

Ewelina Kaźmierczak

Rola i miejsce słuchowiska w systemie audiowizualnych tekstów kultury

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 8, 473-481

2006

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DZIENNIKARSTWO

Ewelina Kaźmierczak

ROLA I MIEJSCE SŁUCHOWISKA W SYSTEMIE AUDIOWIZUALNYCH TEKSTÓW KULTURY

„W ramach 30–40 minut trudno jest dać coś istotnie wartościowego, a gdyby odgrywać całą sztukę przed mikrofonem, zajęłoby to około 3 godzin; tego znowu żaden słuchacz nie wytrzyma. [...] cały ten dział – moim zdaniem nie ma żadnej przyszłości”¹ – pisał w okresie międzywojennym Aleksander Zelwerowicz. Dziś jego opinia jest jedynie anegdotą. Teatr Polskiego Radia – pomimo dominacji kultury wizualnej – nadal ma wiernych odbiorców wśród ambitniejszych słuchaczy i gromadzi podczas wielu audycji publiczności wielokrotnie większą niż na pojedynczym spektaklu teatralnym². Jednakże w dobie dominacji stacji komercyjnych o profilu informacyjno-muzycznym zasadne zdaje się pytanie o miejsce słuchowiska wśród audiowizualnych tekstów kultury.

Po fotografii, utrwalającej statyczny obraz świata oraz projekcjach filmu niemego, zafascynowanych ruchem, radiofon postrzegany był jako medium prezentujące foniczną stronę rzeczywistości. Funkcja informacyjna odkrywała nowe perspektywy tego wynalazku – dawała nieograniczoną możliwość pokonania czasu i przestrzeni, by śledzić aktualne wydarzenia lub wręcz w nich współuczestniczyć. Awizualność przekazu stawała się możliwością i wyzwaniem dla działań artystycznych, podkreślała jednocześnie, utraconą wraz z wynalezieniem druku, wagę i znaczenie słowa. Jak zauważa Sława Bardijewska,

Rodziła się intuicja, że dzięki radiowemu słowu literatura foniczna stanie się bardziej antropocentryczna, szerzej otwarta na człowieka niż literatura pisana, że da możliwość wyrażenia treści niewyraźnych przez słowo pisane, odnoszących się do świata psychiki, subiektywnych doznań, marzeń, snu, wizji; że otworzy obszary wyobraźni i fantazji, którym

¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000, s. 12.

² Choć nie prowadzi się badań nad liczebnością odbiorców spektakli radiowych, to w przybliżeniu określa się ich liczbę na pięćset tysięcy osób.

sprzysja wieloznaczność i enigmatyczność przekazu radiowego, a szkodzi dosłowność obrazu filmowego³.

Jednakże awizualna sztuka radiowa, nieustannie wzbogacając repertuar artystycznych środków wyrazowych, ujawniała coraz silniejszy konflikt z tradycyjną normą. Wyznaczała własny obszar estetyczny, definiując autonomię artystyczną jako syntezę techniki i słowa. Entuzjaści nowego medium dostrzegali w nim możliwość powrotu do kultury oralnej – akcentującej nie tylko walor treściowy, lecz także atrakcyjność samego przekazu. Przeciwnicy sztuki audialnej negowali jej rodowód techniczny, brak własnego miejsca w klasycznym kanonie. Radio, szukając artystycznej autonomii, musiało więc zmierzyć się z obowiązującym podziałem na sztukę elitarną (tzw. wysoką, izolowaną od codzienności, będącą obszarem *sacrum*) i egalitarną (przynoszącą rozrywkę przeciętnemu odbiorcy). Docierając do szerokiego grona publiczności, łączyło przeciw kulturę masową z dziełami wybitnych twórców.

A oto jak prezentuje się twórczość słuchowiskowa na tle innych tekstów kultury.

1. RADIO A TEATR SCENICZNY

Dramat radiowy, oparty na słowie i efektach akustycznych, niweluje wizualne właściwości tradycyjnego teatru – w dobie dominacji obrazu przywraca znaczenie mowie ludzkiej, będącej nośnikiem nie tylko informacji, lecz także treści artystycznych.

Dramat radiowy nie jest specyficzną adaptacją dramatu scenicznego⁴. Ewa Stocka z całą stanowczością podkreśla, że „tekst słuchowiska powinien być tak napisany, aby prawie niemożliwe było wystawienie go na scenie lub przerobienie na film”⁵. Odmienne przecież (w stosunku do formuły tradycyjnego teatru czy produkcji filmowej) podstawą wszelkich działań jest tutaj słowo. Dźwięk staje się w sztuce radiowej wartością nadrzędną, budującą świat przedstawiony. Odbiór słuchowy nie koncentruje się na obrazie, ale – poruszając wyobraźnię – zmusza do szukania skojarzeń i ukrytych znaczeń słów. Jak podkreśla Bardijewska, „jest sztuką pobudzającą bardziej do odczuwania niż obserwowania, zamiast wizualno-filmowego podglądania świata proponuje odbiorcy wsłuchanie się w świat”⁶.

³ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku radiowym*, Warszawa 2001, s. 16.

⁴ Nie można jednak zapominać o istnieniu tekstów literackich, doskonale nadających się do prezentacji na antenie; z uwagi na specyfikę teatru elżbietańskiego przykładem mogą być dramaty Szekspira.

⁵ E. Stocka, *Aby sztuka była w radiu*, „Teatr Polskiego Radia” 1997, nr 3, s. 8–10.

⁶ S. Bardijewska, *op. cit.*, s. 39.

Foniczny typ percepcji wymuszał odmienną reżyserię i nowy typ kreacji aktorskiej – wolnej od konwencjonalnych gestów, mimiki i ruchu scenicznego. Mimo wielu zbieżności z praktyką teatralną, zdecydowanie inne od poprzednio wykorzystywanych musiały być środki działania. Jak podkreśla Krzysztof Gosztyła – wybitny odtwórca głównej roli w znakomitym słuchowisku w reżyserii Janusza Kukulę według *Obledu* Jerzego Krzysztonia – „od wykonawcy oczekuje się szczególnej koncentracji, gotowości oraz [...] olbrzymiej aktorskiej samokontroli, która przejawia się w błyskawicznym rozpoznaniu danej formy, równie szybkim doborze stosowanych środków techniki aktorskiej, jak również w umiejętności płynnego kontynuowania przerwanej często w pół sceny”⁷. Dla wielu aktorów trudności w budowaniu wiarygodnej postaci wiązały się przede wszystkim ze specyficznym sposobem istnienia bohatera na antenie. W przeciwieństwie do wystawień teatralnych, operujących obrazem, tutaj narzędziem przekazu był tylko głos. Jak zauważał Andrzej Rybicki, „postać słuchowiska co chwilę jawi się fonicznie – i milknie; ożywa – i umiera. Postać dramatu radiowego istnieje w sposób przerywany”⁸. Jednakże właśnie taki typ aktorstwa stwarza nowe możliwości wyrazu. Jak pisał Jacques Copeau:

Bez troski o pamiętanie tekstu, bo ma go przed oczami, uwolniony od tremy, zależny tylko od siebie samego i własnej interpretacji, bo odizolowany od publiczności, której reakcje go nie osiągają, niezależny od fizyczności dekoracji, kostiumu czy rekwizytu, która go często ogranicza na scenie, w końcu – pozostawiony sam na sam z tekstem, jedyną rzeczą mogącą ożywić jego inteligencję i wrażliwość, skazany ponadto na zniechęcenie pozwalające mu na natężoną koncentrację i posiadający tylko jeden instrument mogący być świadectwem jego szczerości: głos, aktor przed mikrofonem (pod warunkiem gruntownych przygotowań poprzedzających jego występ na próbach) może odnaleźć warunki wyjątkowo idealne⁹.

Podobnego zdania był Zdzisław Nardelli:

W teatrze jak i w radio działanie aktora może być przedstawiające, ilustratywne lub transponujące, chociaż w radio jest ono pozbawione elementów zewnętrznych, kinetycznych, kolorystycznych. Sceniczny ruch aktora w słuchowisku zastąpiony zostaje dynamiką dźwięku, a pozostałe środki dźwiękowo-szmerowe i werbalne mogą być w radio pełniejsze i bogatsze, bardziej wyeksponowane. Mogą być poddawane deformacji w zależności od potrzeb, odpowiednio przetransponowane. Mogą być odkrywane nowe komponenty foniczne, wzbogacające interpretację aktorską¹⁰.

⁷ Sonda: *Aktor w teatrze radiowym*, „Teatr Polskiego Radia” 1995, nr 3, s. 117.

⁸ A. Rybicki, *Kilka uwag o postaci i dialogu dramatu radiowego*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 43.

⁹ J. Copeau, cyt. za: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 414.

¹⁰ Z. Nardelli, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 530.

Podobnie dzieje się w przypadku scenografii, z jednej strony niwelowanej przez specyfikę przekazu, a jednocześnie wzbogaconej przez możliwości techniczne, stworzone przez studio radiowe – pozwalające reżyserowi wykorzystywać do budowy świata przedstawionego wszelkie dostępne efekty dźwiękowe.

Jednakże przekonanie o słuchowisku jako surogacie teatru prowadziło nie tylko do powstania teorii wizualistów, propagującej obecność objaśniaczą czy konieczność równoczesnego nadawania i odbioru. Nowym doświadczeniem był również brak słyszalnej reakcji odbiorców. Oczywiście nie chodzi tu bynajmniej o zwyczajowe oklaski, ale przede wszystkim o natychmiastową kontrolę wywieranego wrażenia:

Najbardziej męczącą – mówił Jaracz – przy pracy w studio jest cisza, brak publiczności. Gdy gram w radio – tylko czasami i tylko z najwyższym wysiłkiem wyobraźni mogę przypuścić, że tam, gdzieś daleko słucha ktoś mojej gry, że się nią zachwycą, wzruszą, cieszy [...]¹¹.

Warto jednak podkreślić, że dramaturgia audialna, kameralizując przekaz, jednocześnie z niebywałą siłą akcentuje wewnętrzne doznania bohaterów: w mikrofonowym zbliżeniu ich emocje i przemyślenia są nie tylko bardziej autentyczne, lecz także niezwykle sugestywne. Tę swoistą bliskość radiosłuchacza i wykonawcy doceniała Irena Eichlerówna: „Stosunek odbiorcy w radiu może być bardziej bezpośredni niż w teatrze – mówiła – jakby słuchowisko rozgrywało się wobec jedynego słuchacza czy też niewielkiej grupy”¹².

Słuchowisko to już nie był teatr ślepy – trafnie rekapitulowała przywoływana już Bardijewska – teatr oparty na adaptacji dramatu scenicznego, ale nowa dramaturgia audialna, która likwidowała rampę tworzącą dystans między sceną i widzem, kameralizowała świat przedstawiony, zastępowała ruch sceniczny dynamiką dźwiękowych wydarzeń. Była to forma radiowego teatru przeciwstawna teatralnym formom widowiskowym, oparta na ekspresji języka i znaczeniach słów, oparta na wielości odmian. Jej podstawą stała się dramaturgia szybkich przebiegów, ekonomii czasu, kondensacji znaczeń i metaforyzacji świata przedstawionego. To był nowy awizualny teatr ludzkiego głosu, wolnej przestrzeni i swobodnie kształtowanego czasu, teatr zarówno wieloznaczny, metaforyczny, jak i realistyczny, nasycony autentyzmem i naturalnością¹³.

2. RADIO A FILM I TELEWIZJA

„Radio jest kinem dla ucha”¹⁴. Ta wypowiedź Antoniego Bohdziewicza doskonale obrazuje, że już w okresie dwudziestolecia międzywojennego silne było przekonanie o wzajemnych związkach obu sztuk. Szczególnie wyraźne

¹¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 45.

¹² K. Glinkowski, *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*; cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 46.

¹³ S. Bardijewska, *op. cit.*, s. 19–20.

¹⁴ A. Bohdziewicz, *Przyszłość słuchowiska radiowego*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 44.

były analogie pomiędzy słuchowiskiem a odbiorem niemego filmu fabularnego. Jak zauważa Mayen, „zestawienie to samo się narzuca: film – Wielki Niemowa – przemawiał tylko do wzroku, radio – Wielki Niewidomy – tylko do słuchu. Pierwszy odwołuje się przy tym w pewnym stopniu do wyobraźni słuchowej widza, drugi do wyobraźni wzrokowej słuchacza”¹⁵. Jednakże ten sam badacz w kolejnym artykule trafnie zauważał „analogię występujących trudności przy przedstawianiu psychicznego obrazu człowieka. Dla przykładu: jak przedstawić w niemym filmie albo w słuchowisku, że człowiek kłamie?”¹⁶.

Z kolei dla Tymona Terleckiego odmienna była również specyfika odbioru filmowego: „Radio działa w kierunku odwrotnym niż kino: odśrodkowym, skłania do skupienia wewnętrznego, do samoistnego przeżywania. Jeżeli kino jest sztuką społeczną [...], radio byłoby sztuką nawracającą człowieka do niego samego, dającą chwilę odosobnienia, wejścia w głąb siebie”¹⁷.

Dla niektórych twórców radiowych – m.in. Bohdziewicz, Rybickiego czy Terleckiego – ważne były możliwości techniczne, jakie dawał montaż; pozwalał na selekcję materiału, płynne następstwo kolejnych sekwencji, czy też uniknięcie przypadkowości, spotykanej przy nagraniach realizowanych „na żywo”. Jednak w przeciwieństwie do różnorodności zabiegów stosowanych przy produkcjach filmowych, w radiu zmienność planów zostaje ograniczona do tzw. montażu wewnątrzkadrowego, przy czym istnieje możliwość zarówno ruchu aktora, jak i mikrofonu.

Studio stawało się dla wielu miejscem integracji sztuki i maszyny. Nie zaskakuje więc fakt nobilitacji radiofonu przez Awangardę Krakowską. Wspomnieć wypada chociażby artykuł Tadeusza Peipera, opublikowany na łamach „Zwrotnicy”: „Aparat jak zabawka: dwie małeńkie skrzynekczki, bateria i rączki służące do nastawiania aparatu [...]. Jeszcze stacja centralna rozsiewająca głos. To wszystko. A wystarczy, ażeby słyszeć głosy – [...] odległe o tysiące mil. [...] Świat się zmniejsza”¹⁸.

Pozorne ograniczenie środków wyrazu okazało się elementem nie tylko pobudzającym ludzi do kreatywnego współdziałania, lecz także podkreślającym wartości artystyczne. Staje się to szczególnie wyraźne wraz z nastaniem epoki kina dźwiękowego (tzw. *talkies*), które precyzowało wszystko, co wcześniej dookreślała twórcza wyobraźnia odbiorcy¹⁹.

¹⁵ J. Mayen, *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog” 1960, nr 8, s. 107.

¹⁶ J. Mayen, *Problemy Teatru Wyobraźni*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 40.

¹⁷ T. Terlecki, *Czy XII Muza?*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 40.

¹⁸ T. Peiper, *Zapiski i odpowiedzi inne*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 138.

¹⁹ Zdecydowany sprzeciw wobec udźwiękowania filmu zgłosił Chaplin: „Nie będę używał słów w żadnym filmie. Błąd ten miałby dla mnie katastrofalne następstwa, [...] zniszczyłby zdanie, które chce stworzyć”. Cyt. za: J. Mayen, *Monolog...*, s. 107.

Kolejnym zagrożeniem dla dramatu radiowego wydawała się być telewizja. Józef Czyściecki twierdził, że nowe medium, „o ile oczywiście da się technicznie w pełni zastosować i upowszechnić – połknie z miejsca to słabe i bezradne jagnię, jakim jest jeszcze teatr wyobraźni”²⁰. No cóż – szklany ekran zagościł w wielu domach, nieustannie doskonali swój przekaz techniczny, ale artystyczna konfrontacja ze sztuką radiową niejednokrotnie wydaje się przynosić zwycięstwo wcześniejszemu wynalazkowi technicznemu. Nadal aktualne zdają się być spostrzeżenia Richarda Imisona z 1965 r.: „Radio pobudza i zapładnia wyobraźnię. To brzmi paradoksalnie, ale telewizja jest środkiem znacznie mniej niż radio wizualnym, ponieważ wszystko tam jest tak ściśle określone”²¹. Podobną opinię ma Elżbieta Morawiec: „Jest to teatr wielkiej ciszy, teatr przestrzeni nieskończonej nawet wtedy, gdy oddziela go od nas jakiś banalny skrzyp domowych drzwi. Te drzwi zawsze wychodzą na nieskończoność. Teatr TV pokazuje atrapę świata, teatr radia pozwala słyszeć bezmiar kosmosu”²².

Wielorakie powiązania słuchowiska z teatrem, filmem i telewizją trafnie podkreśla Jean Tardieu:

Radio [...] znajduje się na skali walorów sztuki i artystycznej techniki w połowie drogi między czytaniem w milczeniu, to znaczy książką, a całkowitym – wzrokowym i słuchowym jednocześnie – wcieleniem obecności ludzkiej, to znaczy teatrem, filmem i w ogóle wszelkiego rodzaju widowiskiem. Z psychologicznego punktu widzenia umieszcza ono słuchacza w połowie drogi między całkowitym uwewnętrznieniem, jakie stwarza milcząca lektura, a całkowitym uwewnętrznieniem, jakie stwarza teatr lub film²³.

Warto w tym miejscu podkreślić, że konieczność tworzenia utworów dramatycznych, pisanych wyłącznie na potrzeby radia, widziano właściwie od początku funkcjonowania rozgłośni. Częstym błędem była praca według szablonu: dialogi kilku postaci przeplatane nieskomplikowanym podkładem muzycznym. Jak podaje Pleszkun-Olejniczakowa, najgorsze efekty osiągnano przy przeniesieniu pomysłu dobrego filmu na scenariusz słuchowiska. Przykładem może być recenzja dramatu *Człowiek za burtą* autorstwa S. Harnego:

Zaczynają się teraz na okręcie wesołe perypetie: pasażerka ma bowiem suknię przemoczoną do suchej nitki. Trzeba jej więc pożyczyć mundur i to galowy, innego nie wypada etc., etc. Wszystko jest bardzo wesołe, ale zupełnie prawie nie radiogeniczne. Przypuszczam, że gdyby

²⁰ J. Czyściecki, *Sztuka, która nie zdąży się narodzić*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 37.

²¹ R. Imison, *Trzy głosy o dramaturgii radiowej*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 37.

²² E. Morawiec, cyt. za: Z. Nardelli, *Radio może być sztuką*, „Teatr Polskiego Radia” 1995, nr 2, s. 132.

²³ Cyt. za: J. Mayen, *op. cit.*, s. 54.

takie perypetie stanowią część filmu, byłyby prawdopodobnie rodziną w cieście i to może bardzo smaczną. Tutaj natomiast są rodziną bardzo mdłą”²⁴.

Warto także podkreślić fakt zwykle pomijany – w okresie dwudziestolecia pisanie tekstów słuchowisk oryginalnych było mało popularne także ze względów... finansowych. W przeciwieństwie bowiem do powtarzanych w sezonie spektakli teatralnych lub kopii filmowych, prezentowanych wielokrotnie w kilku kinach jednocześnie, dramat radiowy obowiązywała zasada premierowości (niezwykle rzadko zdarzały się powtórki słuchowisk już wyemitowanych)²⁵. Zwykle teksty nie były także drukowane.

Obecnie godna uwagi jest inicjatywa Programu I Polskiego Radia, który w ramach plebiscytu na najlepsze słuchowisko miesiąca wprowadza do „ramówki” spektakle archiwalne (cykl *Scena Wspomnień*), dramaty poetyckie oraz adaptacje dzieł klasycznych i utwory współczesne. Audycje nadawane już nie tylko w weekendowe wieczory, ale także w dni powszednie, mają stanowić niejako alternatywę dla *prime time’u* seriali telewizyjnych. Być może traktowane początkowo jako interesujące urozmaicenie wieczornego relaksu, staną się – jeśli nie niezbędnym, to mile oczekiwany – elementem codzienności: dla amatorów teatru radiowego, słuchaczy ceniących klasykę czy też najmłodszej publiczności, dopiero poznającej możliwości Teatru Wyobraźni.

Niezaprzeczalny walor edukacyjno-popularyzacyjny przeróbek słuchowiskowych poezji, prozy i dramatu sprawia, że jest to niezwykle popularna forma funkcjonowania tekstu literackiego na antenie. Adaptacja bowiem zaspokaja potrzeby poznawcze – w niektórych przypadkach zasadna wydaje się nawet analogia do legend i podań ludowych, opisujących i jednocześnie tłumaczących świat. Skłania do pierwszej lub ponownej lektury; przybliża nie tylko autora utworu, lecz także stworzonych przez niego bohaterów (*Stary subiekt* – słuchowisko na podstawie *Lalki* Bolesława Prusa), wybrane wątki (*Wesele Boryny* lub *Imć Pan Pasek w Dani*), a nawet system wartości dzieła (*Treny* Jana Kochanowskiego – proces przezwycięzania kryzysu ojca i filozofa). Zdaniem Pleszkun-Olejniczakowej, adaptacje przynoszą „słuchaczowi-inteligentowi własną interpretację autorów słuchowiska, słuchaczowi nieoczytanemu [...] szanse elementarnej udziału w kulturze”²⁶. Konieczne jest jednak traktowanie adaptacji jako przekładu intersemiotycznego, a zatem

²⁴ S. Harny, *Słuchowisko Człowiek za burtą*, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *op. cit.*, s. 101.

²⁵ Dlatego o wielkim sukcesie można mówić w przypadku *Zegarka* Jerzego Szaniawskiego (wyemitowano je czterokrotnie) oraz *Miasta Santa Cruz* Janiny Morawskiej (ponowna emisja w rozgłośni wileńskiej i na antenie ogólnopolskiej) czy dramacie radiowym Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej *Potrójny ślad* (po premierze w Teatrze Eksperymentalnym słuchowisko powtórzone zostało dla szerszej publiczności).

²⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu (na przykładzie polskiego radia w latach 1925–1939)*, [w:] *Tekst w mediach*, Łódź 2002, s. 429.

zbudowanie nowego dzieła opartego na własnych zasadach i nowych prawach. Nie mechaniczna wierność wobec pierwowzoru, lecz twórcza swoboda jest podstawą udanych zabiegów artystycznych. Jak podkreśla Bardijewska:

Adaptacja destrukuralizuje utwór literacki, by go zorganizować według odmiennych zasad, burzy jego wewnętrzną równowagę, by ją zastąpić porządkiem odmiennego typu. Każde dzieło posiada wewnętrzną, potencjalną zdolność rozrostu, zawiera mianowicie wielość elementów pozornie drugorzędnych, które jednak pełnią ważną funkcję komplementarną w zestroju jego jakości wartościowych. Zmiana materiału, przeniesienie dzieła na teren innej sztuki i w kontekst odmiennych uwarunkowań estetycznych stwarza nową sytuację, w której następuje przetasowanie komponentów i tworzenie się ich nowego układu. Nierzadko w ten sposób mogą dojść do głosu utajone przedtem wartości estetyczne dzieła²⁷.

Równie istotne wydaje się opracowanie kanonu słuchowisk dla uczniów. Znajdą się w nim z pewnością adaptacje – być może ich prezentacja stanie się nie tylko uzupełnieniem lekcji literatury, ale także inspiracją do przygotowania własnych dramatów dźwiękowych?

Oczywiste jest, że odmienność percepcji przekazu radiowego oddala słuchowisko od pierwowzoru literackiego. Realizacja foniczna podlega przeciw prawom fizykalnego czasu. Ulotność tworzywa wyznacza lub wręcz narzuca tempo odbioru dzieła. Dlatego w celu podtrzymania koncentracji słuchowej niezbędne jest uwzględnienie w dramacie radiowym fragmentów aktywizujących uwagę odbiorcy przy jednoczesnym zaplanowaniu momentów o mniejszym ładunku informacyjnym, pozwalającym na prawidłowe zrozumienie i zanalizowanie całości utworu. Równie istotne są różnice pomiędzy dialogiem pisanimy i mówionym. Specyfika fonicznej ekspresji narzuca nie tylko swobodniejszy szyk zdania czy liczne powtórzenia, lecz także indywidualne cechy wymowy (seplenienie, przedłużanie samogłosek, zaśpiew) lub określone gesty akustyczne (pokaszływanie, mlaskanie, chrząkanie).

Autorzy dramatów radiowych muszą również uwzględnić nowy typ odbiorcy – człowieka przyzwyczajonego do homogenizacji przekazu oraz marginalizacji słowa wobec efektów akustycznych. Taki właśnie sposób opisu rzeczywistości wymusza na twórcach ograniczenie czasu trwania słuchowiska, ale przede wszystkim próbę harmonijnego zgrania wszystkich elementów dźwiękowych, budujących świat przedstawiony. W tym miejscu warto również przytoczyć opinię Bardijewskiej, podkreśla ona bowiem fakt, że odbiorca masowy „uruchamia w stosunku do dzieła sztuki mechanizm percepcyjno-skojarzeniowy, wykształcony w kontekście życia codziennego, w kontakcie z rzeczywistością realną”²⁸. Taki właśnie odbiór wykreowanego świata potwierdzają również preferencje odbiorców. „Wykazują oni, że na pierwszym

²⁷ S. Bardijewska, *Z problemów radiowej adaptacji prozy*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 541.

²⁸ S. Bardijewska, *Bohater w polskim dramacie radiowym*, „Dialog” 1972, nr 7, s. 79.

miejscu plasuje się serwis informacyjny, na terenie sztuki – tematyka współczesna, natomiast w zakresie teatru radiowego – dramat współczesny”²⁹. Nie sądzę jednak, iż jesteśmy obecnie świadkami kryzysu radiowych form dramatycznych. Przeczy temu coraz większe powodzenie sopockiego festiwalu *Dwa Teatry* oraz nagrody na międzynarodowym konkursie *Prix Italia* dla polskich dramatów dźwiękowych³⁰. Być może właśnie poprzez słuchowisko uda się połączyć w kulturze masowej ambicje artystyczne z poszukiwaniem odpowiedzi na najbardziej nurtujące pytania współczesności?

Ewelina Kaźmierczak

THE ROLE OF RADIO BROADCAST IN A SYSTEM OF AUDIO-VISUAL TEXTS OF CULTURE

Non-visual radio production, revealing the conflict with the classical art canon, demarcates its own aesthetic area, understood as a synthesis of a technique and a word. Radio drama restores a value of human speech that not only conveys information but also artistic ideas. Reaching large audience, radio drama combines mass culture with the works of brilliant authors. A detailed description of audio art enables us to see its similarities and differences in relation to theatre, cinema and television.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Główną nagrodę zdobyły słuchowiska *Z głębokości wód* Andrzeja Mularczyka w reż. Henryka Rozena oraz *Cyrk odjechał, lwy zostały* w reż. Janusza Kukuły.