maliniaka o charakterystycznym głosie oraz niskim wzroście. Ten właśnie wzrost – 156 cm – był swoistą aktorską wizytówką Kłosowskiego, toteż nie dziwi wcale, że w słuchowisku jako Elizejski na pytanie Rączki: „Pan szanowny na księżyc, na wirujący stół, czy na wzrost?” Z ust Elizejskiego-Kłosowskiego pada smutne: „Na wzrost”¹⁵. I zaraz po tym jesteśmy świadkami magicznego – tylko z nazwy – rytuału, dzięki któremu bohater ma zyskać upragnione centymetry. W teatrze obrzęd zostaje przeprowadzony na oczach widza, mianowicie Elizejski przechodzi przez namiot trzykrotnie, za każdym razem płacąc. Siła sugestii własnej bohatera oraz „cudotwórców” w osobie Rączki i Adamusa sprawia, że stwierdza, co prawda nieśmiało, ale jednak – że urosł kilka centymetrów. W słuchowisku, gdzie, jak wiadomo, nie można zobaczyć ani magicznego namiotu, ani lusterka, w którym przegląda się Elizejski, twórcy posłużyli się muzyką. Ta za każdym wejściem bohatera do namiotu przyspiesza, co ma oddawać tajemniczy proces, wedle którego Elizejski rośnie.

Muzyka i śpiew odgrywają w słuchowisku ważną rolę, Zbyszek i Katarzyna wyśpiewują sobie miłość, a Babcia, która jak wiadomo jest hrabiną, wdową po Baltazarze i nosi nieprzypadkowe nazwisko LORELEI, wskazuje na swoje związki z żywiołem wody, podczas rozmowy z Ignacym:

BABCIA: Mnie, wie pan, już czasem w głowie wszystko tak wiruje, wiruje...

IGNACY: Rozumiem. Tak jak woda.

BABCIA: A czasem to już jakbym jakieś głosy słyszała. Jak Dziewica Orleańska. Tak, wie pan, stąd – dotąd i odtąd – do tamtąd. Tak jakby coś w rodzaju takiego: (*śpiewa, przeciągając wyrazy*) bu-um, bu-um cyk cyk bu-um bum cyk.

¹⁴ K.I. Gałczyński, *Farsa w 2 aktach z prologiem i intermedium pt. Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*, cz. 3, „Przekrój” 1954, s. 13.

¹⁵ Tamże.

Lorelai – piękna syrena, śpiewając i czesząc swe włosy, przyciągała do zdradliwych skał rybaków, powodując ich śmierć. Była więc uważana za czarodziejkę, której wdzięk i głos przyczyniały się do nieszczęścia. W farsie Gałczyńskiego Babcia nie ma cech okrutnej ondyny, to raczej ona sama jest ofiarą rozmaitych szarlatanów i kuglarzy, a może własnych tęsknot oraz pragnień, ponieważ rozpaczliwie i kompulsywnie wierzy we wszystko, co nosi choćby namiastkę niezwykłości. O targających nią sprzecznych uczuciach świadczy nie tylko przywoływany już *Kalendarz cudów* czy łatwowierność, z jaką uwierzyła w dzika z głową Batorego, czy wyrastające z Łysej Góry włosy, ale przede wszystkim scena, w której pod wpływem wędrownych metafizyków pakowała kosze na wyjazd do Leśniczówki. Wzięła więc ze sobą wyzmaczkę do prania, firanki, zegar, talerze, półmiski, gwoździe, majtasy i koronki, a także świece, portrety rodzinne, trochę zabawek na choinkę, parę pelargonii oraz niewielkie zapasy. Wszystkie te przedmioty nie były jej tak naprawdę potrzebne, ale wszystkie one świetnie ją scharakteryzowały jako osobę nieco szaloną, na pewno wrażliwą, emocjonalną, romantyczną, niepraktyczną, szczerą i łatwowierną. Dlatego nie podejrzewa zupełnie, że przyjaciele Zbyszka zwabili ją do Leśniczówki, by wyleczyć ją z cudomanii. W tym celu postanawiają wprawić jej piątą klepkę oraz nalać oleju do głowy. Cały rytuał, szczegółowo opisany w tekście przez Gałczyńskiego, w słuchowisku zostaje odegrany za pomocą dźwięków (stukoty, szelest papieru, muzyka), a przede wszystkim genialnej gry aktorskiej Ireny Kwiatkowskiej jako Babci. Nie bez znaczenia są w tej scenie wypowiedzi poszczególnych bohaterów, budujące nastrój grozy, niezwykłości, ale przede wszystkim... śmieszności, jeśli idzie o wiarę Babci we wszystko, co ma choćby pozory mistycyzmu.

IGNACY: Kiedy księżyc znajdzie się w aspekcie mystagogicznym, a pani głowa w znaku Barana, kiedy piąta esencja wygotuje się w anatorze, a dwadzieścia jeden gwiazd utworzy oko, kiedy kot zniesie jajko, a kura zaszczeka, wtedy gryomar zostanie wyjęty z almarii, odpiewamy inkantacje z gryomaru i panaceum będzie odnalezione.

W Babci, co należy podkreślić, cały rytuał wzbudza istne przerażenie. Bohaterka nie chce się pogodzić z faktem, że od tej chwili nie będzie już mogła gonić za cudami, beztrąsko marzyć o kolejnym końcu świata czy drzeć na samą myśl o spotkaniu ze skrzydlatym koniem. Zyskując piątą klepkę, bohaterka została tym samym bezpowrotnie pozbawiona świata magii, wszystkich przeżyć, emocji i ekscytacji, które wypełniały jej smutne, bo samotne życie. Zarówno farsa Gałczyńskiego, jak i słuchowisko, które w oparciu o nią powstało, wprawia słuchacza w zadumę nad ludzką naturą, która w gruncie rzeczy nie potrafi żyć bez cudów, a już zwłaszcza tych w Leśniczówce. Ale czy to źle, o, baratario?

Bibliografia

- Bocheński T.P., *Usłyszeć – wyobrazić – doświadczyć: foniczna przestrzeń radiowa Witolda Hulewicza (oraz Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Trzebińskiego)*, s. 247–258; [online:] https://www.academia.edu/42057829/Uslysze%C5%82_wyobrazic_do%C5%9Bwiadczy%C5%82_foniczna_przestrze%C5%84_radiowa_Witolda_Hulewicza_oraz_Stanis%C5%82awa_Grochowiaka_i_Andrzeja_Trzebi%C5%84skiego_ [dostęp: 4.08.2024].
- Bujnicki T., *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej”. Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 3.
- Hejmej A., *Dźwięk – doświadczenie akustyczne – nowoczesność. Witolda Hulewicza słuchanie kultury*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017.
- Hulewicz W., *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Warszawa 1935; [online:] <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/37445/edition/34366/teatr-wyobrazni-uwagi-o-sluchowisku-i-literackim-scenariuszu-radjowym> [dostęp: 4.08.2024].
- Karaś A., *Miał zbudować wieżę: życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003.
- Kwiatkowski M.J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.
- Lerski T., *Janusz Kukuła. Ja to ktoś inny. Wspomnienia dyrektora Teatru Polskiego Radia*, Warszawa 2023.
- Maćkowiak A., *Podstawy teoretyczne*. 1.1. *Słuchowisko radiowe – eksplikacja terminu*, [w:] *też, Satyra w Teatrze wyobraźni*, Toruń 2013.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 2, Łódź 2000.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Teoria słuchowiska*, [w:] *też, Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000.
- Rusek I.E., *Praktyka ciszy*, [w:] *też, Dramaty radiowe*, t. 2, Warszawa 2022.
- Słowo – dźwięk – cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Łódź 2021.
- Wieniawski A., *Koncerty radiowe polskie*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 333.
- Wójciszyn-Wasil A., *Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. nauk. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Zwolińska B., *Motywy biblijne w radiowej Pułapce Tadeusza Różewicza (dramat literacki a słuchowisko)*, [w:] *Biblia w dramacie*, red. E. Jakiel, Gdańsk 2018.
- Zwolińska B., *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej*, [w:] *Radiouczelni. Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Gdańsk 2018.

Iwona E. Rusek

University of Białystok

GAŁCZYŃSKI'S RADIO

Summary

The article analyzes the radio adaptation of K.I. Gałczyński's farce entitled *Grandma and Grandson* from 1995. The author of the article uses the findings of Witold Hulewicz included in his work the theatre of imagination and her own experience as an author of scripts and adaptations written for radio. The main interpretative and analytical assumptions concern issues focused on sound (dialogues, monologues, music), silence and stage directions, which build an image of the work in the listener's imagination if it were a theater.

Keywords: K.I. Gałczyński, radio, adaptation, the theater of imagination.