

Aleksandra Pawlik

Słuchowisko dla młodzieży. Tajemnicza wyspa Juliusza Verne'a

Młodzież jako odbiorca radiowej sztuki słowa

Kategoria młodzieży, jako instancja odbiorcza dzieła literackiego i radiowego, jest niezwykle trudna do zdefiniowania. Dzieje się tak nie tylko ze względu na samą nieprecyzyjność pojęć „dzieci” i „młodzież”, wynikającą z trudności w przeprowadzeniu linii demarkacyjnej między dzieciństwem a wiekiem młodzieńczym. W kontekście odbioru sztuki problemów nastręcza także ogromna ilość zmieniających się w czasie czynników, warunkujących zainteresowania młodego odbiorcy oraz możliwość ich realizacji artystycznej. Młodzież, plasując się pomiędzy dwiema dość wyraźnie zarysowanymi grupami odbiorczymi dzieci i dorosłych, często bywa traktowana jako kategoria przejściowa, przypisywana bądź do wieku dziecięcego¹, bądź do dorosłego². Nie zmienia to jednak faktu, że młodzież wykracza poza wiek dziecięcy zarówno pod względem możliwości percepcyjnych, jak i upodobań tematycznych, nie dając się jednakże utożsamić z grupą dorosłych. Należy się zatem dorastającemu odbiorcy sztuki osobna grupa dzieł, adresowanych wyłącznie do niego, uwzględniających jego specyfikę, potrzeby i zainteresowania.

Bodaj najwcześniej młodzież, jako grupą wiekową o własnej, nieporównywalnej z dziecięcą, specyfice, zainteresowali się pedagodzy³. Doświadczenia II wojny światowej wymusiły u młodych ludzi przyspieszone dojrzewanie fizyczne i psychiczne, wyłamujące młodzież z tradycyjnego wzorca mentalności dziecięcej. Na lata powojenne przypada także analogiczne ożywienie badań na polu psychologii i antropologii, a gdy w połowie XX wieku zaczynają pojawiać się zdeklarowane światopoglądowo pokolenia młodych ludzi, młodzież staje się również przedmiotem badań socjologicznych. Tworzy się wyrazista, mani-

¹ Wymownie świadczy o tym fakt, że historycy literatury jako osobną kategorię badawczą uznają łącznie „literaturę dla dzieci i młodzieży” i z tego też punktu dokonują podziału literatury pięknej ze względu na obieg czytelniczy i rodzaj odbiorców. Zob. S. Frycie, *Miejsce literatury dla dzieci i młodzieży w kulturze literackiej*, [w:] *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Frycie, M. Ziółkowska-Sobecka, W. Bojda, Piotrków Trybunalski 2007, s. 471–472. O trudnościach definicyjnych kategorii młodzieży w zakresie lingwistyki zob. P. Müldner-Nieckowski, *Czy język młodzieży jest poprawny?* „Latarnia Morska” 2007, nr 4, s. 110–121.

² Na polu literatury J. Cieślowski uważał, że twórczość dla młodzieży powinno się włączyć do literatury dla dorosłych, natomiast pod pojęciem literatury „czwartej”, czyli „osobnej” powinno się rozumieć jedynie literaturę dla dzieci. J. Cieślowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, [w:] *Literatura osobna*, Warszawa 1985, s. 9–21. Zob. także S. Frycie, *Czy literatura dla dzieci i młodzieży jest literaturą „osobną”?*, „Guliwer” 1999, nr 6.

³ M. Kozakiewicz stwierdził nawet, że można umownie przyjąć, że rok 1945 jest początkiem tego okresu, który w pedagogice można by nazwać (i być może nazwa taka kiedyś się przyjmie) wiekiem młodzieży. (M. Kozakiewicz, *Nowa młodzież. Mity i rzeczywistość*, Warszawa 1965, s. 6, cyt za: K. Kulickowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – jej miejsce w kulturze*, [w:] *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 22).

festująca swą odrębność i ekspansywna w stosunku do pozostałych grup, podkultura młodzieżowa. Trudne do określenia granice wiekowe grupy dorastających odbiorców przesuwają się coraz bardziej w głąb dzieciństwa, anektując starsze dzieci, podatne na wpływ mody, obyczaju i zachowania się, charakteryzujące młodzież⁴. Wobec powyższego, wszelkie klasyfikacje grup odbiorczych dzieł sztuki – tak literackiej, jak i radiowej – z konieczności pozostają umowne⁵.

W dziejach rozgłośni Polskiego Radia młodzież początkowo nie była wyodrębniana jako samodzielna grupa odbiorcza – często opatrywano ją mianem „dzieci starsze” i zaliczano do grona najmłodszych odbiorców. Grupę dorastających młodych ludzi rozdzielano wówczas pomiędzy słuchaczy dziecięcych i dorosłych w następujących proporcjach: do 14 roku życia adresowano do nich audycje dla dzieci, powyżej – uznawano za słuchaczy audycji dla dorosłych⁶. W ówczesnym programie warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia figurowały jedynie audycje dla dzieci, jednakże ich tematykę starano się dostosować także do potrzeb młodzieży. O wyodrębnieniu młodzieży jako grupy odbiorczej audycji radiowych można natomiast mówić w odniesieniu do programu radiowego rozgłośni regionalnych – propozycje dla młodzieży, choć nieliczne w stosunku do audycji dla dzieci, pojawiły się na przykład w programie wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia⁷.

Zauważalny wzrost zainteresowania dorastającym słuchaczem dokonuje się w Polskim Radiu dopiero w latach 60. Poszerzeniu ulega wówczas oferta programowa adresowana do młodego odbiorcy – powstają całe cykle słuchowiskowe, stanowiące stałą pozycję w repertuarze teatru radiowego: m.in. Radiowy Teatr Dla Dzieci i Młodzieży (1968–1978) i Radiowy Teatr Młodych (1966–1981)⁸. Prezentowane w ich ramach spektakle nie zawierały jednak rozróżnienia odbiorczego na dzieci i młodzież – kierowane były do wszystkich młodych słuchaczy łącznie. Za przejaw wyodrębnienia młodzieży w niezależną kategorię adresatów można uznać dopiero wprowadzony do programu w 1977 roku Teatr Klasyki dla Młodzieży⁹, jednak nawet on po kilku latach rozszerzył swą formułę, przyjmując nazwę Teatr Klasyki.

⁴ O efektach tego zjawiska K. Kuliczowska pisze następująco: 12-, 13-latki są jeszcze dziećmi, a chcą już być młodzieżą dorastającą, chcą zaznaczyć swą odrębność w stosunku do dorosłych, podobnie jak ci starsi tworzą swoisty klan kibiców i naśladowców, a czasem i uczestników. (K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – jej miejsce w kulturze*, dz. cyt., s. 23).

⁵ W obrębie literatury, stanowiącej podstawę adaptacji radiowych przyjmujemy – za J. Paclawskim i M. Kątnym – że młodzież mieści się w granicach wiekowych 13–18 lat. Zob. J. Paclawski, M. Kątny, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 2004, s. 10.

⁶ M. J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, Warszawa 1972, s. 335.

⁷ M. J. Kwiatkowski, przytaczając program rozgłośni wileńskiej z pierwszego roku jej działalności, podaje następującą informację, dotyczącą audycji dla dzieci: *Nadają ich rozgłośnia 155, w tym 11 „wielkich zespołowych”, recytowanych bajek 51, pogadanek – 36, słowno-muzycznych – 12, kronik z żyć i a m ł o d z i e ż y – 12 i in.* (M. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 279.) (podkr. moje – A. P.).

⁸ Zob. G. Pawlak, *Teatr radiowy*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 401.

⁹ Jak podkreśla G. Pawlak, prezentowano w nim raczej „dzieła będące swobodną transkrypcją niż adaptacją”. (G. Pawlak, dz. cyt., s. 401) Pojawiły się tu m.in.: Ewy Nowackiej *Opowieść o Alkestis Pelisowej Córce* w reżyserii Janusza Kukuły (1982), *Orfeusz syn Kaliope i Ojagrosa* w reżyserii Grotowskiej (1986), *Demeter i Kora* w reżyserii Pietrzykowskiego (1991), czy *Pan Twardowski* Marcinkowskiej w reżyserii Janusza Kukuły (1989). Tamże.

Współcześnie problem statusu słuchowiska adaptacyjnego dla młodzieży znacznie się komplikuje. W dziedzinie odbioru obserwowany jest bowiem coraz częstszy dysonans między instancją odbiorczą zaprogramowaną jako modelowa w danym tekście kultury a faktycznym odbiorcą dzieła. Wraz z początkiem lat dziewięćdziesiątych zainteresowania dorastającego słuchacza uległy wyraźnej ewolucji: poszerza się zakres doświadczeń młodzieży i podwyższa się jej poziom rozwoju intelektualnego, co owocuje znamienym przesunięciem w obrębie klasyfikacji słuchowisk: niektóre spektakle radiowe – jak trafnie zauważa G. Pawlak – mogą zainteresować już tylko dzieci¹⁰. Nie inaczej dzieje się w obrębie literatury, stanowiącej podstawę słuchowisk adaptacyjnych: często zdarza się, że książki rozmijają się z przewidzianymi przez autorów adresatami zarówno na linii dzieci – młodzież, jak i młodzież – dorośli¹¹. Młodzież coraz wyraźniej zaznacza swoją odrębność w stosunku do kultury dziecięcej, ewoluując w stronę dorosłości: dorównuje starszym odbiorcom pod względem rozwoju intelektualnego, czasem nawet doświadczenia życiowego, jednakże nigdy pod względem moralnym i społecznym. To nierównomierne dorastanie utrudnia stworzenie dzieła literackiego i radiowego, które – zgodnie z postulatem J. Paclawskiego i M. Kątnego – wyprzedzałoby aktualne doświadczenia młodego człowieka i pokazywałoby wyższy stopień organizacji życia społecznego i duchowego, niż to wynika z aktualnej pozycji intelektualnej odbiorcy¹², a jednocześnie przeznaczone byłoby dla dorastającego, a nie dorosłego słuchacza. Znamienne zatarcie granic w zakresie odbioru dzieła, spotęgowane narastającym wpływem kultury masowej, zakłócającym oddziaływanie sztuki na młode pokolenie, prowadzić może do niepokojących wniosków: kultura młodzieżowa na tyle silnie izoluje się od tradycyjnego zakorzenienia w kulturze dziecięcej, że traci swoją autonomię i swoistość, włączając się w obszar kultury dorosłych¹³. To zjawisko znajduje odzwierciedlenie także we współczesnym repertuarze Teatru Polskiego Radia, w którym młodzież nie jest wyodrębniana w osobną kategorię odbiorczą – obok dominującej grupy słuchowisk dla dorosłych pojawiają się jedynie spektakle radiowe adresowane do najmłodszych słuchaczy¹⁴.

Z badań na temat współczesnego wpływu środków masowego przekazu na aktywność kulturową młodzieży wynika, że radio jest medium wybieranym bardzo często¹⁵. Niestety, młodzi ludzie słuchają głównie programów rozryw-

¹⁰ G. Pawlak, dz. cyt., s. 400.

¹¹ Jak zauważa K. Kuliczowska, autorów niepiszących z myślą o młodym czytelniku coraz częściej zaskakuje fakt, iż ich książki właśnie wśród nastolatków stają się bestsellerami. (K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – jej miejsce w kulturze*, dz. cyt., s. 24).

¹² J. Paclawski, M. Kątny, dz. cyt., s. 10.

¹³ Konstytuowanie się nowego podziału w dziedzinie odbioru dzieła literackiego zauważa A. Przeclawska, stwierdzając: „Dziś mamy raczej do czynienia z kulturą dziecięcą i kulturą dorosłych”, ponieważ „literatura młodzieżowa jest właściwie literaturą dziecięcą”, natomiast „literatura dla dorosłych porusza problemy interesujące młodzież, nie infantylicyzując ich”. (*Nastolatki żyją światem dorosłych*. Z A. Przeclawską rozmawia D. Świerczyńska-Jelonek, „Guliwer” 1995, nr 3, s. 38–39).

¹⁴ Teatr Polskiego Radia prezentuje obecnie następujące cykle słuchowiskowe: *Jedynka familijna* (obejmująca słuchowiska dla dzieci i rodziców), *Radio dzieciom*, *Scena teatralna Trójki* (głównie dla dorosłych), *Wieczór ze słuchowiskiem* (głównie dla dorosłych). Słuchowiska dla młodzieży mogą się wprawdzie pojawiać w każdym z wyżej wymienionych cykli, jednak w praktyce zdarza się to rzadko.

¹⁵ Powołujemy się na wyniki badań zaprezentowane w referacie A. Iwanickiej, *Środki masowego*

kowych lub audycji muzycznych, chętnie włączają się w formy aktywności proponowane przez rozgłośnie komercyjne: telefonują do radia, biorą udział w konkursach, niekiedy także odpowiadają na wezwania prowadzących, zgłaszając tematy kolejnych odcinków audycji cyklicznych. O słuchaniu radia ambitnego nie ma mowy i należy przypuszczać, że udział młodzieży w grupie odbiorczej jest tu znikomy. Sytuacja taka wynikać może z faktu, że audycje rozrywkowe mają dla słuchacza bardziej atrakcyjną formę, absorbują uwagę intensywnie i na krótko, pozwalając na zajęcie się innymi czynnościami podczas słuchania. Należałoby zatem – zgodnie z dawnymi postulatami K. Dobrzyńskiego – wychowywać odbiorców do estetycznego słuchania audycji radiowych, uczyć kultury słuchania¹⁶. Ta swoista edukacja miałaby stworzyć grunt pod efektywne odbieranie wartości artystycznych i emocjonalnych dzieła radiowego, a ogromną rolę odgrywałby w tym procesie właśnie Teatr Polskiego Radia.

Powiększający się zakres doświadczeń społecznych młodych ludzi, narastający wpływ kultury masowej oraz ewolucja w zakresie dojrzewania fizycznego i umysłowego młodzieży nie powodują jednak całkowitego przewartościowania cech tradycyjnie uznawanych za typowe dla tej grupy wiekowej. Można przyjąć, że pewne wyznaczniki twórczości literackiej i radiowej, charakteryzujące zainteresowania młodzieży, pozostają aktualne niezależnie od upływu czasu i zmian mentalności. Odnoszą się jednakże do coraz niżej usytuowanych wiekowo odbiorców. Nie należy zatem podważać aktualności wypracowanych przez dziesięciolecia właściwości literatury i sztuki radiowej dla młodzieży, lecz wypada przyjąć, że niektóre utwory przeznaczone pierwotnie dla młodzieży uległy przesunięciu do kultury dziecięcej: „stara” młodzież oznacza dziś kategorię dzieci starszych, mających 12–15 lat, natomiast „nowa” młodzież, mieszcząca się w przedziale wiekowym 16–18 lat, staje się godnym odbiorcą niektórych utworów przeznaczonych dla dorosłych, adaptowanych z myślą o dorastającym słuchaczu. W świetle powyższych rozważań adaptację słuchowiskową *Tajemniczej wyspy* J. Verne’a¹⁷ traktować będziemy jako dzieło adre-

kommunikowania a aktywność kulturowa młodzieży, wygłoszonym na konferencji *Media a edukacja* w Uniwersytecie Zielonogórskim w 2002 roku:

http://www.kmti.uz.zgora.pl/konferencje/media_a_educacja/referaty/iwanicka.pdf.

¹⁶ K. Dobrzyński twierdzi, że „dopiero uzupełnienie wiedzy wychowanka w tych trzech zakresach (muzyka, literatura, rozwój radia i fonografiki) pozwoli na odczuwanie nie tylko piękna kompozycji muzycznej czy literackiej, ale piękna zawartego w jakości brzmieniowej audycji radiowej”. (K. Dobrzyński, *O kulturze słuchania radia*, [w:] W. Legowicz, *Radio – ulotność słowa?*, Warszawa 1986, s. 56).

¹⁷ Julisz Verne – ur. 1828 w Nantes, zm. 1905 w Amiens. Studiował prawo, na którym w 1850 roku otrzymał licencjat. W 1852 r. został sekretarzem Teatru Lirycznego, ale ze względu na równoczesne założenie rodziny i problemy finansowe, podjął pracę jako agent giełdowy. Jego prawdziwą pasją była jednak sztuka, w wolnych chwilach pisał utwory sceniczne, które niekiedy wystawiano, jednak bez większych sukcesów. W latach 60. zaczął pisać powieści przygodowe i fantastycznonaukowe, które z pomocą wydawcy – J. Hetzela – przyniosły mu ogromną sławę. Powieści Verne’a przełożono łącznie na 25 języków. Do najbardziej znanych pozycji w jego twórczości należą: *Pięć tygodni w balonie* (1862, wyd. pol. 1873), *Wyprawa do wnętrza ziemi* (1864, wyd. pol. 1874), *Podróż na księżyc* (1865), *W 80 dni dookoła świata* (1872), *Piętnastoletni kapitan* (1878, wyd. pol. 1895) oraz trylogia: *Dzieci kapitana Granta* (1868, wyd. pol. 1877) *Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi* (1869, wyd. pol. 1871), *Tajemnicza wyspa* (1874, wyd. pol. 1876). Długo utrzymywała się legenda o polskim pochodzeniu pisarza, inspirowana także przekładem nazwiska (*verne* w języku polskim oznacza *olchę*), ostatecznie plotki te zostały jednak zdementowane. Do Polski powieści Verne’a docierały za pośrednictwem francuskiego czasopisma „Magazyn Edukacji i Rozrywki”, redagowanego przez

sowane do starszych dzieci, co nie oznacza – jak okaże się w toku analizy – że jest ono dla starszej młodzieży zupełnie nieatrakcyjne. W rozważaniach korzystać będziemy z najbardziej znanego i uznawanego za najlepszy¹⁸ przekładu *Tajemniczej wyspy*, autorstwa Janiny Karczmarkiewicz-Fedorowskiej¹⁹.

Tajemnicza wyspa w reżyserii Andrzeja Jarskiego jako słuchowisko dla młodzieży

Słuchowisko *Tajemnicza wyspa*²⁰ składa się z dwudziestu krótkich, około dwudziestominutowych odcinków, nieodpowiadających podziałowi formalnemu, występującemu w powieści²¹. Zgodnie z treścią powieści J. Verne'a, słuchowisko opowiada o grupie uciekinierów, którzy – chcąc wyrwać się z niewoli Południowców podczas wojny secesyjnej – decydują się na podróż balonem. Wskutek szalejącej burzy morskiej nie docierają jednak do celu, lecz lądują na niezamieszkałej wyspie Oceanu Spokojnego. Początkowa dezorientacja szybko przemienia się we wspólną walkę o budowanie cywilizacji, umożliwiającej przetrwanie na owej tajemniczej wyspie. Stopniowe zasiedlanie nowych terenów oraz prace nad organizacją życia i poprawą warunków bytowych nie tylko dowodzą pomysłowości zjednoczonych wspólną pracą bohaterów, ale także stają się pretekstem do wielu przygód. Najbardziej zagadkowym wątkiem zarówno powieści, jak i słuchowiska jest fakt, że podczas pobytu na wyspie koloniści nieustannie doświadczają pomocy kapitana Nemo, który – pozostając w ukryciu – ratuje bohaterów z niejednej opresji. Słuchowisko kończy się zatonięciem wyspy wskutek ruchów tektonicznych i powrotem wybawionych przez nadpływający statek bohaterów do ojczyzny.

W stosunku do najmłodszych odbiorców młodzież wyraża silną potrzebę realizmu: z jednej strony domaga się większego prawdopodobieństwa postaci i zdarzeń, z drugiej – z niechęcią odnosi się do prostych opowiadań zaczerpniętych z życia – zgodnie ze spostrzeżeniem Jerzego Kubina, woli eskapady nadludzi²². Zbliża to postulowane cechy słuchowisk dla młodzieży do charaktery-

wspomnianego Hetzela, z którym pisarz współpracował niemal 40 lat. Zob. J. Heistein, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1997, s. 409–410; A. Nikliborc, *Od baśniowości do prawdy*, Warszawa 1981, s. 55–57; G. Skotnicka, *Jules Verne, [w:] Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 406–407; M. Ziółkowska-Stobecka, *Jules Verne, [w:] Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Frycie, M. Ziółkowska-Stobecka, W. Bojda, Piotrków Trybunalski 2007, s. 753–755.

¹⁸ Badania przeprowadzone przez K. Czubaszka wykazały, że tłumaczenie J. Karczmarkiewicz-Fedorowskiej jest najpełniejszym polskim przekładem *Tajemniczej wyspy*. Zob. K. Czubaczek, *Podwójne życie „Tajemniczej wyspy”*, „Prace Verneologiczne” 1998, z. 1, s. 1–10.

¹⁹ J. Verne, *Tajemnicza wyspa*, przekł. J. Karczmarkiewicz-Fedorowska, Warszawa 1980.

²⁰ *Tajemnicza wyspa* w tłumaczeniu Piotra Legatowicza: Reżyseria – Andrzej Jarski, tłumaczenie – Piotr Legatowicz, adaptacja – Anna Borkowska, opracowanie muzyczne – Małgorzata Małyško, realizacja akustyczna – Andrzej Złomski, obsada: J. Bukowski (Cyrus Smith), A. Ferenc (Gedeon Spillet), G. Gadziomski (Nabuchodonozor), M. Troński (Pencroff), C. Kwieciński (Harbert). Emisja pierwszego odcinka słuchowiska odbyła się na antenie Radia BIS 1. 06. 2000 r.

²¹ Budowa słuchowiska wskazuje, że autorka adaptacji, dzieląc słuchowisko na części, kierowała się wyraźnie względami dramaturgicznymi, swobodnie traktując wyznaczone przez autora jednostki rozdziałowe. Znaczną się prawidłowość, że punktami rozgraniczającymi poszczególne odcinki są na ogół wydarzenia o dużym ładunku dramatycznym, których konsekwencje przedstawione zostają już w kolejnej części słuchowiska, zachęcając odbiorcę do wysłuchania kolejnej partii.

²² J. Kubin, *Radio i wychowanie*, Warszawa 1964, s. 46.

styki przeznaczonej dla tej grupy odbiorczej literatury: zarówno dzieło literackie, jak i radiowe powinno odznaczać się specyficzną tematyką ze szczególnym uwzględnieniem przygody, ciekawą treścią o dużym ładunku emocjonalnym i jasnym, barwnym stylem, natomiast główną rolę w konstrukcji świata przedstawionego powinien odgrywać bohater²³. Młodzi słuchacze, podobnie jak czytelnicy, lubią wartką akcję i silne napięcie emocjonalne, wyrażające się umiejętnie podtrzymywanym przez autora stanem niepewności. Należy dodać, że słuchowisko jest formą doskonale wyzyskującą te cechy dzięki sugestywności, stwarzającej wrażenie podsłuchiwania rzeczywistości. Ten autentyzm, będący immanentną cechą słuchowiska radiowego, zgodnie z konstatacją M. Kaziowa, „ma za zadanie wywołać postawę, którą przyjąwszy słuchacz będzie się odwoływał poprzez skojarzenia do doświadczeń z życia”²⁴. Niechętnie natomiast młodzi odbiorcy odnoszą się do słuchowisk o treści nieprawdopodobnej, powtarzającej te same chwytły dramaturgiczne lub natrętnie moralizującej. Kanon cech literatury dla młodzieży odzwierciedla się w radiowej sztuce słowa, choć w materii fonicznej jest inaczej realizowany. W tym właśnie kontekście przyjrzymy się adaptacji słuchowiskowej *Tajemniczej wyspy* J. Verne'a, wyreżyserowanej przez A. Jarskiego.

Zainteresowaniom młodego słuchacza – u którego uwaga jest ulotna, a potrzeba wrażeń silna – oraz warunkom sztuki słuchowiskowej doskonale odpowiada przygodowy typ fabuły adaptowanej powieści²⁵. Perypetie, niespodzianki, nieprzewidywalne zakłócenia akcji, utrzymują słuchacza w sytuacji ciągłego napięcia emocjonalnego i oczekiwania na dalszy ciąg wydarzeń, co wydatnie podnosi atrakcyjność tak tekstu literackiego, jak i dramatu radiowego. Dynamiczny układ fabularny powieści jest tym cenniejszy, że odpowiada wyrazistości sytuacji dramatycznej spektaklu radiowego oraz silnemu zagęszczeniu czasu i intensywności ekspresji, charakteryzujących wewnętrzny rytm słuchowiska. Dzięki temu radiowe ożywienie zapisu powieściowego z łatwością wprawia w ruch mistrzowsko skonstruowane w *Tajemniczej wyspie* mechanizmy fabularne – pozwala im wybrzmieć, uwzględniając możliwości i ograniczenia realizacyjne, zaprogramowane w tekście przez autora. Adaptacja słuchowiskowa *Tajemniczej wyspy* wpisuje się zatem w zainteresowania młodego odbiorcy, a bazując na technice audialnego ożywiania słowa drukowanego zdolna jest silniej absorbować uwagę nastolatka niż lektura powieści.

Duże znaczenie przygodowości w dziele radiowym dla młodzieży potwierdzają badania przeprowadzone wśród młodych słuchaczy jeszcze w latach 60. przez J. Kubina²⁶. Wynika z nich, że ważnym czynnikiem, od którego zależą

²³ Zob. *Właściwości literatury pięknej dla dzieci i młodzieży*, [w:] J. Paławski, M. Kątny, dz. cyt., s. 96.

²⁴ M. Kaziów, *Tematy i problemy słuchowisk radiowych*, [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, Wrocław 1974, s. 172.

²⁵ K. Kuliczowska słusznie zwraca uwagę na fakt, że trudno wyodrębnić powieść przygodową w osobny gatunek epicki, skoro „przygodowość” pojawia się w wielu, nie tylko *stricte* przygodowych powieściach i może być cechą powieści dla dzieci i młodzieży w ogóle. Stąd mowa o przygodowym typie fabuły. Zob. K. Kuliczowska, *Kategoria przygody*, [w:] *W świecie prozy dla dzieci*, dz. cyt., s. 63.

²⁶ Wobec braku nowszych prac badawczych, poświęconych temu zagadnieniu oraz z uwagi na dogłębność analiz J. Kubina, właśnie na jego prace będziemy się powoływać. Należy podkreślić, że

upodobania starszych dzieci w zakresie tematyki słuchowisk radiowych jest wpływ społecznych grup odniesienia²⁷, zwłaszcza tych, w których jednostka obraca się najczęściej: środowisko szkolne, koledzy, rodzina. Młody człowiek wchodzi w interakcje z członkami takiej grupy, co skutkuje m.in. oddziaływaniem emocjonalnym: wyrażanie opinii pokrywających się z panującymi w grupie przynosi jednostce poczucie akceptacji i dostarcza zadowolenia, natomiast manifestowanie poglądów sprzecznych z ogólnie przyjętymi grozi odrzuceniem lub izolacją. Z badań Kubina wynika, że młodzi ludzie swobodniej związani z grupami rówieśników chętniej słuchają słuchowisk przygodowych i kryminalnych niż jednostki zaangażowane w życie grupowe²⁸. Odosobniony dorastający człowiek może bowiem traktować takie słuchowiska jako formę ucieczki przed brakiem akceptacji, chętnie poddaje się absorbującej grze wyobraźni. Nie oznacza to jednak, że osób towarzyskich, zaangażowanych w życie grupowe, słuchowiska przygodowe w ogóle nie interesują, jednakże poszukują w nich wyłącznie wartości ludycznych. Aby zatem odpowiedzieć na potrzeby wszystkich młodych słuchaczy, bez względu na ich osobowość, należy dostarczyć odbiorcy zarówno mrozących krew w żyłach przygód, jak i powodów do śmiechu, tak jako to czyni A. Jarski w słuchowisku *Tajemnicza wyspa*.

W radiowej adaptacji *Tajemniczej wyspy* odnaleźć można różne typy przygód: pomyślne – wywołujące radość bohaterów, skonstruowane w konwencji zabawowej – z dystansem humorystycznym oraz przygody typu tragicznego, którym do końca towarzyszy iluzja rzeczywistego niebezpieczeństwa²⁹. W omawianych fragmentach tych ostatnich jest najwięcej: katastrofa powietrzna budzi lęk o wynik lądowania balonu, zaginięcie Cyrusa wywołuje niepokój o jego dalsze losy, stwierdzenie, że ocalała załoga znalazła się na bezludnej wyspie, budzi grozę. Słuchacz w zniecierpliwieniu oczekuje rozwiązania każdej trudnej sytuacji, mając nadzieję, że bohaterowie i tym razem wyjdą cało z opresji. Silne napięcie emocjonalne jest w słuchowisku umiejętnie podsycane dzięki interpretacji głosowej powieściowych kwestii postaci oraz – dopełniającej kształt każdej sceny – warstwie dźwiękowo-akustycznej. Nawet najsprawniej skonstruowane w utworze literackim opisy i dialogi nie są tak sugestywne, jak ich realizacja dźwiękowa. Słuchacz zaczyna wierzyć w zagrożenie ze strony ruchów tektonicznych, gdy do jego ucha docierają groźne pomruki wulkanu i komentarze zdezorientowanych kolonistów. Dalszy rozwój fabuły potęguje jedynie w słuchaczu poczucie niebezpieczeństwa: obserwacja postępów wulkanu, badania prowadzone przez Cyrusa we wnętrzu krateru, w końcu tajemni-

o ile dane liczbowe, prezentowane przez badacza, są już (niestety!) mocno zdezaktualizowane, o tyle wnioski, do jakich prowadzą, nie straciły na znaczeniu i dadzą się odnieść także do współczesności. W niniejszej pracy odwoływać się będziemy jedynie do książki *Radio i wychowanie* (Warszawa 1964) ponieważ inna, nie mniej ważna praca tego autora (*Rola radia w wychowaniu dzieci i młodzieży*), istnieje jedynie w trudno dostępnej formie rękopisu na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego.

²⁷ J. Kubin definiuje grupę odniesienia jako każdą grupę, do której jednostka należy lub pragnie należeć. (J. Kubin, dz. cyt., s. 42).

²⁸ Tamże, s. 43.

²⁹ Dwie ostatnie kategorie pokrywają się z typologią zaprezentowaną przez G. Skotnicką. Por. G. Skotnicka, *Przygoda w powieściach dla dzieci i młodzieży Edmunda Niziurskiego. Rodzaje, struktura, funkcje*, [w:] Edmund Niziurski, red. J. Paclawski, M. Kątny, Kielce 1996, s. 58.

cza rozmowa na osobności z kapitanem Nemo, zatajona nawet przed odbiorcą – wszystko to sprawia, że słuchacz coraz silniej angażuje się w sytuację dramatyczną, jest zaintrygowany, zaniepokojony, wreszcie przerażony niepomysłnym rozwojem zdarzeń.

Warto podkreślić, że każda zmiana w płaszczyźnie fabularnej wyrażonej werbalnie jest natychmiast wzmocniana analogiczną zmianą w tle akustycznym: w zależności od sytuacji dramatycznej wiatr cichnie lub nabiera mocy, krzyki przeistaczają się w mowę spokojną lub pełną niepokoju³⁰. Współgranie tła dźwiękowego z kreacją napięcia emocjonalnego w słuchowisku jest jednym z przejawów konsekwentnego wykorzystywania przez reżysera specyficznych możliwości sugerowania znaczeń, jakie stwarza medium radiowe.

W grupie młodzieży 13–16-letniej potwierdzona została hipoteza o dużym znaczeniu płci w preferencjach odbiorczych: dziewczynki częściej słuchały i wyżej oceniały słuchowiska literackie, natomiast chłopcy wykazywali silniejsze zainteresowanie audycjami geograficznymi i podróżniczymi oraz – lokowanymi w hierarchii preferencji nieco niżej – nowościami technicznymi, lotnictwem, majsterkowaniem, fantastyką naukową i historią nauki³¹. Słuchowiskowa adaptacja *Tajemniczej wyspy* odpowiada gustom obojga płci, łącząc w literackiej formie wątki podróżnicze, przygodowe i techniczno-wynalazcze³². Zainteresowani praktycznym zastosowaniem wiedzy z nauk ścisłych chłopcy mogą przysłuchiwać się radom Cyrusa, podług których rozbudowuje się cywilizacja na Wyspie Lincoln, śledzić przygody bohaterów i poznawać właściwości chemiczne otaczającego świata. Dziewczynki natomiast mogą przeżywać wzruszenia związane z resocjalizacją Ayrtona czy spowiedzią i śmiercią kapitana Nemo. Cała ta zróżnicowana tematyka jest jednak osadzona w jednym, wspólnym kontekście: podróży.

Słuchacz, obserwując Cyrusa i jego towarzyszy, odbywa także metaforyczną podróż po świecie nauki, uczy się zaradności, współpracy, życia w przyjaźni i zgodzie ze szlachetnymi zasadami postępowania. O ile ten pierwszy, geograficzny typ podróży odbywa się bez żadnej nawigacji, w zawierzeniu Boga i losowi, o tyle podróż po świecie nauki i wartości jest w adaptacji radiowej starannie przemyślana – słuchacz porusza się po szlakach wyznaczonych przez autora i dookreślonych wkładem reżyserskim. Taka podróż może być dla mło-

³⁰ M. Kaziów zaznacza, że *odgłosy natury muszą być uporządkowane, występujące w odpowiednim zestroju, rytmie, natężeniu i czasie* (M. Kaziów, dz. cyt., s. 115). Pełnią też zawsze funkcję wspomagającą wobec głosu, a siła ich oddziaływania emocjonalnego na słuchacza zależy od wzajemnego dopasowania – w przypadku omawianej sceny bardzo trafnego – obu elementów struktury fonicznej dzieła.

³¹ J. Kubin, dz. cyt., s. 44–45.

³² Pierwotnie *Tajemnicza wyspa* była powieścią przygodową adresowaną głównie do chłopców. W wieku XIX literatura zaczyna bowiem przemawiać nie tylko do młodzieży jako pomijanej dotąd grupy odbiorczej, lecz także do wąskich grup czytelniczych. Powstają powieści skierowane do adresata zróżnicowanego zarówno pod względem wieku i płci, jak i środowiska społecznego. Przekłada się to na postępujący rozwój gatunków twórczości powieściowej, z których rolę szczególną zaczyna odgrywać powieść przygodowa. Zmianom adresu czytelniczego twórczości literackiej towarzyszy zamiana przekazywanych wartości, co spowodowane jest rewolucją ideową romantyzmu oraz psychologicznymi i pedagogicznymi badaniami nad specyfiką młodego odbiorcy. Zob. J. Papużyńska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – pojęcie i problemy klasyfikacji*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przeclawska, Warszawa 1978, s. 30.

dego odbiorcy znacznie bardziej pouczająca niż wędrówka zgodna z geograficznie wyznaczonymi szlakami, odkrywająca przed słuchaczem jedynie egzotykę każdego z odwiedzonych przez bohaterów miejsc. Taka specyficzna podróż to także odmiana znanego w literaturze motywu robinsonady³³.

Słuchowisko *Tajemnicza wyspa* spełnia w tym świetle przede wszystkim funkcje poznawcze i wychowawcze, a także realizuje cele socjalizacyjne, tworząc podstawy włączenia młodego odbiorcy w przyszłe życie społeczne³⁴. W obrębie pierwszej grupy na szczególną uwagę zasługuje fakt precyzyjnego określania w dramacie radiowym położenia topograficznego Cyrusa i jego towarzyszy. Młody odbiorca może bez trudu nakreślić trasę lotu balonem na mapie, a także wskazać na Pacyfiku miejsce, gdzie znajdować się powinna Wyspa Lincoln. W słuchowisku przekazuje się także wiele informacji z zakresu wiedzy o przyrodzie, gdyż budowanie cywilizacji na niezamieszkałych terenach stwarza okazję do charakterystyki występujących w strefie podrównikowej gatunków zwierząt i roślin. Sporej dawki wiedzy dostarczają także odkrycia kolonistów w zakresie geologii oraz wykorzystywanie wiedzy z zakresu chemii, fizyki i matematyki. Młody odbiorca zostaje zachęcony do nauki przedmiotów ścisłych ich praktycznym zastosowaniem, zapamiętuje cenne sposoby radzenia sobie w trudnych warunkach i przyswaja substytuty zdolne zastępować dobra codziennego użytku. Niektóre rozwiązania mogą się wydawać młodemu odbiorcy wręcz magiczne – tym bardziej absorbują słuchacza i skłaniają do własnych eksperymentów. Nawet jeśli elementy świata przedstawionego wykraczają poza zasady prawdopodobieństwa – jak w przypadku istnienia statku podwodnego „Nautilus” – stanowią sposobność do zaprezentowania pewnych prawidłowości fizycznych, występujących także w rzeczywistości. Zgodnie ze spostrzeżeniem Joanny Papuzińskiej, „fantastyka nie koliduje [...] z poznawczymi funkcjami utworu”³⁵, lecz je uzupełnia, tworząc całość spójną kompozycyjnie.

Wśród wartości wychowawczych proponowanych w słuchowisku na uwagę zasługują: jedność, przyjaźń, braterstwo, postawa czynienia dobra, dążenie do prawdy i sprawiedliwości, solidarność, samodzielność i dojrzałość. Młody odbiorca przekonuje się, że siłą przyjaźni można nie tylko przeżyć w trudnych warunkach, lecz także – dzięki wspólnemu wykorzystywaniu posiadanej wiedzy – osiągnąć zadziwiające efekty. Mieszkańcy Wyspy Lincoln budowali dobrobyt po to, by oddać go potem we władanie Ameryce. Ogromny patriotyzm, typowy dla literatury końca XIX wieku³⁶, podkreślony jest w adap-

³³ W stosunku do klasycznej robinsonady w *Tajemniczej wyspie* występują pewne rozbieżności, znajdujące odzwierciedlenie także w kreacji słuchowiskowej. Bohaterowie słuchowiska zaczynali swoją robinsonadę w warunkach dużo trudniejszych niż modelowy Robinson Kruzoe, dysponowali natomiast nieporównanie większą wiedzą i to zapewniło im godne życie na wyspie. Robinsonada w słuchowisku jest więc raczej popisem wiedzy i umiejętności bohaterów niż walką o przeżycie. Zob. J. Tomkowski, *Juliusz Verne – tajemnicza wyspa?*, Łódź 1987. s. 69, a także S. Frycie, *O współczesnej prozie podróżniczo-przygodowej dla młodzieży*, „Nowa Szkoła” 1975, nr 7/8, s. 37–41; J. Kolbuszewski, *Tytuł różnych Robinsonów*, [w:] *Dziwne podróże, dziwni podróżnicy*, Warszawa 1977, s. 74–88.

³⁴ J. Papuzińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży – pojęcie i problemy klasyfikacji*, dz. cyt., s. 33.

³⁵ Tamże.

³⁶ Jak zaznacza R. Waksmund, pojęcie patriotyzmu pojawiło się w literaturze dla dzieci i młodzieży w XIX wieku. Zob. R. Waksmund, *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży w okresie kształtowania się jej modelu*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papuzińska, B. Żurakowski, Warszawa 1985, s. 23.

tacji słuchowiskowej także dzięki pominięciu w tekście pierwowzoru zdań mówiących o nienawiści kapitana Nemo do ciemniejszych swego narodu. Kapitan w spowiedzi zwraca uwagę głównie na swoją miłość do ojczyzny, którą traktuje także jako kategorię wartościującą. Wyjaśniając kolonistom przyczynę zainteresowania ich losem, mówi:

Dopiero, gdy zobaczyłem, że jesteście energiczni... uczciwi!... złączeni braterską przyjaźnią, zacząłem się bliżej wami interesować.

Słuchowisko *Tajemnicza wyspa* dowodzi, że adaptacja radiowa jest procesem znacznie szerszym niż wynikałoby to z tradycyjnie przyjmowanych założeń - nie obejmuje bowiem wyłącznie swoistego przekładu dzieła literackiego na tekst audialny, lecz także transponuje wyznaczniki, zaczerpnięte z badań historyków literatury. Nie prowadzi to jednak do niepożądanych uproszczeń w kreacji słuchowiskowej, lecz odzwierciedla się w skuteczniejszym przystosowaniu adaptowanego dzieła do potrzeb młodego odbiorcy. Wyznaczniki literackie stają się krytycznie przyjmowanym przez reżysera radiowego źródłem wiedzy o specyfice projektowanej grupy odbiorczej tekstu audialnego, a jednocześnie są wyrazem aktualności treści pierwowzoru mimo referencji wobec coraz niższych wiekowo słuchaczy.

Summary

The article focuses on the youth for whom the radio drama is created. The radio drama entitled "The Mysterious Island" meets the criteria of the young receiver's interest. Through the innovative vision of the director, the radio drama materialises the elements of a literary work which are the most valuable nowadays. The radio adaptation connects modernity and classic 19th century novel for the youth.