

Joanna Bachura

O sytuacji komunikacyjnej współczesnego słuchowiska - wybrane zagadnienia

Punkt wyjścia do napisania niniejszego tekstu stanowiła tzw. **sytuacja komunikacyjna** współczesnego słuchowiska. Powołując się na rozważania Stefana Żółkiewskiego, sytuację komunikacyjną rozumiem jako tę, która „zachodzi między nadawcą i odbiorcą na tle życia społecznego, wszelkiego rodzaju instytucji, systemów organizujących życie artystyczne, rozpowszechnianie wszelkiego rodzaju utworów, instytucji uwarunkowanych czasowo i przestrzennie, mechanizmów rządzących polityką kulturalną”¹. Z pewnością przyczynia się ona do ustanowienia tożsamości kulturowej omawianego tekstu kultury i jest kształtowana przez czynniki społeczne, osobowościowe, a także techniczne². Hanna Książek-Konicka pisząc o sztuce, zauważa, iż niezależnie od tego, co jest jej celem – „piękno czy przeżycie estetyczne – pozostaje ona tworem kreowanym przez człowieka po to, aby w innym człowieku wywołać określoną postawę”³. Z tego punktu widzenia komunikacja jest integralną częścią sztuki; dochodzi w niej do komunikacji między nadawcą (autorem tekstu) i odbiorcą. Słuchowisko, jak każde dzieło sztuki, jest szczególnym, bo artystycznym, aktem komunikacji. Tradycyjny model aktu komunikacji językowej zaproponowany przez **Romana Jakobsona**⁴, moim zdaniem, aktualny jest do dzisiaj. Znajduje zastosowanie w każdej właściwie sytuacji komunikacyjnej, również w komunikacji poprzez sztukę. Jakobson w zaproponowanym opisie semiotyczno-estetycznym zachodzenia procesu komunikacji wyróżnił sześć elementów (nadawca, komunikat, kontekst, kod, kanał, odbiorca)⁵. Rozważania rozpoczynam od

¹ S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 407.

Zob. także interesującą rozprawę dotyczącą modelu komunikacyjnego rzeczywistości wirtualnej: Piotr Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002 – zwłaszcza rozdział *Rzeczywistość wirtualna jako medium komunikacyjne*, w którym autor między innymi szkicuje rozwój teorii komunikacji – s. 43–74.

Adekwatna do warunków swoistej syntezy płaszczyzny kulturowej i komunikacyjnej wydaje się propozycja eksplikacyjna Johna Fiske, który definiuje kulturę „jako ciągły proces wytwarzania znaczeń z doświadczenia społecznego”. Cyt za: Tomasz Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa 2005, s. 130.

² Zob. Edward T. Hall, *Kultura jest komunikacją* oraz *Słownik kultury*, [w:] tegoż, *Bezgroźny język*, przekł. Roman Zimand, Alicja Skarbińska, wstęp Marian Płachecki, PIW, Warszawa 1987, s. 105–111 oraz 54–74.

³ Hanna Książek-Konicka, *Język filmu jako język artystyczny*, [w:] *Problemy semiotyczne filmu*, red. A. Helman, Eugeniusz Wilk, Katowice 1980, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, s. 53.

⁴ Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przekł. Krystyna Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, PIW, Warszawa 1989, s. 81.

⁵ R. Jakobson o elementach konstytuujących proces komunikacji pisał następująco: „Nadawca kieruje komunikat do odbiorcy. Aby komunikat był efektywny musi on być zastosowany do kontekstu (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytnego dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego, który da się zwerbalizować; dalej, konieczny jest kod w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla

instytucji **nadawcy**. Zgodnie z podziałem zaproponowanym przez Małgorzatę Lisowską-Magdziaż na autora wypowiedzi, nadawcę badanego materiału oraz wytwórcę dyskursu⁶, wskazuję w pracy **nadawcę tekstu**, czyli instytucję nadającą audialne spektakle (stacje radiowe) i **autora tego tekstu**. Maryla Hopfinger w kontekście rozważań o telewizji również pytała: „Jak zatem wygląda problem autora i problem nadawcy w telewizji? I w jakim stosunku pozostaje autor do nadawcy, jakim jest instytucja telewizji?”⁷. Staram się odpowiedzieć na pytanie, kto jest bardziej **autorem słuchowiska** – autor scenariusza czy reżyser? Praca reżysera nad radiową adaptacją przekonuje o ogromnym wkładzie właśnie reżysera w zrealizowane słuchowisko. Warto podkreślić, iż kwestia autorstwa słuchowiska, podobnie jak i kwestia autorstwa w filmie, nigdy nie była aż tak ważna, a w każdym razie tak jednoznacznie rozstrzygalna, jak w przypadku dzieła literackiego. W tradycji literackiej bowiem niewątpliwie indywidualność autora pozostaje zawsze kwestią priorytetową⁸.

Rozważania powinna zakończyć naukowa refleksja skupiająca się na dramacie, niezwykle ciekawym i pobudzającym do dyskusji, „aktorze komunikacji”, czyli na sytuacji **odbiorcy** współczesnego słuchowiska. Jednak ze względu na ramy objętościowe tego tekstu, zagadnienie niniejsze zostało omówione w osobnym artykule⁹.

Sytuacja nadawcy

Na polskim rynku medialnym funkcjonują dwa typy podmiotów radiowych – radiofonia publiczna – Polskie Radio S.A. i rozgłośnie regionalne oraz stacje komercyjne¹⁰. Klasyczny gatunek radiowy¹¹, jakim jest słuchowisko, zajmuje wyjątkową pozycję w radiu publicznym i jego wszystkich rozgłośniach, lecz nie można pominąć faktu, że pojawiał się także w radiu prywatnym – roz-

nadawcy i odbiorcy (albo innymi słowy – dla tego, kto ‘koduje’, i tego, kto ‘dekoduje’ komunikat), na koniec musi istnieć kontakt – fizyczny kanał i psychiczny związek między nadawcą i odbiorcą, umożliwiający im obu nawiązanie i kontynuowanie komunikacji” – R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa...*, s. 81.

⁶ Zob. M. Lisowska-Magdziaż, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym. Przewodnik dla studentów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 60–61.

Autorka pisze między innymi: „Jeśli, na przykład, badamy wywiad prasowy ze znanym politykiem, artystą, działaczem społecznym [...] **autorem tekstu** [...] [jest] **dziennikarz**, który ten wywiad przygotował, przeprowadził i napisał, **nadawcą – redakcja**, która go zamieściła”.

⁷ M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985, s. 112.

⁸ Zob. Małgorzata Jakubowska, *Żeglowanie po filmie*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006, s. 14–15.

⁹ Zob. J. Bachura, *O sytuacji odbiorcy współczesnego słuchowiska*, referat wygłoszony podczas konferencji naukowej „Główne nurty w literaturze XX i XXI wieku”, Uniwersytet Jagielloński, 20–21. 04. 2010 r. [w druku].

¹⁰ Obecne są także grupy nadawców społecznych, radiofonie diecezjalne oraz szczególnie przypadkiem radia konfesyjnego – Radio Maryja. Zob. Andrzej Sulek, *Radio*, [w:] *Media a wyzwania XXI wieku*, red. Małgorzata Bonikowska, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2009, s. 67–70.

¹¹ We współczesnym radiu na atrofii klasycznych gatunków (między innymi: dyskusja, komentarz, powieść radiowa, reportaż, słuchowisko) rozszerzeniu ulegają takie elementy, jak: dialog ze słuchaczem, konkurs antenowy, muzyka. Charakterystyka gatunkowa współczesnych audycji, zwłaszcza w radiu komercyjnym, jest niezwykle trudna. Podjęła się jej Grażyna Stachyra, proponując nomenklaturę nowych form gatunkotwórczych, które są konsekwencją zjawisk, jakie zaszły w polskiej radiofonii w okresie ostatnich lat (formatowanie stacji, wykształcenie różnych grup nadawców) i ich wpływu na kształt gatunkowy współczesnego radia. Zob. G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

głośni TOK FM. Choć rodzaj instytucji – publiczna a komercyjna – ma istotny wpływ na **charakter i tożsamość danego przekazu**, to jednak zarówno Teatr Polskiego Radia, jak i Teatr Radia TOK FM, przyczyniają się do promowania i wspierania twórczości radiowej oraz w miarę możliwości eksponowania wybitnych twórców i aktorów. Słuchowiska tych dwóch rozgłośni adresowane były [obecnie Radio TOK FM już nie emituje słuchowisk] do różnych grup odbiorców, w zależności od stacji, starając się w sobie właściwy sposób zaspokoić oczekiwania słuchaczy. Tezę tę potwierdza spostrzeżenie Stanisława Jędrzejewskiego odnośnie sytuacji programowej mediów publicznych i komercyjnych: „błędem metodologicznym, jaki często się popełnia, jest traktowanie konkurencji między sektorem publicznym a komercyjnym jako konkurencji programowej. Tymczasem kryteria sukcesu obydwu sektorów są zasadniczo odmienne. Nadawca publiczny ma bowiem przede wszystkim na uwadze różnorodność oferty programowej ze względu na treść, wielość gatunków i jakość [...]. Nadawcy komercyjni natomiast działają zgodnie z logiką komercyjną [...]. To, że obie grupy nadawców oferują treściowo **te same elementy programu, nie oznacza ich tożsamości** [podkr. moje – J. B.]”¹², ale niewątpliwie oznacza – w przypadku nadawania radiowych spektakli teatralnych – zróżnicowanie oferty programowej, rozwijanie i udoskonalanie interesującej formy twórczości, troskę o intelektualny rozwój odbiorców, ale też swego rodzaju mecenat kulturalny.

Należy podkreślić, iż projekt, którego dyrektorem artystycznym był Mikołaj Lizut, „projekt na skalę europejską” – jak określił to sam M. Lizut, zasługuje na szczególne uznanie, bowiem było to jak dotąd jedyne takie przedsięwzięcie w radiu niepublicznym; trzeba też pamiętać, iż produkcję teatru radiowego należą w dodatku do bardzo kosztownych form emisji. „Jesteśmy pierwszą komercyjną stacją (i zapewne pozostaniemy jedyne), która będzie emitować spektakle teatralne” – mówiła Ewa Wanat, redaktor naczelna Radia TOK FM. „Teatr jest niezbyt łatwym produktem na sprzedaż, nie buduje ratingów, nie zwiększa zasięgów, nie stanowi typowego kontentu dla reklamodawców – nazywając rzecz tą okropną nowomową. Teatr jest pokarmem dla wyobraźni i intelektu – nie da się go po prostu skonsumować, trzeba go słuchać w większym skupieniu, trzeba mieć chwilę na refleksję i przestrzeń w sobie na jego przyjęcie. Teatr Radia TOK FM to prezent dla naszych słuchaczy, którzy nie są zwykłymi konsumentami produktów i kontentów, są ciekawi innego świata”¹³ – powiedziała Wanat.

Teatr Polskiego Radia S.A. oferuje szeroką i zróżnicowaną ofertę programową: obok utworów nowych, współczesnych, Polskie Radio kultywuje klasyczny repertuar. Radiowe adaptacje utworów literackich pozwalają zetknąć się odbiorcom z dziełami literackimi, po które dotąd nie sięgnęli. Słuchowiska Teatru Polskiego Radia emitowane były w ramach różnych cykli, takich jak: „Dramat w Teatrze Wyobraźni”, „Radio Dzieciom”, „Słynne powieści”, „Wieczór ze słuchowiskiem”. W lipcu 2010 roku cykle uaktualniono: „Kabaretowe

¹² S. Jędrzejewski, *Radio w komunikacji społecznej. Rola i tendencje rozwojowe*, Profi-Press Sp. z o.o., Warszawa 2003, s. 33–34.

¹³ <http://www.teatry.art.pl/teatrRadia%20Tok%20FM/ttofm.htm> [dostęp: 21. 06. 10].

numery i klimaty”, „Powieść w Teatrze Wyobraźni”, „Scena Teatralna Trójki” oraz „Słynne Powieści”.

Program radiowy (Program 1 PR, Program 2 PR, Program 3 PR) w większości nadaje słuchowiska zrealizowane w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie, ale nie tylko. Współpraca z ośrodkami regionalnymi jest bardzo prężna. Na antenach rozgłośni regionalnych Polskiego Radia, by wymienić: Polskie Radio Białystok, Radio Gdańsk, Polskie Radio Katowice, Radio Kielce, Radio Koszalin, Radio Kraków, Radio Lublin, Radio Łódź, Radio Merkury, Polskie Radio Olsztyn, Radio Opole, Polskie Radio PiK, Polskie Radio Rzeszów, Polskie Radio Szczecin, Radio Wrocław, Radio dla Ciebie, Radio Zachód – także emitowane są słuchowiska i zajmują one stałą pozycję w ramówce. Wielokrotnie też teatry słuchowe zrealizowane w rozgłoszeniach regionalnych zdobywały laury w różnych kategoriach podczas najważniejszego w Polsce festiwalu sztuki radiowej „Dwa Teatry” w Sopocie. Obecnie ostatnia, dziesiąta edycja festiwalu, zakończyła się przykładowo zwycięstwem audycji Krzysztofa Czczota *Jeszcze się spotkamy młodszy*, której producentem było Polskie Radio Szczecin.

Układ ramowy programu radiowego, tzw. ramówka lub – posiłkując się sformułowaniem M. Hopfinger na określenie programu dnia audycji telewizyjnych – „wielka syntagma”¹⁴ to „schemat wypełniony różnorodnymi przekazami składającymi się na program dzienny, tygodniowy, a nawet półroczny”¹⁵, to struktura organizująca rytm pracy stacji radiowej, jak i – w pewnym sensie – rytm dnia swoich słuchaczy. Miejsce słuchowisk w ramówce rozgłośni publicznych jest ugruntowane, wynikające niejako z instytucjonalnego charakteru radiofonii publicznej i zobowiązań misyjnych; „[...] my [tj. Teatr Polskiego Radia] musimy robić słuchowiska, wy [Teatr Radia TOK FM] – możecie. To jest zasadnicza różnica” – podkreślał Janusz Kukula w radiowej dyskusji pt. „O teatrze radiowym”, w ramach audycji „Rozdroża Kultury”¹⁶. Jednak zarówno Polskie Radio, jak i Radio TOK FM, wybrało blok wieczorny na emisję słuchowisk, a zgodnie z tym, co zauważa S. Jędrzejewski: „dopiero wieczorem, od godz. 20.00 rozpoczyna się emisja audycji dla słuchaczy poszukujących w przekazie radiowym alternatywy dla, z jednej strony rozgłośni komercyjnych nadających w tym czasie muzykę, z drugiej zaś – programu telewizyjnego. Pojawiają

¹⁴ Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 124.

¹⁵ S. Jędrzejewski, dz. cyt., s. 165.

Zmiany ramówki, prócz tych wynikających z konieczności sytuacyjnych, następują zazwyczaj dwa razy w roku (program wiosenno-letni oraz jesienno-zimowy). Istotne jest wskazanie kilku **czynników** decydujących o **układzie ramowym** programu: są to „czynniki **antropologiczne**. Wybór pór emisji poszczególnych pozycji programowych powinien zatem uwzględniać sposoby organizacji życia w rodzinie, rytm dnia, tygodnia, sposoby i style życia słuchaczy, w tym szczególne przyzwyczajenia dotyczące spędzania weekendów i dni świątecznych. Następnie o układzie ramowym decydują czynniki **socjologiczne**. Program bowiem powinien uwzględniać wiek, płeć, poziom wykształcenia potencjalnego słuchacza. O układzie ramowym decydują też czynniki **sytuacyjne** związane z bieżącymi wydarzeniami oraz zobowiązania społeczne (ustawowe) radiofonii publicznej. Wreszcie, co nie jest bez znaczenia, na układ ramowy programu mają także wpływ **elementy techniczno-produkcyjne**, redakcyjne, profesjonalne przygotowanie i zainteresowania samych autorów radiowych” – tamże, s. 165.

¹⁶ Debata radiowa z dnia 9 lutego 2009 r., wyemitowana na antenie Programu I Polskiego Radia w ramach programu *Rozdroża kultury*; prowadzenie: Andrzej Matul.

się w tym czasie pozycje artystyczne, np. teatr radiowy, czytana proza, reportaże i audycje dokumentalne, audycje prezentujące muzykę poważną, audycje popularyzujące wiedzę¹⁷. Stacja TOK FM, mając w swojej ofercie programowej spektakle teatru radiowego, przekonuje, że jest gotowa zaoferować swoim słuchaczom atrakcyjną audycję, gatunek, który do tej pory stanowił *differentia specifica* radiofonii publicznej.

Sytuacja autora

Kto jest bardziej **autorem słuchowiska - autor scenariusza czy reżyser**? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi, choć sami twórcy radiowi wskazują na wiodącą rolę reżysera. „Odpowiadam za wszystko od początku do końca, także za scenariusz - za jego interpretację, zmiany, wszelkie poprawki i skróty. Reżyserzy mają swobodę działania, jeśli chodzi o tekst. Jeśli pominięcie pewnych fragmentów jest uzasadnione, to je wycinamy. Nie ma potrzeby i konieczności, by literalnie trzymać się scenariusza”¹⁸ - tłumaczył Jan Warenycia. Z kolei trudno nie dostrzec, iż scenariusz słuchowiska ma status dużo bardziej samodzielny niż scenariusz filmowy, stąd też wynika wyjątkowa pozycja autora. „Teksty sztuk radiowych są drukowane, tłumaczone, realizowane przez różne radiofonie”¹⁹, mają status gatunku literackiego²⁰. Myślę jednak, że w przypadku słuchowisk wskazanie jednoosobowego autora nie jest możliwe, choć w przypadku tekstów literackich autorstwo jest bezsporne. Słuchowisko jest niewątpliwie mocno związane ze swoim pierwowzorem literackim, tj. scenariuszem, ale nie można zapomnieć o ogromnym wkładzie reżysera, a także realizatora dźwięku w ostateczny kształt tego gatunku audialnego tekstu artystycznego. Czasem nieco mniejszą, ale czasem bardzo istotną rolę, odgrywa też w całym przedsięwzięciu autor opracowania muzycznego. Warto mieć osobno na uwadze takie słuchowiska, w których autorem scenariusza i zarazem reżyserem jest ta sama osoba; to w radiu przypadki wcale nierzadkie. Często też zdarza się, iż reżyser współpracuje z autorem tekstu, konsultując swoje zamierzenia i pomysły. Zbigniew Kopalko pisał: „Dobrze jest, gdy reżyser rozumie autora, ale jeszcze lepiej, gdy go uzupełnia”²¹. Taka sytuacja jest oczywiście najbardziej pożądana, ale z pewnością nie występuje w praktyce nazbyt często. Zdarza się oczywiście i tak, iż autor scenariusza nie wie, kto będzie jego tekst realizował, kto reżyserował, nie zna nazwisk aktorów w słuchowisku grających.

¹⁷ S. Jędrzejewski, dz. cyt., s. 168.

¹⁸ Rozmowa zarejestrowana z Janem Warenycią w maju 2008 r. [w posiadaniu autorki].

¹⁹ M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 217.

²⁰ Słuchowiskowym tekstom na rynek wydawniczy nie jest się łatwo przebić. Już w latach osiemdziesiątych M. Hopfinger pisała: „[...] teksty słuchowisk krążą głównie w zamkniętym obiegu środowiskowo-profesjonalnym. Ukazujący się od 1958 roku kwartalnik *Teatr Polskiego Radia* zamieszcza teksty słuchowisk oryginalnych, czasami adaptacji, jednakże jego nakład wynosi zaledwie 500 egzemplarzy i nie jest rozpowszechniany na naszym rynku czytelnicy, lecz przeznaczony dla radiofonii zagranicznych. Spośród czasopism ogólnie dostępnych teksty słuchowisk publikuje sporadycznie *Dialog*” - M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 218. Tym bardziej godna uznania jest działalność Wydawnictwa Adam Marszałek, którego nakładem wydawane są zbiory słuchowisk.

²¹ Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966, Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, s. 45.

Barbara Sadurska, autorka scenariusza słuchowiska *Wszystko takie smutne*²², wyreżyserowanego przez Janusza Kukulę, nie wiedziała, kto będzie reżyserem spektaklu. Podczas rozmowy²³ wyznała:

Inaczej rozumiałam tekst, jak go napisałam, a inaczej teraz, kiedy dziś po południu miałam okazję go wysłuchać. Muszę powiedzieć, że nie spodziewałam się, że kluczem do zrozumienia tego tekstu będą skrzypce [...] To słuchowisko jest dla mnie ogromną radością i wielokrotną radością. Czuję się zaszczycona, że to Janusz Kukuła wziął ten tekst na swój warsztat. A wczoraj od Pani dowiedziałam się, że pierwszą rolę gra Wiesław Michnikowski.

Problem autorstwa jest problemem złożonym, który prowokuje wiele pytań i podnosi wiele kwestii domagających się rozwiązania. Z pewnością to reżyser decyduje o ostatecznym kształcie słuchowiska jako pewnej całości, czuwa nad poszczególnymi elementami, wchodzącymi w jego skład, nad ich współgraniem ze sobą. Reżyser rozpoczyna swą pracę od lektury scenariusza wprawdzie, ale już wówczas szuka w zapisanej historii czegoś więcej: uczuć, emocji, jakie towarzyszą ludziom i następnie radiowych sposobów, by o tych emocjach opowiedzieć w słuchowiskowej historii. Słowem, jak pisał autor wielu wybitnych słuchowisk, Feliks Netz:

w słuchowisku nie idzie tylko o to, aby coś opowiedzieć, ważniejsze jest to, co jest 'ukryte', to, ku czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost. W słuchowisku [...] to, co się słyszy, co niosą ze sobą słowa jest sygnałem tego, czego się nie artykułuje. [...] prawdziwy radiowy teatr jest domeną wyobraźni, metafory. To go zbliża do poezji. Radio – słuchowisko radiowe – rządzi się w większym stopniu niż dramat sceniczny, regułami poezji.²⁴

Scenariusz to pewnego rodzaju półprodukt, podstawa, która wymaga dalszej obróbki, to tylko jeden, pierwszy, z etapów powstawania teatru audialnego. W przypadku słuchowiska oryginalnego sytuacja jest choć o tyle prostsza, że autor scenariusza jest jeden, ale już w przypadku adaptacji utworu literackiego autorów scenariusza może być już co najmniej dwóch: to autor dzieła literackiego oraz dokonujący jego adaptacji często specjalista, tzw. adaptator [np. członek Redakcji Literackiej Radia] wyspecjalizowany w pracach o tym charakterze, zatem wcale niekoniecznie reżyser radiowego spektaklu. Warto wspomnieć choćby o takich słuchowiskach, z grupy skądinąd dość licznej, jak: „Złoty osioł” według Gérarda de Nerval, w reżyserii Jana Warenyci, zaś w adaptacji Bogumiły Prządki, czy też „Domy dzieciństwa” według Anny Kamińskiej, w reżyserii Janusza Kukulę, a w adaptacji Iwony Smolki; oczywiście listę tę można by znacznie rozszerzyć; nie o to tu jednak idzie. Stosunkowo częste – ostatnio coraz częstsze – są też przypadki, że adaptacji danego utworu dokonuje sam reżyser. Wybitnych adaptacji poetyckich dokonywał choćby Andrzej Jarski, scalając w jedno słuchowisko zatytułowane *Hiob* fragmenty *Księgi Hioba*

²² Słuchowisko B. Sadurskiej zostało nagrodzone 3. nagrodą w konkursie na debiut słuchowiskowy, zorganizowany przez Teatr Polskiego Radia i Agencję Dramatu. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło w grudniu 2008 r.

²³ Z B. Sadurską rozmawiała Małgorzata Kron – rozmowa przed emisją spektaklu radiowego.

²⁴ List elektroniczny Feliksa Netza do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej z 2008 r.

w tłumaczeniu Czesława Miłosza oraz wyimki z *Traktatu teologicznego*, *To i Hymnu o Perle* polskiego noblisty. Doskonale adaptacje radiowe ma na swym koncie również Waldemar Modestowicz; jako przykłady można przywołać choćby takie spektakle radiowe jak: *Biesiada u Hrabiny Kottubaj* według Witolda Gombrowicza czy *Jeden radosny dzień* według Samuela Becketta. Dostrzeżona i opisywana już przeze mnie zbieżność [mowa oczywiście tylko o pewnych aspektach] między słuchowiskiem a filmem²⁵ – pozwala mi także z większą pewnością wskazywać na nadrzędną rolę reżysera²⁶ w nagrany spektaklu słuchowym, reżysera, który dysponuje prawem do głębokiej ingerencji i wpływu na ostateczny kształt scenariusza słuchowiskowego. Wpływ ten bodaj najbardziej widoczny jest wówczas, gdy reżyser spektaklu słuchowego jest równocześnie autorem adaptacji konkretnego utworu literackiego. Ma on wtedy przemożny wpływ nie tylko na kształt audialny dzieła, ale także do niego należy ostatnie słowo w kwestii kształtu scenariusza – i to już na etapie jego powstawania, stając się w tym wypadku dość szczególnym przypadkiem swoistego przekładu intersemiotycznego.

By rzecz mocniej unaocznić, powrócę do sytuacji, w której reżyser nie jest wprawdzie autorem scenariusza, ale sam dokonuje adaptacji tekstu z myślą o ostatecznym kształcie słuchowiska, który zakłada jako reżyser. W jednym z wydrukowanych już tekstów, na przykładzie powieści Erica Malpassa *Od siódmej rano*²⁷, przedstawiłam, w jaki sposób reżyser Andrzej Piszczatowski przełożył treść literacką obszernej powieści na język radiowy, trwającego łącznie (słuchowisko emitowano w czterech częściach) ponad trzy godziny spektaklu radiowego teatru. Słuchowisko, którego główną postacią jest dziewięcioletni chłopiec, stało się punktem wyjścia dla zwrócenia uwagi na sposób interpretacji pierwowzoru, na podejście reżysera do oryginału literackiego, problem warsztatu i tworzywa formalnego, a nade wszystko pozwoliło mi przedstawić jedną z wielu metod adaptacyjnych twórców sztuki audialnej.

Podstawą moich rozważań w niniejszym artykule była próba opisu wybranych aspektów **komunikacji słuchowiskowej**, tj. instytucji nadawcy i autora. Dla pełnego opisu audialnego tekstu kultury – obok zwrócenia uwagi na instytucjonalny charakter sztuki słuchowiskowej oraz problem autorstwa – istotny staje się także z pewnością odbiorca, na co zwracam uwagę w innych publikacjach. Stąd też tekst ten należy traktować jako część większej całości.

²⁵ Zob. m.in.: J. Bachura, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogolebska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 485–495.

²⁶ „Autorem filmu ogłasza się reżysera, w którego mocy jest uczynić z propozycji scenariuszowej film dobry bądź zły” – M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 215.

²⁷ Zob. J. Bachura, *Język adaptacji radiowych*, [w:] *Język, wartości a zachowania społeczne*, red. J. Bujał-Lechowicz, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 13–25.

Summary

This article focuses on chosen elements of the communication situation of radio-play. Particularly, the sender and the author are discussed. Attention is paid to the institutional nature of the art of radio-play, as well as the problem of the authorship. However, the listener is also essential in the context of a complete description of the audio culture text, as underlined in several other publications.