

# Danuta Ogłaza-Pamrów

---

"O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska",  
Michał Kaziów,  
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk  
1973, Zakład Narodowy imienia  
Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej  
Akademii Nauk, ss. 320 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 396-399

---

1974

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Kaziów, O DZIELE RADIOWYM. Z ZAGADNIENIŃ ESTETYKI ORYGINALNEGO SŁUCHOWISKA. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 320.

Omawiana książka oparta została na materiale słuchowisk nadawanych przez Polskie Radio w latach 1967—1971. Stanowiły one podstawę i ilustrację teoretycznych rozważań. Pełny zestaw tytułów (bardzo cenny materiał) podany jest na końcu pracy.

Już w samym tytule swego dzieła odcina się Michał Kaziów od terminu „teoria literatury”. Słuchowisko stanowi według niego odrębny rodzaj sztuki, jakkolwiek z literaturą spokrewniony. Zadaniem, jakie sobie autor stawia, jest udowodnienie tej właśnie swoistości i odrębności. W kręgu jego zainteresowań pozostają przy tym wyłącznie słuchowiska oryginalne, tj. pisane z wyraźnym przeznaczeniem dla mikrofonu. Żadne bowiem adaptacje w grę nie wchodzi, jako że przedstawiają problematykę innego rodzaju.

Całość składa się z trzech rozdziałów: 1) *Stanowiska teoretyków i praktyków radiowych w zarysie historycznym*; 2) *Dźwiękowa struktura słuchowiska i występujące w niej tworzywa i znaki*; 3) *Artystyczne formy podawcze słuchowiska podporządkowane dominancie niewidzialności*.

W rozdziale 1 prezentuje Kaziów rozwój poglądów na sztukę radiową od początków istnienia radia do 1939 roku. Mamy tu przeciwstawienie dwu tendencji: z jednej strony — stanowisko „wizualistów”, uważających, że awizualność sztuki radiowej to „ułomność” wymagająca swoistego rekompensowania różnymi sposobami; z drugiej zaś strony — poglądy „awizualistów”, traktujących tę sztukę jako wyłącznie słuchową, która to cecha powoduje konieczność stosowania specyficznych środków artystycznych. Autor analizuje cztery podstawowe polskie prace teoretyczne na ten temat, jakie ukazały się w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Są to: *Artystyczne słuchowiska radiowe* Zenona Kosidowskiego (Poznań 1928), *Teatr Wyobraźni* Witolda Hulewicza (Warszawa 1935), *Artystyczne idee radiowe i ich geneza* Tadeusza Szulca (Warszawa 1938) i *O percepcji słuchowiska radiowego* Leopolda Blausteina (Warszawa 1938). Do powojennych prac na temat teorii słuchowiska nawiązuje Kaziów w dalszych partiach swej rozprawy.

Rozdział 2, mówiący o dźwiękowej strukturze słuchowiska, zawiera rozważania dla całości książki kluczowe. Znajdujemy tu drobiazgową analizę budowy słuchowiska i elementów fonicznych na nie się składających, a wszystko ma stanowić główny zrąb dowodu tezy o odrębności sztuki radiowej. Punkt wyjścia to zagadnienie definicji słuchowiska. Na dobrą sprawę takiej ogólnie obowiązującej definicji brak. Nie znajdujemy hasła „słuchowisko” w *Wielkiej encyklopedii powszechnej*, a objaśnienie podane w *Słowniku języka polskiego* jest nieściśle i dotyczy właściwie tylko warstwy literackiej. Pełnej definicji nie buduje również Józef Mayen (*Radio a literatura*. Warszawa 1965), którego rozważania zamykają się w kręgu teorii literatury i językoznawstwa.

Kaziów traktuje słuchowisko analogicznie jak niektórzy teoretycy literatury dramat, uważając, że warstwa literacka to tylko jeden z elementów struktury całości. Odżegnuje się jednak zdecydowanie od powszechnie panującej tendencji uznawania słuchowiska po prostu za „dramat radiowy”. Odmienność jest wyraźna, a stanowią o niej takie cechy słuchowiska jak: bezprzestrzenność, apercpcja wyłącznie słuchowa i budulec, na który obok słowa w jego postaci dźwiękowej składa się szereg innych elementów fonicznych. Ostatecznie proponowana definicja jest

następująca: „Słuchowisko to artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne [...]; w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcji słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja ta konstrytuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza” (s. 93).

Na foniczne tworzywo słuchowiska składa się osiem elementów: cisza, głos ludzki, słowo mówione, muzyka, dźwięki natury (zjawiska przyrody oraz głosy ptaków i zwierząt), dźwięki pochodzące od różnych uruchamianych przedmiotów, dźwiękowo-muzyczna stylizacja odgłosów natury lub dźwięków wydawanych przez uruchamiane przedmioty oraz tło akustyczne i perspektywa dźwiękowa. Głos ludzki stanowi element zasadniczy i podstawowy. Jako taki pełni funkcję swoistego „portretowania” przedstawionej postaci. Jest nosicielem pewnych cech stałych określających np. płeć czy wiek, ponadto zaś może być wyznacznikiem cech indywidualnych osobowości, i to zarówno psychicznych jak i fizycznych. Pozostaje on w nierozdzielalnym związku z warstwą słowną słuchowiska, bo ta ostatnia występuje tu wyłącznie jako dźwięk. Słowo może stanowić mowę potoczną postaci, może być głosowym udostępnieniem językowego zapisu graficznego, jak list czy plakat, czasem pełni funkcję narracji — i wtedy wypowiedane jest z reguły przez „głos bezosobowy”, nie związany z żadnym z bohaterów, a może stanowić również tzw. „mowę myślaną” (monolog wewnętrzny). Różne funkcje pełni w obrębie słuchowiska muzyka. Bywa sygnałem audycji (wątpię jednak, czy można ją wtedy uznać za składowy element całości), niekiedy jest melodią towarzyszącą stale jakiejś postaci i uzupełniającej jej charakterystykę, stanowi tło utworu, podkreśla klimat poszczególnych sytuacji lub odgrywa rolę zwykłego przerywnika oddzielającego kolejne sekwencje. Dźwięki natury i dźwięki pochodzące od różnych uruchamianych przedmiotów pełnią funkcję określania miejsca oraz okoliczności akcji, stwarzają klimat i nastrój. Kolejny element foniczny to tło akustyczne i perspektywa dźwiękowa. Chodzi tu o szereg technicznych chwytów stwarzających złudzenie realnej trójwymiarowej przestrzeni (mówienie „na pierwszym” czy „na drugim planie”, pogłos). Niejasny jest tylko termin: „stylizacja dźwiękowo-muzyczna” odgłosów natury i odgłosów wydawanych przez uruchamiane przedmioty martwe. W końcu autentyczność i naturalność wzbogacających słuchowisko dźwięków stoi prawie zawsze pod znakiem zapytania. W większości wypadków są one sztucznie preparowane — powyższe rozróżnienie nie jest więc chyba specjalnie uzasadnione. W opozycji do dźwięków pozostaje cisza, która pełni przede wszystkim funkcję tła warunkującego czytelność całej struktury, może ponadto tak jak muzyka malować klimat i nastrój akcji bądź też być po prostu przerywnikiem pomiędzy poszczególnymi sekwencjami.

Paragraf omawianego rozdziału zatytułowany *Znaki i pole semantyczne w słuchowisku* zdaje się budzić najwięcej wątpliwości. Całość struktury fonicznej słuchowiska rozpatruje Kaziów jako system znaków, wśród których główną osią i elementem konstruktywnym jest słowo. Pozostałe elementy są mu przyporządkowane i dopiero wchodząc z nim w związki *quasi*-syntaktyczne nabierają określonego znaczenia. Analizując bliżej problematykę tych znaków i powstawania między nimi pola semantycznego wychodzi autor od sformułowanego przez Tadeusza Milewskiego (*Językoznawstwo*. Warszawa 1969) schematu obrazującego zależności pomiędzy poszczególnymi rodzajami znaków. Milewski rozróżnia sześć grup znaków: symptomy, apele, obrazy, sygnały jednoklasowe, sygnały dwuklasowe bezfonemowe i sygnały dwuklasowe fonemowe (język). Wszystkie one — z wyjątkiem sygnałów dwuklasowych bezfonemowych — występują w słuchowisku. Dalej Kaziów wymie-

nia jeszcze sygnały słuchowiskowe i zaznacza ponadto, że występujące w słuchowisku obrazy są wyłącznie akustyczne. Do tych ostatnich należą przede wszystkim znaki ikoniczne. Termin ten przyjęty został przez analogię do teatru. Różnica polega tylko na motywacji, która w słuchowisku jest wyłącznie dźwiękowa. Obok znaków ikonicznych postaci mamy do czynienia ze znakami ikonicznymi zwierząt, ptaków, natury i martwych przedmiotów. Znak ikoniczny stanowi swoistą dominantę słuchowiska. Omawiając problematykę tego znaku celowo wydziela go Kaziów z całej grupy obrazów akustycznych, których resztę rozpatruje nieco dalej, po poruszeniu szeregu innych spraw. Nie sprzyja to zachowaniu przejrzystości wykładu i niepotrzebnie chyba gmatwa całość.

W dalszej kolejności omawiane są znaki jednoklasowe występujące w słuchowisku, takie jak np. dzwonek telefonu czy sygnał karetki pogotowia. Tu jednak sprawa jest niejasna. Dzwonek telefonu może być przecież jednocześnie obrazem akustycznym telefonu. Następuje więc nawarstwienie funkcji znaku i tym samym zachwianie równowagi układu całego systemu. Przyczyna tkwi w tym, że autor omawianej rozprawy miesza dwa plany: plan rzeczywistości przedstawionej, w obrębie której dzwonek telefonu pełni funkcję znaku jednoklasowego, i plan relacji: odbiorca — rzeczywistość przedstawiona, gdzie ten sam dzwonek stanowi obraz akustyczny. Wątpię, czy w odniesieniu do słuchowiska w relacji utwór—odbiorca w ogóle można mówić o sygnałach jednoklasowych. Podobne zastrzeżenie budzi sprawa symptomów. Sam autor podkreśla, że rozpoznajemy je dopiero dzięki odpowiedniej reakcji na nie ze strony występujących w słuchowisku postaci. A więc znów symptom w obrębie rzeczywistości przedstawionej, dla odbiorcy zaś jeden ze składników obrazu akustycznego przedstawionego świata. Z kolei w wypadku apeli należałoby chyba przeprowadzić wewnętrzny podział na takie, które działają w obrębie świata przedstawionego, i takie, które są apelami w stosunku do odbiorcy słuchowiska, jak np. towarzysząca słowu muzyka o charakterze swoiście ilustracyjnym.

Ciekawą propozycję terminologiczną stanowi wprowadzenie kategorii sygnałów słuchowiskowych. Ten rodzaj znaków nie mieści się w schemacie Milewskiego i jest właściwy tylko sztuce radia. Problem jednak, czy można tu mówić o znakach. Omawiane dotychczas znaki były konkretnymi dźwiękami, tu zaś nosicielem funkcji znaczącej jest przeważnie tylko swoista barwa dźwięku. Tak więc „przeciagły matowy sygnał” (s. 140) charakteryzuje retrospekcję, „wibracja dźwięków odstaniająca ukryte niespokojne myśli” (s. 140) jest znakiem introspekcji, z kolei skierowany wprost do mikrofonu „duży głos” to znak intymnego zwierzenia, a „mały głos” daje złudzenie odsunięcia postaci na drugi plan przestrzeni. Sygnały słuchowiskowe mogą ponadto mieć charakter onomatopeiczny (preparowane dźwięki naśladujące, ale celowo niezbyt wiernie, pewne odgłosy naturalne) czy też symboliczny (np. tykanie zegara oznaczające mijający czas).

Główną grupę stanowią jednak znaki językowo-arbitralne. Warunkują one w dużym stopniu czytelność pozostałych znaków występujących w słuchowisku, informując o nich. Jednakże mamy również relację odwrotną. Znaki pozajęzykowe swoiście warunkują warstwę językową, pozwalając ją lepiej zrozumieć. Słuchowisko, jako system znaków wyłącznie dźwiękowych, odczytywane jest przy pomocy kodu audytywnego.

Rozdział 3 poświęcony jest przeglądowi charakterystycznych dla słuchowiska form podawczych. Wstępne stwierdzenie, że analogicznie jak w liryce dominantę stanowi podmiot liryczny, w dramacie akcja, a w epice narracja, tak w słuchowisku dominantą jest niewidzialność — budzi pewne wątpliwości. Są to przecież kategorie zupełnie niejednorodne i nie ma żadnych podstaw po temu, aby je w ten sposób

zestawiać. Z dalszych wywodów wynika jednak, że chodzi po prostu o sprawę stosowanych w słuchowisku pewnych chwytów w swoisty sposób pełniących funkcję narracyjnego elementu informującego i związanych z cechującą słuchowisko awizualnością. W zaraniu dziejów radia radzono sobie niekiedy z problemem niewidzialności umieszczając akcję słuchowisk w ciemnościach czy np. wśród ludzi niewidomych. Dawało to realistyczną motywację wprowadzenia elementów opisu, na dłuższą metę było jednak bardzo nienaturalne. Inną formą podawczą, stosowaną z powodzeniem do dziś, jest przekaz telefoniczny. Forma ta nie tylko usprawiedliwia dodatkowe elementy opisu, ale pozwala zagęścić znaczeniowo i przyspieszyć akcję utworu, wzbogacając ją o liczne wątki i postacie. Podobną funkcję może pełnić forma przekazu mikrofonowego lub magnetofonowego. Swoistą, ukrytą postać narracji stanowi retrospekcja. Ożywić i wzbogacić może ją stosowane nierzadko wprowadzenie tzw. postaci reagującej, tj. osoby, dla której przedstawiona przy pomocy retrospekcji historia z przeszłości jest przeznaczona. Całkowicie podporządkowana dominancie niewidzialności jest również forma introspekcji. Takie ukazywanie wewnętrznych przeżyć bohatera nie jest nowością. Spotykamy ten chwyt i w słuchowiskach najstarszych.

Kolejna forma podawcza to ukazywanie wydarzeń imaginatywnych, istniejących tylko w myślach bohatera. Możemy tu mieć do czynienia z przedstawieniem samego świata imaginatywnego, przy czym często o tym, że jest on imaginatywny, dowiadujemy się dopiero w zakończeniu utworu. Czasem rzeczywistość realna i imaginatywna są ze sobą sprzężone i nawzajem na siebie oddziałują. Bywają wypadki, kiedy rzeczywistość imaginatywna ukazywana jest w formie sprawozdawczej — osoba przeżywająca po prostu o niej opowiada.

Ciekawą formę stanowi tzw. „dialog nie wypowiedziany”, czyli zaprezentowanie myśli kilku osób zdeterminowanych tą samą sytuacją i myślących na ten sam temat. Słuchowiska zbudowane na zasadzie dialogu tradycyjnego podporządkowuje się dominancie niewidzialności, osadzając je w swoiście ukonkretniających okolicznościach. W zależności od takiej właśnie konsytuacji rozróżnia Kaziów m. in. „dialog w podróży”, dialog sytuacyjny, dialog związany z „powszechnie znanym problemem”. Potencjalnym dialogiem jest również pozornie monologiczny monodram. Kaziów jest tu zgodny z koncepcją Jana Mukařovskiego (*Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970), który w każdej wypowiedzi monologicznej dostrzega elementy dialogu i odwrotnie.

Omawiana książka, mimo pewnych zastrzeżeń i wątpliwości, jakie się w trakcie lektury nasuwają, stanowi pozycję godną uwagi. Jest to pierwsza na gruncie polskim tak obszerna teoria oryginalnego słuchowiska radiowego. Prace Kosidowskiego, Hulewicza, Szulca i Blaustejna to dziś już częściowo materiał historyczny. Rozwój techniki radiowej wywarł niemały wpływ na rozwój radiowej sztuki, odpowiednio przekształcając i bogąc formę słuchowiska. Pojawił się szereg nowych wymagających rozwiązania problemów — i właśnie rozprawa o dziele radiowym stanowi pierwszą próbę ich generalnego uporządkowania. Jest ona jednocześnie interesującym i konstruktywnym głosem w dyskusji na temat przynależności słuchowiska do literatury z jednej, a jego odrębności z drugiej strony.

Danuta Ogłaza-Pamrów