

Katarzyna Flader-Rzeszowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-4110-9788

**„JA DO RADIA WEJDE”
Radiowe realizacje Marii Wiercińskiej w latach 1946–1952**

**“I’m Going on the Radio”
Maria Wiercińska’s Radio Work in 1946–1952**

Abstrakt: Tekst poświęcony jest twórczości Marii Wiercińskiej z lat 1946–1952, kiedy aktorka i reżyserka skupiła się na pracy dla radia, najpierw w Łodzi, potem we Wrocławiu. Źródłem badawczym jest rękopis Wiercińskiej, porządkujący prace radiowe oraz tekst jej słuchowiska *Niebezpieczne życie* (1935, premiera radiowa w reżyserii Michała Meliny w tym samym roku), dotychczas nieanalizowany i niepublikowany. Zachowany scenariusz pochodzi z 1946, wtedy Wiercińska sama reżyserowała słuchowisko (emisja 1947). Egzemplarz z notatkami i skreśleniami autorki umożliwia prześledzenie, jak rozumiała i realizowała zasady twórczości w nowym medium. Wymienione źródła oraz korespondencja Wiercińskiej potwierdzają, że radio było jej pasją, pokazują miejsce prac radiowych w jej dorobku i wpływ doświadczeń w dziedzinie recytacji na pracę z mikrofonem. Perspektywa mikrohistorii pozwala dokładnie zbadać wybraną formę działalności twórczej artystki nieco zapomnianej. Artykuł poszerza wiedzę o kobietach współtworzących polski teatr w XX wieku.

Słowa kluczowe: Maria Wiercińska, radio, audycja poetycka, słuchowisko radiowe, *Niebezpieczne życie*, recytacja

Abstract: This article is devoted to Maria Wiercińska's work from 1946–1952, when the theatre actress and director focused on radio, first in Łódź and then in Wrocław. It presents the results of research based on Wiercińska's manuscript listing her radio works of that time and on the script of her radio play *Niebezpieczne życie* (*Dangerous Life*, written and first broadcasted in 1935 under the direction of Michał Melina), which has not been analysed or published to date. The extant script dates from 1946, when Wiercińska directed the radio play herself (broadcast in 1947). Thanks to the author's notes and edits, it is possible to reconstruct her understanding and enactment of the principles of performance art in the new medium. These sources, as well as Wiercińska's correspondence, confirm that radio was her passion, showing the place of radio work in her artistic output and the influence of her experience in recitation on her work with the microphone. The perspective of micro-history enables a thorough examination of this form of Wiercińska's work, casting light on this somewhat forgotten figure. The article broadens the knowledge about women who co-created Polish theatre in the 20th century. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: Maria Wiercińska, radio, poetry broadcast, radio play, *Niebezpieczne życie* (*Dangerous Life*), recitation

Nazwisko Marii Wiercińskiej, mimo licznych związków aktorki z Polskim Radiem, nie pojawia się w publikacjach poświęconych słuchowiskom radiowym¹. Choć przed wojną wyreżyserowała kilkadziesiąt audycji, to w książce Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*² figuruje jedynie jako autorka *Niebezpiecznego życia* i wykonawczyni w programie *Trzecie i ostatnie drzwi* Janiny Morawskiej³ w reżyserii Stanisława Stanisławskiego (prem. 10 I 1937)⁴. Na stronie projektu HyPaTia czytamy, że Wiercińska jest autorką *Niebezpiecznego życia* i reżyserką audycji radiowych⁵, nie poznajemy jednak żadnych szczegółów jej prac. Jak pisze Kinga Dunin, w polu teatralnym jest mało miejsca dla kobiet⁶. Stanowczo należy więc przypominać te, które zaznaczyły swój wyraźny ślad, jednak przez historyków teatru są pomijane. Czas zobaczyć Wiercińską nie tylko jako aktorkę Reduty, ale przede wszystkim samodzielną twórczynię: aktorkę, recytatorkę, kierowniczkę artystyczną Estrady Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, kierowniczkę działu recytacji Państwowych Teatrów Dolnośląskich we Wrocławiu⁷, reżyserkę, która przygotowała wiele ważnych premier w teatrze dramatycznym i telewizyjnym, realizatorkę licznych słuchowisk i adaptacji radiowych. To, że rzadko pisze się o teatralnych pracach Marii Wiercińskiej, jest z jednej strony rezultatem domi-

Cytat w tytule: list Marii Wiercińskiej do Edmunda Wiercińskiego, Łódź 5 XI 1946, M. i E. Wiercińscy, *Korespondencja 1946–1957*, red. i oprac. M. Piekut, Warszawa 2013, s. 95.

¹ Nie została uwzględniona w książkach: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011; A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń 2014.

² E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939. Fakty, wnioski, przypuszczenia*, t. 2, Łódź 2000.

³ Janina Morawska (1897–1970) – pisarka, autorka słuchowisk dla dorosłych i dzieci oraz prac teatrolologicznych, starsza siostra Marii Wiercińskiej. Jan Ulatowski określał ją mianem większej artystki niż Zofia Nałkowska, zob. idem, *Walka o słuchowisko*, „Pion” 1936 nr 1–2, s. 5.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, op. cit.

⁵ Hasło: Maria Wiercińska, HyPaTia, <http://www.hypatia.pl/osoby/maria-wiercinska> [dostęp: 13 III 2020].

⁶ K. Dunin, *Wstęp. Procenty władzy, prestiżu, pieniędzy*, [w:] *Agora. Statystyki*, red. J. Krakowska, Warszawa 2018, s. 7–9.

⁷ W statystykach *Agory* nazwisko aktorki pojawia się tylko w sezonie 1949/50 (a Wiercińska pełniła tę funkcję do 1952), nie uwzględniono też faktu, że była kierowniczką artystyczną Estrady Poetyckiej. Zob. *Agora*, op. cit.

nującej dotąd w badaniach perspektywy, z drugiej zaś wynika ze strategii samej artystki, która zawsze na pierwszy plan wysuwała twórczość męża – Edmunda Wiercińskiego. Widząc w nim wybitnego, a niedocenianego artystę, walczyła o pamięć o jego dokonaniach. Sama stawiała się na drugim planie, w pozycji dobrego rzemieślnika. Jak przypominała Joanna Krakowska, Wiercińska pytała o swoją działalność okupacyjną, od razu odpowiadała: „z całym naciskiem chcę powiedzieć, że sprawa męża jest dla mnie ważniejsza”⁸, a chodziło między innymi o prace Tajnej Rady Teatralnej. Tymczasem sama była bardzo aktywna zarówno jako twórczyni, jak i pedagożka. Nigdy nie zmniejszała tempa, ani nie obniżała wymagań wobec siebie i współpracowników. Wiele lat kształciła przyszłych aktorów i reżyserów. Wychodzące spod jej ręki spektakle czy słuchowiska uznawane były przez krytykę za dobre, czasem wybitne realizacje. Jeśli więc chcemy, jak postulują badaczki projektu HyPaTia, poszerzać wiedzę o kobietach współtworzących polski teatr w XX wieku, to z pewnością należy przypomnieć postać Marii Wiercińskiej. Realizację tego celu zacząć można od jej radiowych prac, bo był to stały teren twórczej eksploracji Wiercińskiej – autorki, aktorki, reżyserki.

Maria Wiercińska ceniła radio jako nowoczesne medium z jednej strony będące miejscem kreacji artystycznej, z drugiej – pozwalające na dotarcie sztuki do szerokiego odbiorcy. Już przed wojną, kiedy radio dopiero zdobywało słuchaczy i podejmowało próby z różnymi formami przekazu, przygotowała ponad trzydzieści audycji⁹. Sama była oddaną słuchaczką, zwłaszcza koncertów, śledziła premiery reżyserowanych przez kolegów spektakli radiowych, surowo oceniała poziom poetyckich recytacji. O radiu mówiła ciepło „radełko”, a zdobycie odbiornika do mieszkania stało się tematem wielu listów do męża¹⁰. Postrzegała radio jako przestrzeń popularyzowania kultury poetyckiej. Uważała, że jest doskonałym narzędziem do komunikowania się z odbiorcą, jednak wymaga od aktora dyscypliny, zaangażowania i oswojenia z mikrofonem. Dostrzegała podobieństwa nowego medium i sztuki recytacji, wynikające z pracy nad słowem i głosem. Szybko też odkryła dodatkowe możliwości radia: oryginalny język, nowe środki ekspresji, masowy przekaz.

⁸ Cyt. za: J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 54.

⁹ Wykaz zatytułowany „Role Marii Wiercińskiej” (podpunkt „Prace recytatorskie: 1934–39”), mps z odrębnymi dopiskami Wiercińskiej, Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego (dalej: IT), teczka Marii Wiercińskiej. E. Krasieński powtarza tę liczbę, idem, *Maria Wiercińska. Przyjaźnie artystyczne*, „Teatr” 1977 nr 9, s. 24.

¹⁰ „Mam okazję kupić dobry aparat radiowy tylko na Łódź. Jak myślisz? 1500zł? Pewnie to zrobię. Chcę słyszeć audycje i mieć skalę porównawczą. Prezentu od Pols[kiego] Radia pewnie się nie doczekam”, list M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 23 IX 1946, [w:] M. i E. Wierciński, op. cit., s. 56.

„W RADIO BĘDĘ DUŻO ROBIĆ”

W zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk zachowała się notatka, opatrzona adnotacją „Prace radiowe Marii Wiercińskiej 1946–1952”, sporządzona przez samą artystkę¹¹. Jest na niej dziewiętnaście tytułów audycji, które albo reżyserowała, albo/i brała w nich udział, przy niektórych zaznaczono również, że odpowiadała za ich radiofoniczność, to znaczy adaptację utworu do potrzeb radiowych. Oprócz realizacji dla Polskiego Radia Łódź na liście znajdują się też słuchowiska emitowane we Wrocławiu. Można więc założyć, że lata 1946–1952 aktorka uważała za pewien zwarty okres w swojej pracy¹². Później skupiła się na teatrze dramatycznym i telewizyjnym¹³, a radio zeszło na dalszy plan. Tymczasem w Encyklopedii Teatru Polskiego w spisie realizacji Wiercińskiej pojawiają się tylko trzy słuchowiska, zaczynając dopiero od *Komedii* Apolla Korzeniowskiego z 1952. W tym samym miejscu w biogramie aktorki, przygotowanym na podstawie *Słownika biograficznego teatru polskiego*, umieszczono więcej informacji, podano, że w okresie przedwojennym „uczestniczyła w ponad trzydziestu słuchowiskach i audycjach radiowych; 20 marca 1935 nadano jej słuchowisko *Niebezpieczne życie* z udziałem Stefana Jaracza¹⁴, powtarzane po wojnie w rozgłośni Polskiego Radia w Łodzi (1947) i w Warszawie (1971)”¹⁵. W biogramie wspomniano też o powojennych realizacjach Wiercińskiej: w latach 1946–1947 przygotowała pięć słuchowisk i recytowała w audycjach radiowych, a w latach 1949–52 reżyserowała słuchowiska radiowe¹⁶.

Lista powojennych prac radiowych sporządzona przez samą Wiercińską jest jednak znacznie obszerniejsza. Jej pierwsza audycja stanowiła kontynuację

¹¹ Notatka Wiercińskiej zatytułowana „Polskie Radio – Łódź”, rkps, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN (dalej: IS PAN), Archiwum Wiercińskich, nr inw. 1209 [zbiór w opracowaniu].

¹² Uprawnienia do pracy radiowej potwierdza list z 30 XI 1946: „Szanowna Koleżanko! Na zasadzie uchwały rady Wydziału Reżyserskiego, Dramaturgicznego i Kursu dla Scenografów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Łodzi, Zarząd Główny udzielił Szan. Koleżance prawa reżyserii w zakresie audycji poetyckich estradowych i radiowych. Z koleżeńskim pozdrowieniem Zarząd Główny ZASP”, mps, IT,teczka ZASP – Wiercińska Maria.

¹³ W lipcu 1954 nadano *Wujaszka Wanię* w reżyserii i radiofonizacji Wiercińskiej, w czerwcu 1955 – *Gospodarstwo* Iwaszkiewicza, w latach pięćdziesiątych aktorka przygotowała trzy audycje poetyckie na podstawie wierszy Anny Achmatowej, Brunona Jasińskiego oraz poezji z Oflagu, a także wieczór poezji romantycznej, reżyserowała też trzy poetyckie koncerty życzeń, zob. „Role Marii Wiercińskiej”, op. cit. Tymczasem w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie przygotowała żadnego słuchowiska, zob. kartoteka pracy Wiercińskiej, IT,teczka Marii Wiercińskiej.

¹⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa podaje, że słuchowisko nadano 14 III 1935 o godzinie 17.15 i powstało 20 III, eadem, op. cit., s. 152.

¹⁵ Hasło: Maria Wiercińska, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/10454/maria-wiercinska> [dostęp: 9 III 2020].

¹⁶ Ibidem.

wojennej tradycji wieczorów poetyckich. Nie było to oryginalne słuchowisko, lecz adaptacja poetycka – program na podstawie poezji Juliana Tuwima (prem. lipiec 1946), do którego aktorka dokonała wyboru utworów, skomponowała scenariusz, była też wykonawczynią wierszy.

Niedługo później, w niedzielne popołudnie 29 września 1946, miała miejsce premiera słuchowiska *Prometeusz w okowach* na postawie Ajschylosa. Jak wynika z zachowanych dokumentów, Wiercińska nie tylko występowała w *Prometeuszu*, ale także była odpowiedzialna za reżyserię. Tekst przetłumaczył i opracował blisko związany z Redutą Stefan Srebrny¹⁷. Tuż po wojnie Wiercińska tak pisała do męża o pracy nad słuchowiskiem:

O mojej reżyserii w Radio krąży b. pochlebna dla mnie opinia. W Radio już mnie cenią. Kole-dzy liczą się bardzo z moimi uwagami. Poza tym ani o minutę nie spóźniają się na próby.

Zaraz jednak dodawała:

Martwi mnie to, że koledzy, zdobywszy jednego dnia dobre pozycje, na drugi nieraz je tracą i wszystko trzeba zaprowadzać od początku. Poza tym boję się doczepionej do nas muzyki z płyt, której dotychczas w ogóle nie znamy. Jest mało czasu i w rezultacie może wcale nie być znać tej roboty. Ale *Prometeusz* już teraz nie wydaje mi się nudny¹⁸.

W czasach powojennych, gdy radio nie dysponowało jeszcze „archiwum dźwięków” (efektoteką), obawy Wiercińskiej mogły być uzasadnione. Aktorka miała świadomość, jak wiele zależy w słuchowisku od muzyki. W artystycznym przekazie radiowym mogła ona pełnić funkcję dramaturgiczną, dookreślać tekst i stany emocjonalne postaci, a także, co oczywiste, wywoływać emocje w słuchaczach¹⁹. Wydaje się jednak, że – mimo zastrzeżeń Wiercińskiej – słuchowisko okazało się udane.

Te doświadczenia utwierdziły Wiercińską w przekonaniu, że chce kontynuować pracę w radiu. W liście do męża pisała: „Już teraz jestem pewna, że w radio będę dużo robić. Tylko to fatalne, że trzeba robić na kolanie” i dalej „Ja do radia wejdę i będę starała się podnosić poziom wykonania”²⁰. I rzeczywiście tak się stało. Pod koniec 1946 Wiercińska wyreżyserowała dla radia teksty romantyczne, najpierw *Wandę* Norwida, a potem *Trzy ballady romantyczne* Mickiewicza (*Pierwiosnek*, *Świtezianka*, *Romantyczność*). W ten sposób powróciła do literatu-

¹⁷ Srebrny zafascynowany ideą Osterwy i Limanowskiego nawiązał współpracę z redutowcami. W latach dwudziestych wygłaszał wykłady w Reducie, w styczniu 1925 mówił o Ajschylosie i jego twórczości, w kwietniu – o teatrze greckim. Przez lata pozostawał w przyjaźni z Wiercińskimi. Dla rozgłośni wileńskiej opracował *Osy* Arystofanesa (1936) i radiofonizował *Ofiarnice* (emisja w lutym 1939). Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, op. cit., s. 245.

¹⁸ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 21 IX 1946, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 50.

¹⁹ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

²⁰ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 5 XI 1946, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 95.

ry swojej młodości, bo w latach trzydziestych w ramach poranków Reduty, które organizowała wraz z Haliną Gallową i Kazimierą Jeżewską, recytowała wiersze Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Wydaje się, że tę pierwszą realizację uznała za udaną. Odnotowała pozytywne głosy:

Czytałam recenzję warszawskiej kontroli radiowej z *Wandy* Norwida. Pieją w niej z zachwytem w sposób wielce przesadny; po prostu zachłystują się. Oby tak pieli dalej (w tym miejscu odpukałam)²¹.

Wątpliwości budziło w niej początkowo drugie słuchowisko. Przy okazji pracy nad *Balladami* doświadczyła trudności reżyserii radiowej. Skarżyła się, że po czterech próbach czytanych wciąż nie może wydobyć z aktorów odpowiedniej interpretacji wierszy:

Głównie z powodu Pietrasza, który, psia kość! wszystko pozornie pogłębia, a tu chodzi o barwność, żywość, fantazję, skoczny rytm, bajkę²².

Słuchowisko zgodnie z planem wyemitowano 10 grudnia 1946. Już dzień później w liście do męża Wiercińska pisała, że jest zadowolona z *Romantyczności*, dobrze oceniła też interpretację *Pierwiosnka*. Najsłabiej jej zdaniem wypadła *Świtezianka*. Uważała, że towarzyszące wierszom kompozycje muzyczne zostały dobrze dobrane. Mickiewiczowski program oceniła jednak słabiej niż *Wandę*. Edmund Wierciński – pierwszy krytyk prac żony – miał chyba jednak wiele uwag. Jak wynika z odpowiedzi na jego niezachowany list, musiał skrytykować nie tylko *Świteziankę*, ale najprawdopodobniej także partie chóru i inne fragmenty audycji²³. Reżyserka za niesatysfakcjonujący efekt ponownie winiła Pietrasza i małe zaangażowanie pozostałych aktorów, którzy nie traktowali pracy radiowej równie poważnie, jak pracy w teatrze. Nie rozumieli sensowności wielu prób poprzedzających nagranie, skoro i tak audycje nie były emitowane na żywo. Zwłaszcza że ich honoraria nie były wysokie:

Myślę, że koledzy odnoszą pewne korzyści z prób ze mną, chociaż tym razem byli wyraźnie źli na mnie (6 prób i to rano, po co? skoro tak wiele umieją!). Mimo to – nie stało się źle. Gdyby płacono im więcej niż po 2 tys., pewnie byliby wdzięczni, a nie źli (Pietrasz i Zamkow). W rezultacie wszyscy byliśmy raczej zadowoleni²⁴.

Te trudności nie zniechęciły Wiercińskiej, dla której lata 1946–1947 były bardzo twórcze. Tuż po realizacji *Ballad* miała już pomysł na nową audycję opartą na eposie Mickiewicza. Chciała zrealizować w radiu fragmenty *Pana Tadeusza*

²¹ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 2 XII 1946, [w:] ibidem, s. 99.

²² List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 7 XII 1946, [w:] ibidem, s. 100.

²³ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 16 XII 1946, [w:] ibidem, s. 108.

²⁴ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 11 XII 1946, [w:] ibidem, s. 105.

poświęcone Telimenie, a odgrywane przez dwie kobiety. Miała świadomość, że w przestrzeni medialnej głos jest aktem twórczym, a jego siła, tembr i wysokość odgrywają wielką rolę. Myślała więc o skontrastowaniu swojej barwy z głębokim, chropowatym głosem Lidii Zamkow. W ten sposób w medium radiowym Wiercińska szukała sposobu konstruowania postaci kobiecej tak, aby w centrum opowieści stanęła pełnowymiarowa bohaterka ze swoimi namiętnościami i rozterkami. Trudno uznać Wiercińską za feministkę, jednak temat kobiet, ich ról społecznych i kulturowych, pojawiał się w twórczości reżyserki regularnie, zwłaszcza w teatrze dramatycznym – dość wspomnieć *Dom kobiet* i *Norę* zrealizowane w Teatrze Polskim w Warszawie²⁵ czy telewizyjną *Hedde Gabler*²⁶. Można sądzić, że artystce zależało szczególnie na montażu o Telimenie, bo praca nad fragmentami *Pana Tadeusza* postępowała bardzo szybko: od pomysłu do realizacji minęło zaledwie kilka dni. Już 16 grudnia 1946 pisała: „trochę jestem zmęczona, bo ostatnio miałam dużo pracy (opętała mnie audycja o Telimenie, którą już złożyłam)”²⁷. W rezultacie program według scenariusza, w reżyserii i z udziałem Wiercińskiej nosił tytuł *Miłosne dzieje Telimeny* i został nadany 28 stycznia 1947. Wcześniej jednak nieco zniecierpliwiona reżyserka pisała do męża:

Jestem wściekła na głupie radio, ciągle cisza – a można by i dobrze zarobić, i nie zanudzać się beczynnością. Przecież złożyłam dwa słuchowiska i poza tym tyle tych różnych bzdur idzie, do których mogliby mnie doangażować²⁸.

Może jakiś wpływ na odwleknięcie decyzji, a potem przesunięcie terminu nadania kolejnego słuchowiska miała wcześniejsza premiera *Elektry* Edmunda Wiercińskiego (16 II 1946), którą po czterdziestu czterech przedstawieniach zdjęto z afisza, a Scenę Poetycką zlikwidowano „za wywołanie tyłu szkodliwych oddźwięków”²⁹. *Miłosne dzieje Telimeny* zostały w końcu zaakceptowane do emisji i także wzbudziły mieszane reakcje. Najprawdopodobniej o tym programie pisał Tadeusz Byrski w „Dzienniku Łódzkim”, doceniając sposób mówienia wiersza w słuchowisku Wiercińskiej, znacznie przewyższający przeciętny poziom recy-

²⁵ *Dom kobiet* Nałkowskiej, reż. M. Wiercińska, scen. Z. Węgiełkowska, prem. 11 VI 1955; *Nora* Ibsena, reż. M. Wiercińska, scen. M. Stańczak, prem. 3 V 1958.

²⁶ Jak pisał Adam Ostrowski: „Wiercińska uwspółcześniła Hedde w tym sensie, że pokazała ją jako kobietę nie tyle skazaną na czynienie zła, ile po prostu przewyższającą swe otoczenie fantazją i ambicjami. Nudzi ją zarówno beznadziejność życia w malutkim miasteczku u boku porządnego, ale przeraźliwie nudnego męża i starych, schorowanych ciotek, jak i niezbyt ciekawa perspektywa romansu z prowincjonalnym donżuanem”, idem, „*Hedda Gabler*” *Henryka Ibsena* „Ekran” 1967 nr 37, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/2533/ekran-warszawa-nr-37-10-wrzesnia-1967.pdf> [dostęp: 1 III 2020]. *Hedda Gabler* Ibsena, reż. M. Wiercińska, scen. W. Sיעiński, prem 21 VIII 1967 w ramach IV Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych.

²⁷ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 16 XII 1946, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 108.

²⁸ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 4 I 1947, [w:] ibidem, s. 116–117.

²⁹ Zob. E. Krasiński, *Edmund Wierciński*, Warszawa 1960, s. 118.

tacji radiowej. Były redutowiec nie zgadzał się jednak na „siekaninę *Pana Tadeusza*”³⁰. Miesiąc później w cyklu *Sluchamy radia* Byrski wciąż krytykował jakość radiowych programów poetyckich. Uważał, że radio powinno nawiązać stałą współpracę z aktorami, którzy są też dobrymi recytatorami z doświadczeniem mikrofonowym. Wśród potencjalnych twórców radiowych wymieniał Władysława Woźnika, Jadwigę Żmijewską, Jerzego Blocka, Tadeusza Bocheńskiego, a na pierwszym miejscu właśnie Wiercińską³¹, której kolejne audycje potwierdzały zasadność tego wyboru. Byrski cenił nie tylko aktorskie umiejętności Wiercińskiej, ale też jej talent reżyserski. W kwietniu 1950 jako pracownik warszawskiej rozgłośni odwiedził artystkę we Wrocławiu i, jak donosiła córce: „Zażądała, żebym ja często w radio reżyserowała. Zrobiło mi to przyjemność”³².

Inklinacja Wiercińskiej do romantycznej poezji wynikała zapewne z lektur młodości i redutowych doświadczeń, ale to nie jedyne przyczyny. Aktorka doceniała potencjał akustyczny literatury romantycznej, dążenie poetów do poznawania rzeczywistości przez wrażenia słuchowe, przesyconie utworów efektami muzycznymi i dźwiękowymi. Radio, dysponując odpowiednimi narzędziami i techniką, mogło te właściwości wyeksponować. W znanej zapewne Wiercińskiej publikacji *Artystyczne idee radiowe i ich geneza* Tadeusz Szulc przekonywał, że w epoce romantycznej można dopatrywać się zaczątków idei radia. Romantycy mieli bowiem potrzebę słyszenia świata, czego najpełniejszym wyrazem jest *Pan Tadeusz*. Obserwując niespieszny rozwój nowego medium i piętnując jego słabe punkty, Szulc uważał jednak, że w przyszłości może ono stać się sztuką pozwalającą na artystyczną realizację „słyszalności świata”³³. Wiercińskiej pogląd ten musiał być szczególnie bliski, bo literatura romantyczna stanowiła stały punkt w jej repertuarze radiowym. Jeszcze w latach pięćdziesiątych, kiedy odchodziła już z radia, zrealizowała koncert poezji romantycznej.

NIEBEZPIECZNE ŻYCIE

W 1935 Maria Wiercińska napisała słuchowisko i zgłosiła je na konkurs radiowy. W dwudziestoleciu międzywojennym radiowcy z powodu braku utworów oryginalnych realizowali głównie adaptacje i programy poetyckie. Nowe medium stawało się masowe, a twórców zachęcano, także poprzez konkursy, do pisania scenariuszy słuchowych³⁴. Tak powstał utwór *Niebezpieczne życie*, za który Wiercińska otrzymała trzecią nagrodę. W skład jury wchodził między innymi: Waław Siero-

³⁰ T. Byrski, *Sluchamy radia II*, „Dziennik Łódzki” 1947 nr 65, s. 3.

³¹ Idem, *Sluchamy radia 8*, „Dziennik Łódzki” 1947 nr 123.

³² List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 18 IV 1950, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 467.

³³ T. Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, Warszawa 1938.

³⁴ M. Stępowski, *Widowiska słuchowe*, „Radiofon Polski” 1926 nr 38, s. 322.

szewski – prezes Polskiej Akademii Literatury, Zdzisław Marynowski – kierownik Wydziału Literackiego Polskiego Radia, Waław Rogowicz – pisarz, Zygmunt Kisielewski – pisarz, Michał Melina – aktor i reżyser, a więc osoby mające znaczący wpływ na kształt i poziom radia w okresie dwudziestolecia³⁵. Słuchowisko Wiercińskiej spotkało się z uznaniem nie tylko jury, ale także środowiska. W pierwszej wersji, przygotowanej w 1935 w Warszawie, w roli Chorego wystąpił Stefan Jaracz, Lotnika zagrał Antoni Różycki, a jego żonę – Janina Romanówna³⁶. Reżyserował jeden z jurorów, a zarazem twórca dobrze czujący radio – Michał Melina³⁷.

Głównym bohaterem opowieści jest umierający na gruźlicę pacjent. Tak jak wszyscy w kraju śledzi on radiowe relacje wyczynów Lotnika, który w ciągu dwóch dni okrążył świat, po czym uległ wypadkowi. Obaj mężczyźni przebywają w tym samym sanatorium i nawiązują przyjacielską relację. Okazuje się, że żona Lotnika była niegdyś narzeczoną Chorego. Dowiedziawszy się o chorobie, opuściła go i zerwała z nim kontakt, aż do przypadkowego spotkania w uzdrowisku. Słuchowisko kończyło się śmiercią Chorego i kolejnym startem pilota. W krótkiej formie Wiercińska odmalowała dwa portrety mężczyzn: żywiołowego, realizującego swoje marzenia Lotnika i kontemplacyjnego, szykującego się na spotkanie ze śmiercią Chorego oraz dwa portrety kobiet: Siostry opiekującej się Chorym – spokojnej, poświęcającej się pracy, stroniącej od głośnych wydarzeń, powierzającej swój los Opatrzności – i Żony – kobiety samotnej, niespełnionej, spędzającej czas z dala od męża. Fabuła krążyła wokół tematu kruchości i ulotności życia, przypadkowego przeplatania się ludzkich historii i niespełnionej miłości. Ważnymi efektami dźwiękowymi stały się huk samolotu i pociągu. Można domniemywać, że Wiercińska знаła wydaną pod koniec lat dwudziestych książkę Zenona Kosidowskiego *Artystyczne słuchowiska radiowe*, w której autor tak widział przyszłe radiowe dramaty:

Tematy będą się więc przede wszystkim obracały naokoło tych zjawisk, które znamionują wiek dwudziesty. Samochód, samolot, okręt, ulica wielkomiejska, fabryka, nowoczesne życie społeczne, sport itd. muszą stanowić fakturę zewnętrzną, dekorację, na tle której będą się widać ludzkie losy i ludzkie konflikty uczuciowe³⁸.

³⁵ Wystarczy wspomnieć, że Marynowski wprowadził do powszechnego obiegu określenie „teatr wyobraźni”, był też autorem licznych artykułów na temat radia (np. *XI Muza*), w których przekonywał, że słuchowiska zajmują ważne miejsce w życiu kulturalno-intelektualnym. Kisielewski, pracujący w radiu przez wiele lat, prowadził cykliczną audycję *Nowości literackie*, interesowało go przełożenie języka literatury na język radia.

³⁶ Samotną, zaniedbywaną przez Lotnika żonę zagrała aktorka, która – jak pisze K. Duniec – kojarzyła się z kobietą silną, niezależną, „wyzwalającą ciało z ciasnych gorsetów”, zob. eadem, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 236–237.

³⁷ M. Wiercińska, *Niebezpieczne życie*, mps, IS PAN, Archiwum Wiercińskich, nr inw. 1209, s. 1. Kolejne cytaty pochodzą z tego scenariusza i uwzględniają odręczne poprawki Wiercińskiej. Ich lokalizację podano w tekście głównym w nawiasach kwadratowych.

³⁸ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928, s. 28–29.

Ze względu na kondensację zdarzeń, lapidarność dialogów i wyobraźnię dźwiękową autorki tekst zasługiwał z pewnością na wyróżnienie w konkursie. Co ciekawe, Wiercińska, pisząc słuchowisko, najprawdopodobniej zainspirowała się prawdziwymi wydarzeniami. W roku 1933 amerykański lotnik, Wiley Post, jako pierwszy w dziejach samotnie okrążył Ziemię. Zajęło mu to więcej niż bohaterowi Wiercińskiej, bo ponad siedem dni, a jego wyczyn relacjonowano z pewnością nie tylko w prasie, ale też – jak w słuchowisku Wiercińskiej – w radiu. Autorka połączyła więc fikcję fabularną z autentycznymi wydarzeniami, co było dość oryginalne w teatrze radiowym połowy lat trzydziestych³⁹.

Wiercińska zręcznie skomponowała słuchowisko: opierało się na reprezentacji wydarzeń, nie na ich opisie, było niezbyt długie, miało ograniczoną liczbę postaci, składało się ze scen rozgrywanych w różnych miejscach, zmierzających jednak do finału, w którym wszyscy bohaterowie spotykają się w jednej przestrzeni. Kompozycja złożona z różnych planów audialnych z pewnością była interesująca i dla słuchacza, i dla aktorów. *Niebezpieczne życie* zostało ujęte w dźwiękową ramę: niepokojące tykanie zegara otwierało i zamykało słuchowisko. Autorka nie musiała wprowadzać popularnej w dwudziestoleciu międzywojennym postaci narratora (spikera), która łączyła trudne do scalenia wątki. Sprawne powiązanie słowa z elementami pozawerbalnymi, efektami akustycznymi i fonicznymi budowały jasny przekaz⁴⁰. Wiercińska-recytatorka dobrze czuła audialny system ekspresji i poetykę słuchowiska.

Niebezpieczne życie powstało zaledwie kilka lat po inauguracji Polskiego Radia, w czasie nazywanym przez Zygmunta Kisielewskiego przewrotem mikrofonowym. W zachowanym scenariuszu słuchowiska z lat czterdziestych, który był chyba wierną kopią pierwowzoru, wyraźnie widać, że Wiercińska od początku swojej pracy radiowej wiedziała, jak komponować dźwięki, by budować dramatyzm, unikać monotonii i pomóc wyobraźni widza wykreować świat postaci. Tę umiejętność podkreślał recenzent:

Czy bez kuchni akustycznej można by było nadać właściwe tło *Niebezpiecznemu życiu* Marii Wiercińskiej będącemu właściwie zbiorem reportażowych migawek, do których tylko dość luźno doszyte zostało „głębsze znaczenie”⁴¹.

Widział on więc w utworze raczej cechy reportażu niż dramatu, co przecież niczego nie odbiera słuchowisku, a z dzisiejszej perspektywy świadczy raczej o nowatorstwie i intuicji autorki, która wiedziała, że nowe medium nie lubi monotonii

³⁹ Gatunek *feature* łączący fikcję z dokumentem czy reportażem spopularyzowano w radiu pod koniec lat trzydziestych.

⁴⁰ Takie rozwiązania postulował Kosidowski, który opowiadał się za tym, by obraz unaoczniał się w radiu bez słownych komentarzy. Idem, op. cit., s. 11–12.

⁴¹ M. Grzegorzczak, *Z tygodnia* [wycinek], IS PAN, Archiwum Wiercińskich, nr inw. 1209.

i dłuższn. Sięgnęła więc po formę dynamiczną, różnorodną, w której świadomie zawarła pytania egzystencjalne.

Wiercińska już na początku słuchowiska zestawiała dwie przestrzenie określone kontrastowymi odgłosami: cichą szpitalną salę, w której słychać jedynie miarowe tykanie zegara, oraz zatłoczoną ulicę wypełnioną gwarem ludzi i odgłosami miasta⁴². Między pierwszą a drugą sceną zapisała: „Tykanie zegara przechodzi w gwar szybko” [s. 1]. Głosy oczekujących na lądującego po okrążeniu ziemi Lotnika czasem zamierały w ciszy, niekiedy zaś zagłuszała je nadawana z głośników muzyka marsza. Wiercińska wiele razy w tym słuchowisku wprowadzała efekty metamedialne, wiedząc, że wzmacniają dramatyzm, kondensują akcję, metaforyzują opowieść. Kolejna scena w szpitalu zaczynała się od ciszy i odgłosu zegara, który gwałtownie przerywał „ruch i gwar na korytarzu stopniowo coraz silniejszy” [s. 5] oraz krzyki biegnących z rannym pilotem sanitariuszy. Autorka potrafiła wykorzystać perspektywę dźwiękową. Dzięki odgłosom dochodzącym jakoby zza otwartych drzwi pogłębiała przestrzeń, słuchacz zyskiwał informacje o katastrofie, a efekty foniczne budowały napięcie.

Powtarzający się dźwięk bicia zegara sugerował, że bohaterem tej historii jest także czas. Z kolei cisza towarzysząca Choremu i dźwięk motoru Lotnika zyskiwały rangę symboliczną, budowały kontrast witalności i zamierania. Już pierwsze sceny pokazywały, że autorka, umiała trafnie wykorzystać akustykę służącą uobecnianiu świata przedstawionego. Świadczyły o tym także scena piąta i szósta, kiedy stuk aparatu Morse’a nadającego komunikat o katastrofie lotniczej przechodził powoli w muzykę taneczną. Dźwięki instrumentów, brzęk szkła i nawoływania kelnerów przenosiły słuchacza w nowy plan akustyczny – do kawiarni, w której żona Lotnika, przytłoczona sukcesem męża spędzała wieczór z innym mężczyzną. Tam właśnie dowiedziała się o wypadku. Wiercińska tę dramatyczną wiadomość przekazuje za pomocą aparatu telefonicznego, który przyspieszał akcję i poszerzał przestrzeń świata przedstawionego⁴³. Kawiarniana muzyka płynnie przechodziła w nowe dźwięki, „stopniowe sapanie i gwizd lokomotywy, odgłos pędzącego pociągu – po pewnym czasie – na tle cichnących odgłosów pociągu i lokomotywy daje się słyszeć coraz wyraźniej miarowe tykanie zegara” [s. 8]. Stukot kół pozwalał na zagęszczenie fabuły, przenosząc historię z jednej odległej przestrzeni do drugiej. Dzięki akustycznej scenografii słuchacz po chwili ponownie znajdował się w szpitalu, na cichym korytarzu, który ożywiały tylko dźwięki otwieranych lub zamykanych drzwi oraz głosy personelu i odwiedzających.

⁴² B. Zwolińska pisała, że zasada kontrastu jest skutecznym środkiem budowania przestrzeni radiowej, zwłaszcza zestawienia wnętrza ze światem zewnętrznym, eadem, *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Gdańsk 2019, s. 25.

⁴³ O roli aparatu telefonicznego w słuchowisku zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, op. cit., s. 166.

Ostatnie spotkanie Lotnika z Chorym zamykał szum wiatru. Dźwięki natury zyskiwały wymiar symboliczny – zwiastowały nadchodzącą śmierć Chorego. Po końcowych słowach następowało „tykanie zegara – dalekie – coraz dalsze odgłosy wiatru – cisza” [s. 14]. Jak długo trwała ta cisza w słuchowisku, trudno powiedzieć. Można założyć, że – ponieważ następowała po śmierci głównego bohatera – reżyserka dała jej wybrzmieć, by stała się elementem znaczącym zarówno artystycznie, jak i emocjonalnie. Ostatnia scena słuchowiska pozbawiona była dialogów, co w radiu bywa ryzykowne. Wiercińska doskonale jednak wiedziała, jak zastąpić słowa. Dramatyzm sceny budowały odpowiednio dobrane i następujące po sobie dźwięki, wykorzystano efekty akustyczne związane ściśle z miejscem i czasem akcji:

Tykanie zegara, kroki, stuk zamykanych drzwi. Po chwili z daleka odzywa się sygnaturka kościelna i organy. Po kilku sekundach gwizd lokomotywy i odgłos pędzącego pociągu. Potem narastające tykanie zegara – pusty pokój Chorego. Za chwilę daleki, potem coraz bliższy warkot motoru. Wreszcie słychać już tylko głośny, wyraźny w a r k o t m o t o r u [s. 16].

Efekty dźwiękowe tworzyły tu słuchowe obrazy, prezentowały zarówno osoby, jak i przedmioty czy sytuacje⁴⁴. Nie ma pewności, czy Wiercińska inspirowała się pracą Kosidowskiego, ale w słuchowisku zastosowała proponowane przez pisarza i radioznawcę trzy rodzaje rytmiki dźwięków – harmonię, kakofonię i kontrast rytmiczny⁴⁵. Na kontraście zbudowana została cała struktura słuchowiska: *Niebezpieczne życie* zaczynało się w nocnej ciszy przerywanej tylko trzema uderzeniami zegara, a kończyło o świcie wraz z hałasem odlatującego samolotu. Kosidowski najwyżej oceniał te słuchowiska, które opierały się na elementach dźwiękowych: „wymowie głosu ludzkiego, turkotu, tętentu, świstu, szumu, brzęku, dzwonienia, tupania, szczęku, brzdąkania, pluskania oraz innych szmerów i łoskotów”⁴⁶, i te wymogi spełniał tekst Wiercińskiej. Analiza akustyczna odsłania nie tylko szeroki zakres użytych środków dźwiękowych, ale przede wszystkim pokazuje przemyślaną i celowo zakomponowaną linię dramaturgiczną słuchowiska.

Po wojnie Wiercińska wróciła do *Niebezpiecznego życia* i wyreżyserowała je dla łódzkiego radia. Rolę Chorego powierzyła Adamowi Mikołajewskiemu, który w sezonie 1927/28 występował w zespole wileńskiej Reduty, a potem uczestniczył w objazdach. Lotnika zagrał Jerzy Duszyński, a Żonę Lotnika i byłą narzeczoną Chorego – najprawdopodobniej Lidia Zamkow (na scenariuszu figuruje znak zapytania). Trudno nie zauważyć, że tekst okazał się zapowiedzią życia Wiercińskiej, dramatycznym procektwem. Uzdrowiska i szpitale ze względu na chorobę

⁴⁴ S. Bardijewska, op. cit., s. 60.

⁴⁵ Z. Kosidowski, op. cit., s. 24.

⁴⁶ Ibidem, s. 15.

męża stały się jej drugim domem. Kiedy w 1946 realizowała *Niebezpieczne życie*, Edmund Wierciński był już po dwukrotnej rekonwalescencji w Otwocku, a przed pobytem w sanatorium w Tuszyńku.

W jednym z listów do męża Maria pisała, że *Niebezpieczne życie* zostanie wyemitowane 15 grudnia 1946 o 14.40, jednak ostatecznie radio nadało je dopiero 2 marca następnego roku. Jak można wnioskować z korespondencji, Wiercińska musiała zgodzić się na zmianę terminu z powodu przedwyborczych działań, które zabierały czas antenowy i sprzęt⁴⁷, ale także ze względu na sugerowane zmiany w scenariuszu. Choć źle przyjęła przesunięcie emisji, to nie zrezygnowała z pracy nad tekstem. 7 grudnia pisała:

Z radiem załatwiłam tak:

Ponieważ B.[ohdan Korzeniewski] tym razem przeczytał słuchowisko, postąpiłam według jego rady. Powiedział, że mają tam rację, że niepotrzebne krwotoki, kaszle, „resztki płuc” itp. – skreśliłam naturalistyczne szczegóły, złożyłam znów egzemplarz w radio i audycja pójdzie w styczniu. Inna rzecz, że tak się nie załatwia, jak oni – powiedziałam im to, ale obrażać się i wycofywać się nie warto, bo to wszystko za błahe. Zawinił tylko bałagan, nic więcej. Moje uogólnienia były prawie na pewno niesłuszne. Poza tym teraz mikrofon potrzebny jest do audycji przedwyborczych, stąd głównie zmiana terminu⁴⁸.

Może wchodziły też w grę względy polityczne – Wiercińscy nie należeli do twórców spolegliwych i nie byli ulubieńcami władzy.

Ponad dwadzieścia lat później tekst Wiercińskiej doczekał się kolejnej radiowej premiery. 20 sierpnia 1972 słuchowisko przypomniał Zbigniew Kopalko. W roli Chorego wystąpił Piotr Fronczewski, Lotnika zagrał Leszek Teleszyński, Żonę – Stanisława Celińska, a Siostrę – Zofia Kucówna. Wiercińska zapewne знаła tę wersję, skoro w kartotece pracy twórczej w sezonie 1971/72 figuruje: „20 VIII słuchowisko konkursowe MW p.t. *Niebezpieczne życie* (1935) nadane po raz trzeci w Polskim Radio (pr. I)”⁴⁹. Tylko tę realizację można odsłuchać w archiwum Polskiego Radia. Reżyser dość wiernie zaadaptował tekst Wiercińskiej, nadał jednak historii, dzięki pomocy Jerzego Jeżewskiego – realizatora dźwięku, bardziej nostalgiczny, melancholijny charakter. Kopalko zmniejszył też dynamizm między scenami, co odebrało słuchowisku reportażowy charakter i dźwiękową głębię.

⁴⁷ Wybory parlamentarne odbyły się 19 I 1947.

⁴⁸ List M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 7 XII 1946, [w:] M i E. Wiercińscy, op. cit., s. 100. Wiercińska posłuchała rady Korzeniewskiego i wykreśliła ze scenariusza naturalistyczne szczegóły.

⁴⁹ „Role Marii Wiercińskiej” (podpunkt „Curriculum vitae Marii Wiercińskiej”), op. cit.

MIKROFON JEST CZUŁYM INSTRUMENTEM

Wiercińską – autorytet w dziedzinie recytacji i radiowej mowy – zatrudniano jako jurorkę konkursów recytatorskich, na czele z Ogólnopolskim Konkursem Recytatorskim, a także w konkursach recytatorów radiowych⁵⁰. Aktorka dobrze czuła specyfikę medium opartego na modulowanym przez mikrofon głosie i stawiała przed wykonawcami wysokie wymagania. Sama sprawdzała własne możliwości głosowe, na pożyczonym aparacie nagrywała się i eksperymentowała z dźwiękiem, barwą i brzmieniem: „Mnóstwo i dobrze czytam i nagrywam się, i kontroluję na taśmie. Wychodzi zupełnie niezłe”⁵¹. Aktorstwo radiowe wymagało w jej przekonaniu szerszej skali ekspresji głosu. Z drugiej strony mikrofon wyłapywał wszelkie nadużycia i przesadne środki wyrazu, dlatego należało ustawnie pracować nad głosem i dostosować go do wymogów medium.

Radio, co Wiercińska sprawdziła na kilkudziesięciu programach poetyckich, szczególnie sprzyjało komunikowaniu liryki. W tekście będącym odpowiedzią na artykuł Witolda Hulewicz⁵², polemizowała ze stwierdzeniem, że poezja przez mikrofon powinna być podawana w małych dawkach „drogą najprostszego odczytania”. Z pewną dozą irytacji przekonywała, że poezja nie powinna podlegać kryteriom ilościowym, lecz jakościowym, zaś recytacja przed mikrofonem to następstwo długiego i żmudnego procesu pracy. Aktor poprzez intelekt lub intuicję powinien dotrzeć do sensu i treści wiersza, co umożliwi mu wyobraźnia uczuciowa, dzięki której słowa mają szansę się uplastyczyć. Konieczna jest też wyobraźnia zmysłowa, „wtedy poszczególne słowa i zdania nabierają w interpretacji właściwej i soczystej barwy i narzucają dany obraz wyobraźni słuchacza” [s. 3]. Następnie recytator powinien wniknąć w styl wiersza, czyli odkryć jego charakter. Dopiero jako kolejny etap pracy nad tekstem Wiercińska wymieniała technikę mówienia służącą odkryciu konstrukcji i kompozycji wiersza. Tu liczy się głos recytatora, dykcja, tempo, rytm wypowiedzi. By zainteresować słuchacza poezją, należy wydobyć odpowiednią ekspresję utworu. Podsumowując, Wiercińska pisała o tzw. ekspresji wewnętrznej, wynikającej tyleż z treści utworu, ile z wyobraźni i wrażliwości wykonawcy. Dodawała, że recytator musi jednak trzymać je w koniecznych ryzach, „ponieważ mikrofon, który jest niezwykle czułym instrumentem – potęguje skalę wyrazistości” [s. 3]. Konkludowała ironicznie, że dopiero po przejściu tych wszystkich etapów recytator ma szansę na osiągnięcie prostoty czy

⁵⁰ Zob. List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 17 XI 1950, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 524.

⁵¹ List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 4 III 1950, [w:] ibidem, s. 457.

⁵² M. Wiercińska, *Jeszcze o poezji w mikrofonie*, mps, IS PAN, Archiwum Wiercińskich, nr inw. 1209; W. Hulewicz, *Poezja w mikrofonie*, „Pion” 1935 nr 19, s. 5. Lokalizację cytatów pochodzących z tekstu Wiercińskiej podano w tekście głównym w nawiasach kwadratowych.

też – jak postulował Hulewicz – prostego, dobrego czytania. Na ostatniej stronie maszynopisu, już pod tekstem, autorka dopisała ołówkiem: „prostota w sztuce nie może być wynikiem braku umiejętności, ale rezultatem opanowanego rzemiosła, wyobraźni i zdolności” [s. 3].

Powyższe przekonania wpływały na styl jej pracy. Narażając się na niezadowolone aktorów, mocno koncentrowała się na analizach i próbach poprzedzających nagranie. Świadczą o tym zachowane zeszyty z notatkami, w których skrupulatnie zapisywała liczbę prób i czas ich trwania⁵³. Na przykładzie słuchowiska *Bohater naszych czasów* Lermontowa (w roli głównej wystąpił Edmund Wierciński) można prześledzić, jak czasochłonne były jej reżyserskie przygotowania spektaklu radiowego. Z zapisków wynika, że wszystkie próby wraz z nagraniem zajęły ponad pięćdziesiąt godzin. Wiercińska z jednej strony dążyła do wysokiego poziomu artystycznego, z drugiej zaś do angażowania wyobraźni słuchacza. Szczególnie ważne było dla niej nie tyle samo słowo, co jego uplastycznienie – zbudowanie nim obrazu.

Po przeprowadzce do Wrocławia w 1949 Maria Wiercińska pracowała w Teatrach Dramatycznych jako kierowniczka działu recytacji. Szybko nawiązała też współpracę z radiem. W liście do córki z 18 października pisała z satysfakcją, że zaczęła działać w radiu i że zgadza się tylko na dobre audycje⁵⁴. Niewiele jednak wiemy o szczegółach słuchowisk wrocławskich, Wiercińska rzadko wspominała o nich w listach, czasem tylko wzmiankowała o projekcie czy próbach. Znamy jedynie tytuły reżyserowanych przez nią utworów; w 1949 przygotowała *Księżę snobów* Williama Thackeraya, w następnym roku – *Złotą żonę* nieznanego autora. Prawdopodobnie o tym ostatnim pisała do Ewy:

Jestem zła, bo przez pierwsze dni Twojego tu pobytu będę miała próby i nagrywanie w radiu. Akurat tak się złożyło. Słuchowisko pójdzie ze stillu 20 IV i mają mi za reżyserię zapłacić 30 tysięcy⁵⁵.

W liście datowanym na 23 kwietnia donosiła jednak, że słuchowisko jeszcze nie było emitowane, „bo nagle zamiast niego musieli dać akademię”⁵⁶. W maju informowała, że przygotowuje kolejne nagranie dla rozgłośni wrocławskiej, montaż poezji chilijskiego noblisty Pabla Nerudy. W nowym sezonie Wiercińska zaczęła próby do słuchowiska na podstawie *Bohatera naszych czasów* Lermontowa, nadanego 7 stycznia 1951, a już w lutym pracowała nad *Stalowym kwiatem* Romualda

⁵³ Notatniki Wiercińskiej, rkps, IS PAN, Archiwum Wiercińskich, nr inw. 1209.

⁵⁴ List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 18 X 1949, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 402.

⁵⁵ List M. Wiercińskiej do córki Ewy Wrocław, 27 III 1950, [w:] ibidem, s. 465. Still był to przyrząd do utrwalania dźwięku, który zapisywał dźwięk drogą elektromagnetyczną na wąskiej taśmie stalowej, zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, op. cit., s. 11.

⁵⁶ List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 18 IV 1950, [w:] ibidem, s. 470.

Cabaja, kierownika redakcji literackiej wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia. Do córki pisała: „teraz robię słuchowisko radiowe, niezbyt ciekawe”⁵⁷, nazwała też *Stalowy kwiat* „programowym słuchowiskiem”⁵⁸. Takie uwagi nie pojawiały się przed rokiem 1949, z czego można chyba wnioskować, że wtedy miała większą swobodę twórczą. Nagrania „niezbyt ciekawego” programu zakończyły się 11 marca, a dzień wcześniej Wiercińska donosiła córce:

w przyszłym tygodniu zaczynam próby z następnego słuchowiska, olbrzymiej kolubryny, w której bierze udział około 20 osób i mnóstwo jest tam efektów dźwiękowych. Tata w roli głównej⁵⁹.

Chodziło o *Sąd Emira* Borysa Sołowiewa, do którego próby zaczęły się 16 marca.

Był to bardzo intensywny czas dla Wiercińskiej. W styczniu 1951 uzyskała uprawnienia reżyserskie⁶⁰, realizowała spektakle we Wrocławiu i Jeleniej Górze, wykładała i prowadziła ćwiczenia dla studentów aktorstwa, kierowała działem recytacji Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu. Nie rezygnowała jednak z pasji radiowej. Ostatnim przygotowanym w tym okresie słuchowiskiem była *Komedia Apolla* Korzeniowskiego (prem. 4 V 1952). Utwór ten, odkryty dla sceny przez Edmunda Wiercińskiego, wystawiła wcześniej z powodzeniem na scenie kameeralnej Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu⁶¹.

W ciągu siedmiu sezonów Maria Wiercińska realizowała dla radia zarówno słuchowiska oryginalne, jak adaptacje, wśród jej prac dominują montaż poetyckie bądź programy oparte na poematach – co nie dziwi, skoro uważała, że mikrofon w sposób szczególny służy poezji, a poezja kryje w sobie dźwiękowy potencjał. Początkowo sięgała po poezję polską, zwłaszcza romantyczną, Mickiewicza czy Norwida, po roku 1949 przygotowywała programy oparte na liryce rosyjskiej czy wierszach chilijskiego poety. Choć Wiercińska nigdy nie odnalazła się w Polsce Ludowej, tylko raz przyznała, że reżyserowana przez nią audycja to „słuchowisko programowe” słabej jakości. Był to może kompromis, na który musiała pójść z kierownictwem radia. Patrząc na jej wybory literackie, łatwo dostrzec różnicę między audycjami łódzkimi a wrocławskimi, co odpowiada zmianom politycznym w kraju, widocznym także w kulturze i sztuce.

Zenon Kosidowski, wskazując najważniejsze zadania nowego medium, podkreślał, że radio ma realizować zarówno cele artystyczne, wychowawcze, jak

⁵⁷ List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 21 II 1951, [w:] ibidem, s. 541.

⁵⁸ List M. Wiercińskiej do córki Ewy, Wrocław, 10 III 1951, [w:] ibidem, s. 546.

⁵⁹ Ibidem, s. 547.

⁶⁰ Wiercińska uzyskała uprawnienia reżysera dramatu na podstawie *Ślubów panińskich* Fredry, dek. i kost. J. Przeradzka, prem. 25 I 1951 w Teatrach Dramatycznych (Teatr Kameralny) we Wrocławiu.

⁶¹ *Komedia* Korzeniowskiego, reż. M. Wiercińska, scen. J. Przeradzka, prem. 22 I 1952.

i rozrywkowe⁶². Wiercińskiej, co oczywiste, zależało przede wszystkim na artystycznym poziomie programów, ale także na upowszechnianiu kultury literackiej⁶³. Chyba najmniejszą wagę przywiązywała do strony rozrywkowej, choć miała pełną świadomość jej znaczenia dla słuchaczy. W reżyserowanych słuchowiskach kameralizowała świat przedstawiony, kondensowała zdarzenia, sprawnie posługiwała się dynamiką dźwiękową, znakomicie czuła rolę muzyki i ciszy. Jako wybitna recytatorka zawsze doceniała wagę słowa, ale jako reżyserka radiowa rozumiejąca charakter tego medium wiedziała też, jak kluczowy jest dźwięk: dobre słuchowisko potrzebuje bogatej warstwy akustycznej. Jeśli przyjąć za Januszem Łastowieckim, że twórców radiowych można podzielić na logocentryków, fonocentryków i wizualistów⁶⁴, to Wiercińska sytuuje się blisko fonocentryzmu, ale niedaleko jej także do wizualizmu. W przywoływanej polemice z Hulewiczem wyraźnie podkreślała, że dzięki wyobraźni uczuciowej wykonawcy słowa „dadzą nie pojęcia, ale plastyczny (to brzmi paradoksalnie!) obraz i sens pojęć”⁶⁵, a ich wyobrażenia zmysłowa narzuci obraz słuchaczowi. Już sam fakt, że polemizowała z logocentrykiem Hulewiczem, a w jej pracach czuć inspirację założeniami fonocentryków – Kosidowskiego i Szulca – wskazuje wyraźne tropy interpretacyjne. Wiercińska starała się uplastyczniać adaptowaną literaturę i wybierać tę, która zawierała duży ładunek akustyczny. W słuchowisku własnym ograniczyła dialogi, a rozbudowała strukturę dźwiękową.

Wydaje się, że w okresie, kiedy zrezygnowała już z aktorstwa (jej ostatnia rola to Maria w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego w 1934), a nie zaangażowała się jeszcze mocno w reżyserię w teatrze dramatycznym, radio stanowiło dla niej najlepszą przestrzeń do pracy. Po zamknięciu Estrady Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi tym bardziej potrzebowała miejsca, gdzie mogłaby pracować nad słowem poetyckim. Radio nie było jednak „poczekalnią”, lecz jej pasją, miejscem twórczych poszukiwań i eksperymentów z głosem i dźwiękiem. Nie trzeba chyba przekonywać, że radiowe realizacje Wiercińskiej – jak całość jej dzieła – zajmują ważne miejsce w kobiecym archiwum teatralnym.

⁶² Z. Kosidowski, op. cit., s. 38.

⁶³ Po emisji romantycznych ballad Wiercińska pisała do męża: „Grunt, że moi fryzjerzy pieli z zachwyty i wołali, że potrzeba im poezji! Koniecznie!”, list M. Wiercińskiej do E. Wiercińskiego, Łódź, 16 XII 1946, [w:] M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 108.

⁶⁴ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego (na przykładzie polskich realizacji gatunku)*, Toruń 2019, s. 27–60.

⁶⁵ M. Wiercińska, *Jeszcze o poezji...*, op. cit., s. 2.