

# Maryla Hopfinger

---

## Kultura audiowizualna a rozumienie literatury

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 129-146

---

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.

MARYLA HOPFINGER

## KULTURA AUDIOWIZUALNA A ROZUMIENIE LITERATURY

Wiek XX zyskuje w miarę postępujących przemian kulturowych rozmaite przydomki: wieku filmu, kultury wizualnej, kultury masowej, ery środków elektronicznych. Ostatnio coraz częściej mówi się o „cywilizacji audiowizualnej”. Wszystkie te określenia, często używane wymiennie, łączą się ściśle z wynalazkami technicznymi: aparatem fotograficznym, płytą gramofonową, kamerą filmową, magnetofonem, telerecordingiem, ampexem, magnetowidem, telewizyjną videokasetą — z gwałtownym rozwojem i masowym rozpowszechnieniem kina, radia, telewizji. Zawrotną karierę zrobiło zwłaszcza pojęcie kultury masowej, w tej chwili mające już swoją bogatą przeszłość, którą dokumentują opasłe tomy rozważań naukowych, wyników badań empirycznych, krytyk i obron. Kojarzy się ono na ogół z takimi głównie wyróżnikami, jak: środki masowej komunikacji, szeroki zasięg odbiorców, „niskie” ułożenie zjawisk objętych tą nazwą wśród innych zjawisk XX-wiecznej kultury. Kultura niska — kultura wysoka, obiegi niskie — obieg wysokoartystyczny, kultura masowa — awangarda itp. to podstawowe opozycje teorii kultury masowej<sup>1</sup>. Szereg klasycznych już prac naukowych poświęconych kulturze masowej dotyczy przede wszystkim jej powstania, rozwoju i kształtu w wysoko uprzemysłowionych społeczeństwach. Jednak na obszarach powolniejszego postępu cywilizacyjnego kształtowało się inaczej wiele zjawisk uważanych za wyróżniające i charakterystyczne dla kultury epoki industrialnej. Przesunięcie w czasie samego początku nowoczesnych przemian kulturowych, ich odmienny rytm, nie pozostały bez wpływu na przebieg, postać, funkcje technicznych oraz społecznych

<sup>1</sup> Wzajemne przenikanie się kultury „wysokiej” i „niskiej” tropi z dużym powodzeniem K. Rudzińska: *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX w.* W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej*. T. 2. Wrocław 1973; *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973; *Awangarda a kultura masowa*. W zbiorze: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Wrocław 1974.

procesów i zjawisk. Kierunek rozwoju technologicznej infrastruktury komunikacji społecznej w XX w. cechuje siła przymusu kulturowego. Jednak stylowe wersje nowoczesnego typu kultury mogą być i są różne<sup>2</sup>.

Pojęciu „kultura audiowizualna” nadają znaczenie szersze od „*mass culture*”. Ich zakresy znaczeniowe krzyżują się, częściowo pokrywają, a środki masowego przekazu konstytuują, by tak rzec, oba te pojęcia. Jednakże „kultura masowa” obejmuje tylko pewien wybrany obszar kultury, ponieważ jest rezultatem przedwstępnych wartościowań, hierarchizacji, a zastosowane kryteria pochodzą z innej epoki. „Kultura audiowizualna” zaś obejmuje pewną kulturową formację i występujące w niej zjawiska zróżnicowane społecznie, artystycznie czy funkcjonalnie. Pojęcie to uwzględnia relikty przeszłości i zarazem otwarte jest na wszelkie innowacje. Określa pewnego typu kulturę jako całość, jako intersemiotyczną konfigurację będącą układem i hierarchią różnych systemów znakowych, powiązanych z różnymi dziedzinami ludzkiej działalności oraz z aspektami sytuacji antropologicznej. Zasady współistnienia systemów znakowych, charakter ich wzajemnych stosunków, napięć i opozycji, współokreślają dynamikę kultury.

Podstawą formacji audiowizualnej są nośniki: film, radio, telewizja, oparte na technikach zapisu i odtwarzania różnych aspektów zachowań ludzi i otaczającego ich świata — w przeciwieństwie do technik drukarskich, rejestrujących przede wszystkim aspekt werbalny zachowań ludzi (także wizualny, np. rysunki czy ryciny, które jednak odgrywały nierównie mniejszą rolę komunikacyjną). Komunikacja audiowizualna umożliwia i preferuje całościowe utrwalanie sytuacji antropologicznej, zmieniając sposoby przedstawiania człowieka, jego relacji z innym, innymi, światem natury i światem rzeczy. Kształtuje własne reguły i zasady komunikacyjne, preferencje i wyobrażenia, kryteria i hierarchizacje.

Kultura werbalna oparta na dominacji słowa sprzyjała przede wszystkim dynamice systemów werbalnych. Rola literatury i komunikacji literackiej w strukturze całości kultury była szczególnie ważna, a ranga bardzo wysoka i utrwalona tak dokonaniem doniosłymi artystycznie, jak powagą prestiżu społecznego. Język, literatura nadawały ton, były wzorcowe dla innych systemów znakowych, zdominowały świadomość komunikacyjną. Doprowadziło to do ostrego wyodrębnienia się zachowań werbalnych spośród innych zachowań ludzkich i do ich „nadwartościowania” kosztem pozostałych. Ów wartościujący podział na sfery werbalną i niewerbalną powołał opozycję słowa i obrazu, konstrukcji konceptualnych i wrażeń zmysłowych, rozumu i uczucia, kultury i natury,

---

<sup>2</sup> Obszernie i odkrywczo pisze na ten temat S. Żółkiewski, zwłaszcza w książce: *Kultura literacka (1918—1932)*. Wrocław 1973.

zarazem zyskując czy tworząc sobie motywacje głęboko zakorzenione w sferze filozoficznej.

Kultura typu audiowizualnego, przywracając swoistą integralność sytuacji antropologicznej, spaja rozdzielone dotąd jej aspekty werbalne i niewerbalne, niweluje i przekracza opozycje właściwe kulturze typu werbalnego. Powołuje nową konfigurację intersemiotyczną, w której centrum sytuują się systemy audiowizualne. Teraz one stają się układem odniesienia dla innych systemów znakowych, narzucają ton i współokreślają świadomość komunikacyjną. Nie chodzi tu zatem tylko o nowe nośniki, tworzywo czy materiał, lecz także o konsekwencje ich funkcjonowania w kulturze. Chodzi o nową postać konfiguracji intersemiotycznej, tworzącej nadrzędny kontekst kulturowy. Komunikacja audiowizualna nie tylko kształtuje własne reguły, zajmując miejsce mocne (bo nie: wysokie) w strukturze całości kultury współczesnej, w rozmaity sposób oddziałuje na inne formy społecznej komunikacji. Wpływa i na komunikację literacką. Oczywiście kierunki wpływów biegną w obie strony, a siła ciężenia kryteriów i wzorów utrwalonych w epoce dominacji słowa i literatury jest ogromna i nie do przecenienia. Z jednej strony, kultura literacka przyswaja instytucje i zjawiska audiowizualne, one przyspieszają jej przemiany, przemiany wszystkich składników procesu literackiej komunikacji: nadawcy, odbiorcy, komunikatu. Z drugiej strony, komunikacja audiowizualna rozwijała się i często nadal pozostaje pod przemożnym wpływem mechanizmów i zjawisk domeny literackiej. Owe wzajemne relacje, zapożyczenia, krążenie wzorów przynoszą obu stronom nie zawsze równe korzyści. Np. — masowe środki przekazu, angażując do współpracy ludzi pióra, sprzyjały rozpowszechnieniu się roli pisarza jako technika literackiego, wykonawcy zamówienia tylko na fragment przyszłego utworu, co torowało drogę postawom pisarskim akceptującym raczej oddawanie usług niż manifestowanie własnych problemów i przekonań. Natomiast utrwalona w tradycji literackiej rola pisarza jako twórcy autonomicznego, nieodłącznie sprzężona z autorytetem moralnym — choć na terenie literatury przeżyła kryzys — pomogła w kształtowaniu się „wzoru autorstwa” w dziedzinie filmu, radia czy telewizji<sup>3</sup>.

W Polsce przesłanki konfiguracji intersemiotycznej typu audiowizualnego widać już dostatecznie wyraźnie w dwudziestolecu międzywojen-

---

<sup>3</sup> Uważa się zwykle, że przemiana roli i postawy reżysera filmowego zachodziła jednokierunkowo: od profesjonalnego wykonawcy do wyraziciela własnych przekonań i upodobań. W ogólności jest to prawda. Dodam tylko, iż postawa autorska obecna była od początków kina — by wymienić Griffitha, Chaplina czy Eisensteina.

nym, zwłaszcza w latach trzydziestych. Wzrost liczby sal kinowych, rozwój rodzimej produkcji filmowej osiągający skalę przemysłową, powiększanie się fachowej kadry związanej z produkcją filmu pozwoliły instytucji kina zadomowić się w kulturze, stwarzały konieczne, choć jeszcze niewystarczające warunki dla awansu filmowej twórczości. Rozwój kinematografii i kultury filmowej dokonywał się u nas dużo wolniej i mniej więcej o dwa dziesięciolecia później niż w krajach wysoko uprzemysłowionych. Nie byliśmy natomiast zbyt opóźnieni w stosunku do światowego rozwoju radiofonii. Pierwszą polską rozgłośnię uruchomiono w 1926 r. w Warszawie — był to u nas początek regularnej radiofonii. W kilka lat potem radio staje się faktycznie środkiem masowej komunikacji (ponad 320 tys. abonentów). Z kolei telewizja, w wielu krajach udostępniona szerokiej publiczności w latach 1933—1936, w Polsce lat trzydziestych nie przekroczyła stadium eksperymentalnego.

Zarówno kino jak i radio odgrywały ważną rolę w przemianach kultury literackiej<sup>4</sup>. Współpraca pisarzy z tymi nowymi instytucjami wprowadzała zmiany w repertuarze uznanych społecznych funkcji twórców. Publiczność kinowa i radiowa uczyła się zupełnie nowych wzorów odbioru, uczyła się audiowizualnego abecadła. Tą drogą potencjalny odbiorca komunikatu literackiego zmieniał swoją wrażliwość, skalę potrzeb i preferencji, kryteria wyboru. Środki masowej komunikacji oddziaływały i na samą literaturę, z czego już wówczas często zdawano sobie sprawę.

Jednak przede wszystkim w latach międzywojennych stworzone zostały podstawy sztuki filmowej i sztuki radiowej w Polsce. Pod koniec tego okresu mówić można o pewnych sukcesach polskiego filmu, a co znamienne: współtworzy je właśnie literatura. Odnosiło sukcesy i radio, m. in. dzięki rozwojowi oryginalnego słuchowiska radiowego oraz powieści radiowej.

Po wojnie konieczna stała się budowa — niemal od podstaw — infrastruktury technicznej, technologicznej, instytucjonalnej polskiego kina i radia. Aczkolwiek stosunkowo szybko uruchomiono działalność radiową i produkcję filmową, a także kontynuowano prace badawcze i konstrukcyjne nad telewizją, początki nowoczesnej kultury audiowizualnej w Polsce przypadają na drugą połowę lat pięćdziesiątych. W tym czasie najbardziej rozwinięta jest baza techniczna radia — w 1955 r. notowano ponad 3 miliony radioabonentów, w 1958 zaś osiem ekspozytur Polskiego Radia: Białystok, Kielce, Koszalin, Lublin, Olsztyn, Opole, Rzeszów, Zielona Góra, otrzymuje status rozgłośni, nadto rozpoczyna emisję na falach ultrakrótkich program III PR. Produkcja filmowa, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych niewielka, później rozwinie się ilościowo do kilku-

---

<sup>4</sup> Zob. Żółkiewski, *op. cit.*, zwłaszcza s. 46—62.

nastu i więcej filmów rocznie. Nastąpi także przełom w samej twórczości, randze i prestiżu filmu polskiego. Fakt ten oraz rozszerzenie repertuaru kinowego o wiele pozycji zagranicznych, przy słabym jeszcze funkcjonowaniu telewizji, współtworzyły 200-milionową publiczność kinową (1956—1961). Warszawski Ośrodek Telewizyjny, pracujący od r. 1956, otwiera historię regularnej działalności TV w Polsce. W 1958 roku liczba abonentów telewizyjnych wynosi blisko 85 tysięcy, w 1963 milion, w 1965 dwa miliony. Do roku 1962 obok Warszawy powstaje sześć ośrodków: w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie. Warto podkreślić wysoki udział inicjatyw społecznych w budowie lokalnych ośrodków telewizyjnych<sup>5</sup>. Rozwój kina, radia, telewizji w Polsce osiągnie wskaźniki na poziomie europejskim pod koniec lat sześćdziesiątych oraz na początku lat siedemdziesiątych.

Jak zatem łatwo zauważyć, formowanie się kultury audiowizualnej sprzężone jest z rozwojem bazy technicznej; istnienie infrastruktury technologicznej jest pierwszym, elementarnym warunkiem komunikacji audiowizualnej.

W miarę kształtowania się kultury typu audiowizualnego zmienia się pojmowanie samej literatury. Oczywiście nie jest to zjawisko nowe, występowało w różnych okresach historycznych. W XIX stuleciu ewolucja pojęcia „literatura” wynikała z nowych przedsięwzięć i doświadczeń literackiej praktyki. „Rzeczywisty [...] awans gatunków ongiś niskich i trywialnych jest, jak wiemy, potężną dźwignią rozwoju w ogóle literatury i kultury literackiej”<sup>6</sup>. Powieść jako gatunek jest przykładem nobilitacji XIX-wiecznej, powieść kryminalna — przykładem nobilitacji już XX-wiecznej.

Jak obecnie, w epoce sztuk technicznych, kształtuje się rozumienie literatury? Próby poszerzenia tradycyjnego pojęcia literatury dokonywane są głównie na dwu płaszczyznach: jedna z nich wiąże się z praktyką przetwarzania utworów literackich na użytek środków masowej komunikacji, druga — z pisarstwem przeznaczonym specjalnie dla filmu, radia, telewizji.

Mówi się często, że film to swoista sztuka literacka, a filmowe adaptacje utworów literackich mają być mocnym oparciem dla tej tezy<sup>7</sup>. Podobne opinie formułowane są pod adresem radia i telewizji. Środki

<sup>5</sup> Zob. S. Miszczak, *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*. Warszawa 1972, s. 393—402. Informacje i dane statystyczne pochodzą z tej właśnie książki oraz z *Rocznika statystycznego kultury polskiej 1945—1967* (Warszawa 1969).

<sup>6</sup> Żółkiewski, *op. cit.*, s. 465.

<sup>7</sup> Przekonywającą polemikę z tą tezą podejmuje A. Jackiewicz (*Film jako powieść XX wieku*. Warszawa 1968, s. 7—20).

masowej komunikacji uznawane są na ogół za formy podawcze literatury, zaś adaptacje filmowe, radiowe, telewizyjne za inne nurty literatury, czy też traktowane jako powtórzenie literackiego pierwowzoru. Myślę, że na temat adaptacji wciąż jeszcze aktualne są przeświadczenia zrodzone w epoce dominacji kultury słowa i głęboko w niej zakorzenione. Idea adaptacyjnej wierności wobec oryginału literackiego pochodzi z tej właśnie epoki, w której nowo odkryte środki masowego przekazu zyskać miały uzasadnienie swego funkcjonowania w kulturze i szansę nobilitacji przez służbę bezpośrednim interesom literatury, sztuki uznanej i cennej.

Postulat owej wierności nie bierze zupełnie pod uwagę odmienności tworzywowej i znakowej filmu, radia, telewizji, których reguły i sposoby wypowiedzi rozwijają się — z mniejszymi bądź większymi oporami — w zgodzie z wewnętrznymi predyspozycjami i zewnętrznymi warunkami komunikacyjnymi. Nadto idea owej wierności zakładać musi przecież określone, jedynie słuszne i dopuszczalne, odczytanie utworu literackiego, zatem odwołuje się do czasów dość odległych, kiedy to autorytet powieści ufundowany był na wartościach wspólnie uznanych przez autora i jego odbiorców. I wiara w możliwie pełne powtórzenie literackiej podstawy przez adaptacje bynajmniej nie uległa dezaktualizacji w miarę rozwoju praktyki adaptacyjnej i szerszych przemian kulturowych. Tytułem przykładu: w ostatnio wydanej ciekawej książce Władysława Orłowskiego dotyczącej adaptacji filmowych i telewizyjnych czytamy o wierności literackiemu oryginałowi i rzetelności adaptacyjnej, o przekraczaniu przez adaptatora dopuszczalnych granic i nieuczciwym stosunku do pierwowzoru<sup>8</sup>. Większość jednak wywodów autora (jednocześnie praktyka) pokazuje, iż z wielu rozmaitych i bardzo złożonych powodów wierność jest w konkretnej realizacji najzupełniej niemożliwa. Niezależnie od tego warto dodać oczywiste, zdawałoby się, stwierdzenie, że to, co dla jednych odbiorców będzie rzetelne czy uprawnione w zabiegach adaptacyjnych, przez innych uważane być może za nadużycie i gwałt wobec pierwowzoru (by przywołać choćby dyskusję wokół *Popiołów* Andrzeja Wajdy). Autor wspomnianej książki przyznaje sam, jak bardzo nad dokonywanymi adaptacjami ciąży konwencje epoki, gust publiczności, „duch czasu bieżącego”. Toteż sądzę, że postulat adaptacyjnej wierności funkcjonuje na podobieństwo mitu, w aspekcie teoretycznym i praktycznym. Traktuję go przede wszystkim jako postulat moralny, odwołujący się do poczucia odpowiedzialności realizatorów adaptacji (warto by wszakże rozszerzyć grono adresatów, włączając doń wszystkich autorów). Nie sądzę, by możliwe było wprowadzanie sztywnych zasad tam, gdzie mamy do

---

<sup>8</sup> W. Orłowski, *Z książki na ekran*. Łódź 1974.

czynienia z twórczością przecież; nie wydaje mi się też możliwe (i potrzebne) uzyskanie jednobrzmiących opinii tam, gdzie wchodzi w grę odmienne przeświadczenia i upodobania, przede wszystkim różne możliwe odczytania podstawy literackiej.

To właśnie filmowa praktyka adaptacyjna uczyła dystansu wobec utworu literackiego, sprzyjała swoistej desakralizacji literatury, pokazywała, że ten sam tekst może być różnie odczytywany, usamodzielniała lekturę, przyczyniając się do zmiany wzorów w komunikacji literackiej.

Każda adaptacja — filmowa, radiowa czy telewizyjna — jest bowiem swoistym odczytaniem, interpretacją podstawy literackiej, sformułowaną w odmiennym materiale semiotycznym, jest więc rezultatem przekładu intersemiotycznego. Adaptacja wychodząc od tekstu literackiego staje się utworem filmowym, słuchowiskiem radiowym czy spektaklem telewizyjnym. Musi być usytuowana w naturalnym dla siebie kontekście sztuki filmowej, radiowej, telewizyjnej.

Historia rozwoju filmu jako odrębnego systemu znaków pokazuje, że literatura z faktyczną korzyścią dla filmowych wypowiedzi może funkcjonować dopiero od pewnego momentu: kiedy film staje się dziedziną autonomiczną, kiedy zyskuje samoświadomość, kiedy zmienia się doń stosunek nadawców i odbiorców. Wówczas literatura okazuje się inspirującym partnerem, ważną sferą odniesienia, mając przecież bogatą, długą tradycję wypowiedzianą się o fundamentalnych sprawach człowieka. Wcześniej nie ma miejsca na wybór i opozycję<sup>9</sup>.

Podobne czynniki i mechanizmy niezbędne są również, jak sądzę, do kształtowania się rzeczywiście autonomicznej sztuki radiowej i telewizyjnej.

Utwór literacki, który jest podstawą adaptacji, może funkcjonować jako dodatkowy układ odniesienia w odbiorze filmu, słuchowiska, spektaklu, ale spełniony być musi jeden oczywisty warunek: bezpośrednia znajomość tekstu literackiego. Tylko dla odbiorców spełniających ten warunek adaptacja staje się grą z literacką podstawą.

Adaptacje utworów literackich dla filmu, radia, telewizji służą nade wszystko rozwojowi tych właśnie dziedzin. Służyć mogą także pośrednio rozwojowi literatury, ale czy mogą literaturę upowszechniać? Adaptacja odczytując podstawę literacką staje się komunikatem uformowanym w odmiennym materiale semiotycznym. Nie może upowszechniać utworu literackiego, ponieważ go nie powtarza, nie zastępuje, tylko interpretuje za pomocą innych nośników i reguł wypowiedzi. Nie może zatem upowszechniać tego, czym nie jest i w żadnym razie być nie potrafi.

<sup>9</sup> Szerzej o tym — zob. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974.



Niemniej wiara w upowszechnianie literatury przez środki elektroniczne jest ciągle żywa. Zrodzona, podobnie jak idea wierności adaptacyjnej, w kulturze zdominowanej przez słowo i literaturę, okazuje — tak nieoczekiwaną z innego punktu widzenia — siłę trwania. Wspierają ją bowiem doniosłe cele społeczne: demokratyzacja kultury, upowszechnienie dorobku kulturalnego, zwiększenie uczestnictwa kulturalnego szerokich kręgów społecznych. Cele te, jak wiadomo, wiązane są zazwyczaj z uznanymi wartościami kultury, pośród których literatura i teatr zajmują poczesne miejsce. Oto jeden z przykładów takiego stanowiska:

Współczesne techniki przekazu pozwalają na masowe i trwałe upowszechnianie literatury pięknej, nie tylko w formie książki czy odcinka prasowego, ale również w postaci nagrań na taśmie magnetofonu oraz na taśmie lub płycie do odtwarzania literackich programów telewizyjnych w domu, szkole czy klubie. W ten sposób możliwe też staje się wszechstronne spożytkowanie dorobku literackiego w procesach wychowawczych i kulturalno-oświatowych<sup>10</sup>.

Autor tych słów, idąc śladem zwolenników idei adaptacyjnej wierności, z dobrą wiarą przyjmuje wszystkie przesłanki ich rozumowania. A pogląd o wzroście społecznego zasięgu oddziaływania literatury dzięki rzekomym mocom upowszechniającym środków masowej komunikacji, panuje w opinii nie tylko potocznej. Myślę jednak, że literaturę samą upowszechniać można tylko poprzez zwiększanie jej czytelności, tworząc jak najdogodniejsze warunki społeczne rozwoju kultury literackiej.

Film, radio i telewizja nie mogą spełnić roli zastępczej. Wprawdzie żywią się od swoich początków wzorami literackimi: film — korzystając przede wszystkim z doświadczeń prozy (szczególnie na naszym gruncie); radio i telewizja — sięgając zwłaszcza po twórczość dramatopisarską, później również powieściową. Nie jest to jednakże dostateczny powód, by adaptację utożsamiać z pierwowzorem, a komunikaty filmowe, radiowe, telewizyjne — z tekstem literackim.

Widać to bodaj najwyraźniej, kiedy „nowa technika” dojrzewa do autonomii wyrazu artystycznego. Posłużę się przykładem — nie najłatwiejszym — teatru telewizyjnego. Teatr ten zrodził się z pewnych ograniczeń technicznych i organizacyjnych, stając się ważnym i mocnym elementem repertuaru polskiej telewizji. Liczy dwa dziesięciolecia (ponad 20 spektakli przygotowano i nadano w okresie eksperymentalnym TV, od listopada 1953 począwszy). Przeszedł ewolucję — od transmisji przedstawień z teatru scenicznego do poszukiwań formuły widowiska telewizyjnego, wykorzystującej twórczo specyfikę małego ekranu<sup>11</sup>. Kryteria teatralne,

<sup>10</sup> A. Olcha, *Literatura a nowe techniki przekazu*. W zbiorze: *Z anteny PR i ekranu TV*. Warszawa 1972, s. 120.

<sup>11</sup> Zob. W. Orłowski, *Cudowny świat rzeczy zwyczajnych. (O teatrze telewizyjnym)*. W zbiorze: *Szkice o sztukach masowych w Polsce*. Wrocław 1974.

wzory wykształcone w tradycji scenicznej utrwaliły się w ocenach teatru telewizyjnego. W miarę rozwoju praktyki adaptacyjnej i reguł wypowiedzi telewizyjnej budzi się niepokój, czy adaptacje nie zatracą związku z teatrem i literaturą dramatyczną na rzecz „telewizyjności”. Stefan Treugutt pisze:

czy mamy tak operować tekstem *Hamleta*, *Wesela*, *Zemsty* albo *Kordiana*, żeby także w teatrze telewizyjnym te utwory realizować, aby dzięki pośrednictwu telewizji dotarły one do milionowej widowni? Czy też odwrotnie — *Hamlet*, *Wesele*, *Zemsta*, *Kordian* i wszelaki plód klasyki dramatycznej interesuje TV o tyle, o ile może stać się podstawą specyficznego telewizyjnego montażu, o ile da się przepracować na sprawny scenariusz? Kto dla kogo? TV dla dramatów — czy dramaty dla TV?<sup>12</sup>

Autor wytyka realizatorom teatru telewizyjnego szereg zabiegów niszczących „specyfikę teatralną”. Te same zabiegi teoretycy telewizji wymieniają jako specyficzne dla małego ekranu. Czy jest możliwe, by komunikacja telewizyjna nie tworzyła własnych wzorów? By chciała pozostać imitacją, z założenia uboższą, przedstawień scenicznych? Teatr telewizyjny dokonując adaptacji literatury dramatycznej i prozatorskiej nie potrafi zastępować literatury ani — już czy w ogóle — teatru scenicznego. Może natomiast rozwijać sztukę telewizyjną. Postulat mniej radykalnego „utelewidziania” spektakli teatralnych pozostaje w konflikcie z doskonaleniem się i usamodzielnianiem sztuki telewizyjnej.

Tak więc adaptacje — chociaż stanowią sporą część powojennej twórczości filmowej i, jak dotąd, większą część słuchowisk radiowych<sup>13</sup> oraz spektakli teatru telewizyjnego, chociaż ogromna liczba utworów literackich klasycznych i współczesnych, różnych rodzajów i gatunków, była ich podstawą — nie powtarzają, nie zastępują, nie upowszechniają dzieł literackich. Nie dają się, w moim przekonaniu, włączyć do literatury.

Adaptacje, odczytując w swoisty sposób teksty literackie, interpretując je, mogą pełnić ważną funkcję stylotwórczą, formować wzory odbioru przekazu artystycznego, ale — jak już wspomniałam — odbiorcy muszą znać z lektury owe literackie teksty, inaczej „gra z utworem literackim” nie zostanie rozpoznana.

Z praktyki wiadomo, że niejednokrotnie film, słuchowisko czy spektakl skłania swoich odbiorców do pierwszej czy ponownej lektury, że wprowadza do społecznej świadomości nazwisko i osobę pisarza, tytuł utworu, pełni rolę anonsu, powiadomienia, przybliża pewne problemy

---

<sup>12</sup> S. Treugutt, *By teatr TV był... teatrem*. W zbiorze: *Z anteny PR i ekranu TV*. Warszawa 1971, s. 25.

<sup>13</sup> Zob. nowoczesne opracowanie tego tematu: S. Bardijewska, *Z problemów radiowej adaptacji prozy*. „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4.

czy pytania. Ale wszystko to czynić mogą przecież dla dobra literatury nie tylko adaptacje.

Próby rozszerzania pojęcia literatury dokonują się współcześnie na innej jeszcze płaszczyźnie, związanej z pisarstwem specjalnie przeznaczonym dla sztuk technicznych. Czy samo ich przeznaczenie dla środków masowego przekazu z góry przekreśla bądź potwierdza prawo włączenia owych tekstów do dziedziny komunikacji literackiej? Czy cechy syntaktyczne, wewnątrztekstowe pozwalają mówić o nowym typie utworów literackich — literaturze scenariuszowej? Czy cechy pragmatyczne spełniają warunki związane z dotychczasowym funkcjonowaniem tekstów literackich?

U podstaw tej działalności — paraliterackiej czy też literackiej — leży założenie o jej niesamowystarczalnemu i niesamodzielnemu „byciu artystycznym”. Jej rezultatem bezpośrednim jest swoisty surowiec, półprodukt, półfabrykat, z którego dopiero filmowcy, radiowcy, telewizyjni realizatorzy tworzą filmy, audycje radiowe, spektakle telewizyjne. Jak powiada Aleksander Małachowski, kiedyś dzieło literackie samo było „gotową, pełną całością”, podczas gdy rozwój techniki zrodził zapotrzebowanie nie na pełne dzieło literackie, lecz na scenariusze<sup>14</sup>. O ile zjawisko pisarstwa scenariuszowego wystąpiło wraz z wkroczeniem w kulturę środków masowej komunikacji, o tyle kształtowanie się statusu owych scenotekstów oraz instytucji scenarzysty przebiegało pod wpływem czy presją wzorów komunikacji literackiej. Można by nadto — nieco przekornie — narodziny literatury scenariuszowej przypisać nie kinu, radiu i telewizji, lecz stylowi myślenia utrwalonemu w epoce dominacji słowa.

Powstanie i rozwój pisarstwa przeznaczonego dla filmu przebiegało odmiennie, jak przypuszczam, od działalności literackiej dla radia, a wzory uformowane w komunikacjach filmowej i radiowej spotykają się na gruncie praktyki telewizyjnej.

**S c e n a r i u s z f i l m o w y.** U początków kina, w jego okresie chałupniczym, każdy realizator był sobie scenarzystą, operatorem, reżyserem. W miarę postępującego uprzemysłowienia produkcji filmowej oraz związanej z tym profesjonalizacji dokonywał się podział ról i specjalizacja bardzo rozmaitych czynności niezbędnych przy kręceniu filmu. Powstaje jednak pytanie, dlaczego z wielu ról i faz pracy nad filmem szczególnego znaczenia nabrała funkcja scenarzysty i etap pisania scenariusza, dlaczego scenariusz wyodrębnił się wyraźnie z procesu powstawania

---

<sup>14</sup> A. Małachowski, wstęp w: *Teatr Wyobraźni. Słuchowiska radiowe*. Wyboru dokonał J. Krzysztoń. Warszawa 1969.

filmu, zautonomizował się i stał się odrębną, samodzielną instytucją. Bolesław Michałek tłumaczy to względami produkcyjnymi, zarówno efektywnością organizacyjnych przygotowań i pracą na planie, jak interesami producenta, komercyjnymi czy propagandowymi, i jest to wyjaśnienie w aspekcie praktycznym nie do przecenienia<sup>15</sup>. W perspektywie teoretycznej jednak pozostaje aktualna kwestia autonomizacji scenariusza filmowego. W końcu — dlaczego szkic słowny, słowny projekt czy plan filmowego utworu, przy odmienności materii semiotycznej, mógł stać się tak ważny w ramach produkcji filmowej? I dlaczego jednocześnie nigdy dotąd nie udało się scenariuszowi filmowemu osiągnąć rangi podobnej sztukom scenicznym? Myślę, że odpowiedzi szukać trzeba łącznie dla obu tych pytań, pośród kryteriów i wzorów zrodzonych w kulturze typu werbalnego.

Ranga słowa pisanego: społeczna, komunikacyjna, informacyjna, sprzyjała szczególnemu awansowi scenariusza w toku produkcji filmowej. Kult fabuły, akcji, intrygi czynił ze scenarzysty pomysłodawcę, głównego projektanta przyszłego utworu, a prestiż, jakim cieszyli się ludzie pióra, nie był tu bez znaczenia. To autor scenariusza wymyślał przebieg fabuły, kreował bohaterów, układał plan całości. Dopiero potem plan ten na ekran przenosił reżyser, będąc wykonawcą cudzego pomysłu. Musiało się to oczywiście łączyć z przekonaniem o możliwości — i zarazem wystarczalności — dokładnej transformacji scenariuszowego zapisu w utwór filmowy. Tzw. żelazny scenariusz odgrywał, i to nieuchronnie, rolę represyjną wobec przyszłego utworu, a reżyser z założenia dbać miał jedynie o „techniczną” stronę przedsięwzięcia. Wszystko to hamowało naturalnie rozwój filmowej twórczości.

Jednakże aby scenariusz filmowy mógł występować w funkcji utworu literackiego, a scenarzysta — autora po prostu, musiałyby zostać spełnione określone warunki. Po pierwsze, musiałyby powstać scenariusze będące zarazem frapującymi tekstami literackimi. Ale czy w latach trzydziestych — bo o nich tu głównie, choć nie wyłącznie, mowa — mogły narodzić się zarazem dobre teksty dla filmu i dobre utwory literackie? Sądzę, iż było to niemożliwe ze względu na rzeczywiste różnice w randze dorobku literackiego i filmowego, z uwagi na typ prozy uznawanej wówczas za najbardziej przydatną dla filmu, ale przede wszystkim z powodu stosunku do kina w ogóle jako dziedziny niedojrzałej artystycznie, z autentyczną twórczością mającej niewielki związek. Po wtóre zaś, jak już wiemy, funkcja scenarzysty i scenariusza nie była „z natury” samocelowa. Scenarzysta nie mógł być uważany za wyłącznego autora nowej

<sup>15</sup> B. Michałek, *Scenariusz — dokument produkcyjny*. W: *Kino naszych czasów*. Warszawa 1972.

całości. Scenariusz nie był „gotową, pełną całością”, lecz tylko podstawą przyszłego utworu. Nie było zatem rzeczywiście elementarnych warunków dla uznania tej działalności za mieszczącą się w granicach komunikacji literackiej. Scenariusz filmowy nie stał się, jak dotąd, samoistnym gatunkiem na terenie literatury.

Tak zatem pewne wzory wartościowania wyrosłe w kulturze słowa sprzyjały awansowi scenariusza w kontekście produkcji filmowej, inne natomiast wzory z tego samego pnia wyrosłe nie pozwoliły mu ukonstytuować się w świecie literatury.

Opisana wyżej sytuacja filmowego scenariusza na gruncie polskim była również aktualna w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, zatem w okresie poprzedzającym narodziny kultury audiowizualnej w Polsce. Po przełomie intersemiotycznym zmienia się zasadniczo kultura filmowa, sam film oraz stosunek doń nadawców i odbiorców. Autorem filmu i u nas ogłasza się reżysera filmowego, w którego mocy jest uczynić z propozycji scenariuszowej film dobry bądź zły<sup>16</sup>. Nie znaczy to jeszcze, by przestano traktować scenariusz jako literacki program struktury filmowej, nawet jeśli nie zalicza się samego scenariusza do literatury<sup>17</sup>. Sposób myślenia czy tylko zwyczajnie pewne sformułowania okazują nadspodziewaną siłę trwania.

Tymczasem w obecnej sytuacji filmu zdaje się możliwa krystalizacja dwu przeciwstawnych tendencji w sposobach funkcjonowania scenariusza w pracy nad filmem. Z jednej strony, zapis scenariuszowy traktowany jest — przynajmniej teoretycznie — jako „otwarty” projekt filmu, projekt słowny, nieliteracki, ulegający na planie przemianom, zatarciu, po to, by powstać mógł film<sup>18</sup>. Z drugiej strony, w miarę rozwoju kultury audiowizualnej, nobilitacji znaczeniowej filmu, jego awansu kulturowego możliwe wydaje się ukształtowanie scenariusza w takiej postaci, która pozwalałaby mu pełnić zarazem funkcję propozycji dla filmu, jak charakteryzować się walorami lekturowymi. Szansa taka wydaje się tym bardziej realna, że z wolna zarysowuje się pewne zbliżenie pomiędzy cechami wewnątrztekstowymi zapisu scenariuszowego i współczesnego utworu literackiego, jak również prawdopodobieństwo wielu zbieżności pomiędzy nowoczesną „techniką scenariuszową” a formowaniem się, w tygłu szerszych przemian, pojmowania dzieła w ogóle, w tym także dzieła literackiego. Wraz z uznaniem autonomii sztuki filmowej rozwinąć się może — co brzmi trochę paradoksalnie — funkcja lekturowa scenariusza, a on

<sup>16</sup> Zob. Hopfinger, *op. cit.*, zwłaszcza s. 120—165.

<sup>17</sup> Zob. B. W. Lewicki, *Scenariusz — literacki program struktury filmowej*. Łódź 1970.

<sup>18</sup> Zob. W. Orłowski, *Scenariusz — gatunek niedookreślonej poetyki*. „Dialog” 1971, z. 1.

sam ma znacznie większe niż kiedykolwiek szanse stać się wartościowym tekstem literackim. Autor tak rozumianego scenariusza — w podwójnej funkcji pragmatycznej — będzie mógł wypowiedzieć się w sposób pełny, rzekłabym: na tyle pełny, by następnie nie utyskiwał z powodu „odbiegających interpretacji”.

Sytuacja scenariusza filmowego w Polsce, po okresie zdecydowanej dominacji nad bezpośrednią realizacją filmową, po przemianach wewnątrztekstowych<sup>19</sup> układa się między usługowością a współtworzeniem filmu, scenarzysta nie musi być koniecznym literatem, a każdy scenariusz tworem literatury. Istniejący od 1956 r. „Dialog”, miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej, drukuje od początku, acz niezbyt często, filmowe scenariusze; teksty scenariuszowe sporadycznie zamieszczają i inne czasopisma, w tym miesięcznik „Kino”, założony w 1966 roku. Książkowe edycje scenariuszy filmowych są u nas rzadkością. Z satysfakcją natomiast odnotować można dwa wydania zbioru scenariuszy Tadeusza Konwickiego (1966, 1973), tym bardziej że są to teksty o niewątpliwych walorach lekturowych. Droga pewnego typu scenariuszy do literatury wydaje mi się dzisiaj otwarta.

Text s ł u c h o w i s k a r a d i o w e g o. Radio, operujące od swoich początków tworzywem dźwiękowym, rozwinęło się w stronę preferencji głosu, słowa mówionego. Podobnie wśród Słuchowisk, które szybko stały się najbardziej znaczącymi audycjami artystycznymi radia, zdecydowaną przewagę osiągnęły słuchowiska oparte przede wszystkim na wątku dramatycznym. Tak było w Polsce, gdzie radio zabiegało o teksty pisane specjalnie dla siebie, próbowało tworzyć własne wzory pisarstwa, a w r. 1928 w Wilnie ogłoszono pierwszy konkurs na słuchowisko radiowe. Dominującym składnikiem tworzywa radiowego jest słowo i chyba z tego przede wszystkim względu inaczej niż w przypadku filmu przebiegał proces kształtowania się tekstów radiowych. Oczywiście i tu, na tle dyskusji o właściwościach samego radia, toczyły się spory na temat wzajemnych związków między literaturą a radiem, artystycznej odrębności słuchowisk, wagi i roli utworów literackich w audycjach radiowych itp. Z dokumentów i kronik, rozpraw i wspomnień wyłania się interesujący obraz polskiej twórczości radiowej lat trzydziestych<sup>20</sup>. Radio powojenne mogło odwoływać się do tej tradycji.

Ale bodaj do dnia dzisiejszego występują obok siebie — na równych

<sup>19</sup> Zob. B. Michałek, *Przemiany scenariusza*. W: *Marzenia i rzeczywistość*. Warszawa 1970.

<sup>20</sup> Zob. poświęcony tej tematyce wolumen „Pamiętnika Teatralnego” (1973, z. 3/4). — M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Wrocław 1973, rozdz. 1.

prawach — różne poglądy na rolę tekstu literackiego w zrealizowanym dźwiękowo słuchowisku. Dotyczy to nie tylko teoretyków, lecz, co bardzo ciekawe, także praktyków. Zbigniew Kopalko w poetyce zwierzeń intymnych pisze:

W wyniku ciągłych poszukiwań, porażek, drobnych zwycięstw, wątpliwości i rozterek zrozumiałem, że słuchowisko radiowe jest przede wszystkim literaturą i jedynie literackość jest jego najlepszą substancją<sup>21</sup>.

Zdzisław Nardelli natomiast podkreśla szansę autonomii dla sztuki radiowej w krystalizowaniu się harmonii między wszystkimi elementami tworzywa radiowego<sup>22</sup>.

Radio nawiązuje do wzorów literackich i teatralnych. O ile wzory literackie zdołało radio przez pół wieku wchłonąć, „oswoić”<sup>23</sup>, o tyle schematy teatru scenicznego panują, ciężą po dziś dzień. Radio poddało się urokowi teatru, stało się jego swoistym odbiciem.

Atrakcyjność form dramatycznych powodowała, że w wielu wypadkach wartość pracy reżysera radiowego oceniano według kryteriów teatralnych, a artyzm w radio był utożsamiony z artyzmem w teatrze. Taki pogląd na twórczość radiową nie wyparował do tej pory i jest poglądem bałamutnym<sup>24</sup>.

Niezależnie od tego, jak wzory wykształcone w tradycji scenicznej ciężą słuchowisku i ograniczają doskonalenie radia jako autonomicznej dyscypliny artystycznej, funkcjonują również — generalnie ujmując zagadnienie — w sposobach traktowania przez reżyserów radiowych tekstu słuchowiska. Mianowicie tekst słuchowiska występuje w roli podobnej do sztuki scenicznej. Autorem słuchowiska był i nadal pozostaje autor tekstu. Teksty sztuk radiowych są drukowane, tłumaczone, realizowane przez inne radiofonie. Mają nierównie bardziej samodzielny status niż scenariusze filmowe, przynajmniej dotychczas. Twórczość pisarska dla radia cieszyła się chyba od początku autorytetem i nadal go zachowuje. W kontekście radia. Ale rola słowa w samym słuchowisku sprzyjała również awansowi tekstu słuchowiska do rangi swoistego gatunku literackiego.

Jednakże na naszym gruncie trudno jest przebić się słuchowiskowym tekstom na rynek wydawniczy dostępny powszechnie. Wprawdzie — m. in. dzięki działalności Studia Współczesnego Teatru Polskiego Radia — powstało wiele pozycji literatury radiowej, teksty słuchowisk

<sup>21</sup> Z. Kopalko, *Worek pamięci. Ze wspomnień reżysera Teatru Wyobraźni*. „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4, s. 522.

<sup>22</sup> Z. Nardelli, *Słuchowisko — sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*. Jw.,

<sup>23</sup> Zob. J. Mayen, *Radio a literatura*. Warszawa 1965. — M. Baranowska, *Radio jako osoba dramatu*. „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4.

<sup>24</sup> Nardelli, *op. cit.*, s. 530.

krążą jednak głównie w zamkniętym obiegu środowiskowo-profesjonalnym. Ukazujący się od 1958 r. „Teatr Polskiego Radia” (kwartalnik) zamieszcza teksty słuchowisk oryginalnych, czasami adaptacji, jednakże jego nakład wynosi zaledwie 500 egzemplarzy i nie jest wcale rozpowszechniany na polskim rynku czytelnicy, lecz przeznaczona jest go głównie dla bardzo chłonnego odbiorcy, jakim są radiofonie zagraniczne. Spośród czasopism ogólnie dostępnych teksty słuchowisk publikuje czasami „Dialog”, raczej rzadko inne pisma. W edycjach książkowych teksty takie znajdują miejsce pośród innych utworów literackich danego pisarza. Zbiór słuchowisk zawierający teksty kilkunastu autorów, który na naszym rynku książkowym ukazał się w r. 1969, był po wojnie zjawiskiem oryginalnym i bezkonkurencyjnym<sup>25</sup>. Edycje książkowe słuchowisk poszczególnych autorów są wielką rzadkością. Wchodzenie słuchowiskowych tekstów w obręb komunikacji czysto literackiej jest, przynajmniej u nas, procesem powolnym i trudnym, choć z widoczną szansą na przyszłość, tym bardziej że wykształciła się już tradycja słuchowisk radiowych i autor tekstu może liczyć na pewną współpracę w odbiorze znaczeń i walorów ekspresyjnych przez czytelnika jako zarazem radiosłuchacza<sup>26</sup>.

Tekst spektaklu telewizyjnego. Jak już sygnalizowałam, na gruncie telewizji spotykają się wzory pisarstwa aktualne w praktyce radiowej, a bliskie tradycji teatru scenicznego, oraz wzory wyrosłe w toku rozwoju twórczości filmowej. Wydaje się to tym bardziej oczywiste, że specyfika samej telewizji poszukiwana była na drodze ustaleń różnic i podobieństw z teatrem i kinem<sup>27</sup>.

„Model radiowy” w traktowaniu pisarstwa oryginalnego dla telewizji wiąże się ściśle z różnymi wariantami teatru telewizyjnego. Doniosły udział słowa w spektaklu, przy ograniczonej roli obrazu, czyni z dramatu telewizyjnego — jak powiada Jerzy Pański — przede wszystkim „dramat mówiony”. Stąd literackie walory utworu stanowią pierwszy i niezbędny warunek dobrej inscenizacji telewizyjnej. To właśnie sprawia, że tekst

---

<sup>25</sup> Tom *Teatr Wyobraźni* zawiera teksty J. Abramowa, H. Bardijewskiego, S. Grochowiaka, Z. Herberta, J. Janickiego, T. Karpowicza, J. Krasińskiego, J. Krzysztonia, A. Mularczyka, W. Odojewskiego, A. Piotrowskiego, Z. Posmysz, K. Salaburskiej, A. Szypulskiego, W. Terleckiego, M. Toneckiego.

<sup>26</sup> O współczesnych słuchowiskach Teatru PR piszą: S. Bardijewska, *Bohater w polskim dramacie radiowym*. W zbiorze: *Szkice o sztukach masowych w Polsce*. — M. Kaziów: *Tematy i problemy słuchowisk radiowych*. W: jw.; *O dziele radiowym*.

<sup>27</sup> Zob. np. pierwsze u nas prace o telewizji jako zjawisku artystycznym: J. Pański, *Telewizja i muzyka*. Warszawa 1964. — L. Prorok, *Okno dziwów. Rzecz o teatrze TV*. Warszawa 1966. Również prace z ostatnich lat, np.: S. Kuszewski, *Widowisko telewizyjne*. Warszawa 1971. — M. Czerwiński, *Telewizja wobec kultury*. Warszawa 1973.



jest rzeczywiście doceniany, podobnie jak w realizacjach radiowych. Autor tekstu sztuki telewizyjnej zdaje się mieć status samodzielny, choć przeważnie bywa uznany jedynie za współtwórcę spektaklu (tu większe podobieństwo widać ze statusem autora sztuki we współczesnym teatrze niż w samym radiu).

Teatr szklanego ekranu wyprzedza piśarstwo telewizyjne. W Polsce pierwszy program teatru telewizyjnego emitowany był w r. 1953, a od 1956 r. mówić można o pewnej regularności w nadawaniu takich audycji. Natomiast pierwszą polską pełnospektaklową sztukę opartą na tekście oryginalnym zaprezentowano w r. 1958 (*Dziewczyna z mojego nieba* Aleksandra Maliszewskiego). W rok później po raz pierwszy rozpisano konkurs na tekst oryginalny dla teatru telewizji i od tej pory impreza ta organizowana jest już systematycznie. Jak zatem widać, historia naszej twórczości piśarskiej przeznaczona specjalnie dla telewizji jest bardzo młoda; początki jej dojrzałości warsztatowej i problemowej specjaliści umieszczają w połowie lat sześćdziesiątych.

Pierwsze utwory telewizyjne drukował „Dialog” (który dopiero od 1969 r. uzupełnił swój podtytuł o dramaturgię telewizyjną) oraz parę innych czasopism. Od roku 1967 ukazują się zeszyty „Teatru Polskiej Telewizji”, zamieszczające głównie teksty oryginalne, ale podobnie jak „Teatr Polskiego Radia” nie są dostępne w sprzedaży. W wydaniu książkowym utwory telewizyjne ukazują się dotychczas raczej rzadko (np. zbiór sztuk telewizyjnych Stanisława Lema, ostatnio Zdzisława Skowrońskiego). Odnotować można również publikację wybranych tekstów różnych autorów — *Teatr szklanego ekranu*<sup>28</sup>. Można jednak wnosić, iż przyspieszony rytm kulturowych przemian pozwoli tekstom telewizyjnym szybciej niż radiowym wejść na teren komunikacji literackiej.

Kryteria teatralne, wzory wykształcone w tradycji scenicznej — utrwaliły się i w ocenach spektakli teatru telewizji. Pisałam już o tym. Ale podczas gdy radio nie potrafiło się uporać z tą kwestią przez niemal pół wieku, telewizji przychodzi w sukurs rozwój techniki. Nie musi to wyeliminować widowiska teatralnego z repertuaru TV, ułatwić jednak może uprawomocnienie się jego własnych, specyficznych wzorów.

„Model filmowy” w traktowaniu piśarstwa oryginalnego dla telewizji stał się aktualny w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy TV podjęła produkcję własnych filmów fabularnych. Seriale od początku cieszą się ogromnym powodzeniem wśród większości odbiorców. Realizowane są nadto utwory pojedyncze, krótko- i średniometrażowe, nierzadko autor-

---

<sup>28</sup> *Teatr szklanego ekranu*. Wstęp i wybór: S. Kuszewski. Warszawa 1970. Tom zawiera teksty J. Broszkiewicz, S. Grochowiaka, J. Jesionowskiego, J. Kraśńskiego, J. Krasowskiego, E. Niziurskiego, W. Orłowskiego, Z. Skowrońskiego.

skie (m. in. Krzysztofa Zanussiego *Twarzą w twarz, Zaliczenie, Góry o zmierzchu, Za ścianą*, Antoniego Krauzego *Monidło, Piżama*)<sup>29</sup>. Oczywiście realizatorzy musieli od podstaw poszukiwać reguł, sposobów, środków wypowiedzi. Ale stosunek do tekstu scenariuszowego był i jest taki jak w przypadku kina. Warto może tylko dodać, że scenariusze seriali typu „historyczna baśń w odcinkach”, nawiązujące do schematów literatury popularnej, mają ułatwioną drogę na rynek czytelniczy i rozchodzą się w dużych nakładach (np. Janusza Przymanowskiego *Czterej pancerni i pies*).

Trudno w tej chwili określić bliżej, jaką postać przyjmą wzory tradycji teatralnej i filmowej w samym spektaklu telewizyjnym, choć już teraz widać przewagę, ilościową przynajmniej, po stronie filmowej. Trudno zarazem powiedzieć, w jakim kierunku (czy też: w jakich kierunkach) przekształcać się będzie pisarstwo telewizyjne, stosunek doń ludzi telewizji oraz czytelników jako odbiorców literackich. W tej chwili aktualne są wzory pisarskie przedstawione wyżej. Niewykluczone jednak, że w miarę osiągania autonomii przez telewizyjne widowiska artystyczne ulegną owe wzory radykalnemu przewartościowaniu.

Wzajemne przenikanie się mechanizmów i wzorów komunikacji literackiej i audiowizualnej to problematyka rozległa i najzupełniej otwarta. Próbowałam tu pokazać przede wszystkim funkcjonowanie kryteriów utrwalonych w epoce dominacji słowa i literatury w rozwoju wybranych obszarów kultury audiowizualnej. Wzory sztuk uznanych, od dawna w kulturze dobrze osadzonych, jak literatura i teatr, oddziałują na kino, radio, telewizję w różny sposób. Film z uwagi na zupełną odmiennosc swojej materii semiotycznej zdołał pewne wzory przyswoić z pożytkiem dla siebie, a inne, krępujące jego rozwój, odrzucić. Proces ten trwał długo, ale pamiętajmy, że to właśnie kino pierwsze czyniło wyłomy w spokojnym królestwie słowa i literatury, będąc głównym współtwórcą początków epoki audiowizualnej. Radio ze względu na doniosłą w nim rolę słowa mówionego trwa w pożytecznej dla siebie, jak sądzę, symbiozie z literackim tekstem, która nie hamuje rozwoju sztuki radiowej. Wzory teatralne, ongiś narzucające się automatycznie, dziś są wyraźnie kwestionowane i nic nie wróży długiego żywota ich dominacji w słuchowisku. Rozwój telewizji jest znacznie gwałtowniejszy, dokonuje się w zupełnie innym momencie przemian kulturowych i intersemiotycznych niż swego

---

<sup>29</sup> Zob. J. Fuksiewicz, *Film telewizyjny*. W zbiorze: *Z anteny PR i ekranu TV*. Warszawa 1973. Szereg informacji na temat seriali — D. Palczewska, *Historyczna baśń w odcinkach*. (Uwagi o genezie „Stawki większej niż życie”). W zbiorze: *Szkice o sztukach masowych w Polsce*.

czasu rozwój kina i radia. Telewizja ma w pewnym sensie przetarte już drogi do kulturowego awansu. Ale też przyznać trzeba, że to dopiero pojawienie się telewizji uczyniło z komunikacji audiowizualnej zjawisko znaczące i rozległe.

Zmiany rozumienia literatury w nowej sytuacji komunikacyjnej, które starałam się sygnalizować, mają — w moim przekonaniu — niejednakowe szanse na stałą obecność w świadomości uczestników współczesnej kultury. Traktowanie środków masowego przekazu jako form podawczych literatury, jako dogodnych kanałów dla przekazywania literatury milionowej publiczności, ujmowanie adaptacji jako filmowego, radiowego czy telewizyjnego powtórzenia literackiego utworu — zdają się mieć moc zdecydowanie ograniczoną w czasie, przejściową. Rozszerzenie pojęcia literatury na pisanstwo dla filmu, radia, telewizji, choć ono samo różne koleje losu przechodziło i będzie jeszcze przechodziło, to zmiana, która ma szansę utrwalić się i zadomowić na stałe w społecznej świadomości komunikacyjnej XX wieku.

Wpływ kultury audiowizualnej, przemian intersemiotycznych na postać współczesnej literatury i kultury literackiej jest osobnym, wielce frapującym zagadnieniem.