

Aleksandra Pawlik

(Uniwersytet Łódzki)

O autorstwie tekstów audialnych w teatrze radiowym

Rozważania nad autorem i jego rolą w powstawaniu dzieł w teatrze radiowym wypada rozpocząć od refleksji nad **problemem autorstwa utworów audialnych**. Zagadnienie to coraz częściej staje się przedmiotem dociekań, szczególnie w odniesieniu do słuchowisk, a badacze zajmują rozmaite stanowiska, formułując nowe propozycje rozwiązań tej spornej kwestii. W swojej najnowszej publikacji Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pyta: „Kto jest «bardziej» autorem słuchowiska – *reżyser* czy *autor* tekstu?”. W odpowiedzi wskazuje na różne „sposoby antenowego autorstwa”, które w praktyce często się przenikają¹. Autorzy scenariuszy coraz częściej bowiem sami reżyserują swoje utwory, z kolei reżyserzy próbują swych sił w pisaniu tekstów słuchowisk. Nierzadkie są także przypadki, w których autorzy utworów literackich dokonują adaptacji swoich dzieł na potrzeby radia, a za praktykę powszechnie stosowaną w Teatrze Polskiego Radia można uznać dokonywanie adaptacji tekstów literackich przez reżyserów, którzy zajmują się ich radiową realizacją. Z kolei Joanna Bachura podkreśla wiodącą rolę reżysera w przygotowaniu tekstu audialnego: „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”². Problem autorstwa utworów radiowych nie jest więc zagadnieniem ani tak oczywistym, ani tak jednoznacznie rozstrzygniętym, jak na przykład w teorii dzieła literackiego czy filmu³:

¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry” – czyli o Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia, [w:] *Wypowiedź dziennikarska. Teoria i praktyka. Skrypt dla studentów dziennikarstwa*, pod red. B. Bogolebskiej i A. Kudry, Łódź 2008, s. 191.

² J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 275.

³ Z twórczością reżyserów, którzy realizują filmy o wysokich ambicjach artystycznych, wiąże się fenomen kina autorskiego. Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 171–180.

W filmie reżyser w zasadzie uwalnia się od autora scenariusza, w tok realizacji wchodzi cała nadbudowa montażu, kadrów, dialogów, scenopisu, metafor, itd. [...]. W radio jest inaczej. [...] słowo autorskie zakreśla bardzo wyraźne ograniczenia, reżyser radiowy nie może uwolnić się od autora, którego słowo niesie wyraźną ideologię, daje zdefiniowane charaktery i określony klimat⁴.

Ufam, że podjęta przeze mnie próba rozstrzygnięcia spornej kwestii autorstwa dzieł teatru radiowego przybliży odpowiedź na pytanie o to, kim jest autor słuchowiska i serialu radiowego, a także wyrazi kolejne stanowisko w zarysowanym dylemacie.

Interesującym punktem wyjścia do rozważań może być **stanowisko samego nadawcy**. Teatr Polskiego Radia jako instytucja nie wyraża wprawdzie *expressis verbis* poglądu na autorstwo swoich utworów; bez wątpienia jednak istotną przesłankę stanowi wzór słuchowisk i seriali na stronie internetowej Teatru. Na przykład, jedno z najnowszych słuchowisk Marka Ławrynowicza, zatytułowane *Jesienna depresja w Malinówku*⁵, w reżyserii Janusza Kukuły, na stronie głównej repertuaru Teatru Polskiego Radia zostało zapowiedziane następująco: „Listopadowa depresja w Malinówku». Zapraszamy na kolejne słuchowisko z komediowego cyklu Marka Ławrynowicza o sympatycznym burmistrzu z Malinówka”⁶. W informacji szczegółowej podany został zespół twórców wymieniony w kolejności: autor, reżyser, realizator, autor oprawy muzycznej, obsada. Dokładnie ten sam kształt przybierają zapowiedzi seriali radiowych. Można zatem powiedzieć, że informacją wyeksponowaną w anonsach utworów na stronie internetowej Teatru Polskiego Radia jest tytuł, w następnej kolejności autor scenariusza lub podstawy literackiej (w przypadku adaptacji) i reżyser. Stosunkowo najmniej akcentowany ze wskazanych podmiotów jest reżyser. Z pewnością ma na to wpływ fakt, że – jak można sądzić – odbiorcy nieczęsto zwracają uwagę na nazwisko reżysera, a jeszcze rzadziej przyjmują takie kryterium w dokonywaniu wyboru interesujących pozycji repertuarowych.

Na wiodącą rolę autora wskazuje także **wzorzec „czółówki”** stosowany w realizacji radiowej słuchowiska i serialu. Zapowiedź rozpoczynająca utwór zawiera nadawcę (Teatr Polskiego Radia), autora i tytuł; w zakończeniu lektor najczęściej powtarza te informacje, uzupełniając je o obsadę, autora oprawy muzycznej, realizację akustyczną i – jeśli występuje – także adaptatora⁷. Jako ostatnie pada

⁴ Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966, s. 41.

⁵ Realizacja – Andrzej Brzoska; opracowanie muzyczne – Marian Szałkowski.

⁶ Data dostępu: 10.12.2011, <http://www.polskieradio.pl/17/219/Artykul/483685>.

⁷ Opisana formuła występuje w Teatrze Polskiego Radia najczęściej, choć w konkretnych realizacjach kolejność podawania nazwisk twórców może się nieznacznie różnić. W przypadku seriali radiowych na początku odcinka podawany jest wyłącznie tytuł, a w zakończeniu informacje o autorze scenariusza, reżyserze, zespole realizatorskim i obsadzie.

nazwisko reżysera, co – wbrew pozorom – nie oznacza jednak nadania mu pozycji drugoplanowej, lecz podkreśla jego wpływ na pracę całego zespołu i obciąża odpowiedzialnością za każdy element słowny i dźwiękowy w utworze. Oczywiście trzeba pamiętać, że – jak pisał Marek Hendrykowski w odniesieniu do filmu – wszelką koncepcję autorstwa określa nie tylko czynnik innowacji, ale także czynnik tradycji⁸. O sposobie anonsowania utworów radiowych w znacznym stopniu decydują bowiem uwarunkowania historyczne, zwłaszcza tradycja przyliterackiego traktowania słuchowiska i postrzegania radia w funkcji dystrybutora tekstów literackich⁹.

Na pierwszy plan wysuwa się zatem dylemat: komu przyznać ważniejszą rolę w przygotowaniu utworu radiowego, reżyserowi czy scenarzyście? Ten ostatni ma niewątpliwy wpływ na walory estetyczne dzieła, ponieważ to on tworzy pierwszą koncepcję utworu, nadaje wykreowanej przez siebie fabule dramaturgię zgodną z wymogami radiowego teatru. Z drugiej strony, trudno zaprzeczyć, że autorem dzieła radiowego jest także reżyser, który materializuje całość, nadając jej postać dźwiękową. Reżyser odpowiedzialny jest za właściwy i ostateczny kształt dzieła audialnego i w tym sensie może być uznany za jego autora. Problem autorstwa wydaje się jeszcze bardziej skomplikowany w przypadku adaptacji, szczególnie tych, w których interpretacja znacznie oddala się od podstawy literackiej.

W zarysowanym dylemacie nie sposób dokonać jednoznacznego rozstrzygnięcia. Warto jednak zaznaczyć, że w konkretnych utworach jeden z podmiotów – autor lub reżyser – może mieć większy wpływ na kreowanie znaczeń w utworze. „Autorskość – pisze Hendrykowski w odniesieniu do filmu – nie jest okazjonalnie występującym atrybutem, lecz funkcją”¹⁰. Rola autora i reżysera w powstawaniu utworu radiowego, ich udział w tworzeniu sensów, wydaje się zależeć od przynajmniej dwóch czynników: roli słowa w dziele radiowym oraz stosunku reżysera do scenariusza. W utworach, w których przeważa warstwa słowna, a dźwięk pełni rolę drugoplanową, wiele zależy od samego tekstu, a więc i scenarzysty. W przypadku drugiego czynnika można wskazać cały wachlarz postaw, jakie względem scenariusza może przyjąć reżyser. Dwie najbardziej skrajne to wierność scenariuszowi, która może oznaczać wykonywanie poleceń zapisanych w scenariuszu, oraz swoboda reżysera w interpretowaniu scenariusza, która może prowadzić do ingerencji w tekst scenariusza.

⁸ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe i jego autor*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, pod red. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1994, s. 361.

⁹ Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, pod red. K. Michalewskiego, Łódź 2002, s. 426 oraz też, *Demiurg czy cicerone? O sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, pod red. W. Kaweckiego i K. Flader, Warszawa 2009.

¹⁰ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, [w:] *Encyklopedia kultury...*, s. 362.

W przypadku utworu radiowego nie sposób przyznać reżyserowi status nadrzędnego autora utworu, jak uczyniono to na przykład w sztuce filmowej. **Rola autora scenariusza w kreowaniu znaczeń w utworze audialnym**, opartym przede wszystkim na tworzywie słownym, **wyduje mi się istotniejsza niż w filmie**. Proponuję zatem zmianę optyki i postawienie drugiego, istotnego pytania: jaką rolę w kreacji znaczeń w utworze radiowym pełnią pozostali członkowie zespołu, czyli realizator dźwięku, ilustrator muzyczny lub kompozytor, a przede wszystkim aktorzy, których znaczący udział w realizacji scenariusza wydaje się bezsprzeczny? Sądzę bowiem, że w przypadku słuchowiska i serialu radiowego można mówić o **zespołowym charakterze pracy**.

Kim natomiast jest **autor** utworu radiowego? Jak pisał Hendrykowski w odniesieniu do filmu, autor

[...] przez jednych badaczy traktowany jest selektywnie – jako pojęcie zarezerwowane jedynie dla szczególnej grupy twórców kina artystycznego, przez innych – uniwersalnie jako termin określający twórcę (podmiot sprawczy, nadawcę) wszelkich odmian i gatunków wypowiedzi filmowej¹¹.

Pojęcie „autora” rozumiem w drugim z przywołanych znaczeń. Mówiąc o autorze, nie mam tu na myśli autora wewnętrznego¹², który implikowany jest przez konkretny utwór, lecz autora zewnętrznego, „sprawcę” utworu, twórcę tekstu audialnego. Nie odnoszę się zatem także do kategorii autora modelowego¹³, który daje się określić na podstawie przesłanek dostarczanych przez tekst. Interesuje mnie autor jako twórca utworu radiowego¹⁴.

Mając w pamięci pogląd Andrzeja Hausbrandta, sformułowany w odniesieniu do teatru scenicznego, iż ten, kto decyduje o charakterze i sensie dzieła jest autorem całości¹⁵, a także Mirosława Przyłipiaka, który w odniesieniu do filmu twierdzi, że autorem jest ktoś, kto potrafi utrwalić w utworze znamię własnej osobowości¹⁶, można – w moim przekonaniu – wnosić o **zbiorowym autorstwie**

¹¹ Tenże, hasło: *Autor*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, pod red. A. Helman, Wrocław 1992, s. 7.

¹² Na ten temat zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu litycznego*, [w:] tenże, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 80; A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe” wobec „ja” twórcy), [w:] też, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998.

¹³ Na ten temat zob. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 89–90.

¹⁴ Na autora jako twórcę dzieła radiowego wpływają rozmaite czynniki określające jego pracę, m.in. specyfika tworzywa, ograniczenia techniczne czy oczekiwania odbiorców. Zob. J. Tuszewski, *Nadawca pod presją*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, s. 93–101.

¹⁵ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1981, s. 94.

¹⁶ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 172. Badacz wyraźnie rozróżnia pojęcie „autora” od „reżysera”. Jego zdaniem można kierować powstawaniem dzieła (reżyser), a nie włożyć do niego niczego osobistego (autor).

utworu radiowego. W teatrze radia, podobnie jak w filmie, „wektor indywidualizmu łączy się [...] w szczególny sposób z wektorem poczynań zespołowych”¹⁷. Można tu mówić o występowaniu – by posłużyć się określeniem Edwarda Balcerzana – zbiorowego „układu nadawczego”¹⁸, w którym relacje między uczestnikami dadzą się określić przez pryzmat zakresu działań podejmowanych przez konkretnych członków zespołu podczas wielogodzinnej pracy. Warto w tym kontekście przywołać słowa Ławrynowicza, autora wielu tekstów słuchowisk oraz scenariusza serialu *W Jezioranach*:

Takie dzieła jak słuchowisko czy powieść radiowa to [...] dzieła [...], które buduje zbiorowy wysiłek ludzi o różnych osobowościach. Każdy z nich nakłada na dzieło własną osobowość, dlatego myślę, że każdy z nich po trosze jest właściwym autorem dzieła jako całości. Moja rola jest tylko jedną z wielu ról, jakie trzeba odegrać, by osiągnąć ostateczny kształt słuchowiska¹⁹.

Utwór audialny jako rodzaj twórczości, a zarazem produkt przemysłu radiowego, jest kreacją zespołową, co w kontekście sztuk współczesnych nie jest zjawiskiem odosobnionym²⁰. W skład zespołu twórców wchodzi osoby reprezentujące różny zakres specjalistycznych umiejętności: scenarzysta, aktorzy, reżyser, adaptator, realizator dźwięku, autor oprawy muzycznej lub kompozytor. **Każdy z twórców wkłada w przygotowanie słuchowiska i serialu radiowego pierwiastek własnej wizji i swoje umiejętności, czym przyczynia się do ostatecznego kształtu całości.** Autor utworu radiowego wykorzystuje warunki, jakie oferuje nadawca do podejmowania działań artystycznych – tworzenia spektakli audialnych. Oczywiście relacje między poszczególnymi współautorami utworu radiowego mogą kształtować się w różny sposób. Każdy reżyser sam bowiem ustala hierarchię ról wewnątrz zespołu twórców, mając na celu wyzwolenie z zespołu optimum możliwości kreacyjnych. Jednak charakter tych zależności jest, jak sądzę, ważnym czynnikiem kształtującym formy gatunkowe. Warto przyjrzeć się bliżej roli dwóch podmiotów, które mają największy wpływ na kształt słuchowiska: scenarzysty i reżysera.

¹⁷ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe i jego autor*, Poznań 1991, s. 11.

¹⁸ Określenie Edwarda Balcerzana. Zob. tenże, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 70.

¹⁹ Rozmowa z Markiem Ławrynowiczem zarejestrowana w marcu 2011 r. Nagranie w dyspozycji autorki.

²⁰ Zob. L. Manovich, *Kim jest autor?*, przekł. M. Filiciak, „Kultura Popularna” 2003, nr 1, s. 91–99.

Scenarzysta

Scenopisarstwo w teatrze radiowym wciąż jeszcze nie jest profesją o tak ustabilizowanym statusie, jak w przypadku filmu. Autor scenariusza wyodrębnia się wprawdzie coraz wyraźniej w procesie powstawania utworów radiowych, nadal jednak Teatr Polskiego Radia nie zatrudnia autorów na stałe, a przygotowywanie scenariuszy audialnych najczęściej nie stanowi także jedyne źródła utrzymania autora. Scenopisarstwo radiowe jest więc raczej zawodem w sensie, o jakim pisał Stefan Żółkiewski w odniesieniu do kultury literackiej. Badacz pytał: „Któż więc jest pisarzem, literatem zawodowym? Odpowiadamy – ten, kto ma swoją publiczność czytającą”²¹. We współczesnym teatrze radiowym, obok wąskiej grupy scenarzystów wyspecjalizowanych w pisaniu dla radia, scenarzystą staje się ten, którego twórczość spełnia wymogi stawiane przez rozgłośnię i mogłaby znaleźć słuchaczy. W latach 70. Maryla Hopfinger pisała: „Twórczość pisarska dla radia cieszyła się chyba od początku autorytetem i nadal go zachowuje”²². Choć pisanie dla teatru radiowego nadal stanowi szczególną, artystyczną formę działania w medium audialnym²³, wydaje się, że nie jest już dziś działalnością tak prestiżową jak kiedyś.

Nieobecność scenopisarstwa radiowego wśród „niezależnych” profesji sprawia, że autorzy scenariuszy słuchowisk i seriali radiowych rekrutują się najczęściej z **pisarzy, dramaturgów i dziennikarzy**, wykazujących szczególne umiejętności w dziedzinie pisania dla radia²⁴. Historia polskiej twórczości radiowej wskazuje na wielu pisarzy, którzy okazywali się wybitnymi autorami scenariuszy dla teatru radiowego. Można wśród nich wymienić: Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Jerzego Krzysztonia, Włodzimierza Odojewskiego, Zofię Posmysz czy Stanisława Stampfla²⁵. Także i dziś nie brakuje w Polskim

²¹ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1965, s. 127. Por. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii i literatury*, wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1977, t. 1, s. 228–231. Na ten temat zob. także K. Rudzińska, *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX wieku*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 7–41.

²² M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 20.

²³ Andrzej Siciński autorów tekstów artystycznych w środkach masowego przekazu sytuował w grupie literatów, których prace odznaczyły się wysoką rangą artystyczną. Zob. Siciński, *Współczesne przemiany roli pisarza*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej...*, s. 52.

²⁴ Ta tendencja zaznaczyła się przede wszystkim w polskiej twórczości radiowej. Jak wskazuje Corrido Guerzoni w eseju *Teatro e radio*, w radiofoniach w Anglii, Francji i Niemczech miało miejsce działanie przeciwne – to scenopisarze radiowi zaczęli rozszerzać swoje zainteresowania i podejmować próby sceniczne. Zob. S. Bardijewska, *Radio – sztuka silnego słowa*, „Teatr” 1991, nr 10, s. 42.

²⁵ Wielu z nich stworzyło tzw. polską szkołę słuchowiskową – grupę autorów od lat współpracujących z teatrem radiowym, których twórczość doceniana była także za granicą. Zob. M.J. [Maria Jankowska], *Polska szkoła słuchowiskowa*, „Nasz Klub” 1969, nr 9, s. 28.

Radiu twórców, którzy nagradzani byli na festiwalach i konkurach słuchowiskowych za scenariusze. Do uznanych scenarzystów radiowych współcześnie zaliczają się m.in.: Henryk Bardijewski, Jerzy Górzeński, Marek Ławrynowicz, Andrzej Mularczyk, Piotr Müldner-Nieckowski, Feliks Netz, Kazimierz Orłoś, Tomasz Maciej Trojanowski. W twórczości radiowej z powodzeniem realizują się również autorzy scenariuszy filmowych i telewizyjnych: Feliks Netz i Cezary Harasimowicz.

Współczesny teatr radiowy nie mniej niż kiedyś otwarty jest na pozyskiwanie nowych talentów²⁶. Chętnie podejmuje współpracę z młodymi twórcami oraz artystami reprezentującymi inne dziedziny sztuki. Rodzi to możliwość wymiany doświadczeń i osiągania nowych jakości artystycznych. Twórcy ci podejmują najczęściej tematy współczesne, sytuując je w kontekście poszukiwania prawdy o człowieku, jego miejscu w świecie, wyznawanych przez niego wartościach i uznawanych ideałach²⁷. Spośród **autorów debiutujących w teatrze radiowym**, lecz uznanych i doświadczonych w innych dziedzinach sztuki, warto wskazać choćby Wojciecha Tomczyka, autora przede wszystkim sztuk teatralnych i scenariuszy dla teatru telewizji, laureata wielu nagród za sztukę *Norymberga*, który specjalnie dla radia napisał słuchowisko *Fragment większej całości*²⁸. Również Andrzej Bart, pisarz i scenarzysta filmowy, podjął próbę autoadaptacji i reżyserii spektaklu telewizyjnego *Boulevard Voltaire*. Pracą w teatrze radiowym zainteresował się także Jacek Raginis, scenarzysta i reżyser filmowy, specjalizujący się w filmach krótkometrażowych, dokumentach i animacjach²⁹. Spośród najnowszych debiutów warto tu przywołać Magdalenę Wleklík, autorkę scenariuszy dla teatru telewizji, seriali telewizyjnych oraz filmów krótkometrażowych, która przygotowała i wyreżyserowała interesujące słuchowisko *Mosty*³⁰.

Pleszkun-Olejniczakowa zauważyła, że teatr radiowy okresu dwudziestolecia międzywojennego „miał swoje własne odkrycia”, autorów, często nieznaną poza radiem, których twórczość słuchowiskową można uznać za wybitną³¹. Również obecnie debiutanci w teatrze radiowym ujawniają niekiedy swoje radiowe talenty, a ich twórczość znajduje stałe miejsce w repertuarze Teatru Polskiego

²⁶ Por. M. Radgowski, *Ćwiczenia z wyobraźni*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, nr 3/4, s. 340.

²⁷ Zob. S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 13.

²⁸ Reżyseria – Janusz Zaorski.

²⁹ Debiutanckie słuchowisko Jacka Raginisa, *Kiedy nie mogę uciec*, w reżyserii autora wyemitowano 5.12.2010 r.

³⁰ Emisja: 2.02.2011 r.

³¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Janina Morawska (...) większą artystką niż Zofia Nalkowska”, *czyli niespodzianki literackie w polskim radiu w okresie piętnastolecia 1925–1939*, „Prace Polonistyczne” 2001, s. 156.

Radia. Wybitnym autorem i reżyserem słuchowisk jest Tomasz Man³², specjalizujący się dotąd w scenopisarstwie i reżyserii teatralnej. Z Teatrem Polskiego Radia na stałe współpracuje również Ingmar Villqist, polski dramatopisarz inspirujący się twórczością Henryka Ibsena, Augusta Strindberga czy Ingmara Bergmana. W Teatrze Polskiego Radia Villqist jest autorem i reżyserem już trzech znakomych spektakli: *Kompozycja w błękicie*, *Taka fajna dziewczyna jak ty* oraz *Oddychaj ze mną*³³.

Wykorzystując spostrzeżenie Andrzeja Wernera, poczynione w odniesieniu do filmu, można powiedzieć, że w scenopisarstwie radiowym profesjonalizm oznacza „umiejętność przełamywania schematów, tworzenia nowej, własnej formy, w którą wcieli się to, co artysta ma do powiedzenia światu”³⁴. Rolą scenarzysty radiowego jest **stworzenie wizji o charakterze paraliterackim** i takie jej skonstruowanie, by stanowiła pełny zapis koncepcji twórczej, czytelnej dla reżysera. Praca autora radiowego nie kończy się jednak na etapie samego pisania scenariusza, ale obejmuje także szereg poprawek, które wprowadzane są podczas realizacji, gdy wizja autora scenariusza konfrontuje się z koncepcją reżysera. Nie każdy reżyser uważa, że „tekst scenariusza jest święty”³⁵, dlatego cechą autora tekstu powinna być „otwartość”, polegająca na akceptowaniu wprowadzanych poprawek lub zmian w koncepcji.

Kończąc refleksję poświęconą scenarzystom radiowym, warto wspomnieć o **możliwościach publikacji**. Podobnie jak w filmie, tak i w radiu „wielu scenarzystów pobudza wyobraźnię reżysera dzięki użyciu środków typowo literackich”³⁶. Takie scenariusze radiowe stają się atrakcyjne w lekturze. Hopfinger w połowie lat 80. pisała, że aby scenariusz mógł występować jako utwór atrakcyjny w lekturze, muszą być spełnione dwa warunki: scenariusz musiałby być frapujący literacko i kultura literacka powinna się otworzyć na twórczość scenariuszową. Te warunki w odniesieniu do scenariusza filmowego zostały, zdaniem badaczki, spełnione³⁷. W sztuce radiowej publikowaniu tekstów słuchowisk zaczęło sprzyjać uzyskiwanie autonomii przez teatr radiowy, a także rosnąca popularność autorów i konkretnych tytułów. Do dziś jednak „wchodzenie słuchowiskowych tekstów w obręb komunikacji czysto literackiej jest procesem powolnym i trud-

³² Tomasz Man został nagrodzony za scenariusz oryginalny słuchowiska *Matka i lampart* (reż. T. Man) na Festiwalu „Dwa Teatry” – Sopot 2005 oraz za reżyserię, oprawę muzyczną i najlepszą rolę kobiecą za słuchowisko *Sex machine* (reż. T. Man) na festiwalu „Dwa Teatry” – Sopot 2011.

³³ Realizacja – Paweł Szaliński; opracowanie muzyczne – Renata Baszun.

³⁴ A. Werner, *To jest kino*, Warszawa 1999, s. 58. Zob. też K.T. Toeplitz, *Sekrety filmu*, Warszawa 1967, s. 47–70.

³⁵ Zob. Rozmowa z Tomaszem Maciejem Trojanowskim zarejestrowana w czerwcu 2011 r. Nagranie w dyspozycji autorki.

³⁶ A. Werner, dz. cyt., s. 56.

³⁷ M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 215.

nym, choć z widoczną szansą na przyszłość³⁸. Scenariusze słuchowisk były początkowo publikowane w kwartalniku „Teatr Polskiego Radia”, który w latach 90. próbowano reaktywować i wydano kilka kolejnych roczników. Ta publikacja miała jednak w obu przypadkach charakter „zamknięty” – egzemplarze krążyły wyłącznie w obiegu środowiskowym. Teksty słuchowisk od wielu lat publikuje, choć nieregularnie, „Dialog”. Zaczęto publikować również teksty scenariuszy seriali radiowych. Wydano drukiem w czterech tomach scenariusze *Matysiaków*³⁹, na łamach dodatku do „Gospodyni” ukazywały się w połowie lat 90. scenariusze serialu *W Jezioranach*. Praktyka publikowania tekstów scenariuszy radiowych staje się obecnie coraz częstsza. Ruch wydawniczy w zakresie publikacji tekstów słuchowisk wzmógł się dzięki inicjatywie podjętej przez Wydawnictwo Adam Marszałek. W roku 2006 uruchomiono tam serię Słuchowiska Polskiego Radia, w ramach której ukazało się dotąd jedenaście tytułów.

Reżyser

Współautorem utworu radiowego⁴⁰, któremu wyznacza się największy zakres obowiązków w przygotowaniu realizacji dźwiękowej tekstu, jest reżyser. Podobnie przecież jak w przypadku filmu, „zadaniem reżyserii jest zapewnienie jednolitości poszczególnym elementom dzieła filmowego i utworowi filmowemu jako całości⁴¹. Reżyseria radiowa polega na zorganizowaniu wszystkich czynników niezbędnych do stworzenia dzieła audialnego, w myśl jednolitego planu. Jest funkcją związków zachodzących między poszczególnymi elementami dzieła w czasie jego tworzenia⁴², a jej celem jest stworzenie integralnej całości⁴³. Dzieło radiowe, podkreślmy raz jeszcze, jest wynikiem pracy wielu osób, z których każda wnosi cząstkę swojego talentu i indywidualnej inwencji twórczej do utworu. Rolą reżysera jest scalenie tych działań w sposób możliwie najpełniejszy i uformowanie wartościowej artystycznie całości. Dzieła audialnego nie wystarczy zatem rozpatrywać jako sumy składników (np. scenariusz

³⁸ Tamże, s. 218.

³⁹ *Matysiakowie*, t. 1–4, posł. M. Wańkowicz, Warszawa 1973.

⁴⁰ Odwołując się do rozważań Marka Hendrykowskiego, można powiedzieć, że we współczesnym teatrze radiowym występuje model reżysera-autora, odpowiedzialnego za całokształt prac nad dziełem radiowym, a nie reżysera-realizatora, rzemieślnika, który tylko pośredniczy między autorem scenariusza a odbiorcą tekstu audialnego. Por. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, Poznań 1991, s. 20–21.

⁴¹ K.T. Toeplitz, dz. cyt., s. 152. O warsztacie reżysera w odniesieniu do filmu interesująco pisze Jan Bratkowski (*Jak to się dzieje?*, Łódź 1999, s. 59–96).

⁴² M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, Poznań 1991, s. 21.

⁴³ Por. A. Hausbrandt, dz. cyt., s. 100.

+ reżyseria + gra aktorska + realizacja + muzyka + montaż), lecz należy w nim widzieć syntezę integralnie związanych elementów, nad których kompozycją czuwa reżyser.

Niewątpliwie reżyser ma decydujący wpływ na ostateczny kształt utworu. Na istotny wkład reżysera w proces kreowania znaczeń w dziele radiowym wskazują sami twórcy. Wybitny autor scenariuszy radiowych, Feliks Netz, twierdzi na przykład:

Nigdy nie uczestniczyłem w nagraniu mojego słuchowiska. Nigdy nie miałem ambicji reżyserskich. Natomiast miałem i mam reżyserów, którym ufam. I nie w tym sensie, że pójdą za moją wizją, lecz w tym, że ofiarują mi swoją własną wizję. Chcę, aby mnie ich praca zaskoczyła. Nie cierpię dyskusji, analizy tekstu. To jest dobre dla tych, którzy realizują mój tekst. Ja dałem z siebie wszystko, pisząc tekst. Gdy inni też dadzą z siebie wszystko, może coś z tego wyniknąć. Gwarancji nie ma, ale tak może się zdarzyć⁴⁴.

Także reżyserzy podkreślają swój wkład w przygotowanie utworu. Andrzej Piszczatowski na pytanie o to, czy za właściwego autora dzieła radiowego skłony byłby uważać raczej autora scenariusza czy reżysera odpowiedział:

Tak naprawdę autorem słuchowiska zawsze jest reżyser [...] Rzadko się zdarza, by tekst scenariusza był gotowy do realizacji bez potrzeby jakichkolwiek uzupełnień, a to jest już częścią pracy reżysera⁴⁵.

Sytuację radiowego teatru dobrze oddają słowa Hausbrandta, wypowiedziane w odniesieniu do teatru scenicznego:

[...] reżyser „piszący dramat na scenie” jest jego autorem, niezależnie od tego, czyim tekstem literackim (lub pozaliterackim) posłuży się jako tworzywem słownym: wycinkami z gazet, *Dziadami*, listami miłosnymi starzejącej się aktorki, protokołami z przesłuchań, *Mężem i żoną* i *Ślubami panięskimi* Fredry razem wziętymi, pamiętnikami młodej nauczycielki, aktami prokuratury i raportami patroli milicyjnych, zbiorkiem wierszy lub czymkolwiek innym⁴⁶.

⁴⁴ List elektroniczny Feliksa Netza do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej z 2008 r.

⁴⁵ Rozmowa z Andrzejem Piszczatowskim zarejestrowana w lutym 2011 r. Nagranie w posiadaniu autorki. Istotną rolę reżysera podkreślał Zbigniew Kopalko, twierdząc: „Inscenizacja w radio ma podobnie jak w teatrze decydujące znaczenie [...] Inscenizacja radiowa nie jest [...] dowolnością lub wartością dodatkową na ciele dzieła literackiego, lecz świadomą, twórczą konstrukcją nowego na bazie propozycji odautorskiej” (Kopalko, dz. cyt., s. 44–45).

⁴⁶ A. Hausbrandt, dz. cyt., s. 92.

Istotny udział reżysera w tworzeniu sensu dzieła sprawia, że na gruncie filmoznawstwa uważa się go za właściwego autora filmu. Jak twierdzi Hendrykowski:

[...] twórca scenariusza jest autorem scenariusza, a nie filmu. Może on być pomysłodawcą, pełnym inwencji projektantem, osobą obdarzoną fenomenalnym „słuchem filmowym”. Ostatecznie jest on współtwórcą. Ale autorem filmu jest ten, kto nadał mu ostateczny, ekranowy kształt⁴⁷.

W podobnym duchu wypowiada się Maryla Hopfinger. Wraz z rozwojem kultury audiowizualnej coraz częściej „autorem filmu ogłasza się reżysera, w którego mocy jest uczynić z propozycji scenariuszowej film dobry bądź zły”⁴⁸.

Podstawą pracy reżysera i punktem wyjścia jego działań artystycznych jest scenariusz. Jak pisał Zdzisław Nardelli, zasadniczo istnieją dwie **metody interpretacji scenariusza**: „od relatywnego przekazu treści do działania treścią, od dosłowności wygłaszania słów do umiejętności formowania znaczeń, a więc do ich wygłaszania”⁴⁹. W zależności od przyjętej przez reżysera postawy, jego wkład artystyczny w przygotowanie dzieła jest większy lub mniejszy. Reżyser może przecież wiernie realizować wizję autora scenariusza, może dokonywać w niej pewnych modyfikacji i na tej podstawie budować wizję reżyserską, może wreszcie jedynie inspirować się koncepcją scenarzysty i zaproponować własną wizję utworu. Do teatru radiowego można odnieść dwie z czterech postaw reżyserskich, które w odniesieniu do filmu wyróżnił Warren Bass⁵⁰. Pierwsza, postawa obiektywna, zakłada koncentrację reżysera na wiernej, pozbawionej deformacji, realizacji dźwiękowej scenariusza. Ten styl zorientowany jest na świat przed mikrofonem, a twórczy wkład pracy reżysera polega na umiejętnym wykorzystaniu środków dźwiękowych do „ożywienia” scenariusza. Druga, postawa interpretująca, polega na silniejszym zaznaczeniu się obecności reżysera w dziele. „Ktoś zdecydował o doborze środków wyrazu, wybrał uprzywilejowany punkt widzenia, w określony sposób manipuluje zmiennymi”⁵¹ – wyjaśniają Alicja Helman i Andrzej Pitrus. W przygotowywanym w ten

⁴⁷ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, Poznań 1991, s. 13.

⁴⁸ M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 215.

⁴⁹ Z. Nardelli, *Współczesna reżyseria w radiu*, „Z Anteny Polskiego Radia i Ekranu Telewizji” 1972, s. 41.

⁵⁰ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, przekł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, Kraków 1992; A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 189–190. Pozostałe postawy wyróżnione przez Warrena Bassa to postawa subiektywna, w której reżyser przedstawia własny sposób widzenia świata, oraz refleksyjna, w której reżyser ukazuje swój stosunek do medium, w jakim się wypowiada.

⁵¹ Tamże, s. 189.

sposób dziele słuchacz może odczuć silną obecność kogoś, kto był siłą sprawczą utworu audialnego.

W swojej pracy artystycznej reżyser może przejawiać różny **stosunek do tekstu scenariusza** i zawartej w nim wizji utworu. Najczęściej liczy się z intencją scenarzysty, ale ingeruje w tekst, zgłaszając swoje sugestie, dokonując skrótów i poprawek⁵². Praca reżysera nad scenariuszem najczęściej rozpoczyna się zatem od dokonania korekt. „Takie zabiegi obejmują korektę tekstu od strony językowej, spójności kompozycyjnej lub uzupełnienia braków”⁵³. Wprowadzane zmiany i uzupełnienia dotyczą nie tylko warstwy słownej, ale i dźwiękowo-akustycznej. Waldemar Modestowicz wyjaśnia:

Mam swobodę działania ze scenariuszem. Nawet gdy tekst jest gotowy i czytam go przed przystąpieniem do realizacji, a coś wydaje mi się niejasne czy niepotrzebne, po prostu skreślam. To jest moje prawo reżyserskie⁵⁴.

Korekty nie muszą jednak stać w sprzeczności z szacunkiem reżysera względem tekstu scenariusza. Andrzej Piszczatowski mówił:

Zawsze staram się być lojalny wobec autora scenariusza i konsultuję z nim swoją wizję reżyserską. W praktyce odbywa się to tak, że proszę o wersję elektroniczną scenariusza, wprowadzam zmiany i poprawki, odsyłam autorowi i korespondujemy na ten temat. Celem tych rozmów jest zawsze osiągnięcie konsensusu⁵⁵.

Bez względu na rodzaj relacji, jaki łączy reżysera i scenarzystę, reżyser – jak zaznaczał Zbigniew Kopalko – „w autorze ma najważniejszego słuchacza i krytyka, z którym musi się liczyć”⁵⁶. Również autorzy scenariuszy przejawiają wobec reżyserów wiele **szacunku i zaufania**. Ławrynowicz, na przykład, oddaje reżyserowi pełnię władzy nad swoim tekstem:

Moja rola jest jedną z ról wśród twórców słuchowiska, a reżyserzy nie lubią, gdy autorzy przychodzą na nagranie. Dlatego ja oddaję tylko scenariusz i czekam, gdy usłyszę swoje słuchowisko w radiu. Uważam, że autor po napisaniu

⁵² Zob. J. Kreczmar, *Wstęp*, [w:] E. Csató, *Paradoks o reżyserze*, wstęp i wybór J. Kreczmar, Warszawa 1970, s. 16–19.

⁵³ Rozmowa z Andrzejem Piszczatowskim zarejestrowana w lutym 2011 r. Nagranie w posiadaniu autorki.

⁵⁴ Rozmowa z Waldemarem Modestowiczem zarejestrowana w lutym 2011 r. Nagranie w posiadaniu autorki.

⁵⁵ Rozmowa z Andrzejem Piszczatowskim.

⁵⁶ Z. Kopalko, dz. cyt., s. 41.

scenariusza odegrał swoją rolę i nie jest już potrzebny, a na planie nagraniowym może tylko przeszkadzać. Poza tym nie ma żadnego powodu, bym miał nie ufać reżyserom – to przecież profesjonalści⁵⁷.

Podstawowy wpływ na reżyserię ma splot relacji między poszczególnymi członkami zespołu twórców, którzy wnoszą swój udział do powstającego utworu. Dlatego szczególnie pomocna w omówieniu pracy reżysera radiowego jest kategoria **wiązań realizacyjnych**, wyróżniona przez Hendrykowskiego w odniesieniu do filmu. Wiązania realizacyjne to „różnego typu oddziaływania zachodzące w kolejnych stadiach realizacji między poszczególnymi twórcami dzieła”⁵⁸. Można powiedzieć, że podstawowym modelem twórczości radiowej jest współpraca reżysersko-realizatorsko-aktorska, w której nadrzędną rolę odgrywa reżyser. Relacje reżysera z członkami zespołu mogą przybierać charakter kierownictwa, gdy reżyser oczekuje od zespołu wykonywania swoich poleceń, współpracy, kiedy oczekuje od ekipy zgłaszania własnych pomysłów, lub partnerstwa, gdy podejmuje decyzje reżyserskie razem z członkami zespołu⁵⁹. W ostatnim przypadku reżyser może dopuszczać do podejmowania decyzji autora scenariusza, realizatora lub aktorów. Jak jednak trafnie zauważył Hausbrandt, w odniesieniu do teatru scenicznego:

[...] reżyser [...] wystawia sztukę tak, jak ją pojmuje. Obojętne, czy pozostawia wiele inicjatywy współpracownikom, czy przeciwnie, narzuca im despotycznie swoje poglądy, czy też skupia w swoich rękach ich uprawnienia – to on jest odpowiedzialny za przedstawienie: on określił jego kierunek⁶⁰.

Kończąc, warto zauważyć, że sama rejestracja radiowa jest, podobnie jak w filmie, dość silnie bezosobowa, trzeba dopiero specjalnych zabiegów, by autor stał się zauważalny⁶¹. Jak twierdzi Hendrykowski, wiązania realizacyjne wpływają na ostateczny kształt dzieła, które charakteryzuje się spójnością i integralnością. Dzięki temu zarówno wskazuje na jeden nadrzędny podmiot autorski: „nie tylko autor – identyfikowany z wieloosobowym zespołem lub pojedynczą osobą – tworzy film, ale także film tworzy swojego autora”⁶². Również pewne ogólne cechy dzieła radiowego, przejawiające się w ukształtowaniu jego materii

⁵⁷ Rozmowa z Markiem Ławrynowiczem zarejestrowana w marcu 2011 r. Nagranie w posiadaniu autorki.

⁵⁸ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, Poznań 1991, s. 15.

⁵⁹ Ostatnią z wymienionych postaw reprezentuje na przykład Romana Bobrowska – reżyser związany z Radiem Kraków. Zob. *Rozmowa z Romaną Bobrowską, reżyserem rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 9, s. 120.

⁶⁰ A. Hausbrandt, dz. cyt., s. 101

⁶¹ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 172.

⁶² M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe...*, [w:] *Encyklopedia kultury...*, s. 363.

dźwiękowej, doborze środków artystycznych i określonym rozłożeniu akcentów treściowych w dziele, tworzą styl twórczości radiowej każdego reżysera. Jeśli reżyser radiowy nie tylko kieruje realizacją utworu radiowego, ale odciska w nim własne, niepowtarzalne piętno, to nadaje „osobowość” autorowi, jaki wyłania się z gotowego dzieła.

Aleksandra Pawlik

On authorship of audio texts in radio theatre

(Summary)

The article discusses the problem of authorship in radio dramas. It focuses on reviewing previous research on this issue and, at the same time, offers suggestions for approaching a dilemma: who is more the author of a given audio text – the scriptwriter or the director? The solutions proposed in the article are based on previous research in the field of cinematography and theatre, two areas which are relatively close to the radio theatre.