

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Katarzyna Szklarek-Zarębska

nr albumu: 5475

Waldemar Modestowicz jako reżyser radiowy w latach 1992-2015

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Marka Ostrowskiego
oraz dr Kingi Sygizman

Łódź 2024

Pierwszą promotorką rozprawy była Pani Profesor Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, która zapoznała mnie z twórczością reżyserską Waldemara Modestowicza. Pani Profesor była dla mnie naukową inspiracją i sprawiła, że pokochałam medium radiowe. Niezwykła serdeczność Pani Profesor na początku mojej drogi naukowej była bezcenna.

Dziękuję Panu Profesorowi Markowi Ostrowskiego za ogromne wsparcie merytoryczne i pokierowanie prowadzonymi przeze mnie badaniami. Zaufanie Pana Profesora oraz wskazówki naukowe były kluczowe i sprawiły, że ukończenie dysertacji stało się możliwe.

Dziękuję Pani Doktor Kindze Sygizman za przychylność, jaką obdarzyła mnie podczas pisania niniejszej pracy. Wsparcie, pomoc i sugestie Pani Doktor były dla mnie nieocenione.

Dziękuję Pani Doktor Paulinie Czarnek-Wnuk za życzliwość i poświęcony czas.

Dziękuję mojej rodzinie – Mamie, Mężowi, Synowi i Babci – za motywację do pisania, cierpliwość i wyrozumiałość.

SPIS TREŚCI	
WPROWADZENIE	5
ROZDZIAŁ I	27
Reżyseria w kontekście rozważań o mediach i kulturze	27
1.1. Reżyser a medium	27
1.2. Reżyser a aktor/aktorka.....	32
1.3. Reżyser a scenariusz i materiał literacki	40
1.3.1. Postawa obiektywna	44
1.3.2. Postawa interpretująca	45
1.3.3. Adaptacja	46
1.4. Zmiana paradygmatu kultury a sztuka reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza	53
1.5. Kody kulturowe dotyczące artysty.....	58
ROZDZIAŁ II	64
Reżyseria radiowa a dzieło audialne	64
2.1. Audiosfera i tekst audialny.....	64
2.2. Warsztat pracy reżysera radiowego a struktura słuchowiska	66
2.3. Proces reżyserowania słuchowisk	79
2.4. Metody reżyserii radiowej – filmowe czy teatralne?	89
2.5. Przemiany pracy reżysera związane z postępowaniem technologicznym zachodzącym w medium radiowym	91
ROZDZIAŁ III	98
Waldemar Modestowicz jako współczesny reżyser Teatru Polskiego Radia	98
3.1. Szkic do biografii	98
3.2. Obszary działalności audialnej. Teatr radiowy	106
3.3. Tematyka i rodzaje słuchowisk. Sztuka reżyserii Waldemara Modestowicza	109
ROZDZIAŁ IV	112
Sposób reżyserowania słuchowisk i powieści radiowej na przykładzie wybranych dzieł Waldemara Modestowicza. Analiza poszczególnych utworów radiowych	112
4.1. Wprowadzenie do części analitycznej	112
4.2. Od słuchowisk oryginalnych do nagrań plenerowych. Przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza	113
4.2.1. Słuchowiska oryginalne i adaptacje.....	113
4.2.1.1. Słuchowiska oryginalne – <i>Gdzie jest ten tani kupiec</i> (Alicja Bykowska-Salczyńska) i <i>Do gwiazd</i> (Marta Rezbda).....	114
4.2.1.2. Adaptacje – <i>Cała jaskrawość</i> (według Edwarda Stachury), <i>Kapelusz</i> (według <i>Traktatu o łuskaniu fasoli</i> Wiesława Myśliwskiego) oraz <i>Recycling</i> (według Tadeusza Różewicza).....	122
4.2.2. Muzyka i ilustracja muzyczna jako sposoby na „uruchomienie” wyobraźni	

dźwiękowej w słuchowiskach <i>Za drutami był las</i> (Waldemar Modestowicz i Ryszard Wołagiewicz) oraz <i>Von Bingen. Historia prawdziwa</i> (Sandra Szwarc).....	132
4.2.3. Praca z nagraniami plenerowymi na przykładzie słuchowisk <i>Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską</i> (Felix Netz) oraz <i>Ballada o moim mieście</i> (Agnieszka Czarkowska i Gabriela Walczak).....	139
4.2.4. Realizacja powieści radiowej na przykładzie <i>Matysiaków</i>	148
4.2.5. Słuchowiska dla dzieci i młodzieży – na przykładzie utworu fonicznego <i>Tajmer</i> Grzegorza Miecugowa.....	153
4.3. Analiza komparatystyczna dwóch realizacji fonicznych słuchowiska <i>Drugi pokój</i> Zbigniewa Herberta	158
4.4. Analiza spójności sekwencji	171
ROZDZIAŁ V	221
Współpraca Waldemara Modestowicza z autorem słuchowisk, pisarzem i scenarzystą Tomaszem Maciejem Trojanowskim	221
5.1. Geneza współpracy	221
5.2. Wybrane słuchowiska dla dorosłych – <i>Układanka, Retransmisja, Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu, Drzazgi</i>	223
5.3. Teatr radiowy dla dzieci na przykładzie słuchowisk <i>Plazma</i> oraz <i>Mikołajkowy prezent</i>	237
ZAKOŃCZENIE	245
LITERATURA	254
WYKAZ ANALIZOWANYCH TEKSTÓW AUDIALNYCH	275
SPIS RYCIN	278
ANEKS	279

WPROWADZENIE

Przedmiotem dysertacji są rozważania dotyczące twórczości Waldemara Modestowicza z lat 1992-2015, jako jednego z najważniejszych reżyserów, którzy tworzą współczesny Teatr Polskiego Radia. Autorka pracy zdecydowała podjąć ten temat, ponieważ uważa, że słuchowiska omawianego artysty powinny stać się przedmiotem szczegółowych rozważań naukowych oraz dysertacji doktorskiej, która jak dotąd nie powstała. Waldemar Modestowicz, jako reżyser tworzący rocznie od kilkunastu do kilkudziesięciu utworów przynależących gatunkowo do słuchowisk radiowych, jest jednym z najważniejszych współczesnych przedstawicieli radia artystycznego. Praca wspomnianego reżysera ma znaczący wpływ na kształt i formę współczesnego teatru radiowego, stanowiąc zarazem do pewnego stopnia przykład rozwoju form reżyserii radiowej¹. Do końca sierpnia 2023 r. Waldemar Modestowicz wyreżyserował blisko 900 słuchowisk². Modestowicz był także reżyserem teatralnym, do dziś zajmuje się również reżyserią dubbingu filmowego, wraz z Ireną Piłatowską jest też autorem reportażu radiowego *Chwalcie łąki umajone*. Autorka rozprawy, choć dla porządku wspomina o działalności pozasłuchowiskowej Waldemara Modestowicza, to w części analitycznej dysertacji skupia się na badaniu słuchowisk oraz powieści radiowej *Matysiakowie*. W literaturze naukowej poświęconej sztuce słuchowiskowej oraz radiu artystycznemu brakuje holistycznego opracowania twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza. Postać Modestowicza i reżyserowane przez niego utwory radiowe pojawiają się zazwyczaj jedynie w szerokim ujęciu badawczym, najczęściej wśród rozważań dotyczących innych twórców. Zdaniem autorki rozprawy, twórczość reżysera, jako wnosząca niewątpliwą wartość do rozwoju radia artystycznego oraz sztuki słuchowiska, zasługuje na monograficzne opracowanie.

Najbardziej istotne dla autorki dysertacji jest samo zagadnienie reżyserii słuchowisk w wykonaniu omawianego twórcy. Aby je scharakteryzować, niezbędne będzie jednak wyjście poza obszar sztuki radiowej i sięgnięcie do języka filmu. Na przykładzie konkretnych realizacji fonicznych, autorka postara się przeanalizować warsztat i narzędzia, jakimi dysponują zarówno Waldemar Modestowicz, jak i inni, wybrani reżyserzy radiowi³, przyjrzeć się procesowi

¹ Waldemar Modestowicz jest reżyserem słuchowisk Polskiego Radia od ponad 30 lat. W tym czasie nastąpił rozwój technologiczny radia, słuchowiska nabrały dynamiki, by dostosować się do wymagań współczesnych odbiorców, pauza w słuchowiskach niejednokrotnie stała się krótsza. Modestowicz jako reżyser musiał oczywiście reagować na zmiany zachodzące w obrębie medium radiowego. Niemniej jednak wydaje się wierny tradycyjnym, a nie interaktywnym formatom słuchowisk.

² Według Encyklopedii Teatru Polskiego.

Por. *Waldemar Modestowicz*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/2559/waldemar-modestowicz>, [dostęp z dnia 30.08.2023 r.].

³ W ramach analizy spójności sekwencji zawartej w części analitycznej rozprawy.

reżyserowania słuchowisk oraz zasygnalizować przemiany pracy reżysera związane z postępowaniem technologicznym zachodzącym w obrębie medium radiowego⁴.

Analizowany okres twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza to lata 1992-2015, począwszy od roku, w którym Modestowicz został etatowym reżyserem w Teatrze Polskiego Radia⁵. Za datę graniczną dla rozważań zawartych w dysertacji autorka przyjęła 2015 r., w którym Waldemar Modestowicz otrzymał⁶ podczas XV Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry – Sopot 2015” nagrodę za reżyserię słuchowiska *Drzazgi* autorstwa pisarza Tomasza Macieja Trojanowskiego. Współpraca duetu autorsko-reżyserskiego Modestowicz-Trojanowski jest, zdaniem autorki, istotna dla twórczości reżysera. W kooperacji z Trojanowskim powstały bowiem słuchowiska podejmujące istotne zagadnienia dotyczące aktualnych problemów i zjawisk społecznych, posiadające wymiar psychologiczny. Są, jak pisze Joanna Bachura, „dojrzałe dramaturgicznie i ambitne”⁷. Z tego powodu, wybranym utworom fonicznym Tomasza Macieja Trojanowskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza autorka poświęca osobny rozdział dysertacji. Jednocześnie pod koniec 2015 r. rozpoczyna się bardziej regularna współpraca reżysera z dziennikarką i autorką słuchowisk Martą Rebzdą. Kooperacja ta otwiera, w ocenie autorki rozprawy, nowy podrozdział w twórczości reżysera. Omawiany okres, od 1992 do 2015 r., charakteryzuje się zatem, zdaniem autorki, największą różnorodnością formalną. W rozdziale analitycznym autorka poświęca uwagę jednemu ze słuchowisk współtworzonych przez Rebzdę i Modestowicza zatytułowanemu *Do gwiazd*, które powstało w listopadzie 2015 r. Jest to „najnowsze” z omawianych w rozprawie słuchowisk. Warto jednocześnie nadmienić, że w drodze wyjątku autorka włączyła do rozważań także słuchowisko dokumentalne z 1990 r. pt. *Za drutami był las*, zrealizowane przez oddział Polskiego Radia w Szczecinie. Decyzja podyktowana została tym, że Waldemar Modestowicz „występuje” w utworze w niecodziennej roli – jest nie tylko reżyserem, ale także współtwórcą⁸ scenariusza słuchowiska.

Najważniejszym kryterium doboru słuchowisk do analizy była różnorodność form, które niejednokrotnie wpływają na sposób pracy reżysera. Analizie podlegają m.in. słuchowiska oryginalne, adaptacje prozy oraz utworów poetyckich i słuchowiska plenerowe.

⁴ Te dwa zagadnienia autorka omawia i sygnalizuje w rozdziale drugim dysertacji.

⁵ Por. *Waldemar Modestowicz*, <https://www.polskieradio.pl/241/4717/artykul/1598817,waldemar-modestowicz>, [dostęp z dnia 23.02.2024 r.]. Informację tę potwierdził także sam reżyser w rozmowie telefonicznej z autorką rozprawy, przeprowadzonej 23 listopada 2023 r.

⁶ Ex aequo z Marią Brzezińską z Radia Lublin, reżyserkę słuchowiska *Świat nie jest dobry na serce*.

⁷ J. Bachura, *Klasyczne wartości w dobie ponowoczesności na przykładzie radiowej sztuki słowa „O niepewności życia w czasach obecnych”* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 358.

⁸ Wraz z historykiem, Ryszardem Wołągiewiczem.

Ważna stała się też grupa odbiorców. Autorka omawia zarówno słuchowiska dla dorosłych, jak i teatr radiowy dla dzieci i młodzieży. Konieczne było uwzględnienie także reżyserowanej przez Waldemara Modestowicza powieści radiowej *Matysiakowie*, która stawia przed reżyserem dodatkowe wyzwania m.in. ze względu na swój oczywisty, cykliczny charakter. Analiza porównawcza została skonstruowana w oparciu o słuchowisko *Drugi pokój*, stanowiące szczególnie w twórczości reżyserskiej Modestowicza przykład utworu, który został uprzednio⁹ zrealizowany także przez innego reżysera. Analizie spójności sekwencji poddane zostały trzy różnorodne utwory w reżyserii Waldemara Modestowicza (słuchowisko oryginalne oraz dwie adaptacje), które zestawione zostały z trzema słuchowiskami jednych z najlepszych reżyserów radiowych. W drugim przypadku za główne kryterium wyboru autorka przyjęła zgłoszenie słuchowisk do jubileuszowej XV edycji Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry – Sopot 2015”¹⁰. Intencją autorki było bowiem włączenie do analizy słuchowisk reżyserów, których warsztat jest na wysokim, porównywalnym z twórczością Modestowicza, poziomie.

Wybitna badaczka sztuki słuchowiskowej, Sława Bardijewska, podkreślała, że słuchowisko ma dwoistą postać. Jest zarówno autorskim, potencjalnie dźwiękowym, dziełem opartym na słowie pisanim, jak i dziełem audialnym, które stanowi jego foniczną konkretyzację¹¹. W niniejszej rozprawie autorka opisze słuchowisko jako gatunek radiowy, wskazując jego elementy składniowe, które determinują charakter pracy reżyserów radiowych mierzących się z tym formatem. W części analitycznej autorka próbuje omówić wskazane elementy słuchowisk. Ponadto, podejmie próbę scharakteryzowania współpracy reżysera z autorem scenariuszy słuchowiskowych (gdy mowa o słuchowiskach oryginalnych), Tomaszem Maciejem Trojanowskim, w ramach utworów *Układanka*, *Retransmisja*, *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu* i *Drzazgi*, a także przyjrzy się procesowi przekładu tekstu, który powstał z myślą o innym systemie semiotycznym na realizację dźwiękową¹², czyli adaptacji. Trzeba zaznaczyć w tym miejscu, że pisząc o adaptacjach, autorka świadomie wybiera dwa słuchowiska reżyserowane i adaptowane przez Modestowicza, czyli *Cała jaskrawość* (według powieści Edwarda Stachury) oraz *Recycling* (według poezji Tadeusza Różewicza), a także, dla

⁹ W tym przypadku dokładnie 35 lat.

¹⁰ Analizowane słuchowisko Moniki Milewskiej *Podróż na Księżyc* w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz zdobyło główną nagrodę podczas festiwalu.

¹¹ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001, s. 43.

¹² Autorka posługuje się filmoznawczą definicją adaptacji, którą zaproponowała Maryla Hopfinger. Por. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 21. Należy dodać, że definicją tą posługują się także inni badacze i badaczki radia, np. Aleksandra Mucha. Por. A. Mucha, *Głosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 489-503.

ukazania różnorodnych możliwości, słuchowisko *Kapelusz* (według powieści Wiesława Myśliwskiego *Traktat o łuskaniu fasoli*), za którego adaptację odpowiedzialna była Bogumiła Prządka.

Celem nadrzędnym rozprawy jest określenie poetyki reżyserii Waldemara Modestowicza, co oznacza wskazanie cech charakterystycznych dla reżyserii Modestowicza poprzez zdefiniowanie stosowanych przez niego chwytów reżyserskich, a także wykorzystywanych narzędzi i metod. Cele szczegółowe obejmują zaś wskazanie form oraz obszarów tematycznych słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, wyróżnienie funkcji, jakie w omawianych utworach pełni element muzyki oraz opisanie „kuchni akustycznej”¹³. Ponadto, autorka postara się rozstrzygnąć, czy Waldemar Modestowicz korzysta z metod charakterystycznych dla reżyserii filmowej, a także spróbuje nakreślić współpracę Modestowicza z reżyserem dźwięku, z zespołem aktorskim oraz autorem wybranych słuchowisk. Istotne stanie się także wskazanie postawy i podejścia Waldemara Modestowicza do tekstu scenariusza słuchowisk oryginalnych oraz określenie ról, w jakich reżyser dodatkowo występuje w słuchowisku, np. współtwórcy scenariusza lub autora adaptacji. Ważne dla autorki jest także ustalenie, czym słuchowiska w reżyserii Modestowicza wyróżniają się na tle utworów innych reżyserów.

Aby osiągnąć powyższy cel nadrzędny oraz cele szczegółowe konieczna była odpowiedź na zadane przez autorkę pytania badawcze. Dotyczą one podejmowanej przez Waldemara Modestowicza tematyki słuchowisk, realizacji formalnej utworów fonicznych oraz współpracy reżysera z realizatorem akustycznym, zespołem aktorskim oraz autorami scenariuszy, ze szczególnym uwzględnieniem Tomasza Macieja Trojanowskiego. Obszary te podporządkowane są nadrzêdnemu celowi pracy, jakim jest opisanie sztuki reżyserii Waldemara Modestowicza.

Pytania badawcze, jakie postawiła autorka dysertacji, związane są z najważniejszymi obszarami sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza. Autorka postara się w pierwszej kolejności odpowiedzieć na pytanie, jakie formy słuchowisk reżyseruje Waldemar Modestowicz, w drugiej zaś, jakie tematy podejmuje Modestowicz jako reżyser słuchowisk. Szczegółowe pytania związane z formą słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza dotyczą konkretnych elementów utworów fonicznych, tzn. funkcji, jaką pełni w słuchowiskach muzyka, cech charakterystycznych „kuchni akustycznej” oraz efektów dźwiękowych, a także

¹³ Zapis terminu „kuchnia akustyczna” autorka stosuje za Joanną Bachurą i Aleksandrą Pawlik. Por. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, op. cit., s. 161.

postawy reżysera wobec tekstu scenariusza słuchowiska.

Istotny zbiór pytań badawczych odnosi się również do pozostałych, wybranych aspektów realizacji słuchowisk. Pytania brzmią: jakie chwyt reżyserskie stosuje Waldemar Modestowicz i na ile zauważalna jest powtarzalność stosowanych przez reżysera metod i narzędzi; czy Waldemar Modestowicz, jako reżyser radiowy, korzysta z metod filmowych, a także; na ile słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza zachowują spójność na wybranych poziomach. Autorka odpowie w rozprawie także na pytanie, w jakich rolach, poza rolą reżysera, czyli np. współtwórcy scenariusza, autora adaptacji, występuje Waldemar Modestowicz.

Inny badany przez autorkę obszar działalności reżyserskiej Modestowicza obejmuje współpracę reżysera z współtwórcami słuchowisk. Autorka sformułowała zatem pytania badawcze dotyczące charakterystyki współpracy Waldemara Modestowicza z autorem słuchowisk oryginalnych, reżyserem dźwięku i zespołem aktorskim.

Ostatnie pytanie, które scala wszystkie pozostałe pytania badawcze, dotyczy tego, czym wyróżniają się słuchowiska Waldemara Modestowicza na tle utworów innych reżyserów radiowych tworzących w obrębie sztuki słuchowiskowej.

Odpowiedzi na pytania badawcze autorka udziela w oparciu o wnioski ze swych badań. Do ich przeprowadzenia autorka zastosowała w dysertacji kilka metod badawczych. Pierwszą z nich jest analiza formy i treści słuchowisk¹⁴, wyszczególniająca spośród dzieł reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza m.in. słuchowiska oryginalne i adaptacje, słuchowiska realizowane w plenerach oraz nagrywane w studiu radiowym, powieść radiową oraz utwory foniczne dla dzieci i młodzieży. Metoda ta została wykorzystana w pierwszym podrozdziale części analitycznej rozprawy, który stanowi przegląd form wybranych słuchowisk w reżyserii Modestowicza oraz ich zakresu tematycznego. W kolejnym podrozdziale autorka zastosowała analizę komparatystyczną w odniesieniu do słuchowisk *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta z 1958 r. w reżyserii Janusza Warneckiego, którego asystentem był Juliusz Owidzki, oraz konkretyzacji fonicznej tego samego tekstu, reżyserowanej przez Waldemara Modestowicza dokładnie 35 lat później, w 1993 r. Trzeci podrozdział części analitycznej został skonstruowany w oparciu o analizę spójności sekwencji słuchowisk, która stanowi autorską propozycję. Bardziej szczegółowe poznanie twórczości reżyserskiej Modestowicza umożliwiły także indywidualne wywiady pogłębione, które autorka niniejszej rozprawy przeprowadziła z samym reżyserem, a także jednym z jego bliskich współpracowników, reżyserem dźwięku,

¹⁴ A zatem analiza zawartości, uwzględniająca zarówno treść, jak i formę przekazów medialnych. Por. W. Pisarek, *Analiza zawartości prasy*, Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Kraków 1983, s. 25.

Maciejem Kubera w 2023 r. Aby dopełnić obrazu Waldemara Modestowicza jako reżysera słuchowisk oraz powieści radiowej, autorka sięgnęła także do obserwacji, które prowadziła w 2015 r. na potrzeby swej pracy magisterskiej¹⁵. Obserwacja uczestnicząca odbyła się w 2015 r. dwukrotnie w studiu radiowym Teatru Polskiego Radia¹⁶ przy ul. Modzelewskiego w Warszawie, podczas nagrywania odcinków powieści radiowej *Matysiakowie*. Obserwacji tej towarzyszyły pogłębione wywiady z Waldemarem Modestowiczem, które również stanowiły dla autorki dodatkowe źródło wiedzy.

Warto dodać, pisząc o analizie tekstów medialnych¹⁷, że „teksty medialne wykazują cechy kompozycji, to znaczy świadomego działania ich twórcy. Są zatem w swojej istocie dziełami. Niezależnie od swej jakości podlegają analizie”¹⁸.

Janina Fras, podejmując genologiczne rozważania o gatunku wypowiedzi medialnej, dodaje:

współcześnie nadmiernie akcentuje się i przystaje na szczególne prawa użytkowników jako interpretatorów przekazów medialnych. Takiemu podejściu bardzo sprzyjają zwłaszcza najnowsze media. W moim przekonaniu w interpretacji przekazu medialnego podstawowa jest jednak perspektywa kreatora i granice interpretacji przez niego wyznaczone¹⁹.

Ten tok myślenia wydaje się w pewnej mierze odpowiedni dla rozważań dotyczących twórczości słuchowiskowej Waldemara Modestowicza, która, choć „otwarta” na odbiór i interpretację, nie zakłada niemal żadnego rodzaju współtworzenia dzieła przez jego odbiorców i odbiorczynię. Ponadto, perspektywa, jak pisze badaczka, „kreatora”, jest w przypadku sztuki Modestowicza znacząca. Przyjmując zatem to założenie jako częściowo właściwe dla refleksji nad sztuką słuchowiskową w reżyserii Modestowicza, autorka, stosując wymienione metody badawcze, skupiła się na próbie rozpoznania i wyróżnienia cech charakterystycznych twórczości reżyserkiej Modestowicza, stosowanych przez niego świadomych zabiegów oraz chwytów reżyserkich i kompozycyjnych. Intencji twórcy nie sposób oczywiście w pełni

¹⁵ K. Szklarek, *Wybrane aspekty spektakli audialnych – kilku komedii i dramatów – jako przykład sztuki reżyserkiej Waldemara Modestowicza*, praca magisterska napisana w Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem E. Pleszkun-Olejniczakowej, Łódź 2015 [praca niepublikowana].

¹⁶ Tzw. Studio Teatralne.

¹⁷ Pod tym pojęciem rozumie się m.in. „następstwo obrazów połączonych z dźwiękiem – czyli szeroko rozumiany film, łączenie z filmami reklamowymi, dokumentalnymi, następstwo dźwięków werbalnych i niewerbalnych – czyli audycję radiową; czy też tekst w formie językowej – książka, czasopismo, tekst internetowy, tekst telewizyjny, tekst reklamowy”. Por. M. Ostrowski, *Studia o mediach, kulturze i komunikacji*, Primum Verbum, Łódź 2016, s. 152.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ J. Fras, *O typologii wypowiedzi medialnych i dziennikarskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 10.

poznać, co podkreśla także Fras²⁰, lecz konkretne, czasem powtarzające się zabiegi reżyserskie oraz chwytły kompozycyjne są determinantami sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza. Należy dodać, że ze względu na specyfikę twórczości Modestowicza, który wierny jest tradycyjnym, niewykazującym cech interaktywności formom słuchowisk radiowych, autorka pominęła praktyczną analizę procesu komunikacji jako takiego²¹. Należy dodać, że jeżeli chodzi natomiast o genealogię słuchowiska najbliższa badaczce jest tradycja literaturoznawcza. Inspirację dla autorki stanowiła także analiza semiologiczna słuchowisk. Wszystkie wykorzystane w rozprawie metody badawcze zostaną szczegółowo omówione poniżej.

W pierwszym podrozdziale części analitycznej, jak już zostało wspomniane, wybrane słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza, z interesującego autorkę okresu twórczości, zostały poddane analizie treści i formy, którą by, odnieść się do tradycji prasoznawczej, określić należy terminem „analiza zawartości”²². Autorka rozprawy omówiła w ten sposób dwa słuchowiska oryginalne, trzy adaptacje tekstów literackich (kolejno dwóch powieści i utworu poetyckiego), dwa słuchowiska, które wyodrębnione zostały ze względu na szczególną rolę elementu muzycznego w ich strukturze oraz dla ich interpretacji, dwa słuchowiska plenerowe, powieść radiową oraz słuchowisko dla dzieci i młodzieży. Podrozdział ten, jako przegląd form i zakresu tematycznego słuchowisk reżyserowanych przez Modestowicza, stanowi preludeum do zasadniczej części analitycznej, w myśli zasady „od ogółu do szczegółu”.

Drugi podrozdział wspomnianej części pracy został skonstruowany w oparciu o analizę komparatystyczną dwóch konkretyzacji fonicznych *Drugiego pokoju* Zbigniewa Herberta w reżyserii Janusza Warneckiego oraz w reżyserii Waldemara Modestowicza. Autorka dysertacji porównała słuchowiska, które na osi czasu dzieli dokładnie 35 lat. Utwór napisany przez Herberta i wydany w zbiorze *Dramaty*²³ posłużył zaś do określenia stopnia ingerencji reżyserów w tekst słuchowiska. Ponadto, słuchowiska zostały porównane pod względem audialnych elementów składowych (muzyka, cisza, efekty akustyczne), charakteru gry aktorskiej (ekspresja, tempo i sposób różnicowania wypowiedzi), kompozycji wyznaczonej przez tekst oraz dynamiki utworów. Wnioski, a zatem podobieństwa i różnice wynikające z przeprowadzonej analizy, ujęte zostały w formie tabeli. Zestawienie pozwala wyróżnić kilka cech reżyserii słuchowisk Waldemara Modestowicza, które szczegółowo zostały opisane w

²⁰ *Ibidem*, s. 11.

²¹ W rozumieniu przywołanym przez Walerego Pisarka. Por. W. Pisarek, *Analiza zawartości prasy*, op. cit., s. 15.

²² *Ibidem*, s. 23-25.

²³ Por. Zbigniew Herbert. *Dramaty*, red. J. Kopciński, Biblioteka „Więzi”, Kraków 2008, s. 101-131.

trzecim podrozdziale części analitycznej rozprawy.

Najważniejsza dla czwartego, analitycznego rozdziału dysertacji jest wspomniana już analiza spójności sekwencji, która stanowi propozycję autorki rozprawy. Metoda ta, szczegółowo opisana we wprowadzeniu do trzeciego podrozdziału części analitycznej dysertacji, czerpie z gruntu sztuki filmowej²⁴, a szczególnie z hermeneutyczno-narracyjnego podejścia do interpretacji dzieł filmowych²⁵. Na potrzeby analizy autorka dokonała trawestacji pojęcia „sekwencji” przywoływanego przez Henryka Seweryniaka za Jacquesem Aumontem i Michelelem Marie na grunt sztuki słuchowiskowej²⁶. Analiza została częściowo przeprowadzona również w oparciu o ujęcie fenomenologiczne dzieła literackiego autorstwa Romana Ingardena²⁷, szczególnie w kontekście opisywanych przez Ingardena „miejsc niedookreślenia”, które – zdaniem autorki – ujawniają się w omawianych słuchowiskach. Inspiracją dla analizy spójności sekwencji stała się też analiza luhmannowska przeprowadzona przez Marka Ostrowskiego²⁸. Badacz posługuje się w niej pojęciem „systemu produkującego sens”, które odnosi do tekstu. Autorka, przyjmując ten tok myślenia analitycznego, zauważa, że słuchowisko, na różnych poziomach (m.in. tekstu oraz materii dźwiękowej) również jest systemem produkującym sens. Zwracając zaś uwagę na znaki występujące w słuchowiskach, w sferze inspiracji autorki znajdowała się analiza semiologiczna, przeprowadzona przez Joannę Bachurę²⁹. Analizie spójności sekwencji poddane zostały trzy słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza oraz trzy słuchowiska innych reżyserów: Jana Warenyci, Anny Wieczur-Bluszcz oraz Janusza Kukuły. Zestawienie to pozwoliło na ukazanie wysokiej spójności sekwencyjnej jako jednej z głównych cech sztuki reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza.

Istotna dla osiągnięcia celu rozprawy była również jakościowa metoda badawcza, jaką

²⁴ Jak zaznaczali Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła i Krzysztof Moraczewski, kulturoznawstwo wyrasta z „potrzeb interpretacyjnych i eksplanacyjnych poszczególnych dyscyplin”; a opisując teksty kultury czy też zjawiska, procesy kultury, badacz „zmuszony jest do odwołania się do wiedzy o innych [...] zjawiskach kulturowych: innych dziedzinach sztuki, polityce, języku, gospodarce, itd.”. Por. P.J. Fereński, A. Gomóła, K. Moraczewski, *Projekty, kierunki, propozycje. Antologia polskiego kulturoznawstwa* [w:] *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. P.J. Fereński, A. Gomóła, K. Moraczewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 15-16.

²⁵ Por. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 74-94 oraz H. Seweryniak, *Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna dzieł filmowych. Kilka uwag z zakresu metodyki*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, t. 13, s. 231-257.

²⁶ H. Seweryniak, *Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna...*, *op. cit.*, s. 241.

²⁷ Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

²⁸ Por. M. Ostrowski, *Protest song „Masters of War” Boba Dylana – analiza luhmannowska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, nr 5 (51), s. 143-159.

²⁹ Por. J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475-488.

jest pogłębiony wywiad indywidualny³⁰. Wywiady te autorka dysertacji przeprowadziła z Waldemarem Modestowiczem oraz realizatorem akustycznym, reżyserem dźwięku i kompozytorem, Maciejem Kubera. Kubera jest na przestrzeni lat, w interesującym autorkę okresie twórczości, jednym z najbliższych współpracowników Waldemara Modestowicza w Polskim Radiu, co było głównym kryterium wyboru rozmówcy. Ze względu na popandemiczne warunki i związane z nimi ograniczenia w relacjach społecznych, wynikające niekiedy z indywidualnych wyborów i możliwości, rozmowy zostały przeprowadzone za pośrednictwem komunikatora internetowego Facebook³¹ Messenger. Łącznie autorka zgromadziła niemal 260 minut pogłębionych wywiadów, w tym ponad 180 minut rozmów z Waldemarem Modestowiczem w ramach dwóch spotkań w przestrzeni wirtualnej oraz blisko 80 minut konwersacji podczas jednego spotkania internetowego z Maciejem Kubera. Rozmowy odbyły się kolejno 7 stycznia 2023 r., 16 stycznia 2023 r. oraz 6 lipca 2023 r. Wszystkie pliki znajdują się w archiwum autorki w formie cyfrowej (wideo), a także zostały zawarte w formie tekstowej w *Aneksie* do niniejszej rozprawy doktorskiej.

Pogłębiony wywiad indywidualny to rodzaj metody badań społecznych, której nadrzędnym celem jest pozyskanie

informacji o różnorodnych cechach indywidualnych badanych jednostek, w tym m.in. ich nastawienia do wybranych kwestii, motywacji, sposobu myślenia, systemu wartości i przekonań, a także indywidualnej percepcji określonych stanów rzeczy³².

W badaniach społecznych indywidualnym pogłębionym wywiadem poddani zostają przedstawiciele określonych grup społecznych, wyłonieni zgodnie z przyjętymi przez badaczy kryteriami. W przypadku niniejszej rozprawy metoda ta została dopasowana do celu dysertacji i ograniczona do rozmów z Waldemarem Modestowiczem i Maciejem Kubera na temat sposobów pracy reżysera oraz konkretnych realizacji fonicznych. Nadrzędny cel wykorzystania tej metody pozostał jednak niezmienny: pozyskanie informacji o cechach indywidualnych Waldemara Modestowicza jako reżysera słuchowisk, poznanie sposobu myślenia Modestowicza, będącego *spiritus movens* jego twórczości reżyserskiej w obrębie sztuki

³⁰Ang. *individual in-depth interview* (IDI), niem. *Leitfadeninterview, Tiefeninterview*. Tłumaczenie za: A. Szymańska, C. Köhler, *Pogłębiony wywiad indywidualny z dziennikarzem. Uwagi warsztatowe* [w:] *Metody badań medialnych i ich zastosowanie*, red. A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 221.

³¹ Obecnie Meta.

³² A. Szymańska, C. Köhler, *Pogłębiony wywiad...* [w:] *Metody badań medialnych i ich zastosowanie*, op. cit., s. 221-222.

słuchowiskowej.

Aby dopełnić obrazu poetyki reżyserskiej Waldemara Modestowicza, autorka sięgnęła również do wniosków wysnutych z przeprowadzonych przez siebie na potrzeby pracy magisterskiej obserwacji uczestniczących³³, które miały miejsce dwukrotnie w 2015 r. w Teatrze Polskiego Radia podczas nagrywania przez duet Modestowicz-Kubera odcinków powieści radiowej *Matysiakowie*. Obserwacjom tym towarzyszyły wówczas indywidualne pogłębione wywiady, które zawarte zostały w pracy magisterskiej autorki w formie spisanej rozmowy z Waldemarem Modestowiczem jako praktycznej części magisterium.

Zastosowane przez autorkę rozprawy doktorskiej metody badawcze pozwoliły na wyodrębnienie cech poetyki Waldemara Modestowicza jako reżysera słuchowisk oraz powieści radiowej.

Pojęcie słuchowiska jest przedmiotem refleksji niemalże od początku istnienia radia. Nie sposób oczywiście przytoczyć wszystkich teoretyków, praktyków, a następnie badaczy i badaczek radia, którzy interesowali się słuchowiskiem, niemniej jednak już w latach 30. temat podejmowali, głównie na łamach czasopism takich jak „Antena”, „Życie sztuki” i „Radio”, Franciszek Pawliszak, skupiający się na tym, w jaki sposób powstaje słuchowisko³⁴, Witold Hulewicz, piszący o możliwościach artystycznych radia³⁵, a także cechach dobrego scenariusza słuchowiska³⁶ oraz Zdzisław Marynowski, podkreślający wagę i rolę różnorodności słuchowisk Teatru wyobraźni³⁷ w „ofercie” radiowej³⁸. Szczególnie, z punktu widzenia historii radia, interesujące dla autorki są rozważania Hulewicza, który twierdził:

ludzie radia muszą tworzyć laboratoria doświadczalne, kuchnie sztuki słuchowej, w której reżyser współpracować winien z muzykiem, pisarz z dyrygentem chóru mówionego, krytyk z aktorem, a wszyscy razem z akustykiem³⁹.

Lata 60. i 70. przyniosły istotne publikacje w zakresie sztuki słuchowiskowej za sprawą

³³ Autorka posługuje się terminem obserwacji uczestniczącej, zastrzegając, że nie jest to oczywiście badanie uczestniczące w wymiarze społecznym, w rozumieniu np. Earla Babbiego. Por. E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, tłum. W. Betkiewicz, M. Bucholc, P. Gadomski, J. Haman, A. Jasiewicz-Betkiewicz, A. Kłoskowska-Dudzińska, M. Kowalski, M. Mozga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 243-323.

³⁴ F. Pawliszak, *Jak powstaje słuchowisko*, „Antena” 1937, nr 16, s. 6. Pozycję autorka przywołuje za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Przyczynek do planu klasztoru kultury na podstawie badań radiowych przekazów artystycznych*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1 (23), s. 29.

³⁵ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, „Życie sztuki” 1935, nr 2, s. 88-97.

³⁶ W. Hulewicz, *Scenariusz słuchowiska*, „Antena” 1935, nr 12, s. 6.

³⁷ Różnorodność ta miała, zdaniem Hulewicza, odpowiadać na odmienne potrzeby odbiorców, którzy reprezentują różne grupy społeczne.

³⁸ Z. Marynowski, *Teatr wyobraźni*, „Radio” 1933, nr 45, s. 2.

³⁹ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, *op. cit.*, s. 94.

tekstów Józefa Mayena *Radio a literatura*⁴⁰, stanowiącym próbę umiejscowienia radia w kontekście dzieł literackich oraz *O stylistyce utworów mówionych. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*⁴¹, w którym Mayen przywołuje m.in. wybrane elementy słuchowisk, np. rolę gestu fonicznego⁴². Cechy gatunku, jakim jest, w podstawowym rozumieniu Michała Kaziowa, słuchowisko oryginalne, autor przybliży, w przełomowej jak na lata 70., książce zatytułowanej *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*⁴³. Istotna z punktu widzenia rozwoju technologii radiowej jest także dość zwięzła publikacja Stanisława Miszczaka *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*⁴⁴. Swoje rozważania autor rozpoczyna od okresu poprzedzającego powstanie regularnej radiofonii w Polsce⁴⁵, a kończy na rozwoju telewizji odbiorczej w Polsce w latach 50. i 60.⁴⁶. Historię radia dość szczegółowo przybliży zaś Maciej Józef Kwiatkowski w publikacjach *Kulisy radia*⁴⁷, „*Tu Polskie Radio Warszawa*”⁴⁸ oraz *Polskie Radio w konspiracji 1939-1944*⁴⁹. Ostatnia pozycja jest nieco późniejsza, została wydana bowiem w 1989 r.

Wśród nielicznych, jak dotąd, publikacji poświęconych *stricte* reżyserii radiowej należy wymienić pracę Zdzisława Nardellego *Słuchowisko – Sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, w której autor wskazał „istotę radiową”⁵⁰. Według Nardellego, jest nią „nie przekazywanie treści, a działanie treścią”⁵¹. Tekst napisany w latach 70., choć stracił na aktualności, nadal pozostaje ważną publikacją dotyczącą sztuki reżyserii radiowej, pisaną z punktu widzenia praktyka. Zdzisław Nardelli był bowiem reżyserem radiowym i dyrektorem Teatru Polskiego Radia na przełomie lat 60. i 70., a także pisarzem i poetą.

Jedną z najwybitniejszych badaczek i teoretyczek radia jest niewątpliwie Sława Bardijewska. W wydanej w 1978 r. książce *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*⁵² Bardijewska przedstawia twórczość najważniejszych dramatopisarzy radiowych, których

⁴⁰ J. Mayen, *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965.

⁴¹ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

⁴² *Ibidem*, s. 97.

⁴³ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.

⁴⁴ S. Miszczak, *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 1972.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 505.

⁴⁷ M.J. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

⁴⁸ M.J. Kwiatkowski, „*Tu Polskie Radio Warszawa*”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

⁴⁹ M.J. Kwiatkowski, *Polskie Radio w konspiracji 1939-1944*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

⁵⁰ Z. Nardelli, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik teatralny” 1973, z. 3-4, s. 529. Cytat autorka przywołuje za Anetą Wójciszyn-Wasil. Por. A. Wójciszyn-Wasil, *O literaturze w radiu. Specjalistyczna wiedza w masowym medium [w:] Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 422.

⁵¹ *Idem*.

⁵² S. Bardijewska, *Muzy bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.

utwory były, głównie w latach 60. i 70., emitowane na antenie Teatru Polskiego Radia. Są to szkice o dramaturgii radiowej Jarosława Abramowa-Newerlego, Haliny Auderskiej, Henryka Bardijewskiego, Stanisława Grochowiaka, Ireneusza Iredyńskiego, Jerzego Janickiego, Janusza Krasińskiego, Jerzego Krzysztonia, Andrzeja Mularczyka, Stefana Otwinowskiego, Zofii Posmysz, Jerzego Sulimy-Kamińskiego, Andrzeja Szypulskiego oraz Władysława Terleckiego.

Kluczową dla omówienia słuchowiska jako gatunku jest zaś publikacja Bardijewskiej zatytułowana *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*⁵³, w której badaczka podkreśla dwoistość słuchowiska, które nie istnieje jedynie w formie tekstowej, ani tylko w formie dźwiękowej. Bardijewska opisuje słuchowisko w kilku ujęciach: teoretycznym, fonicznym, lingwistycznym i semiotycznym. W pierwszym przypadku omawia przede wszystkim główne nurty w teorii słuchowiska, tj. wczesną oraz powojenną teorię polską oraz teorie zachodnio-europejskie⁵⁴. Pisząc o słuchowisku w ujęciu fonicznym, zwraca uwagę przede wszystkim na tworzywo, czyli słowo, głos, gest foniczny, muzykę, efekty akustyczne oraz ciszę⁵⁵. Ponadto, poświęca uwagę takim zagadnieniom jak: świat przedstawiony w słuchowisku, bohater i jego konstrukcja, przestrzeń foniczna i czas foniczny oraz struktura słuchowiska⁵⁶. Najważniejsze w perspektywie lingwistycznej są dla Bardijewskiej struktury językowe oraz narracja w słuchowisku⁵⁷. Ujęcie semiotyczne słuchowiska wiąże się ze wskazaniem znaków radiowych, układów, werbalno-dźwiękowego i awerbalnego, oraz znaku muzycznego⁵⁸. Istotna w tym zakresie rozważań staje się także rzeczywistość przedstawiona w słuchowisku oraz adaptacja, którą Bardijewska określa „przekładem intersemiotycznym”⁵⁹. Autorka analizuje również wybrane polskie słuchowiska z lat 70., 80. oraz 90. Publikacje Sławy Bardijewskiej porządkują pole badań nad słuchowiskiem radiowym, wprowadzają klasyfikacje ujęć słuchowiska jako gatunku i stanowią podstawę refleksji współczesnych badaczek i badaczy radia.

Obecnie cenne rozważania dotyczące sztuki radiowej prowadzą badacze i badaczki należące do Łódzkiej Szkoły Radioznawczej⁶⁰, której założycielką była Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa. Prawdziwym kompendium wiedzy na temat przedwojennych słuchowisk radiowych jest dwutomowe wydawnictwo autorstwa Pleszkun-Olejniczakowej *Słuchowiska*

⁵³ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, Warszawa 2001.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 43-53.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 54-64.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 64-74.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 75-88.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 134-143.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 147.

⁶⁰ Do Łódzkiej Szkoły Radioznawczej należą m.in.: Joanna Bachura-Wojtasik, Kinga Sygizman, Paulina Czarnek-Wnuk, Natalia Kowalska-Elkader, Eliza Matusiak oraz autorka niniejszej rozprawy.

*Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*⁶¹. Książka *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*⁶² podejmuje zaś problematykę genealogii słuchowiska i reportażu radiowego. Badaczka i historyczka radia, wraz z Joanną Bachurą oraz Aleksandrą Pawlik⁶³, wydała także publikację *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*⁶⁴, będącą wielopoziomym, interdyscyplinarnym spojrzeniem m.in. na rolę słuchowisk w komunikacji kulturowej, miejscem słuchowiska we współczesnej kulturze oraz językiem sztuki słuchowiskowej. Słuchowisko jako gatunek rozpatrywane jest przez badaczki w ujęciu teoretycznym, analitycznym i interpretacyjnym.

Problematykę współczesnego słuchowiska radiowego podejmuje Joanna Bachura m.in. w publikacjach *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*⁶⁵ oraz *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*⁶⁶ (pod redakcją Natalii Kowalskiej-Elkader oraz Joanny Bachury-Wojtasik). Badaczka analizuje słuchowisko jako gatunek artystyczny zarówno z poziomu rozważań historycznych, obejmujących wskazanie głównych nurtów w refleksji nad słuchowiskowej, tj. nurtu logocentrycznego i fonocentrycznego, jak i w kontekście współczesnych przemian kulturowych, rozwoju techniki oraz multimedialnych sposobów wzbogacania tekstów audialnych. Należy podkreślić, że Bachura traktuje słuchowisko również jako fragment komunikacji społecznej. Próbę holistycznego ujęcia sztuki radiowej stanowią zaś badania Aleksandry Pawlik, która systematyzuje odmiany gatunkowe teatru radiowego, analizując wybrane słuchowiska oryginalne, adaptacje oraz seriale radiowe, np. *Matysiakowie i W Jezioranach*⁶⁷.

Choć rozważania te, z punktu widzenia niniejszej pracy doktorskiej, nie są kluczowe, należy wspomnieć także o prowadzonych przez Natalię Kowalską-Elkader badaniach w zakresie *feature* oraz radia eksperymentalnego, a także obronionej w 2023 r. rozprawie doktorskiej Elizy Matusiak, poświęconej słuchowiskom interaktywnym⁶⁸. Matusiak, analizując

⁶¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Biblioteka, Łódź 2000.

⁶² E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.

⁶³ *De domo* Mucha.

⁶⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, op. cit.

⁶⁵ J. Bachura, *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.

⁶⁶ *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.

⁶⁷ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Mado, Toruń 2014.

⁶⁸ Wszystkie wymienione badaczki, tj. Joanna Bachura, Natalia Kowalska-Elkader i Eliza Matusiak, związane są z Katedrą Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Badania w niniejszym ośrodku naukowym prowadzą także Kinga Sygizman, która w licznych publikacjach poświęca uwagę przede wszystkim szeroko pojętemu reportażowi radiowemu (istotna jest m.in. monografia autorki: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,

sytuację komunikacyjną fikcjonalnych dzieł audialnych, konstatuje, że hipertekstualna konstrukcja słuchowisk interaktywnych otwiera je na wielość możliwych ścieżek odsłuchu⁶⁹.

Ważne dla rozwoju myśli radiowej są również prace badawcze Urszuli Doliwy, Stanisława Jędrzejewskiego, Grażyny Stachyry, Violetty Wejs-Milewskiej oraz Mirosławy Wielopolskiej-Szymury. Do najbardziej istotnych publikacji Doliwy należą *Radio studenckie w Polsce*⁷⁰, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*⁷¹ oraz *Piraci w eterze. Proces powstawania prywatnej radiofonii lokalnej w Polsce w latach 1989-1995*⁷². Zainteresowania badawcze Jędrzejewskiego koncentrują się zaś, pisząc w bardzo szerokim ujęciu, przede wszystkim wokół przemian technologicznych w medium radiowym. Zagadnieniom z tego obszaru Stanisław Jędrzejewski poświęcił m.in. swoją najnowszą publikację monograficzną *Od radia Marconiego do mediów strumieniowych. Rewolucja technologiczna, ewolucja przekazu i odbioru*⁷³. Wśród licznych badań prowadzonych przez Grażynę Stachyrę, dla niniejszej rozprawy najbardziej istotnie stały się rozważania dotyczące współczesnych gatunków radiowych, których rozwój, jak pisze badaczka, związany jest z postępowaniem technologicznym zachodzącym w medium radiowym⁷⁴. Omawiając przemiany pracy reżysera radiowego związane z postępowaniem technologicznym, autorka przywołuje też określenie „drugie życie radia”, które Mirosława Wielopolska-Szymura tłumaczy jako rodzaj nowego wcielenia radia, związanego z „przedłużaniem żywotności przekazów radiowych”⁷⁵ oraz

Łódź 2011) oraz Paulina Czarnek-Wnuk koncentrująca swoje zainteresowania naukowe m.in. wokół takich zagadnień, jak: rozrywka w radiu, multimodalność i nowomediálne oblicza radia. Por. P. Czarnek-Wnuk, *Rozrywkowe oblicze radia komercyjnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021. W Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UŁ powstały również opisywane we wprowadzeniu do dysertacji prace naukowe Aleksandry Pawlik, a także badania Karoliny Albińskiej dotyczące przede wszystkim porannych audycji radiowych. Por. K. Albińska, *Poranna audycja radiowa jako hybryda międzygatunkowa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.

⁶⁹ E. Matusiak, *Gdy słuchacz staje się użytkownikiem. O sytuacji komunikacyjnej fikcjonalnych dzieł audialnych*, rozprawa doktorska napisana w Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem M. Worsowicz i J. Bachury-Wojtasik, Łódź 2022, s. 208, dostęp do tekstu dzięki uprzejmości autorki.

⁷⁰ U. Doliwa, *Radio studenckie w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008.

⁷¹ U. Doliwa, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.

⁷² U. Doliwa, *Piraci w eterze. Proces powstawania prywatnej radiofonii lokalnej w Polsce w latach 1989-1995*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2023. Książka powstała pierwotnie w wersji anglojęzycznej. Por. U. Doliwa, *Pirate waves: Polish Private Radio Broadcasting in the Period of Transformation 1989-1995*, Peter Lang, Berlin 2022.

⁷³ S. Jędrzejewski, *Od radia Marconiego do mediów strumieniowych. Rewolucja technologiczna, ewolucja przekazu i odbioru*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2020. Dla porządku należy dodać, że przemiany technologiczne nie są jedynym obszarem zainteresowań naukowych badacza. Jędrzejewski pisze też m.in. o radiu w komunikacji społecznej czy praktykach komunikacyjnych odbiorców.

⁷⁴ G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe jako konglomeraty i kolekcje* [w:] *Język w radiu. Antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 109-127.

⁷⁵ M. Wielopolska-Szymura, *Drugie życie radia. Transformacja radia pod wpływem procesów konwergencji* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 19.

„procesu przyjmowania przez radio cech innych mediów pod względem formy i treści”⁷⁶.

Pisząc o badaczach i badaczkach podejmujących rozważania na temat radia, należy przywołać także publikację Violetty Wejs-Milewskiej poświęconą Radiu Wolna Europa. Badaczka opisuje historię rozgłośni w kontekście szlaków emigracyjnych takich pisarzy jak Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz czy Tymon Terlecki⁷⁷. Warto wspomnieć także o pracach naukowych literaturoznawczynie Barbary Zwolińskiej, która analizuje m.in. twórczość radiową Feliksa Netza⁷⁸ oraz przygląda się granicom innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym⁷⁹, a także zasygnalizować badania Anety Wójciszyn-Wasil dotyczące sztuki radiowej w Polsce do 1939 r., którą autorka opisuje z perspektywy historycznej, wskazując jednocześnie jej determinanty kulturowe, czyli technikę, kulturę masową i przestrzeń medialną. Wójciszyn-Wasil skupia się również na strukturze wewnętrznej przekazu radiowego oraz zagadnieniu krytyki sztuki radiowej⁸⁰.

Jedno z najnowszych ujęć badawczych słuchowiska proponuje Janusz Łastowiecki w publikacji z 2019 r. *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego na przykładzie polskich realizacji gatunku*⁸¹. Badacz, przywołuje rozważania fonocentryków, logocentryków oraz wizualistów, kierując się w stronę refleksji kulturoznawczej. Proponuje także autorskie zestawienie nazwisk wybranych twórców współczesnych słuchowisk wraz z przyporządkowaniem ich do określonych stanowisk radioznawczych. Wśród współczesnych logocentryków wymienia Janusza Kukulę, Ingmara Villqista i Sylwestra Woronieckiego. Do wizualistów zalicza Darka Błaszczyka, Jana Warenycię oraz Barosza Szpaka, a do fonocentryków – Tomasza Manna, Wojciecha Zrałka-Kossakowskiego oraz Kamila Szuszkiewicza⁸². Poszukując języka opisu słuchowiska, poświęca uwagę estetycznym uwarunkowaniom odbioru współczesnego słuchowiska oraz eksperymentom radiowym. Rozważania Łastowieckiego dotyczą także odbioru wybranych zjawisk związanych ze słuchowiskiem oraz dźwiękoprzestrzenią współczesnego słuchowiska. Należy w tym miejscu

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ V. Wejs-Milewska, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2008.

⁷⁸ B. Zwolińska, *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

⁷⁹ B. Zwolińska, *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym* [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, op. cit., s. 145-160.

⁸⁰ A. Wójciszyn-Wasil, *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do roku 1939*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.

⁸¹ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego na przykładzie polskich realizacji gatunku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2019.

⁸² *Ibidem*, s. 32.

podkreślić także, na co zwraca uwagę Janusz Łastowiecki, że:

Materia, z jaką zmagają się każdy badacz artystycznej twórczości radiowej, jest niewymierna naukowo. Zanim pojawiły się pierwsze badawcze i syntetyczne opisy słuchowiska (Józef Mayen, Michał Kaziów, Sława Bardijewska), świadomość odbiorcy radia polegała w znacznej mierze na emocjonalnych i poetyckich zapisach audialnego odbioru (Witold Hulewicz, Bertold Brecht, Tadeusz Peiper, Zenon Kosidowski, Antoni Bohdziewicz). Były one świadectwem fenomenu radiowej opowieści, która skutecznie niwelowała dystans między opowiadającym a słuchającym, czyniąc tego drugiego świadkiem osobliwej rozmowy⁸³.

Badania nad językiem medium radiowego, w szerokim ujęciu proponują autorzy i autorki wydanej w 2018 r. publikacji zatytułowanej *Język w radiu. Antologia*⁸⁴ pod redakcją Małgorzaty Kity i Iwony Loewe. Rozważania, choć sięgają do propozycji innych dziedzin wiedzy o komunikacji medialnej, prowadzone są głównie w optyce językoznawczej. Stanowią jednak, w ocenie autorki, interesujące poszerzenie pola widzenia badań dotyczących sztuki radiowej.

Autorka niniejszej rozprawy skupia się na gatunku, jakim jest słuchowisko, rozpatrując je w kontekście reżyserii radiowej na przykładzie twórczości Waldemara Modestowicza. Istotne są zatem również zagadnienia produkcji radiowej, które rozwijają Robert McLeish w książce *Produkcja radiowa*⁸⁵ i Andrew Boyd w wydawnictwie *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*⁸⁶. Prezentują przede wszystkim praktyczne spojrzenie na wybrane aspekty tworzenia oraz produkowania szeroko rozumianego przekazu radiowego.

Rozważania dotyczące reżyserii słuchowisk wymagają także, co autorka wyjaśnia w kolejnych częściach rozprawy, sięgnięcia do literatury poświęconej sztuce filmowej oraz reżyserii teatralnej. Wśród najbardziej istotnych, milowych wręcz, ujęć teoretycznych poświęconych gatunkowi filmowemu należy wymienić rozważania Jerzego Płażewskiego zawarte w publikacji *Język filmu*⁸⁷. Dla autorki szczególnie istotna staje się klasyfikacja Płażewskiego dotycząca zagadnienia montażu⁸⁸, którą na grunt sztuki słuchowiskowej przenosi

⁸³ *Ibidem*, s. 25.

⁸⁴ *Język w radiu. Antologia*, op. cit.

⁸⁵ R. McLeish, *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

⁸⁶ A. Boyd, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

⁸⁷ J. Płażewski, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 179-207.

m.in. Joanna Bachura⁸⁹. O montażu jako połączeniu czasowym pisze także Steven D. Katz w swoistym podręczniku dla reżyserów i twórców filmowych zatytułowanym *Reżyseria filmowa ujęcie po ujęciu. Od pomysłu do realizacji*⁹⁰. Zagadnieniu pracy reżysera filmowego poświęcone jest także wydawnictwo autorstwa Davida Mameta *Reżyseria filmowa*⁹¹. Choć publikacje te nie dotyczą sztuki audialnej, wybrane aspekty, takie jak praca reżysera z aktorami, wyzwania stojące przed reżyserem i istota jego działalności twórczej, wydają się w pewnym wymiarze dość uniwersalne, a zatem istotne także dla refleksji nad reżyserowaniem słuchowisk. W zakresie rozważań na temat reżyserii oraz realizacji scenariusza, a także, pośrednio, percepcji tekstów kultury⁹², ważne dla autorki stają się także badania filmoznawcy Marka Hendrykowskiego, zawarte w publikacjach *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*⁹³, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*⁹⁴ oraz *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*⁹⁵. W kontekście rozprawy cenna jest dla autorki konstatacja badacza zawarta w publikacji *Dzieło filmowe i jego autor*, podkreślająca, że rola reżysera nie ogranicza się jedynie do pośrednictwa pomiędzy aktorem/aktorkami a odbiorcami/odbiorczyniami. Reżyser nie jest zatem rzemieślnikiem, a raczej artystą, autorem, który ma znaczący wpływ na kształt dzieła audialnego, decydując o jego strukturze, formie, charakterze i wydźwięku⁹⁶. Należy dla porządku w tym miejscu podkreślić, że Hendrykowski proponuje lingwistyczne, a nie estetyczne, ujęcie dzieła sztuki filmowej⁹⁷. Badacz podkreśla, że film jest „strukturą semantycznie złożoną i odwołującą się do wieloznacznych skojarzeń”⁹⁸. Podobne stwierdzenie można przenieść na grunt sztuki słuchowiskowej.

Szczególny sposób ujęcia reżyserii teatralnej proponuje Wojciech Szulczyński. Badacz, który jest nie tylko teatrologiem, ale także reżyserem i scenarzystą, w publikacji zatytułowanej *Reżyseria teatralna*⁹⁹ przedstawia rys historyczny zagadnienia, a także skupia się na aspektach

⁸⁹ J. Bachura, *Od słony wyobraźni...*, op. cit., s. 239-251.

⁹⁰ S.D. Katz, *Reżyseria filmowa ujęcie po ujęciu. Od pomysłu do realizacji*, tłum. F. Pastusiak, M. Szczerbic, Fundacja Edukacji i Sztuki Filmowej Macieja Ślesickiego i Bogusława Lindy LATERNA MAGICA, Warszawa 2007.

⁹¹ D. Mamet, *Reżyseria filmowa*, tłum. T. Szafranski, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2016.

⁹² Refleksja Hendrykowskiego dotyczy oczywiście tylko sztuki filmowej.

⁹³ M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/marek_hendrykowski_-_animacja_jako_dokument._dokument_jako_animacja._wokol_poetyki_i_antropologii_ruchomych_obrazow.pdf, [dostęp z dnia 20.03.2023 r.].

⁹⁴ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 179-189.

⁹⁵ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

⁹⁶ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe i jego autor*, Centrum Studiów Otwartych, Poznań 1991, s. 21.

⁹⁷ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, op. cit., s. 181.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 185.

⁹⁹ W. Szulczyński, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

praktycznych, począwszy od pracy z aktorem nad rolą, poprzez kompletowanie obsady, przeprowadzanie prób, budowę scen, scenografii, dobór muzyki, aż do finalnej kompozycji i rytmu przedstawienia teatralnego. Rzeczowy głos dla refleksji poświęconej sztuce teatralnej stanowi także publikacja *Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*¹⁰⁰ pod redakcją Ewy Wąchockiej, ujmująca teatr wśród społecznych i artystycznych praktyk performatywnych, skupiająca się m.in. na antropologii widowisk i teatru, morfologii przedstawienia teatralnego, a także podkreślająca wielopodmiotowość sztuki teatralnej.

Dla zrozumienia istoty współpracy pomiędzy reżyserem a aktorem/aktorką ważne są materiały z warsztatów wydziałów aktorskich polskich szkół teatralnych pod redakcją Jacka Popiela, zatytułowane *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność*¹⁰¹, a także *Podręcznik dla aktorów*¹⁰² Stephena Booka, z którego korzystają wybrane krakowskie szkoły aktorskie¹⁰³. Pierwsza z wymienionych pozycji jest w kontekście niniejszej rozprawy cenna ze względu na część dotyczącą specyfiki pracy reżysera z aktorem¹⁰⁴, druga zaś, oprócz tego, że stanowi rozbudowany zbiór zasad dotyczących warsztatu aktorskiego, pozwala do pewnego stopnia spojrzeć na zagadnienie wspomnianej kooperacji aktorsko-reżyserskiej z perspektywy aktora/aktorki.

Rozprawa doktorska składa się z pięciu głównych części zatytułowanych kolejno: *Reżyseria w kontekście rozważań o mediach i kulturze*, *Reżyseria radiowa a dzieło audialne*, *Waldemar Modestowicz jako współczesny reżyser Teatru Polskiego Radia*, *Sposób reżyserowania słuchowisk i powieści radiowej na przykładzie wybranych dzieł Waldemara Modestowicza. Analiza poszczególnych utworów radiowych oraz Współpraca Waldemara Modestowicza z autorem słuchowisk, pisarzem i scenarzystą Tomaszem Maciejem Trojanowskim*.

Część pierwsza *Reżyseria w kontekście rozważań o mediach i kulturze* poświęcona jest zagadnieniu reżyserii oraz próbie jej definicji. Autorka stara się odnaleźć miejsce reżyserii w szerszym medialnym kontekście, podejmując próbę opisu zależności pomiędzy reżyserią a mediami, aktorami oraz tekstem literackim. Rozważania w tej części rozprawy dotyczą także

¹⁰⁰ *Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.

¹⁰¹ *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność. Materiały z Warsztatów Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych 1993-2002*, red. J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2004.

¹⁰² S. Book, *Podręcznik dla aktorów. Technika Improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych*, tłum. K. Kosińska, E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.

¹⁰³ Na przykład, wchodząca w skład Krakowskich Szkół Artystycznych, Szkoła Aktorska SPOT.

¹⁰⁴ *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność...*, op. cit., s. 237-259.

postawy reżysera wobec scenariusza i materiału literackiego oraz adaptacji.

Druga część zatytułowana *Reżyseria radiowa a dzieło audialne* stanowi próbę omówienia warsztatu pracy reżysera radiowego – szczególnie wobec struktury tekstu audialnego, jakim jest słuchowisko. We wspomnianym rozdziale autorka przygląda się procesowi reżyserowania słuchowisk, sięgając do porównań z gruntu sztuki filmowej (między innymi w kontekście montażu słuchowisk). Próbuje jednocześnie odpowiedzieć na pytanie, czy metody reżyserii radiowej są bardziej filmowe, czy teatralne, a także przeanalizować, czy Waldemar Modestowicz jako twórca radiowy korzysta z narzędzi charakterystycznych również dla filmów. Rozważania przenoszone są z gruntu sztuki filmowej oraz literatury ze względu na relacje pomiędzy mediami. Elementy zbieżne zauważają takie badaczki jak Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa czy Joanna Bachura, która porównuje montaż słuchowiska do montażu filmu¹⁰⁵. Aleksandra Pawlik proponuje zaś włączenie dwóch postaw reżysera filmowego wobec tekstu – obiektywnej i interpretującej – w rozważania dotyczące sztuki słuchowiskowej i odniesienie ich do metod interpretacji scenariusza¹⁰⁶. Janusz Łastowiecki, którego rozważania naukowe dotyczą gatunku słuchowiska radiowego oraz specyfiki jego odbioru, zauważa natomiast, że pod względem realizacyjnym, słuchowisko to film dźwiękowy¹⁰⁷.

Trzeci rozdział *Waldemar Modestowicz jako współczesny reżyser Teatru Polskiego Radia* to próba naszkicowania biografii opisywanego twórcy, a także wskazania i opisanie obszaru działalności audialnej Modestowicza, czyli teatru radiowego. Część ta stanowi zatem również syntetyczne spojrzenie z perspektywy historycznej na „instytucję” Teatru wyobraźni¹⁰⁸ działającego w okresie piętnastolecia 1925-1939 oraz współczesnego Teatru Polskiego Radia z głównym reżyserem i dyrektorem, Januszem Kukułą, na czele oraz Waldemarem Modestowiczem, jako jednym z najważniejszych reżyserów radiowych wspomnianego teatru. Autorka przygląda się także tematyce i rodzajom słuchowisk reżyserowanych przez Modestowicza.

Rozdział czwarty stanowi część analityczną rozprawy. Podzielony jest na trzy podrozdziały: *Od słuchowisk oryginalnych do nagrań plenerowych. Przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, Analiza komparatystyczna dwóch realizacji fonicznych słuchowiska „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta oraz Analiza spójności sekwencji.*

¹⁰⁵ J. Bachura, *Odłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 239-251.

¹⁰⁶ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 58-59.

¹⁰⁷ *W tych dźwiękach jest świat. Rozmowa o słuchowiskach z Januszem Łastowieckim*, Por. <http://festiwalinterpretacje.pl/w-tych-dzwiekach-jest-swiat-rozmowa-o-sluchowiskach/>, [dostęp z dnia 27.02.2024 r.].

¹⁰⁸ Formę zapisu wyrażenia Teatr wyobraźni autorka stosuje za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową. Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*” – czyli o *Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 5.

Pierwszy z nich stanowi przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Modestowicza. Wśród opisanych utworów fonicznych należy wymienić słuchowiska oryginalne – *Gdzie jest ten tani kupiec*¹⁰⁹ Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, *Do gwiazd*¹¹⁰ Marty Rebdy i *Drugi pokój*¹¹¹ Zbigniewa Herberta oraz adaptacje – *Cała jaskrawość*¹¹² (według Edwarda Stachury), *Kapelusz*¹¹³ (według *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego) oraz *Recycling*¹¹⁴ (według Tadeusza Różewicza).

Kolejne omawiane dzieła audialne ukazują wszechstronny charakter twórczości radiowej Waldemara Modestowicza, który, obok podstawowej działalności reżyserskiej, bywa także autorem adaptacji i scenariusza, oprawy muzycznej, a nawet aktorem radiowym¹¹⁵. W podwójnej roli współtwórcy scenariusza (wraz z historykiem Ryszardem Wołągiewiczem) oraz reżysera, Modestowicz „występuje” w słuchowisku dokumentalnym *Za drutami był las*¹¹⁶, które powstało na podstawie dzienników i listów jeńców obozu w Kozielsku, bestialsko zamordowanych przez NKWD (Narodnyj komissariat wnutriennich dieł, Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych) w Katyniu, wiosną 1940 r.¹¹⁷. Utwór ten, wraz z kolejnym analizowanym słuchowiskiem *Von Bingen. Historia prawdziwa*¹¹⁸ (według Sandry Szwarz), ujawnia istotną, kompozycyjną, dramaturgiczną i semantyczną rolę muzyki w słuchowiskach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza.

Egzemplifikacją odmiennego sposobu reżyserii są natomiast słuchowiska realizowane w ramach nagrań plenerowych: *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*¹¹⁹ (Feliksa Netza) oraz *Ballada o moim mieście*¹²⁰ (Agnieszki Czarkowskiej i Gabrieli Walczak). Pierwsze z nich nagrywane było m.in. w blokowisku w Katowicach. Drugie – w Studiu Rembrandt Polskiego Radia Białystok oraz w Białostockim Muzeum Wsi, we wnętrzach drewnianego domu. W przypadku *Ballady o moim mieście* efekty dźwiękowe zostały specjalnie zarejestrowane w podmiejskich plenerach (nagrano tam m.in. szarżę ułańską i odgłosy końskich dorożek).

¹⁰⁹ Słuchowisko swoją premierę miało w 2005 r.

¹¹⁰ Słuchowisko swoją premierę miało w 2015 r.

¹¹¹ Słuchowisko swoją premierę miało w 1993 r.

¹¹² Słuchowisko swoją premierę miało w 2013 r.

¹¹³ Słuchowisko swoją premierę miało w 2007 r.

¹¹⁴ Słuchowisko swoją premierę miało w 2006 r.

¹¹⁵ Chodzi o słuchowisko z 1984 r. *Berek lunatyczny* w reżyserii Sławomira Olejniczaka, w którym Waldemar Modestowicz zagrał *Pieśniarza*.

¹¹⁶ Słuchowisko swoją premierę miało w 1990 r. Warto dodać, że zostało wyróżnione podczas festiwalu Prix Europa w 1991 r.

¹¹⁷ Zapiski polskich oficerów zostały odnalezione przy ich zwłokach podczas ekshumacji przeprowadzonej przez Niemców w 1943 r. Pomordowanych w Katyniu oficerów wspominają ich najbliżsi; żony i córki.

¹¹⁸ Słuchowisko swoją premierę miało w 2015 r.

¹¹⁹ Słuchowisko swoją premierę miało w 2006 r.

¹²⁰ Słuchowisko swoją premierę miało w 2015 r.

Autorka pracy stara się, by wybór utworów był możliwie jak najbardziej zróżnicowany – zarówno pod względem ich formy, jak i technik realizacji. Słuchowiska adresowane są także do różnych odbiorców i odbiorczyń, a nade wszystko, stanowią przykłady nieco odmiennych sposobów pracy reżysera radiowego oraz „ról”, w jakich Waldemar Modestowicz występuje w danym projekcie (np. reżyser, autor adaptacji, twórca oprawy muzycznej itp.). Istotnym elementem staje się również wykorzystanie w słuchowiskach muzyki jako sposobu na „uruchomienie” wyobraźni dźwiękowej wraz ze wskazaniem funkcji, jakie muzyka pełni w opisywanych słuchowiskach.

Przedmiotem omówienia jest także powieść radiowa *Matysiakowie*, którą Waldemar Modestowicz reżyseruje od września 2009 r.¹²¹. *Matysiakowie* zasługują na szczególną uwagę badaczy i badaczek radia chociażby z tego względu, że obok *W Jezioranach*, są najbardziej znaną powieścią radiową w Polsce¹²². Audycja bywa określana mianem powieści-rzeki i stanowi interesujący przykład kilkunastoletniej, wręcz „taśmowej” pracy reżysera nad serialem radiowym. Sposób realizacji *Matysiaków* stanowi wyzwanie również ze względu na konieczność kontynuacji pracy poprzedników na stanowisku reżysera/reżyserki¹²³. W części rozprawy poświęconej *Matysiakom* autorka konstatuje, że Modestowicz zaproponował w wybranych obszarach odmienne rozwiązania w zakresie reżyserii powieści radiowej. *Matysiakowie*, jak zauważa Aleksandra Pawlik, są jednocześnie pewnego rodzaju lustrem, w którym odbija się sytuacja społeczno-polityczna Polski¹²⁴. Warto jedynie w tym miejscu nadmienić, że do 12 sierpnia 2023 r. ukazało się 3459 odcinków *Matysiaków*, co czyni ich również najdłużej emitowaną powieścią w Polskim Radiu¹²⁵. Ukazuje się ona na antenie Polskiego Radia od 1956 r.

Choć przykładów tego rodzaju twórczości radiowej Waldemara Modestowicza można odnaleźć wiele, za egzemplifikację słuchowisk dla dzieci i młodzieży w jego reżyserii służy w tym rozdziale słuchowisko Grzegorza Miecugowa *Tajmer*¹²⁶. Autorka wybrała ten utwór ze względu na jego lekką, zdynamizowaną formę, charakterystyczną dla teatru radiowego dla dzieci, a także potencjalnie dźwiękowy tekst słuchowiska, które opowiada o czasie i daje

¹²¹ Reżyser zastąpił na tym stanowisku Stanisławę Grotowską.

¹²² Zdaniem Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, najprawdopodobniej pierwszą powieścią radiową na świecie były *Dni powszednie Państwa Kowalskich*. Badaczka powołuje się na „Antenę” z 1937 r. oraz na *Przedmowę* do przedwojennego wydania *Kowalskich*, choć zaznacza, że informacje na ten temat nie są jednoznaczne. Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Literatura w Polskim Radiu w okresie międzywojennym*, „Prace polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1989, nr 45, s. 196.

¹²³ Ciągłość stylu jest tu istotna.

¹²⁴ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 285-294.

¹²⁵ *Matysiakowie 12 sierpnia godz. 13:13*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/3224120>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].

¹²⁶ Słuchowisko swoją premierę miało w 2013 r.

możliwości zbudowania komplementarnej wobec scenariusza „kuchni akustycznej”. Utwory foniczne dla dzieci i młodzieży autorstwa Tomasza Macieja Trojanowskiego autorka opisuje także w ostatniej, piątej części dysertacji.

Kolejny podrozdział części analitycznej to *Analiza komparatystyczna dwóch realizacji fonicznych słuchowiska „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta*. Pierwsza z nich wyreżyserowana została w 1958 r. przez Janusza Warneckiego, którego asystentem był Juliusz Owidzki, druga zaś – przez Waldemara Modestowicza w 1993 r.

Trzecia, zasadnicza część, czwartego rozdziału rozprawy stanowi autorską propozycję analizy spójności sekwencji, której poddane zostają wybrane słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza (*DNA, Starość jest piękna i Srebrny deszcz*¹²⁷) oraz słuchowisko *Tunel*¹²⁸ w reżyserii Jana Warenyci, *Podróż na Księżyc*¹²⁹ Moniki Milewskiej w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz i *Jesienny wieczór*¹³⁰ Friedricha Dürrenmatta w reżyserii dyrektora Teatru Polskiego Radia, Janusza Kukuły.

W piątym rozdziale dysertacji zatytułowanym *Współpraca Waldemara Modestowicza z autorem słuchowisk, pisarzem i scenarzystą Tomaszem Maciejem Trojanowskim* przedmiotem omówienia stają się zarówno słuchowiska dla dorosłych, jak i teatr radiowy dla dzieci. Autorka opisuje słuchowiska dla dorosłych: *Układanka*¹³¹, *Retransmisja*¹³², *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu*¹³³ oraz *Drzazgi*¹³⁴. Teatr radiowy dla dzieci współtworzony przez duet autorsko-reżyserki reprezentują zaś słuchowiska *Plazma*¹³⁵ oraz *Mikołajkowy prezent*¹³⁶.

Kończącą część pracy stanowią zakończenie, wnioski i podsumowanie twórczości oraz sposobów pracy reżysera radiowego Waldemara Modestowicza, przedstawione w zakończeniu rozprawy, literatura, wykaz analizowanych tekstów audialnych, spis rycin i aneks, w którym znalazły się transkrypcje rozmów autorki rozprawy z Waldemarem Modestowiczem oraz reżyserem dźwięku, muzykiem i obecnie najbliższym współpracownikiem Modestowicza, Maciejem Kubera.

¹²⁷ Słuchowiska miały premiery w 2007 r.

¹²⁸ Słuchowisko jest radiową adaptacją opowiadania Zbigniewa Wojnarowskiego pt. *Pióra*. Zostało zaprezentowane premierowo w 2014 r.

¹²⁹ Słuchowisko swoją premierę miało w 2014 r.

¹³⁰ Słuchowisko swoją premierę miało w 2014 r.

¹³¹ Słuchowisko swoją premierę miało w 2005 r.

¹³² Słuchowisko swoją premierę miało w 2007 r.

¹³³ Słuchowisko swoją premierę miało w 2009 r.

¹³⁴ Słuchowisko swoją premierę miało w 2014 r.

¹³⁵ Słuchowisko swoją premierę miało w 2013 r.

¹³⁶ Słuchowisko swoją premierę miało w 2013 r.

ROZDZIAŁ I

Reżyseria w kontekście rozważań o mediach i kulturze

1.1. Reżyser a medium

Reżyseria jest, w rozmaitych ujęciach i obszarach, przedmiotem refleksji wielu badaczy oraz badaczek, a także praktyków i praktyczek. W zdecydowanej większości opracowania dotyczą reżyserii filmowej oraz teatralnej. Rozważania przenoszone są na grunt reżyserii radiowej właśnie ze wspomnianych dziedzin, co czyni także autorka niniejszej rozprawy. *Stricte* o reżyserii radiowej, w latach 70., pisał przede wszystkim praktyk radia, Zdzisław Nardelli. Jak już zostało wspomniane we wprowadzeniu do rozprawy, wskazał on istotę reżyserii radiowej i medium radiowego w ogóle, którą jest „nie przekazywanie treści, a działanie treścią”¹³⁷.

Reżyseria sztuki słuchowiskowej, przede wszystkim ze względu na kluczowy dla powstania utworu foniczny proces montażu, czerpie, w opinii autorki dysertacji, przede wszystkim z gruntu reżyserii filmowej. Zadania reżysera filmowego wskazuje praktyk sztuki filmowej David Mamet. Konstatuje, że rola reżysera polega głównie na „opowiadaniu historii przez zestawienie ze sobą neutralnych obrazów”¹³⁸. W przypadku słuchowiska byłyby to oczywiście znaki foniczne tworzące „obrazy” audialne. Mamet dodaje, że „filmową opowieść najlepiej przekazać montażem, bo na tym polega ludzkie postrzeganie świata; widzimy dwa wydarzenia, wyciągamy z nich wnioski i chcemy się dowiedzieć, co będzie dalej”¹³⁹. Konkluzje te, zdaniem autorki rozprawy, można zastosować także do rozważań o sztuce słuchowiskowej.

Obszerne ujęcie reżyserii teatralnej proponuje zaś teatrolog, reżyser i scenarzysta Wojciech Szulczyński. Choć badania z zakresu teatrologii nie są kluczowe dla niniejszej dysertacji, autorka chciałaby przywołać uniwersalny podział reżyserii, jakiego dokonuje Szulczyński, pisząc o sztukach scenicznych. Badacz zauważa bowiem, że wyróżnić można „reżyserię” rozumianą jako rutynowe czynności czy „rutynowe przygotowanie przedstawienia teatralnego”¹⁴⁰ oraz „reżyserię artystyczną”, czyli „dążenie artysty do zrealizowania określonej estetycznie ‘wizji’ przedstawienia przy użyciu wszelkich dostępnych środków wyrazu”¹⁴¹.

¹³⁷ Z. Nardelli, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna...*, op. cit., s. 529.

¹³⁸ D. Mamet, *Reżyseria filmowa*, op. cit., s. 70.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ W. Szulczyński, *Reżyseria teatralna*, op. cit., s. 13.

¹⁴¹ *Idem*.

Autorka, podobnie jak Wojciech Szulczyński, skupi się w swych rozważaniach na „reżyserii artystycznej”, choć do opisu stosuje ogólne pojęcie „reżyseria”.

W celu usystematyzowania rozważań autorka chciałaby poruszyć kwestię definicji reżyserii. Jak podaje *Encyklopedia PWN*, reżyseria jest to „ogół czynności związanych z wystawieniem sztuki teatralnej, realizacją filmu, audycji radiowej lub telewizyjnej, wykonywanych przez specjalistę zwanego reżyserem”¹⁴². W *Słowniku terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa, pod hasłem „reżyser”, widnieje następująca definicja:

twórca teatralny podejmujący się inscenizacji sztuki, dokonujący wyboru jej obsady i interpretacji tekstu, ponoszący odpowiedzialność za organizację spektaklu, wykorzystanie w przedstawieniu tworzyw i znakowych systemów scenicznych oraz - ogólnie – za jakość przedstawienia¹⁴³.

Denis Bablet określa reżyserię jako dokonywanie „wyboru osobistej koncepcji sztuki, której pragnie się dać sceniczne życie”¹⁴⁴. Reżyserować, według Bableta, to

porządkować [...], by tchnąć w spektakl jedność artystyczną, warunek jego skuteczności [...] Reżyserować to wreszcie nadawać przedstawieniu i zespołowi jego elementów (sceneria, gra aktora, kostium, oświetlenie, muzyka sceniczna, itd.) styl, który pozwoli dotrzeć pod zamierzonym kątem do widza. To wprowadzać określoną łączność między sztuką a publicznością¹⁴⁵.

Kazimierz Braun pisał, że reżyseria jako osobna sztuka

narodziła się w II połowie XIX w. Stało się tak, gdy jeden człowiek – nie będący w wypadku określonego przedstawienia autorem, aktorem, dekoratorem, czy też pryncypałem-entrepreneur (dziś nazywamy takich ludzi producentami) – zjednoczył w swym umyśle, wyobraźni i woli wszystkie elementy widowiska. Objął nad nimi twórczą kontrolę, niekiedy (w rzadkich i wyjątkowych wypadkach) samemu wszystkie tworząc¹⁴⁶.

Braun odnosił się do reżysera i reżyserii w obrębie kultury Zachodu, a więc Europy, obu Ameryk i Australii „oraz tych wszystkich miejsc, w których teatr został przejęty z Europy”¹⁴⁷,

¹⁴² *Encyklopedia PWN*, *Reżyseria*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rezyseria;3967606.html>, [dostęp z dnia 4.12.2021 r.].

¹⁴³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, hasło „reżyser”, s. 435-436.

¹⁴⁴ D. Bablet, *Współczesna reżyseria 1887-1914*, tłum. E. Misiołek, T. Misiołek-Zabza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 5.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹⁴⁶ K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, „Teoria–Literatura–Kultura” 2013, nr 1 (26), s. 164.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 160.

ponieważ w innych kulturach reżyserię „uprawia się”, zdaniem autora, w odmienny sposób. Braun zaznacza, że reżyseria światła czy dźwięku „wyrosła” z nurtu reżyserii tradycyjnej – najpierw teatralnej, a następnie filmowej. Badacz zauważa też wzajemną implementację środków i rozwiązań, które przenoszone były z gruntu reżyserii teatralnej na filmową i na odwrót, a z nich – na pole innych działalności reżyserskich. Jako pierwszego reżysera we współczesnym rozumieniu, Braun wskazuje Ludwiga Chronegka (1837–1897), który od 1866 r. był aktorem w dworskim teatrze w Meiningen w Niemczech, a od 1872 r. zaczął tam reżyserować. Wkrótce po zajęciu się reżyserią, Chronegk zrezygnował z występów na scenie i, zdaniem Brauna, była to decyzja „epokowa”¹⁴⁸. Choć rozważania Kazimierza Brauna straciły już nieco na aktualności, w kontekście refleksji nad reżyserią warto, zdaniem autorki, przytoczyć pewne spostrzeżenia wspomnianego badacza, a zarazem reżysera.

Wracając do medium radiowego, zaobserwować można, że przez lata reżyserzy zajmowali się tylko kształtowaniem słuchowisk, z rzadka w nich występując lub pełniąc inne funkcje. Można odnieść wrażenie, że dziś coraz częściej występują w podwójnych czy nawet potrójnych rolach i nikogo nie dziwi, że od czasu do czasu pełnią symultanicznie różnorodne funkcje. Jest to z pewnością zjawisko zasługujące na uwagę. Zagadnieniu wszechstronności zawodu reżysera w odniesieniu do twórczości Waldemara Modestowicza więcej miejsca poświęci autorka w dalszej części rozprawy.

Pojęcie reżyserii wnikliwie opisuje także reżyser, aktor teatralny i filmowy, pedagog, publicysta i jedna z najważniejszych osób w powojennym teatrze polskim, Zygmunt Hübner, w publikacji *Sztuka reżyserii*. Już sam tytuł książki wskazywałby, że reżyseria nie jest rzemieślniczą umiejętnością, lecz sztuką. Przywołany przez Hübnera francuski aktor i reżyser teatralny, Louis Jouvet, pisze, że reżyseria to „sztuka wykorzystywania przypadków. To nie zawód, a stan. Reżyserem się bywa, tak jak bywa się zakochanym”¹⁴⁹. Zygmunt Hübner, pisząc o substancji reżyserii, podnosi kilka istotnych kwestii dotyczących kłopotów z definicją pojęcia. Po pierwsze, rozróżnia on reżyserię i inscenizację. Uściśla, za Kazimierzem Braunem, że inscenizacja odnosi się do teatru, reżyseria zaś także do filmu, telewizji i radia¹⁵⁰. Należy w tym miejscu dodać, że o różnicach pomiędzy reżyserią a inscenizacją pisze także przywołany już Wojciech Szulczyński, który w swych rozważaniach powołuje się m.in. na Edwarda Gordona Craiga, Patrice’a Pavisa, Konstantego Puzyńkę i Jerzego Grotowskiego¹⁵¹.

¹⁴⁸ K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, op. cit., s. 164-165.

¹⁴⁹ Z. Hübner, *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 2014, s. 9.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 12.

¹⁵¹ W. Szulczyński, *Reżyseria teatralna*, op. cit., s. 20-22.

Po drugie, Hübner definiuje reżyserię jako programowanie, przedstawienie zaś – jako gotowy przekaz¹⁵². Po trzecie, podnosi kwestię tego, czy reżyserię można nazywać sztuką, a reżysera artystą. Choć Hübner nie rozstrzyga definitywnie tego dylematu, to wyjaśnia, z czym wiąże się określanie reżysera artystą. Jak podkreśla, „przyznać reżyserowi tytuł artysty, twórcy, to znaczy przyznać mu również prawo do samodzielnego, twórczego interpretowania utworu literackiego”¹⁵³. Filmoznawca Marek Hendrykowski formułuje bardziej jednoznaczny wniosek, że reżyser nie jest rzemieślnikiem, ani pośrednikiem pomiędzy zespołem aktorskim a odbiorcami i odbiorczyniami dzieła¹⁵⁴, lecz jest artystą, mającym decydujący wpływ na efekt końcowy utworu¹⁵⁵.

Współczesne spojrzenie na pracę reżyseria radiowego prezentują badania Joanny Bachury, która czerpie także z badań filmoznawczych. Bachura pisze:

Reżyseria słuchowiska to umiejętność odpowiedniego zharmonizowania środków lingwistyczno-dźwiękowych, pozostających w dyspozycji języka sztuki słuchowiskowej. U podstaw znaczeń słuchowiskowych tkwi każdy pomysł reżyserski, a nawet dramaturgiczny (na poziomie scenariusza). Jest ów pomysł realizacją subiektywnego wyboru reżysera-artysty, tak jak i montaż. Reżyseria, co warto podkreślić, w dużym stopniu decyduje o kształcie syntaktycznym słuchowiska, ale też i o jego aspekcie dramaturgicznym, o odczytaniu go przez odbiorcę¹⁵⁶.

Porządkując obszar terminologii, zdaniem autorki rozprawy, Waldemara Modestowicza można określić mianem artysty również ze względu na to, że jego postawa wobec tekstu słuchowiska jest interpretująca, co zostanie szerzej opisane w trzecim podrozdziale niniejszej części dysertacji.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że w zależności od tego, z jakim medium (a może należałoby powiedzieć „dla jakiego medium”) pracuje reżyser, dynamika jego działań jest zróżnicowana, a kolejne etapy reżyserowania mogą się różnić czasem trwania. Odmierna jest też ich „waga”. Czasem ważniejsze staje się samo przygotowanie do realizacji słuchowiska czy filmu, innym razem reżyser musi szybko przejść do etapu nagrań. Istotne różnice zaznacza pracujący obecnie w Hollywood, amerykański nauczyciel akademicki, instruktor aktorstwa, reżyser i wieloletni członek grona pedagogicznego The Juilliard School oraz University of

¹⁵² *Ibidem*, s. 16-17.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 17.

¹⁵⁴ O reżyserze jako pośredniku pomiędzy utworem a publicznością pisał m.in. Denis Bablet. Por. D. Bablet, *Współczesna reżyseria...*, *op. cit.*, s. 5.

¹⁵⁵ M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe i jego autor*, *op. cit.*, s. 21.

¹⁵⁶ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 251.

Southern California, Stephen Book. W swym *Podręczniku dla aktorów* zauważa, że teatr sceniczny jest dla aktorów miejscem bardziej przyjaznym niż teatr telewizji oraz świat produkcji filmowych i serialowych, ponieważ daje aktorowi/aktorce więcej czasu na przygotowanie, a zatem pozwala pracować w bardziej komfortowych warunkach, gdyż w teatrze, zdaniem Booka, zawsze jest czas na próby. Jak zaznacza, jeśli jednak aktor/aktorka pracuje z reżyserem-wizjonerem, może być wówczas pewien/pewna, że „spędzi on czas prób, zachwycając się własną wizją. A kiedy w końcu rzuci ‘Dobra, zaczynamy’, ty [aktor – przyp. aut.], nieprzygotowany do pracy, będziesz kręcić się bezradnie po scenie”¹⁵⁷.

Można jednak wywnioskować, że nie są to powszechne relacje na linii reżyser-aktor. W kontekście rozważań na temat zależności pomiędzy reżyserem a medium, w którym tworzy, na uwagę zasługują także przejmujące słowa aktora Anthony’ego LaPagli, który po jednym sezonie występowania w *Murder One* Stevena Bochco powiedział:

Telewizja to medium producentów i scenarzystów, nie aktorów i reżyserów, a ja odkryłem to trochę za późno. Kiedy kręcisz godzinny odcinek i jesteś w każdym ujęciu, masz szesnastogodzinny dzień pracy. Kręcisz osiem lub dziesięć stron dziennie i nikt po prostu nie ma czasu na twoje jakiegokolwiek wątpliwości. Wszyscy chcą jak najszybciej skończyć, nie ma w tym niczyjej winy, ale nagle dochodzisz do punktu, w którym nie wiesz już, gdzie jesteś i co robisz¹⁵⁸.

Choć telewizja zdecydowanie znajduje się poza obszarem zainteresowań autorki niniejszej rozprawy, warto jednak uzmysłwić sobie, jak zróżnicowana jest praca reżyserów teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Jakie cechy pracy reżysera determinuje zaś radio? Z pewnością, ze względu na czas trwania słuchowisk, liczbę prób, szybkość nagrania, mniej obszarów do przygotowania (brak klasycznej sceny, jej oświetlenia, itd.), jest to medium, w którym reżyser może pracować szybciej, bardziej efektywnie i realizować więcej dzieł w ciągu roku niż reżyser tradycyjnie pojmowanego teatru. Ma przestrzeń na bardziej liczne próby niż reżyser filmowy czy telewizyjny, a także – w przeciwieństwie do reżysera pracującego w teatrze scenicznym – możliwość rejestrowania dubli, czyli scen, które wymagają powtórzenia, ponownego nagrania. Radio, jako medium intymne, wymaga jednak subtelności, a także sprawności w budowaniu zrozumiałych dla odbiorców i odbiorczyń skrótów fabuły, a także „ilustracyjnej” wyobraźni dźwiękowej, umiejętności myślenia i „malowania” świata słuchowiska dźwiękiem. Trudność polega także na przedstawianiu w radiu, o czym nieco więcej autorka pisze w dalszej części dysertacji, scen wielkich bitew czy tłumów, które na

¹⁵⁷ S. Book, *Podręcznik dla aktorów...*, op. cit., s. 1.

¹⁵⁸ *Idem*.

ekranie potencjalnie wyglądają dość efektownie.

Niezależnie od tego, w jakim medium porusza się reżyser, jego praca jest wieloetapowa. Jest on osobą, która dźwiga na swych barkach odpowiedzialność za cały proces tworzenia – zarówno filmu, jak i słuchowiska czy dubbingu, a proces ten musi dostosować przede wszystkim do specyfiki i charakteru danego medium. Czy efektem i najwyższą nagrodą dla reżysera jest pozytywny odbiór jego dzieła i uznanie środowiska, znawców danego medium? O tym, zdaniem autorki, śledząc biografie artystów i artystek, nie tylko w dziedzinie filmu, można by jednak dyskutować. Wszak wielu wartościowych, utalentowanych twórców i twórczyń zostało docenionych dopiero, gdy dokonali żywota.

Konkretne wytyczne dla reżyserów konstruuja przede wszystkim praktycy tacy jak wspomniany już David Mamet. Sformułował on trzy proste i podstawowe pytania, które są kluczowe dla pracy reżyserów filmowych: Gdzie postawić kamerę? Co powiedzieć aktorom? O co chodzi w tej scenie?¹⁵⁹. Warto zasygnalizować, że Mamet docenia również rolę montażu, podkreślając, że dobra reżyseria polega na „zestawianiu ze sobą ujęć”¹⁶⁰. Jak dodaje Steven D. Katz, „wpływ montażu na znaczenie ujęcia jest faktem niezaprzeczalnym”¹⁶¹.

1.2. Reżyser a aktor/aktorka

Anna Polony¹⁶² podkreśla, że aktor w rękach reżysera jest „jak glina, jak instrument”¹⁶³. Aktorzy i aktorki, wchodząc na scenę, poddają się reżyserowi, pomimo tego, że, jak twierdzi Polony, pracują „na najdelikatniejszych strunach swej osobowości”¹⁶⁴. Konstanty Stanisławski¹⁶⁵ pisze, że celem sztuki aktorskiej jest kreowanie życia wewnętrznego postaci i

¹⁵⁹ D. Mamet, *Reżyseria filmowa, op. cit.*, s. 19.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ S.D. Katz, *Reżyseria filmowa..., op. cit.*, s. 169.

¹⁶² Anna Polony (ur. 21 stycznia 1939 r. w Krakowie) – aktorka filmowa i teatralna przez wiele lat związana z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, a także wykładowczyni Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

¹⁶³ *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność..., op. cit.*, s. 238.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Konstantin Stanisławski (ur. 17 stycznia 1863 r. w Moskwie – zm. 7 sierpnia 1938 tamże) – rosyjski reżyser teatralny, aktor, wykładowca, założyciel Studia Operowego przy Teatrze Wielkim w Moskwie (późniejszy Teatr Operowy) oraz twórca metody gry aktorskiej, zwanej „metodą Stanisławskiego” lub „systemem Stanisławskiego”, polegającej przede wszystkim na kreowaniu „żywej” postaci dzięki wykorzystaniu „pamięci emocjonalnej” aktora/aktorki. Jednym z propagatorów tej „metody” był uczeń Stanisławskiego, Michał Cechow. „System Stanisławskiego” wpływał też na pracę polskich reżyserów, np. Mieczysława Lewandowskiego i Aleksandra Zelwerowicza. Por. M. Pietrzak, *Retoryka artystyczna wobec wyzwań kulturowych, edukacyjnych i pedagogicznych XXI w. Literatura – sztuka – praktyka*, BEL Studio, Warszawa 2016, s. 71-72. Ryszard Strzelecki utożsamia „metodą Stanisławskiego” z kategorią „przeżywania” lub „przeżywania w rozumieniu”. Por. R. Strzelecki, *Aktor i wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże*, Wydawnictwo Wyższej

przedstawienie tego życia na scenie w formie artystycznej¹⁶⁶. Zygmunt Hübner w książce poświęconej w całości rozmaitym aspektom zagadnienia reżyserii wspomina zaś słowa wybitnego polskiego reżysera Andrzeja Wajdy, który mówił, że „są dwa momenty, w których reżyser musi mieć natchnienie: kiedy wybiera temat i kiedy wybiera aktorów. Reszta jest wykonaniem, przypomina piłowanie laubzegą”¹⁶⁷.

Dobór obsady determinuje formę i odbiór dzieła. Jak pisze Hübner, „dobra gra aktorska podnosi wartość dramatu, a zły aktor może zaszkodzić poecie”¹⁶⁸. Doświadczony reżyser filmowy czy teatralny, choć bierze znaczący udział w kształtowaniu danej postaci, bohatera, polega jednak również na umiejętnościach, talencie i/lub doświadczeniu aktora/aktorki. I choć zdarza się, że aktor/ka w czasie prób rezygnuje z udziału w projekcie lub reżyser/ka decyduje się wymienić kogoś z obsady (raczej nie dotyczy to ról pierwszoplanowych), to są to sytuacje z reguły jednostkowe. Wybór aktorek i aktorów jest w związku z tym najczęściej ostateczny, a zatem powinien być odpowiednio przemyślany. Ponadto, nierzadko reżyserzy/reżyserki mają swoją ulubioną aktorkę/ulubionego aktora lub grupę aktorów/aktorek, z którymi najchętniej i najczęściej współpracują. Bywa że tworzą się w ten sposób na przestrzeni lat zawodowe pary reżyserko-aktorskie.

U zarania dziejów słuchowiskowych nie wszyscy aktorzy/aktorki chętnie występowali w dziełach radiowych (do dziś zresztą nie każdy aktor „czuje” mikrofon), choć, jak przywołuje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa za Franciszkiem Pawliszakiem, radio jest doskonałe, jeśli idzie o „oddanie żywej mowy”¹⁶⁹. Badaczka powołuje się również na słowa Stefana Spyry, który w 1936 r. pisał, że

słowo mówione (przez mikrofon), działające więcej na zmysły i uczucia, wciska się do mózgu liczniejnymi drogami, utrwała się silniej niż suche słowo drukowane, z którego czytelnik rzadko kiedy umie wydobyć całą jego krasę, wdzięk i treść. Tak utrwalone, staje się ono trwałym nabytkiem radiosłuchacza¹⁷⁰.

Już te dwa krótkie stwierdzenia pokazują wyraźnie, jakie możliwości aktorskie stwarza radio. Witold Hulewicz, który w latach 30. kierował Teatrem wyobraźni, dodaje zaś, że mikrofon jako instrument bardzo osobisty, „odślania możliwości brzmienia i wybrzmiewania

Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001, s. 78.

¹⁶⁶ Por. *Widowisko – teatr – dramat...*, *op. cit.*, s. 109.

¹⁶⁷ Z. Hübner, *Sztuka reżyserii*, *op. cit.*, s. 107.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 109.

¹⁶⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskie w okresie piętnastolecia 1925-1939*, *op. cit.*, s. 50.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 61.

słowa w sposób daleko dźwięczniejszy i w odcieniach znacznie subtelniejszych, niż z estrady recytatorskiej, niż ze sceny teatralnej”¹⁷¹. Warto też dodać, o czym już zostało wspomniane, że radio, w przeciwieństwie do teatru scenicznego, pozwala zazwyczaj na większą liczbę dubli, a brak bezpośredniego kontaktu ze słuchaczem/słuchaczką można rozpatrywać zarówno w kategorii sytuacji pejoratywnej, jak i pozytywnej. Aleksandra Pawlik, dodaje, że radiowa gra aktorska musi

charakteryzować się wystarczającą wyrazistością, by zdolna była współtworzyć dramaturgię i utrzymać zainteresowanie odbiorcy [...], pod tym względem wykonanie aktorskie w teatrze radiowym sytuuje się jako forma pośrednia między aktorstwem scenicznym i filmowym¹⁷².

A jednak nie wszyscy aktorzy i aktorki ochoczo podejmują się pracy w radiu. Być może jest to spowodowane pewną obawą wynikająca ze specyfiki radia, o której pisze Hulewicz, zaznaczając, że mikrofon ma jednocześnie „tendencję do deformowania perspektywy akustycznej i wyolbrzymiania drobnych na pozór usterek dźwiękowych”¹⁷³. Wszystkie zatem niedoskonałości warsztatu aktora/aktorki są bezbłędnie wychwytywane zarówno przez reżysera, jak i odbiorców/odbiorczynie. Autor *Możliwości artystycznych radia* dodaje: „lekkie seplenienie staje się nieznośnym; wyjaskrawiają się aż do karykatury ledwo dostrzegalne detonacje, charakterystyczne odrębności dykcji”¹⁷⁴ i tak jak „każdą usterkę dykcji, tak samo niedostatki interpretacji i modulacji powiększa mikrofon z bezlitością soczewki”¹⁷⁵. Praca w radiu wymaga więc od odtwórców/odtwórczyń ról wysokiego kunsztu, nieskazitelnego warsztatu aktorskiego, a także dużego wyczucia i intuicji, by zagrane role brzmiały przekonująco oraz naturalnie. Ale radio staje się wyzwaniem nie tylko dla warsztatu aktora/aktorki, a także jego/jej wyobraźni. Gra bowiem w tzw. próżnię, nie widzi słuchaczy/słuchaczek. Ta intymność radia może być zarówno wielką zaletą opisywanego medium, jak i przeszkodą dla aktorów/aktorek. Hulewicz, jako człowiek radia, podkreśla przede wszystkim, że od aktorów radiowych oczekuje się swobody i tonu, który charakterystyczny jest dla żywej mowy, pewnej dozy improwizacji, nieskrępowanej gawędy i budowania odpowiedniej atmosfery¹⁷⁶. Reżyser zaś powinien odpowiednio wykorzystać wszystkie te możliwości.

¹⁷¹ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, op. cit., s. 93.

¹⁷² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 66.

¹⁷³ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, op. cit., s. 93.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ *Idem*.

Do aktorów, którzy na początku działalności radia świetnie się w radiowym teatrze sprawdzali należeli m.in. Stefan Jaracz i Aleksander Zelwerowicz. Jaracz wyznawał jednak: „z najwyższym wysiłkiem wyobraźni mogę przypuścić, że tam gdzieś daleko słucha ktoś mojej gry, że się nią zachwyca, wzrusza, cieszy”¹⁷⁷. Podobnie twierdził Zelwerowicz, który w wywiadzie dla „Anteny” w 1934 r. mówił: „Gdy nie widzę aktorów [...] czuję się obełgany”¹⁷⁸. Wypowiedzi te skłaniają do refleksji, że aktor teatralny, sceniczny i aktor radiowy to dwa różne typy. Aleksandra Pawlik pisze, że różnice te zaczęto dostrzegać na początku lat 30. Pogląd o różnicach w grze scenicznej i radiowej podzielał m.in. Witold Hulewicz¹⁷⁹.

Za Pawlik można wymienić również innych aktorów i aktorki, którzy/które już w początkach sztuki radiowej podejmowali wyzwanie kreacji bohaterów dźwiękowych. Byli to m.in. Mieczysława Ćwiklińska, Stanisław Daniłowicz, Franciszek Dominiak, Irena Eichlerówna¹⁸⁰, Jerzy Leszczyński, Julian Łuszczewski, Jan Kreczmar, Władysław Grabowski, Juliusz Osterwa, Stanisław Stanisławski, Irena Solska, Józef Węgrzyn, Stanisława Wysocka. Po wojnie zaś: Mirosława Dubrawska, Gustaw Holoubek, Ignacy Gogolewski, Irena Kwiatkowska, Wiesław Minichowski, Bronisław Pawlik, Zofia Rysiówna czy Zbigniew Zapasiewicz¹⁸¹. Badaczka dodaje:

począwszy od lat 90. na scenie radiowej występują aktorzy znani z teatru i filmu, honorowani za wybitne kreacje w teatrze radiowym nagrodą Wielkiego Splendoru czy Złotego Mikrofonu¹⁸². Spośród współczesnych aktorów radiowych warto wymienić choćby Piotra Adameczyka, Grażynę Barszczewską, Mariusza Benoit, Stanisława Brudnego, Adama Ferencego, Piotra Fronczewskiego, Krzysztofa Gosztyłę, Kazimierza Kaczora, Krzysztofa Kolbergera, Krzysztofa Kowalewskiego, Dorotę Landowską, Mariana Opanię, Franciszka Pieczkę, Annę Seniuk, Danutę Stenkę, Henryka Talara, Krzysztofa Wakulińskiego¹⁸³.

Zdaniem autorki, do tej listy należałoby dodać m.in. Marcina Bosaka, Ewę Konstancję

¹⁷⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Szklarek, *Jak jest [powinno być] zrobione dobre słuchowisko – przepis według Witolda Hulewicza* [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 198.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, *op. cit.*, s. 93.

¹⁸⁰ Irena Eichlerówna przyznawała zaś, w rozmowie z Kazimierzem Glinkowskim z 1934 r. dla pisma „Pion”, że „stosunek odbiorcy w radiu może być bardziej bezpośredni niż w teatrze, jakby słuchowisko rozgrywało się wobec jednego słuchacza”. Por. K. Glinkowski, *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*, „Pion” 1934, nr 11, s. 7.

¹⁸¹ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 63.

¹⁸² Waldemar Modestowicz jako reżyser otrzymał Złoty Mikrofon w 1991 oraz w 2022 r. Honorowy Złoty Mikrofon (nagroda zespołowa dla twórców cyklu radiowego *Matysiakowie*) za wybitne osiągnięcia artystyczne, wieloletni żywy kontakt ze słuchaczami, za inicjatywy uruchamiające ogromną aktywność społeczną.

¹⁸³ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 63-64.

Bułhak, Jacka Braciaka, Leona Charewicza, Pawła Ciołkosza, Grzegorza Damięckiego, Katarzynę Dąbrowską, Bożenę Dykiel, Elizabeth Dudę, Jarosława Gajewskiego, Karolinę Gruszkę, Emiliana Kamińskiego, Macieja Orłowskiego, Antoniego Pawlickiego, Jacka Polaczka, Witolda Pyrkosza, Kingę Preis, Lidię Sadową, Marka Siudyma, Borysa Szyca, Joannę Trzepiecińską. Wspomniane aktorki i aktorzy znane/znani są odbiorcom i odbiorczyniom głównie z dzieł filmowych i telewizyjnych. W dalszych częściach rozprawy autorka próbuje odpowiedzieć także na pytanie, dlaczego teatr radiowy przyciąga współcześnie również najbardziej znanych polskich aktorów i aktorki.

Jak już zostało wspomniane, aktorstwa radiowego nie da się rozpatrywać w oderwaniu od sztuki scenicznej. Badaczka teatru, Emilia Zimnica-Kuzioła, w swym studium poświęconym aktorom polskich publicznych teatrów dramatycznych zauważa, że „od końca XIX wieku aktor podporządkowany został reżyserowi – inscenizatorowi odpowiadającemu za całość widowiska scenicznego”¹⁸⁴. Dodaje jednak za *Słownikiem terminów teatralnych* Pavisa, że w czasie przedstawienia aktor/aktorka zajmuje centralną pozycję, skupia uwagę i pełni funkcję pośrednika pomiędzy tekstem i jego autorem oraz reżyserem i jego wizją a odbiorcami/odbiorczyniami przedstawienia teatralnego. Rangę aktora/aktorki¹⁸⁵ podnosi także inny badacz teatru Józef Mikulski, który w bardzo już archaicznej, publikacji *Sztuka aktorska* podkreśla, że aktorstwo powinno być rozpatrywane w takich samych kategoriach jak inne, nawet najstarsze i najbardziej klasyczne sztuki¹⁸⁶. Opisane zależności można, zdaniem autorki dysertacji, z powodzeniem odnieść do aktorstwa radiowego.

Emilia Zimnica-Kuzioła przywołuje również idące dalej refleksje Sławomira Świontki, który wręcz utożsamia aktora i dzieło, pisząc:

Aktorstwo jest jedyną i unikalną pod tym względem sztuką, w której nie ma rozdziału między twórcą i jego dziełem; aktor i rezultat jego twórczości (rola, kreacja) pozostają tym samym – w sensie fizycznym – bytem. W sztuce aktorskiej człowiek z siebie samego – swojej cielesności, intelektu, emocji i psychiki – tworzy dzieło artystyczne; twórca i produkt są tu tożsame, podmiot twórczy i przedmiot artystyczny (artefakt) stanowią jeden i ten sam byt, artysta staje się dziełem, a dzieło powstaje z „materii” człowieka – artysty. Ze swojej „brzydkiej powłoki” i „marnej duszyczki” zrobić przedmiot piękny, tj. dzieło sztuki, jest być może jednym z powodów nierzadko magicznego przyciągania od wieków i fascynacji człowieka teatrem we wszystkich kulturach¹⁸⁷.

¹⁸⁴ E. Zimnica-Kuzioła, *Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 15.

¹⁸⁵ Warto dodać, że, jak pisze Emilia Zimnica-Kuzioła, „jeszcze w XVII wieku pogardzano *komediantami*, jednak stopniowo aktor zdobywał coraz wyższy status społeczny”. Por. *Idem*.

¹⁸⁶ J. Mikulski, *Sztuka aktorska*, Skład Główny w księgarni G. Centnerszvera, Warszawa 1898, s. 155.

¹⁸⁷ E. Zimnica-Kuzioła, *Aktorzy polskich publicznych teatrów...*, *op. cit.*, s. 15.

Kluczowa staje się tu zatem dla odbiorców i odbiorczyń fizyczna obecność aktora/aktorki w teatrze, czego nie doświadczy słuchacz/słuchaczka radia ani odbiorcy/odbiorczynie sztuki filmowej¹⁸⁸. To ta obecność, zdaniem badacza sztuki filmowej Jerzego Płażewskiego, jest podstawową, oczywistą różnicą pomiędzy aktorstwem teatralnym a filmowym oraz powoduje „niewątpliwe efekty fascynacji i pozwala aktorowi teatralnemu stać się elementem głównym spektaklu, opanować scenę”¹⁸⁹.

Rozważania, prezentujące odmienne punkty widzenia, skłaniają do refleksji na temat miejsca aktora/aktorki w procesie powstawania przedstawienia teatralnego, a także zależności pomiędzy aktorem/aktorką a reżyserem/reżyserką. Z jednej strony, aktor/aktor, mając większą lub mniejszą autonomię, realizuje założenia reżysera, na którym spoczywa odpowiedzialność za powodzenie procesu, z drugiej zaś strony, to właśnie na (od)twórcach ról skupia się uwaga publiczności. Jako znajdujący się najbliżej odbiorców (bezpośrednio w teatrze scenicznym i pośrednio w teatrze żywego słowa), są zatem na pierwszej linii krytyki lub pochwał, a nawet – o czym pisze Świontek – bywa, że, pomijawszy pozostałe elementy procesu tworzenia oraz reżyserowania przedstawienia teatralnego, to właśnie z aktorami/aktorkami utożsamiane jest dzieło sztuki scenicznej.

Warto w tym miejscu dodać, że, zdaniem badaczki radia Aleksandry Pawlik, to świadomość reżyserów, iż „aktor odgrywa zasadniczą funkcję w utworze audialnym”¹⁹⁰, stała się punktem wyjścia do przemian i rozwoju aktorstwa radiowego, a swoistość tegoż aktorstwa determinowana jest poprzez „specyfikę estetyczną sztuki audialnej”¹⁹¹. Niemniej jednak sytuacja w teatrze radiowym wydaje się nieco odmienna niż w teatrze scenicznym, a rola reżysera jest nadrzędna w kształtowaniu dzieła ze względu na specyfikę pracy oraz brak profesjonalizacji zawodu aktora radiowego. Pawlik pisze:

Można powiedzieć, że o ile dobrze zagrana rola teatralna jest przede wszystkim dziełem aktora, który może pracować nad rolą, udoskonalać ją w toku wielokrotnych prób i licznych przedstawień, o tyle w teatrze radiowym dobrze zagrana rola w większym stopniu jest zasługą reżysera [...], aktor stanowi w rękach reżysera twórcze narzędzie, za pomocą którego powstaje materiał dźwiękowy [...]¹⁹².

O atrakcyjności dzieła radiowego świadczy zatem, w różnych proporcjach: zamysł

¹⁸⁸ Badacz sztuki filmowej Jerzy Płażewski odnosząc się do aktorów filmowych, pisze o „fikcyjnej obecności dwuwymiarowego cienia na ekranie”. Por. J. Płażewski, *Język filmu*, *op. cit.*, s. 376.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 64.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 65.

¹⁹² *Ibidem*, s. 69.

reżysera/reżyserki, jego/jej wycucie i umiejętności warsztatowe, a także talent, indywidualizm, cechy charakterystyczne głosów aktorów/aktorek, które kreują nie tylko bohaterów, ale także malują sceny w wyobraźni słuchaczy i słuchaczek. Jak pisze badaczka radia Joanna Bachura, to

wartość ekspresji tonicznej (intonacja, akcent, skala, wysokość i natężenie głosu) oraz właściwości fizjologiczne nadają słowu w komunikacie radiowym dosłowność i konkretność brzmieniową, wobec czego słowa zyskują na sile właśnie dzięki wyrazistości i sugestywności fonicznej. Zatem z jednej strony niezwykle ciekawa wydaje się realizacyjna strona audycji radiowych, z drugiej – [...] forma i kształt – słowem: struktura – w jaką ukształtowane zostały przez swoich twórców [...] ¹⁹³.

W jaki sposób jednak reżyser pracuje z aktorami? Do zadań reżysera należy przekonanie aktora czy aktorki do swojej wizji słuchowiska. Wymaga to oczywiście wcześniejszego wyjaśnienia, spotkania, rozmowy. Czasu jednak w radiu nie ma wiele, jak mówi Modestowicz, jest go „dziesięć razy mniej niż w każdym innym gatunku, na przykład w filmie, serialu, w telewizji czy też w teatrze”¹⁹⁴. Po zaakceptowaniu propozycji reżysera, by zagrać w danym słuchowisku, aktor lub aktorka otrzymuje tekst scenariusza. Gdy mowa o współpracy Modestowicza z zespołem aktorskim, na pierwszy plan wysuwa się przede wszystkim siła rozmowy, która zawsze prowadzona jest z dużym szacunkiem i wycuciem dla przyszłych bohaterów utworu fonicznego. Waldemar Modestowicz podkreśla:

Kontaktujemy ze sobą, bardzo często rozmawiam z aktorami, szczególnie tymi mniej doświadczonymi, którzy dopiero wchodzą do zawodu i co do których mam pewne podejrzenia, że może nie do końca odczytają moje intencje. Wówczas do nich dzwonię, umawiam się, czasem spotykam, żeby im parę rzeczy wyjaśnić wcześniej, bo potem się spotykamy dopiero na nagraniu. I jest oczywiście próba czytana, analityczna, ale ja nie tracę czasu na próby stolikowe. Na to nie ma czasu, bo aktor przychodzi do radia między próbą w teatrze a nagraniem serialu, czy spektaklem teatralnym wieczornym, który musi zagrać w teatrze. W związku z tym, jeżeli chce się pracować z najlepszymi aktorami, a ciągle się chce, to trzeba po prostu łapać te wolne chwile, które oni nam dają ¹⁹⁵.

Następnie, już podczas szybkich prób, reżyser zapoznaje aktora z przestrzenią, z mikrofonami, z rekwizytami. Warto bowiem pamiętać, że aktor w radiu gra całym ciałem, nie

¹⁹³ J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, op. cit., s. 68.

¹⁹⁴ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki. Por. *Aneks*.

¹⁹⁵ *Idem*.

tylko głosem. Dzięki temu jest bardziej naturalny. Relacje pomiędzy aktorem a reżyserem są dynamiczne, muszą oni bardzo szybko wzajemnie na siebie reagować. Oznacza to, że Modestowicz jest otwarty na to, co proponuje aktor lub aktorka, a on/ona stara się w czasie gry utrzymywać kontakt wzrokowy z reżyserem, by obserwować jego reakcję. Zawód reżysera wymaga również dobrej znajomości psychologii i umiejętności zapobiegania lub rozwiązywania wszelkich ewentualnych konfliktów. Reżyser powinien mieć poczucie odpowiedzialności za każdą osobę z zespołu aktorskiego, a jednocześnie dążyć do tego, by zespół ów był zgrany. Wyzwania, jakie są w związku z tym niekiedy stawiane są przed reżyserem, ilustruje jedno ze wspomnień Waldemara Modestowicza:

Kiedyś, dawno temu, zaprosiłem młodą aktorkę. Graliśmy *Fredrę*, gdzie oczywiście są młode dziewczyny. Miała ona zagrać z doświadczonym aktorem, który ją na próbie całkowicie „przykrył”. Po prostu nie istniała. Widziałem, że ona cała się spociła z tego strachu, z tej tremy. Nawet w tych momentach, w których mogła zaistnieć, nie dawała rady. W takich sytuacjach obowiązkiem reżysera jest wyrównanie szans. Podszedłem do tego aktora i poprosiłem go, tak po cichu, w cztery oczy, żeby był trochę uważniejszy. Że bardzo mi zależy na tym, żeby ta dziewczyna miała swoje pięć minut w tym dialogu, żeby zaistniała. Poprosiłem, żeby dał jej szansę, żeby jej nie poganiał, nie przykrywał. Tak się stało. Aktorka nie wiedziała, że się umówiliśmy, ale później przyszła, podziękowała i powiedziała, że to było dla niej niesamowite doświadczenie. Dzięki naszemu spotkaniu mogła z takim wielkim gwiazdorem, artystą się zmierzyć. Takie rzeczy zdarzają się w radiowym teatrze¹⁹⁶.

Rozmowa, wzajemny szacunek i wyczulenie na drugą osobę stają się podstawą pracy Modestowicza z zespołem aktorskim. Reżyser nieustannie czuwa nad realizacją swojej wizji słuchowiska, nad tym, by akcenty były postawione w odpowiednim miejscu, a relacje bohaterów odpowiednio się kształtowały. Niemniej jednak, wybitnym aktorom i aktorkom pozostawia pewną swobodę działania. Reżyser wymienia wśród takich artystów chociażby Wojciecha Pszoniaka czy Adama Ferencego. W rozmowie z autorką dysertacji Waldemar Modestowicz wspominał, że, nagrywając przy różnych okazjach fragmenty prozy z Wojciechem Pszoniakiem, godził się, by aktor nie tyle je czytał, ile opowiadał – w sobie właściwym tempie, z wyczuciem pauz i emocji¹⁹⁷. W wywiadzie z Jackiem Kopcińskim dodawał, że Adam Ferency to jedyny aktor, któremu pozwala „grać w studiu bez nacytania tekstu, szanując jego potrzebę zaskoczenia, świeżości i refleksu”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki. Por. *Aneks*.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 1.05.2023 r.].

Umiejętność sprawnego przebiegu pracy nad słuchowiskiem oraz szukanie dobrych sposobów komunikacji ze całym zespołem twórców to cechy, które podkreśla również współpracownik Modestowicza, Maciej Kubera:

Waldemar zawsze szuka odpowiedniego sposobu komunikacji, która jest nie tylko sprawna i skuteczna, ale także stawiająca na pierwszym miejscu szacunek dla drugiej osoby, dla rozmówcy. To jest, moim zdaniem, cecha szczególnie Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego. Ponadto, Waldemar [...] poznaje „język” drugiej osoby, jednocześnie ucząc nas, czyli współpracowników, swego sposobu komunikacji. Jest to rodzaj wzajemnej wymiany, szczególnie istotnej, gdy pracuje się pod presją czasu, a jednocześnie, w tym krótkim czasie, którym dysponujemy, chce się osiągnąć jak najlepszy efekt¹⁹⁹.

Słowa te wskazują jednoznacznie na charakter zawodowych relacji, jakie zachodzą nie tylko pomiędzy reżyserem a zespołem aktorek i aktorów, ale również pomiędzy wszystkimi współtwórcami i współtwórczyniami słuchowiska.

1.3. Reżyser a scenariusz i materiał literacki

Podstawą słuchowiska, a zarazem pracy reżysera, może być scenariusz napisany z myślą o medium radiowym²⁰⁰ lub adaptacja materiału literackiego²⁰¹, o czym mowa będzie także w drugiej części rozprawy poświęconej procesowi reżyserowania słuchowisk. W niniejszym podrozdziale autorka skupi się przede wszystkim na zależności pomiędzy pracą reżysera a tekstem literackim, a także na cechach charakterystycznych scenariusza słuchowiska.

Wyraźne wskazówki dla twórców scenariuszy utworów radiowych padły już na pierwszym zebraniu dyskusyjnym w 1935 r. w Polskim Radiu w Warszawie. Spotkanie poświęcone było formie artystycznej słuchowiska. Wzięło w nim udział blisko pięćdziesiąt osób, a byli to między innymi członkowie Polskiej Akademii Literatury – prezes Wacław Sieroszewski, Zofia Nałkowska i Piotr Choynowski; pisarze – Stanisław Miłaszewski, Janina Morawska, Wacław Rogowicz, Władysław Sebyła, Julian Tuwim, Melchior Wańkowicz; krytycy – Tadeusz Makowiecki, Leon Pomirowski, Jan Emil Skiwski, Karol Stromenger, Tymon Terlecki i naczelnik wydziału sztuki Władysław Zawistowski. Kierownik Działu Literackiego w Polskim Radiu w Warszawie, Witold Hulewicz, po naradach pisał, że twórca

¹⁹⁹Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera przeprowadzona 6 lipca 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki. Por. *Aneks*.

²⁰⁰ Efektem jego fonicznej konkretyzacji będzie słuchowisko oryginalne.

²⁰¹ Powstaje wówczas słuchowisko adaptacyjne.

słuchowisk oryginalnych powinien zapomnieć o jakichkolwiek zasadach, które poznał, jeżeli wcześniej był pisarzem. I dodawał, że sztuka słuchowiskowa jedynie „nawiązuje do pewnych analogii, ale nie jest ścisłą kontynuacją żadnej gałęzi literackiej”²⁰².

Warunki dobrego scenariusza zebrano w dziesięciu najważniejszych punktach, jak pisze Hulewicz, „niezależnie od jego ciężaru gatunkowego i skali zamierzeń”²⁰³. Po pierwsze, temat powinien być ważki, po drugie, nie może być oderwany od rzeczywistości, przejawskrawiony, wybujały. Musi być dla odbiorców bliski poprzez zachowanie „kontaktu z życiem”²⁰⁴, a jego forma (to już trzeci postulat) powinna być atrakcyjna. Czwarty punkt dotyczy tempa akcji, która ma być jasna, przejrzysta i zrozumiała. Postulat dodatkowo wydaje się nieco wyidealizowany, gdyż Hulewicz dodaje:

Nie należy zapominać o tym, że audytorium, składające się z setek tysięcy pojedynczych słuchaczy [pisownia oryginalna – przyp. aut.], tworzy taką rozpiętość gustów, wykształcenia i wrażliwości, jakiej nie wykazuje żadna sala na świecie. Idealem więc będzie utwór o głębi i prostocie Platona albo Ewangelii, dostępny prostaczce, a zarazem dający strawę mędrcom²⁰⁵.

Witold Hulewicz w podsumowaniu zebrania podkreśla także, że ważna jest charakterystyka osób i środowiska. Bohaterowie i bohaterki słuchowiska muszą się wyróżniać, łatwo zapadać w pamięć. Jednocześnie nie powinno być ich zbyt wielu. Według wskazań zgromadzonych literatów i krytyków – od dwóch do pięciu osób w jednej scenie słuchowiska. Najważniejszy postulat dotyczy jednak dialogu, który powinien być wartki, żywy, dynamiczny. Sceny zaś (to postulat numer siedem) muszą się ze sobą odpowiednio i w sposób logiczny łączyć, o ile jest potrzeba przenoszenia akcji. Hulewicz nazywa to „splątaniem scen” i dodaje, że w tym przypadku należy „zwrócić uwagę na jeden z dobrych efektów: mikrofon towarzyszący osobom idącym, podobnie jak obiektyw filmowy często wędruje razem z aktorem”²⁰⁶. Kolejnym elementem dobrego utworu radiowego są stosowane z subtelnnością efekty akustyczne, których nadmiar nie powinien przytłaczać akcji ani naruszać jej wyrazistości. Hulewicz uważa ponadto, że miejsce „kuchni akustycznej” jest w tle, a wysuwanie się jej na pierwszy plan jest uzasadnione jedynie w ostateczności i tylko gdy jest to absolutnie konieczne. Witold Hulewicz zaznacza jednak, że: „inną zupełnie kategorię tworzą ‘dźwiękowce’ (fonomontaże, słuchowiska bez słów, eksperymenty akustyczne), w polskiej

²⁰² W. Hulewicz, *Scenariusz słuchowiska*, *op. cit.*, s. 6.

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

radiofonii niestety dotychczas zaniedbywane”²⁰⁷.

Na piedestale z pewnością Hulewicz stawia „nieliteracki” język radia, który – jak podkreśla – stanowi wzór dla milionów Polaków mieszkających w kraju i za granicą, a także dla obcokrajowców mieszkających w Polsce. Istotna jest tutaj nie tylko poprawność językowa czy staranna, nienaganna wymowa i indywidualizm postaci przejawiający się w warstwie językowej, ale również to, czy język dostosowany jest do charakteru słuchowiska, jego akcji oraz bohaterów i bohaterek dramatu radiowego. Co więcej, styl scenariusza utworu radiowego powinien charakteryzować się dowcipem. Nie dotyczy to jedynie słuchowisk o charakterze humorystycznym. Dobry scenariusz to taki, który zaskakuje odbiorców, sprawia, że zwroty akcji bywają frapujące, intrygujące. Złem koniecznym jest natomiast w scenariuszu słuchowiska postać objaśniacza, spikera²⁰⁸, chyba że, jak zaznacza Hulewicz, „pojęty jest przez autora jako pewna symboliczna postać, spleciona organicznie z utworem, artystycznie zeń wkomponowana”²⁰⁹.

Podsumowując, warto oddać jeszcze raz głos Kierownikowi Działu Literackiego w Polskim Radiu w Warszawie, Witoldowi Hulewiczowi, który proponuje następującą definicję scenariusza słuchowiska:

dobrym scenariuszem radiowym będzie taki utwór, w którym żywa, przejmująca treść skojarzy się z formą narzucającą się żywiołowo, formą jedyną w swej artystycznej oczywistości, formą wyłącznie słuchową i niedającą się bez szkody przenieść na teren innej dziedziny literackiej²¹⁰.

Na marginesie należy dodać, że uwagi nie dotyczyły jedynie formy scenariusza radiowego. Za Zenonem Kosidowskim²¹¹, Witold Hulewicz przywołuje również cechy zespołów dźwiękowych tworzących słuchowisko. Wyróżnia trzy: „siłę asocjacyjną, czyli zdolność wzbudzenia w nas duchowego [...] widzenia obrazu sytuacyjnego”²¹², a zatem oddziaływania na wyobraźnię słuchaczy, „zdolność emocjonalną”²¹³, czyli umiejętność ewokowania uczuć u odbiorców oraz przejrzystą, spójną i logiczną konstrukcję. Jak pisze Hulewicz, „urok sztuki polega właśnie na tym, że chaos życia ujmuje w jasne, harmonijne,

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ Dziś należałoby napisać „narratora”.

²⁰⁹ W. Hulewicz, *Scenariusz słuchowiska*, *op. cit.*, s. 6.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1928.

²¹² W. Hulewicz, *Scenariusz słuchowiska*, *op. cit.*, s. 6.

²¹³ *Idem.*

skoordynowane linie²¹⁴”. Wszystkie zabiegi twórców scenariuszy, a także reżyserów muszą być stosowane świadomie, zgodnie z artystyczną wizją.

Warto zaznaczyć też, co podkreśla z kolei pisarz, publicysta i dziennikarz radiowy Michał Kaziów przede wszystkim w kontekście słuchowisk oryginalnych, których podstawą jest tekst pisany specjalnie na potrzeby radia, że

wydrukowany tekst słuchowiska w stosunku do jego dźwiękowej realizacji, jest wtórny, mimo że kolejność powstawania jest odwrotna. Gdyby słuchowisko składało się wyłącznie z tekstu, to jego forma pisana byłaby pierwotna²¹⁵.

Pierwotną formą słuchowiska jest zatem, zdaniem Kaziowa, forma dźwiękowa²¹⁶, choć składa się ono z wielu różnych elementów, które wszystkie razem tworzą utwór radiowy. Kaziów dodaje, że

tekst nie może być uważany za pierwotny, gdyż nie jest uformowany z pełnego tworzywa. Na odbiorcę słuchowisko działa wszystkimi elementami składowymi i choć interesuje nas głównie warstwa filozoficzna i artystyczna, zawarta w jego tekście, to jednak bez pozostałych komponentów nie jest ono pełnym dziełem radiowym²¹⁷.

Istotna myśl, zawarta we wspomnianej już publikacji *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, dotyczy korelacji pomiędzy słuchowiskiem a innymi dziedzinami sztuk, szczególnie literatury oraz teatru. Jak zaznacza pisarz i dziennikarz, z pewnością funkcja słuchowiska wobec nich nie jest „służebna”²¹⁸.

O literackiej twórczości radiowej oraz jej stosunku do literatury i do samego medium radiowego pisze też Józef Mayen. Obierając za punkt wyjścia słuchowisko, zauważa, że od początku powstawania i emisji słuchowisk trwa dyskusja, czy tekst słuchowiska jest autonomicznym, odrębnym gatunkiem literackim czy „tylko jednym ze składników ‘wielotworzywowej’ sztuki radiowej”²¹⁹. Wspomniany reżyser i aktor stoi na stanowisku, że – pomimo „tworzyw pozajęzykowych”²²⁰, które są częścią słuchowiska, jego tekst jest utworem

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 76.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 278.

²¹⁹ J. Mayen, *Radio i literatura...*, *op. cit.*, s. 30.

²²⁰ *Ibidem*, s. 37.

„jednotworzywowej sztuki literackiej”²²¹, a słuchowisko jest sztuką „wielotworzywową”²²². Należy podkreślić jeszcze raz, że słuchowisko, jak pisze badaczka radia Sława Bardijewska, ma zawsze postać dwoistą i nie istnieje tylko w formie dźwiękowej ani tylko w formie tekstowej²²³.

1.3.1. Postawa obiektywna

Amerykański filmowiec i wykładowca Warren Bass w artykule *Obiektywność filmowa a styl wizualny*²²⁴ pisze, że każdy film pozwala odbiorcom odczuć postawę jego realizatora, nawet jeżeli nie jest to świadomy zabieg. Bass tłumaczy postawę jako pewien rodzaj relacji pomiędzy realizatorem a światem przed kamerą²²⁵. Na tej podstawie odnosi się do pojęcia obiektywności i jej alternatywy. Podział ten będzie istotny w dalszych rozważaniach na temat postawy reżysera radiowego wobec materiału literackiego, będącego podstawą słuchowiska.

W jaki sposób Warren Bass rozumie *obiektywność filmową*? Jak zaznacza, można ją zdefiniować jako

co najmniej stronnicze przedstawienie obiektu lub zdarzenia przed kamerą w granicach, na jakie zezwala medium. Jest ono spowodowane aktem woli, którym reżyser ogranicza ekspresję swego ja (w takim stopniu, jak to tylko możliwe), podporządkowuje ją przedmiotowi filmu, ogranicza zniekształcenia pochodzące od medium i ukierunkowuje swoje umiejętności na uczciwe zarejestrowanie obiektu lub zdarzenia²²⁶.

Kamera jest w takim ujęciu użyta w sposób instrumentalny, zniekształcenia percepcji są mniejsze, a reżyser i jego styl pozostaje niemal „niewidoczny” dla odbiorców i odbiorczyń. Warto jednak przy tym pamiętać, iż obiektywizm totalny nie istnieje i sam wybór tematu utworu radiowego, planu dźwiękowego itp. będzie już równoznaczny z odrzuceniem, eliminacją pewnych czynników. *Obiektywność filmowa* jest zatem pojęciem relatywnym. W takim ujęciu Warren Bass traktuje kolejne style, czyli *interpretacyjność* (styl interpretacyjny) oraz *refleksyjność* jako postawy uzupełniające wobec postawy obiektywnej. Ponadto, filmowiec

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.*

²²³ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, op. cit., s. 43.

²²⁴ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, przeł. A. Helman [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 135-141.

²²⁵ *Ibidem*, s. 135.

²²⁶ *Idem.*

wyróżnia jeszcze postawę subiektywną²²⁷.

Przywoływana już Aleksandra Pawlik, w monografii poświęconej teatrowi radiowemu i jego gatunkom, proponuje włączenie dwóch z tych postaw – obiektywnej i interpretującej – w rozważania dotyczące sztuki słuchowiskowej i odniesienie ich do metod interpretacji scenariusza przez reżysera, który może skrupulatnie realizować wizję autora scenariusza bądź też zmienić ją według własnej wizji reżyserskiej. Badaczka podkreśla, że

postawa obiektywna zakłada koncentrację reżysera na [...] 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” scenariusza²²⁸.

Podsumowując, środek ciężkości pracy reżyserów reprezentujących postawę obiektywną przeniesiony jest na realizację foniczną, przy jednoczesnym dochowaniu wierności warstwie tekstowej słuchowiska.

1.3.2. Postawa interpretująca

Postawa interpretująca w ujęciu Warrena Bassa,

posługuje się estetycznymi zmiennymi medium dla ustanowienia uprzywilejowanego punktu widzenia na obiekt lub zdarzenie przed kamerą. Jako widzowie czujemy, że kamera lub jakaś siła formatywna ma związek z filmowanym zdarzeniem, lecz nie do tego stopnia, żebyśmy zdawali sobie sprawę z osobowości, która znajduje się za kamerą²²⁹.

Wspomniany styl autorka rozprawy odniesie jeszcze w dalszej części rozważań do pracy reżysera radiowego, tymczasem dla pełnego przywołania rodzajów postaw według Bassa, należy dodać, że *subiektywność* związana jest z autoekspresją reżysera, jego osobistą, intuicyjną, a może nawet, jak pisze Warren Bass, „mistyczną”²³⁰ wizją. Postawa refleksyjna daje zaś widzom wgląd w stosunek twórcy do medium i odsłania proces twórczy²³¹. Jest to niejako odsłonięcie kart, ujawnienie, że reżyser działa zgodnie ze specyfiką danego medium.

Jak już zostało napisane, z perspektywy badań nad radiem, interesujące są postawy

²²⁷ *Ibidem*, s. 138-139.

²²⁸ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 58.

²²⁹ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, *op. cit.*, s. 138.

²³⁰ *Ibidem*, s. 139.

²³¹ *Idem*.

obiektywna i interpretująca. Druga z nich, jak wskazuje Aleksandra Pawlik, silniej zaznacza obecność reżysera w dziele. Jego stosunek do scenariusza radiowego jest mniej „uległy, związany z możliwością dokonywania zmian, przekształcania – najczęściej, oczywiście, w porozumieniu z autorem scenariusza”²³².

Jakie jest podejście reżysera Waldemara Modestowicza do pracy ze scenariuszem słuchowiska? W rozmowie z Aleksandrą Pawlik mówił, że prawem reżysera jest wprowadzanie modyfikacji do tekstu scenariusza słuchowiska. Modestowicz dodawał: „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”²³³.

Wydaje się więc, że Waldemar Modestowicz jest reżyserem, którego charakteryzuje postawa interpretująca, a scenariusz nie jest dla niego materiałem „nietykalnym”, ostatecznym. Jego forma można ulegać pewnym modyfikacjom, przekształceniom zależnym od wizji reżysera i specyfiki medium radiowego.

W czwartym, analitycznym rozdziale rozprawy, autorka omawia słuchowisko *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta, przyglądając się dokładnie, zdanie po zdaniu, tekstowi słuchowiska oraz jego fonicznej konkretyzacji. Autorka zalicza *Drugi pokój* do słuchowisk oryginalnych. Dokonując porównania realizacji z 1958 r. w reżyserii Janusza Warneckiego oraz wersji z 1993 r. w reżyserii Waldemara Modestowicza, autorka śledzi jednocześnie ewentualne zmiany w tekście, jakich dokonali reżyserzy. Ponadto, w ostatniej, piątej części rozprawy, autorka stara się omówić współpracę Modestowicza z autorem słuchowisk i pisarzem, Tomaszem Maciejem Trojanowskim.

1.3.3. Adaptacja

Adaptacja, według definicji, stanowi przekład tekstu, który powstał z myślą o innym systemie semiotycznym, na realizację dźwiękową. W kontekście rozważań na temat zależności pomiędzy pracą reżysera a materiałem literackim, na podstawie którego „zbudowane” jest dzieło sztuki słuchowiskowej, nie sposób pominąć wspomnianą już publikację aktora i reżysera związanego z Teatrem Miejskim we Lwowie, Józefa Mayena, zatytułowaną *Radio a literatura*²³⁴. Książka odnosi się zarówno do polskiej, jak i zagranicznej literatury i radiofonii. Autorkę rozprawy doktorskiej interesuje, oczywiście, rodzima sztuka radiowa. W tym podrozdziale skupi się jedynie na zagadnieniu adaptacji.

²³² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 58-59.

²³³ *Idem*.

²³⁴ J. Mayen, *Radio a literatura...*, op. cit.

Jak zauważa Mayen, radio w pierwszych latach swego istnienia, oprócz pełnienia funkcji informacyjnych, służyło upowszechnianiu literatury i odgrywało istotną rolę jej dystrybutora. Utwory zaś, które z różnych względów wydawały się nieodpowiednie lub nieatrakcyjne dla radia, zaczęto poddawać coraz bardziej śmiałym adaptacjom. Szybko okazało się, że materiał literacki może dzięki „udźwiękowieniu” wiele zyskać. Józef Mayen podkreśla, że

przetransponowanie poezji i prozy na mowę dźwiękową, nie zatracając nic z najistotniejszych wartości tekstu, wzmaga, dzięki sugestywnemu wykonaniu, ich komunikatywność oraz pozwala nieraz odkryć treściowe i formalne szczegóły dotąd niedostrzegane²³⁵.

Stwierdzeniu temu niejako przeciwstawia się, przywoływany przez Mayena, Stefan Żółkiewski, który dodaje, że wzbogacenie o pewne treści zazwyczaj nie obywa się bez zubożenia o inne, które wyrazić można jedynie za pomocą środków literackich²³⁶.

Józef Mayen, w odniesieniu do powieści, porównuje także adaptację radiową do filmowej, pisząc

o ile jednak radio nie ogranicza się do [...] dystrybucji tekstu literackiego w jego oryginalnej postaci, lecz zmienia cały pierwotny kształt utworu i przekłada go z jednego gatunku literackiego na inny – a więc radiofonizując na przykład powieść, przekształca ją w audycję dramatyczną – to dzięki wspólnocie czy pokrewieństwu tworzywa, dzięki temu, że w powieści jedynym, a w słuchowisku nadrzędnym środkiem wyrazu jest zawsze i tylko słowo – adaptacja taka może pozostać i pozostaje przeważnie bliższa pierwowzorowi niż jego filmowa ekranizacja czy adaptacja sceniczna²³⁷.

I choć reżyser uważa, że adaptacja radiowa bliższa jest zawsze oryginałowi niż adaptacja filmowa, to nie stawia żadnej z nich na pierwszym miejscu, zauważając jedynie ich możliwości i odmienność stosowanych środków. Jednocześnie zaznacza, że w sytuacji upowszechniania literatury dramatycznej wygląda to nieco inaczej. Jak podkreśla:

w tym zakresie film i telewizja bezspornie nad radiem górują: przez sfilmowanie lub telewizyjną transmisję spektaklu teatralnego mogą one utwór sceniczny przekazać ewentualnie w jego najpełniejszym kształcie; to one pełnią w tych wypadkach rolę wiernych dystrybutorów. Radio natomiast musi każdy utwór sceniczny mniej lub bardziej adaptować, a adaptacje te [...], choć oczywiście znacznie wierniejsze wobec oryginału niż radiofonizacje powieści, pozwalają wprawdzie dosyć dokładnie z nim się zapoznać,

²³⁵ *Ibidem*, s. 24.

²³⁶ *Ibidem*, s. 27.

²³⁷ *Idem*.

sprawiają jednak przeważnie wrażenie okaleczonych namiastek przedstawienia teatralnego²³⁸.

W odniesieniu do sztuki filmowej, wybitna badaczka Maryla Hopfinger zauważa, że zjawisko adaptacji utworów literackich pod koniec XX i w pierwszych dekadach XXI wieku²³⁹ nadal jest powszechne. Dziś adaptacje coraz bardziej zyskują na popularności i już nie ma wątpliwości, jak twierdzi Hopfinger, że wypowiedź audiowizualna dorównać może dziełu literackiemu. Badaczka zauważa:

Stąd rozważania na temat nieprzekraczalnych odmienności literatury i filmu związanych z twórczym ustąpiły miejsca podkreśleniu powinowactw oraz wspólnoty wartości. Nie chodzi już o tak zwany adekwatny przekład. Ten jest możliwy. Teraz autor adaptacji przekształca pierwowzór według własnych założeń, dostosowuje do odmiennej sytuacji komunikacyjnej, do oczekiwań swojej publiczności²⁴⁰.

I dodaje, że w odmiennych warunkach kulturowych „praktyki adaptacyjne uprawiane są przez twórców wszystkich mediów obecnych na scenie komunikacyjnej”²⁴¹. Rozważania te można zatem z powodzeniem przełożyć na sztukę radiową.

Aleksandra Pawlik w swych badaniach poświęconych teatrowi radiowemu i jego gatunkom także podkreśla, że adaptacja, która towarzyszy radiu od zarania jego dziejów, do dziś jest istotnym czynnikiem rozwoju sztuki słuchowiskowej. Wśród propozycji repertuarowych współczesnego Teatru Polskiego Radia adaptacje, zarówno polskie, jak i zagraniczne, stanowią większość²⁴². Według statystyk, które przywołuje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, również w latach 1925-1939, a zatem na początku działalności Teatru wyobraźni, osiemdziesiąt pięć procent wszystkich wyemitowanych słuchowisk to właśnie adaptacje²⁴³. Zakres tematyczny i formalny był i jest, oczywiście, zróżnicowany.

Na potrzeby sztuki radiowej adaptowane są utwory z gatunku rodzimej i zagranicznej klasyki literatury, a także te, które są trudno dostępne dla publiczności, niewystarczająco rozpowszechnione, znajdujące się poza głównym nurtem mediów oraz, jak dotąd, nieopublikowane, co związane jest bezpośrednio z upowszechniającą i popularyzatorską misją radia publicznego. Adaptacje proponują też często odczytanie na nowo klasycznych utworów w bardziej współczesnej formie oraz w najnowszych przekładach. Reżyserzy słuchowisk

²³⁸ *Ibidem*, s. 29.

²³⁹ M. Hopfinger, *Szkic o adaptacji. Moja przygoda z adaptacją*, „Tekstualia” 2020, nr 1 (60), s. 145.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 141.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 145.

²⁴² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 218-219.

²⁴³ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskie w okresie piętnastolecia 1925-1939*, *op. cit.*, s. 170.

adaptacyjnych sięgają także po utwory reprezentujące literaturę najnowszą oraz teksty młodych dramaturgów.

W gronie słuchowisk adaptacyjnych w reżyserii Waldemara Modestowicza znalazły się między innymi *Antygona* według Sofoklesa, *Opowieść wigilijna* według Karola Dickensa, *Zwiastowanie* według Paula Claudela, *Szalona lokomotywa* według dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁴⁴, *Hamlet* według Williama Szekspira, *Von Bingen. Historia prawdziwa* według Sandry Szwarc, *Starość jest piękna* według Esther Vilar, *Recycling* według Tadeusza Różewicza, *Cała jaskrawość* według Edwarda Stachury, *Srebrny deszcz* według Pawła Huellego, *Droga do Bogulmy* według Jachyma Topola, *Ciemny las* według Andrzeja Stasiuka, *Dwa dni z Aniołem* według Marka Nowakowskiego i *Ślub* według Witolda Gombrowicza. Wśród słuchowisk w reżyserii Modestowicza, opartych na podstawie mało znanych utworów literackich, Aleksandra Pawlik wymienia zaś na przykład *Jedwab* według tekstu Allesandro Baricco, *Do chwili ostatniej* według Eliasa Canettiego oraz *Pamiętkę rodzinną* według Włodzimierza Diaczenki i *Płyty na 78 obrotów* według Davida Zane Mairowitza²⁴⁵.

Pawlik pisze też, że u podstaw rozwoju adaptacji słuchowiskowej leżą przemiany w obrębie samej literatury, a także fakt, że „na styku dziedzin artystycznych pojawia się pole do doświadczeń tym ciekawszych, że wykraczających poza ramy jednej sztuki, korzystających z różnych form wyrazu”²⁴⁶.

Problematykę adaptacji radiowej podejmuje także przywoływana już Sława Bardijewska, która również wiąże dynamiczny i nadal trwały rozwój adaptacji ze specyficzną sytuacją sztuki tradycyjnej, a także z rozwojem sztuk masowych²⁴⁷. Po pierwsze, zdaniem Bardijewskiej, „mówiąc o warunkach sprzyjających adaptacjom, które powstały na terenie sztuk tradycyjnych, podkreślić trzeba silną, wewnętrzną tendencję integracyjną, a także nowe rozumienie materiału na dzieło sztuki”²⁴⁸. Ponadto, badaczka wymienia takie zjawiska jak „zacieranie się granic między sztuką a rzeczywistością realną, przekreślenie klasycznych podziałów między poszczególnymi rodzajami sztuki, kwestionowanie czystości ich specyfik”²⁴⁹. Uważa też, że u podstaw zarówno adaptacji, jak i nowoczesnej reżyserii tkwi „możliwość wyrażania siebie za pomocą cudzych dzieł”²⁵⁰. Oznacza to, jak już zostało

²⁴⁴ Wymienione słuchowiska autorka przytacza za Aleksandrą Pawlik. Por. A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 220.

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 222.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 225.

²⁴⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 147.

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ *Idem*.

wspomniane, że przekształceniom ulega samo „tworzywo” słuchowiska, a adaptacja jest formą powszechnie uznaną²⁵¹.

Po drugie, Bardijewska zwraca uwagę także na to, że szybki postęp technicznych sztuk masowych jest czynnikiem, który wspiera rozwój i upowszechnienie adaptacji. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to sytuacja, w której utwory „krążą” pomiędzy mediami, w kolejnych, przystosowanych do konkretnej specyfiki, wariantach. Rzeczywiście zatem dany utwór ma szansę „zaistnieć” w świadomości wielu różnych odbiorców, trafić do większej ich liczby lub do tych osób, które preferują na przykład tylko jeden sposób odbioru, np. radiowy, telewizyjny, filmowy. Sprzyja to także zrozumieniu danego dzieła i buduje lub utrwała jego pozycję w kulturze masowej. Twórcom i twórczyniom „przepływ” ten także daje możliwość sięgnięcia po interesujące ich/je tematy. Tak więc, jak zauważa Bardijewska, „sztuka adaptacyjna spełnia oczekiwania masowego odbiorcy, odpowiadając jednocześnie indywidualizmowi artysty”²⁵². Ponownie więc dojść można do wniosku, że sztuka adaptacyjna jest formą i sposobem szerokiej dystrybucji treści, a zarazem tylko jednym ze sposobów odczytania dzieła literackiego²⁵³. Środek ciężkości jest zaś przeniesiony z konieczności dochowania wierności oryginalnemu materiałowi literackiemu na autentyczność dzieła, które prezentowane jest w odmiennym medium. Dla odbiorców i odbiorczyń staje się zaś nową propozycją, niejednokrotnie odpowiadającą ich gustom co do preferowanego sposobu odbioru. Sława Bardijewska proponuje również utożsamienie adaptacji jako interpretacji materiału literackiego z reżyserią, w podobnym sensie, w jakim reżyserią można nazwać każdorazowe odczytanie literatury²⁵⁴. Należy dodać do tego spostrzeżenie, że każdy materiał literacki jest także otwarty na wielość konkretyzacji fonicznych czy audiowizualnych, a zatem, potencjalnie, z każdym kolejnym odczytaniem, adaptator/ka, reżyser/reżyserka mogą wydobyć inne walory artystyczne utworu.

Przykładem takiego słuchowiska jest *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta, o którym bardziej szczegółowo autorka pisze w czwartej części pracy. Utwór ten został napisany przez Herberta na potrzeby radia, choć Aleksandra Pawlik pisze o nim jako o swoistym rodzaju adaptacji²⁵⁵. Autorka rozprawy zalicza jednak *Drugi pokój*, zgodnie z jego proveniencją, do grona słuchowisk oryginalnych.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Ibidem*, s. 148.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Por. A. Pawlik, *Słuchowisko „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta jako rodzaj adaptacji* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, op. cit., s. 381-394.

Adaptacja wymaga od jej twórcy/twórczyni wyczucia, artystycznej intuicji, dobrego zrozumienia i znajomości oryginalnego tekstu, a także, jak pisze Bardijewska, „pełnej swobody w postępowaniu”²⁵⁶. Badaczka sztuki radiowej dodaje, że sens adaptacji tkwi w interpretacji, która naznaczona jest przez jej twórcę/twórczynię. Sława Bardijewska proponuje również następującą definicję adaptacji radiowej, która w jej ujęciu jest

transformacją dzieła literackiego, opartego na języku pisanym, w dzieło radiowe – oparte na wielotworczywowej sztuce fonicznej, której znaczenia budowane są nad wszystkimi elementami składowymi. Jest to przekład intersemiotyczny – przemiana znaków słownych w znaki dźwiękowe, dzięki czemu powstaje samodzielny utwór oparty na radiowym systemie znaków²⁵⁷.

Warto też zauważyć, że w toku adaptacji dzieło staje się, już w wymiarze dźwiękowym, radiowym, bardziej konkretne, wyrażone przez postaci, którym przypisane są cechy wynikające z barwy i tembru głosu oraz sposobu wypowiedzania się. To one zazwyczaj w wyobraźni słuchacza i słuchaczki kreują wizerunek, obraz danych bohaterów/bohatek słuchowiska.

Każda adaptacja, w tym radiowa, podlega specyfice medium, które jest dla niej w danej chwili docelowe. Z racji tego, że uwaga odbiorców/odbiorczyń słuchowisk może być relatywnie łatwo utracona, wymagana jest różnorodność czynników, które uczyniłyby słuchowisko adaptacyjne atrakcyjne dla słuchaczy/słuchaczek. Forma może być natomiast elastyczna, nie jest ona bowiem z góry określona²⁵⁸.

Należy przywołać także to, co o adaptacji, w rozmowie z Joanną Bachurą-Wojtasik w 2009 r., mówił sam Waldemar Modestowicz. Z perspektywy reżysera najważniejsze jest, aby osoba dokonująca adaptacji nie zmieniała znacząco prawdy autora i „świata stworzonego przez pisarza”²⁵⁹. Jaka jest zatem rola autora adaptacji? Modestowicz odpowiada, że „należy nadać opowieści walor radiowy, stworzyć dla słuchacza interesujący spektakl radiowy, wykreować dźwiękowy świat, który będzie frapujący i piękny”²⁶⁰.

Waldemar Modestowicz podkreślał w 2023 r. w rozmowie z autorką pracy, że adaptuje tylko te słuchowiska, które sam reżyseruje. Wynika to, jego zdaniem, po pierwsze, z braku wystarczającej liczby osób, które by w Polsce zajmowały się adaptowaniem tekstów m.in. na potrzeby sztuki radiowej. Po drugie, jak przyznaje reżyser, pewne zadania woli wypełnić osobiście, w związku z ograniczonym zaufaniem i chęcią wpływu na kształt adaptacji. Wpisuje

²⁵⁶ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 149.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 149-150.

²⁵⁹ J. Bachura, *Odślony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 355.

²⁶⁰ *Idem.*

się to w obraz Modestowicza jako reżysera totalnego, który czuwa nad każdym etapem tworzenia i realizacji słuchowiska. Wśród trudności związanych z adaptacją wymienia przede wszystkim konieczność dostosowywania obszernych, klasycznych tekstów do krótkiej formy słuchowiska:

Dostaję czasem takie karkołomne zadania, na przykład: nagrajmy Moliera. Myślę: dobrze, zatem *Chory z urojenia*. I zmieścimy to w 45 minutach. To nie do zrobienia, karkołomne. Albo zmieścimy Szekspira w 45 minutach. To jest nie do zrobienia, to już nie będzie Szekspir, to nie będzie Molier, to będą jakieś fragmenty, jakaś wariacja na temat, a nie rzetelna adaptacja²⁶¹.

Jako autor adaptacji Waldemar Modestowicz wyznaje kilka podstawowych zasad. Przede wszystkim zachowuje wierność oryginałowi, nie przenosi akcentów oraz nie wypacza głównej idei zawartej w tekście. W przypadku dzieł, które wymagają tłumaczenia, reżyser zawsze wybiera to najbardziej współczesne, posługujące się zrozumiałym dla dzisiejszego słuchacza językiem. W rozmowie z autorką rozprawy reżyser zaznaczał, że w takich przypadkach, dokonując adaptacji, nie dopisuje żadnych dodatkowych treści. Jednocześnie trudno w twórczości Modestowicza odnaleźć konkretne, schematyczne, powtarzające się sposoby adaptowania dzieł:

Żeby była jasność, nie mam swojego sposobu adaptowania tekstów. Za każdym razem szukam narzędzi od początku, zastanawiam się, jak to ugryźć. Robię tylko takie rzeczy, które mnie interesują, które mnie bardzo pociągają, które są dla mnie jakimś wyzwaniem. I tylko dla siebie. Chyba nie mógłbym zrobić adaptacji dla kogoś, bo ja mniej więcej wiem, jak się potem za to zabrać, do czego to służy. Jednocześnie nie wszystko muszę wypisywać w tej adaptacji, bo wiem więcej niż mogę zapisać w didaskaliach danego opracowania. Zasada jest taka: za bardzo nie skrzywdzić autora²⁶².

Do ogólnych zasad adaptacji w wykonaniu Waldemara Modestowicza można zaliczyć ograniczenie liczby postaci, które zaistnieją na audialnej scenie, wydobywanie z tekstu fragmentów mających znaczenie dla budowania warstwy akustycznej opowieści, ocalenie od skrótów wątków budujących dramaturgię. Zasady te są oczywiście podyktowane znajomością charakteru sztuki radiowej. Sam reżyser mówi:

To są zdroworoządkowe zasady. Jeżeli przy okazji uda się znaleźć sposób na to, żeby skróty nie były

²⁶¹ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

²⁶² *Idem*.

jedynie koniecznością, ale żeby spowodowały pewnego rodzaju przyspieszenie akcji, jej skondensowanie i wielowarstwowość, zapewniły bardziej współczesne podejście do tej historii, to wtedy jest cudownie. A jeżeli się uda z tych skrótów, z tej nowej kompozycji, z tych jeszcze raz poukładanych klocków zbudować jakąś metaforę artystyczną, jakąś zupełnie innego rodzaju wartość dodaną, to w ogóle już jest wspaniale. To wtedy człowiek jest szczęśliwy, myśli sobie, że nie stracił czasu na cięcia, na okaleczenia²⁶³.

Podsumowując, najbardziej istotne jest zatem to, by dostosować utwór do odbioru dźwiękowego, wykorzystać jego foniczny potencjał bądź też go wykreować. Gdy go brakuje, nawet najlepsza literatura może być wówczas „bezużyteczna” w radiu.

W części analitycznej rozprawy, w rozdziale czwartym, znajdują się cztery wybrane słuchowiska w reżyserii i adaptacji Waldemara Modestowicza, czyli *Cała jaskrawość* (według powieści Edwarda Stachury), *Recycling* (według poezji Tadeusza Różewicza), *Starość jest piękna* (według dramatu Esther Vilar) oraz *Srebrny deszcz* (według opowiadania Pawła Huellego).

1.4. Zmiana paradygmatu kultury a sztuka reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza

Na temat zmiany paradygmatu kultury²⁶⁴ napisano wiele. Celem niniejszego podrozdziału nie jest jednak przytoczenie stanu badań w tym zakresie, lecz refleksja dotycząca wpływu owych przemian na sztukę reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza. Autorka podejmuje także próbę umiejscowienia radiowej twórczości reżyserskiej Modestowicza, jako doświadczonego artysty, reżyserującego słuchowiska w Teatrze Polskiego Radia na przestrzeni ponad trzydziestu lat, we współczesnej kulturze. Rozważania te nie mogą być oczywiście oderwane od pewnej refleksji nad słuchowiskiem jako gatunkiem.

Współczesne słuchowisko, jak zaznaczają badaczki radia Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik, należy „rozpatrywać w perspektywie interferencji przynajmniej dwu płaszczyzn: kontekstu kulturowego, podlegającego wpływowi przewartościowań zachodzących w konfiguracji intersemiotycznej, oraz kontekstu komunikacyjnego”²⁶⁵.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Warto nadmienić, że Piotr Zawojski nazywa nowy paradygmat kulturowy, paradygmatem technokulturowym, jakim jest, jak dodaje badacz, cyberkultura. Autor pisze o przemianach technokulturowych, zaznaczając przede wszystkim „niesłuchanie silne wpływy mediów elektronicznych (będących dziś na dobrą sprawę synonimem mediów cyfrowych)”. Por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo POLTEXT, Warszawa 2010, s. 21.

²⁶⁵ J. Bachura, A. Pawlik, *Współczesne słuchowisko na tle przemian technologicznych i kultury konwergencji* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 202. Badaczki powołują się na

Bachura i Pawlik zauważają, że słuchowisko, podobnie zresztą jak wszystkie teksty kultury, determinują czynniki cywilizacyjne, procesy komunikacyjne, a także „przeobrażenia hierarchii systemów semiotycznych”²⁶⁶ oraz rodzaj relacji radia do innych mediów. Oczywistym jest, co podkreśla słynny medioznawca, twórca pojęcia „kultura konwergencji”, Henry Jenkins, że stare i nowe media zmuszone są do koegzystencji. Jednocześnie, stare media nie umierają, przykładowo, telewizja nie wypiera ze sceny medialnej radia, a kino – teatru. Wraz z wprowadzeniem nowych technologii zmieniają się natomiast funkcje i status mediów²⁶⁷. Konwergencja jest procesem, nieustannym rozwojem mediów, a zasada tejże konwergencji „jako przemiany kulturowej polega między innymi na łączeniu treści i form komunikacji (dźwięku, obrazu, tekstu) charakterystycznych dla poszczególnych mediów tradycyjnych”²⁶⁸. Co więcej, współczesna kultura opiera się, zdaniem Lwa Manovicha, na „metaforze remiksu”²⁶⁹, a nowe media są właśnie remiksem „pomiędzy interfejsami różnych form kulturowych i nowych technik oprogramowania, w skrócie remiksem pomiędzy kulturą a komputerami”²⁷⁰. Związek z techniką i postępem technologicznym jest niepodważalny.

Słuchowisko, tak jak inne gatunki audialnej sceny, podlega przemianom wynikającym z postępu technologii, ale wątek ten, w kontekście interesujących z punktu widzenia niniejszych rozważań przemian pracy reżysera radiowego, autorka podejmuje w drugiej części rozprawy. Analizując sztukę reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza, można jednak wyraźnie zauważyć, że aspekty technologiczne z pewnością nie są kluczowe dla twórczości reżysera, stanowią one raczej „naturalną kolej rzeczy” i wiążą się głównie z odmiennym sposobem realizacji dzieł audialnych na linii reżyser słuchowiska–reżyser dźwięku. Nie wpływają jednak *de facto* znacząco na formę i kształt reżyserowanych przez Modestowicza utworów fonicznych.

Z pojęciem „kultury konwergencji” nierozzerwalnie związane jest pojęcie „kultury

pojęcie „konfiguracji intersemiotycznej” w ujęciu Maryli Hopfinger. Por. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury* [w:] *Życie literackie w Polsce w okresie 1863-1973*, red. S. Żółkiewski, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974, s. 2. Badaczki odwołują się także do definicji kultury „jako ciągłego procesu wytwarzania znaczeń z doświadczenia społecznego” Johna Fiskego (cyt. za: T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 130). Obydwie pozycje autorka rozprawy przywołuje za Bachurą i Pawlik, Por. J. Bachura, A. Pawlik, *Współczesne słuchowisko...*, *op. cit.*, s. 202.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 203.

²⁶⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 19.

²⁶⁸ J. Bachura, A. Pawlik, *Współczesne słuchowisko...*, *op. cit.*, s. 207.

²⁶⁹ W swej przełomowej pracy *Język nowych mediów*, Manovich pisze o trzech rodzajach remiksu. Pierwszy to „postmodernizm”, czyli remiksowanie wcześniejszych kulturowych treści i form w ramach danego medium lub formy kulturowej. Drugi remiksuje narodowe tradycje kulturowe, charaktery i uczucia, przeplatając je między sobą i łącząc z nowym globalnym stylem międzynarodowym. Trzeci to właśnie nowe media, czyli, ujmując rzecz skrótowo, remiks pomiędzy kulturą i komputerem. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 14-15.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 15.

uczestnictwa”. Jenkins podkreśla, że w „kulturze konwergencji każdy jest uczestnikiem – choć uczestnicy mogą mieć różny status i różne możliwości wywierania na nią wpływu”²⁷¹, a autonomia ról producentów i konsumentów zostaje zaburzona²⁷². Wchodzą oni ze sobą w rozmaite interakcje. Kontrastuje to oczywiście z wyobrażeniem o publiczności charakteryzującej się bierną postawą. Czy czasy pasywnych odbiorców i odbiorczyń czekających na kolejne dzieło wielkiego mistrza odeszły w niepamięć? Kim zatem jest nowy odbiorca i odbiorczyni?

Anna Kowalska zauważa, że figura odbiorcy i publiczności jest kluczowa do prowadzenia rozważań o współczesnej kulturze. Łącząc w parę fenomen interaktywności i uczestnictwa, badaczka zaznacza, że pojęcia te najlepiej charakteryzują współczesne przemiany na scenie komunikacyjnej, a „kultura uczestnictwa” stała się możliwa dzięki demokratyzacji kultury. Wspiera ją globalna Sieć,

stwarzając warunki nie tylko sprzyjające wzmożonej aktywności w odbieraniu jej przekazów, ale także umożliwiając tworzenie przekazów, ułatwiając kontakt z nadawcą, szybkie porozumiewanie się użytkowników oraz ich wspólne działania²⁷³.

W obszarze sztuki audialnej również możemy zaobserwować rozmaite przedsięwzięcia, ewokujące odmienną od tradycyjnej relację z odbiorcami i odbiorczyniami. W niniejszym podrozdziale autorka zaznaczy jedynie przykładowo obecność wspomnianych form, by przeciwstawić je następnie sztuce radiowej w reżyserii Waldemara Modestowicza.

Jak zaznacza badaczka słuchowisk interaktywnych Eliza Matusiak, dzięki zachodzącym w obrębie medium radiowego przemianom technologicznym, słuchowisko „staje się formą interaktywną z pogranicza gatunków”²⁷⁴. Matusiak dodaje, że

audialny spektakl interaktywny wykorzystuje język właściwy tradycyjnej sztuce radiowej, który zostaje oparty o hipertekstualny system relacji danych. Pozwala to na stworzenie nie tylko nowego rodzaju dzieła

²⁷¹ *Ibidem.*, s. 13.

²⁷² Warto dodać, o czym pisze Krzysztof Stachura w kontekście ewolucji „kultury uczestnictwa”, że ważnym jej wyznacznikiem jest współcześnie powiązanie zabawy i nauki. Jak dodaje Stachura, w „kulturze uczestnictwa” konsumenci (często bardzo młodzi) są twórcami kultury, a „zarządcy wielkich korporacji muszą liczyć się z ich medialnymi wyborami i decyzjami”. Por. K. Stachura, *Ewolucja kultury partycypacji na przykładzie serwisu You Tube* [w:] *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, t. 1, „ALGRAF”, Olsztyn 2007, s. 323.

²⁷³ A. Kowalska, *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014, s. 184.

²⁷⁴ E. Matusiak, *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700 jako dzieło po wielokroć otwarte. Analiza i interpretacja*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 2 (61), s. 101.

fonicznego, ale także wielu nowych, wariantywnych dróg odsłuchu i interpretacji²⁷⁵.

Przykładem takiego słuchowiska jest *Alicja 0700*²⁷⁶ według scenariusza Julii Szubert, Jarosława Więły, Jakuba Mokrosińskiego i Wojciecha Wińskiego, które łączy udźwiękowane słowa, czyli materię radiową, oraz fragmenty hipertekstualne, pozwalające swobodnie „podróżować” odbiorcom i odbiorczyniom w granicach słuchowiska i współtworzyć niejako jego indywidualną, ostateczną formę²⁷⁷.

Egzemplifikacją konwergencji różnych form komunikacji jest strona radiowa słuchowiska *Motel w pół drogi* w reżyserii Janusza Kukuły²⁷⁸. Słuchowisko emitowane było na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia od listopada 2006 r.²⁷⁹ do lutego 2013 r.²⁸⁰ Strona internetowa zawierała zaś opisy, fotografie, felietony, konkursy, a także umożliwiała odsłuch odcinków oraz komentowanie i natychmiastową reakcję odbiorców na prezentowane treści w ramach forum.

W 2008 r. miała miejsce premiera widowiska multimedialnego w reżyserii Marcina Libery, będącego swoistą adaptacją słuchowiska oryginalnego Zbigniewa Herberta *Rekonstrukcja poety*. Widowisko stanowiło fuzję gry aktorskiej zarejestrowanej wcześniej w studiu, elementów audiowizualnych oraz prezentowanych „na żywo” animacji, które „reagowały na dźwięki spektaklu oraz improwizację sceniczną, odgrywaną przez Leszka Możdżera i Roberta Piotrowicza”²⁸¹. Jest to przykład współistnienia przekazów medialnych w ramach jednego, zamkniętego dzieła artystycznego²⁸². Jak zaznacza Grażyna Stachyra, tego rodzaju

multimedialne formy wymagają od odbiorcy przemieszczania się pomiędzy mediami, opuszczania środowiska dźwięku dającego komfort jednokanałowego konsumowania przekazu. Adaptacje słuchowisk łączące teatralne inscenizacje z animacjami, gdzie materiał wideo jest włączany w improwizację

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ Słuchowisko dostępne jest pod adresem: *Alicja.sos.pl*, <http://alicja.sos.pl/momencik.html>, [dostęp z dnia 24.11.2023 r.].

²⁷⁷ Słuchowisko analizuje szczegółowo Eliza Matusiak. Por. E. Matusiak, *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700...*, *op. cit.*, s. 101-111.

²⁷⁸ Strona znajdowała się pod adresem www.motel.wp.pl, obecnie jest niedostępna [stan na 24.11.2023 r.]. *Motel w pół drogi* stał się przedmiotem analizy przeprowadzonej przez Joannę Bachurę. Por. J. Bachura, *www.motel.wp.pl jako przykład konwergencji różnych form komunikacji* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 312-331.

²⁷⁹ *Ibidem*, s. 313.

²⁸⁰ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Motel w pół drogi*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/20322/motel-w-pol-drogi>, [dostęp z dnia 24.11.2023 r.].

²⁸¹ J. Bachura, A. Pawlik, *Współczesne słuchowisko...*, *op. cit.*, s. 208.

²⁸² *Idem*.

powstającą na scenie (*Rekonstrukcja poety*), nie są odbierane w radiu, a na sali teatralnej²⁸³.

Słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza nie posiadają cech interaktywności, elementów hipertekstualnych czy formy otwartej dzieła, którą słuchacz/słuchaczka sam/a może ostatecznie kształtować²⁸⁴. Utwory reżyserowane przez Modestowicza cechują się zazwyczaj dużą dynamiką, dopasowując się niejako do wymagań rozproszonej i ulotnej uwagi współczesnej publiczności, zachowują jednak podstawowe i zarazem kluczowe wartości sztuki radiowej, stawiając nade wszystko słowo, jego brzmienie i walory językowe oraz potencjał dźwiękowy. Sztuka radiowa Waldemara Modestowicza jest, zdaniem autorki, opoką tradycyjnych form radiowych. Modestowicz nie przejmuje żadnego z wariantów interaktywnych modeli słuchowisk dających odbiorcom i odbiorczyniom jakiegoś rodzaju sprawczość. Reżyser (który znajduje się na czele zespołu realizatorskiego, a także najczęściej ma realny wpływ na scenariusz lub adaptację słuchowiska) nie jest jednak twórcą, który nie oczekuje żadnej reakcji komunikacyjnej ze strony odbiorcy. Uwagi i komentarze, które wydają się mieć dla Modestowicza znaczenie, słuchacze mogą zamieszczać na platformie Facebook (obecnie Meta) Polskiego Radia, gdzie pojawiają się informacje np. dotyczące premier kolejnych słuchowisk w reżyserii omawianego artysty. Kilka lat temu funkcjonował również, niedostępny już, autorski blog internetowy Waldemara Modestowicza, gdzie istniała możliwość wymiany uwag na forum. Ponadto, w słuchowiskach Modestowicza pojawiają się odniesienia czy cytaty z innych tekstów kultury, czego przykładem jest fragment utworu Marii Peszek *Ciało* z 2008 r. wkomponowany w słuchowisko *Von Bingen. Historia prawdziwa* poświęcone żyjącej na przełomie XI i XII w. św. Hildegardzie z Bingen²⁸⁵.

Modestowicz narzuca swojej publiczności charakter i rodzaj dzieła, będąc „producentem”, który nie godzi się na „współprodukcję” ze strony słuchaczy i słuchaczek. Jako reżyser totalny, czuwający nad każdym etapem pracy nad słuchowiskiem, „podarowuje” publiczności gotowe dzieło o zamkniętej, niezmiennej, nienaruszalnej formie. Utwory foniczne

²⁸³ G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe...*, *op. cit.*, s. 120.

²⁸⁴ Można jednak wymienić dla przykładu reżyserowany przez Waldemara Modestowicza utwór Ireneusza Iredeńskiego *Dzisiaj się tak nie tańczy*, zrealizowany w Dniu Teatru Polskiego Radia w ramach „Teatru na żywo” podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie w 2015 r. Dzieło zaprezentowane zostało w Teatrze Atelier. Wystąpili: Andżelika Kurowska i Grzegorz Damiński. Tego rodzaju działalność jest jednak w przypadku twórczości radiowej Waldemara Modestowicza rzadkością i zdecydowanie nie znajduje się w głównym nurcie twórczości reżysera. Utwór *Dzisiaj się tak nie tańczy* został pokazany, co warto dodatkowo nadmienić, w 2015 r., czyli roku granicznym dla rozważań zawartych w rozprawie.

²⁸⁵ *Von Bingen. Historia prawdziwa* to radiowa wersja dramatu Sandry Szwarc. Utwór uznawany jest jednak za słuchowisko oryginalne. Twórcy, podając dane dotyczące poszczególnych funkcji, obsady itp. w tzw. tyłówce na końcu słuchowiska, pomijają funkcję autora/autorki adaptacji.

Modestowicza rozumiane jako teksty kultury charakteryzuje przede wszystkim mistrzowski sposób reżyserii, który przejawia się na poziomie wyboru tematu (zazwyczaj są to tematy psychologiczne, dotyczące przemian jednostki, podnoszące problemy pamięci zbiorowej i istotnych wydarzeń historycznych), kompozycji, bogatej „kuchni akustycznej”, kontrapunktu elementu ciszy i słowa oraz perfekcyjnego operowania pauzą. Reżyser doskonale wyczuwa cechy medium radiowego – jego dzieła posiadają walory muzyczne, głosy aktorów i aktorek są zróżnicowane brzmieniowo, w słuchowiskach występuje niewielka liczba bohaterów i bohaterek, a także wyraźnie zauważalna jest przewaga scen, które radio lubi najbardziej, czyli „odkrywających” przed publicznością wewnątrz przeżycia protagonistów i protagonistek. Ponadto, słuchowiska w reżyserii Modestowicza zawsze naznaczone są wizją świata twórcy. Kluczem jego poetyki jest zaś wrażliwość i perfekcjonizm. Cechujący się charyzmą reżyser, jest jednocześnie typem twórcy-myśliciela, który dogłębnie analizuje każdy reżyserowany przez siebie utwór, szuka odniesień do innych tekstów kultury, kładzie nacisk na wiedzę oraz przywiązując dużą wagę do wykonania aktorskiego.

1.5. Kody kulturowe dotyczące artysty

Daniel Arijon, pisząc o typach twórców filmowych, konstatował:

Różnica między artystą a rzemieślnikiem polega na tym, że pierwszy odważa się szukać, eksperymentować i tworzyć. Nie boi się popełniać błędów i zawsze prze naprzód, podczas gdy rzemieślnik wykorzystuje najlepsze osiągnięcia artysty, unikając samodzielnych eksperymentów, a najnowsze pomysły stosuje jedynie wówczas, gdy zostaną powszechnie przyjęte²⁸⁶.

A może, jak twierdził niemiecki artysta i teoretyk sztuki Joseph Beuys²⁸⁷, każdy z nas jest artystą²⁸⁸? Czy naprawdę współczesny obraz człowieka wywodzi się z kreatywności, czyli

²⁸⁶ D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. F. Forbert-Kaniewski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2008, s. 17.

²⁸⁷ Joseph Beuys – niemiecki rysownik, rzeźbiarz, twórca instalacji oraz akcji artystycznych, pedagog, polityk i aktywista, jeden z najwybitniejszych artystów XX wieku. Żył w latach 1921-1986. Interesujący jest także polski wątek twórczości Beuysa. W 1981 r. przekazał Muzeum Sztuki w Łodzi dar zwany *Polentransport*. Była to drewniana skrzynia wypełniona grafikami, plakatami z akcji artystycznych oraz zdjęciami, dokumentującymi prawie 30 lat jego działalności artystycznej. Dzieła Beuysa, znajdujące się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, można było oglądać m.in. na wystawie stałej „Atlas nowoczesności”, która po reorganizacji w październiku 2021 r. nosiła nazwę „Atlas nowoczesności. Ćwiczenia”. Por. *Nasza kolekcja, nowe dzieła*, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/157>, [dostęp z dnia 26.11.2023 r.].

²⁸⁸ J. Beuys, *Każdy artystą* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 268.

z uzdolnienia, które sprawia, że człowiek staje się istotą twórczą? Czy to właśnie człowiek tworzy historię, która jest zależna od niego, a nie od innych czynników zewnętrznych²⁸⁹?

Interesującego zestawienia dwóch, w sensie naukowym na pozór raczej odległych, koncepcji, artysty i teoretyka sztuki Josepha Beuysa oraz filozofa i teoretyka komunikacji Marshalla McLuhana, dokonuje Kalina Kukielko-Rogozińska²⁹⁰. Badaczka twierdzi, że zawierają one ideę „każdy jest artystą”, łącząc w pewnym sensie pod tym względem teorię mediów i społeczną koncepcję sztuki. Kukielko-Rogozińska podkreśla:

Obie koncepcje są wynikiem namysłu ich autorów nad sytuacją sztuki w II połowie XX wieku oraz ciekawym przykładem próby przeniesienia teorii artystycznej na grunt społeczny i użycia jej przy tworzeniu wizji nowego ładu. Społeczeństwo jawi się w nich bowiem jako dzieło sztuki, które każdy z jego członków nie tylko może, ale wręcz jest zobowiązany współtworzyć²⁹¹.

Prawdopodobnie najbardziej powszechnym terminem autorstwa Marshalla McLuhana jest „globalna wioska”²⁹², umożliwiająca, by ująć pojęcie skrótowo, komunikację ludzi z całego świata poprzez media elektroniczne, które prowadzą niejako do ujednoczenia doznań wszystkich ludzi. McLuhan zakładał, że wraz z rozwojem mediów elektronicznych powstanie nowe, globalne społeczeństwo, myślące zupełnie inaczej niż ludzie wychowani w kulturze druku. W niniejszym podrozdziale autorka pomija dokładny opis teorii McLuhana, skupiając się przede wszystkim, za Kaliną Kukielko-Rogozińską, na roli, jaką sztuka i artysta pełnią w społeczeństwie, a także, można by dodać, w kulturze. Jak zaznacza badaczka, „globalna wioska” charakteryzuje się tym, że sztuka jest na stałe wpisana w codzienność człowieka, nie jest odrębnym elementem, a podział na „sacrum” i „profanum” zostaje zatracony. Nie służy też „dekorowaniu”, lecz *de facto* kształtowaniu otoczenia, otaczającej rzeczywistości. Co więcej, każdy może kształtować otoczenie, a co za tym idzie, w tak pojmowanym świecie,

²⁸⁹ Beuys twierdził: „Najważniejszą sprawą dla tego, kto patrzy na moje prace, jest moja podstawowa teza: każdy człowiek jest artystą. To właśnie mój wkład w historię sztuki”. Por. *Historia sztuki od starożytności do postmodernizmu*, red. C. Frontisi, tłum. I. Badowska, J. Pałęcka, B. Walicka, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 477. Ernst Hans Gombrich pisze dodatkowo, że Beuys poszedł w ślady Marcela Duchampa, jeśli chodzi o wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku w sztuce. Jak zaznacza Gombrich, Beuys utrzymywał, że w ten sposób poszerza znaczenie słowa „sztuka”. Por. E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Rebis, Warszawa 2009, s. 601-602.

²⁹⁰ K. Kukielko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, „Panoptikum” 2012, nr 11 (18), s. 141-152. Badaczka dodaje, że rozważania McLuhana zawarte zostały w jego teorii mediów, Beuys zaś wyraził swoje teoretyczne rozważania w autorskiej teorii sztuki. Por. K. Kukielko-Rogozińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?...*, *op. cit.*, s. 141.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² Termin wprowadzony w 1962 r. w książce McLuhana *Galaktyka Gutenberga*. Por. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021.

przynajmniej potencjalnie, każdy jest artystą²⁹³.

W swej teorii rzeźby społecznej²⁹⁴ Joseph Beuys, uznając, że wszyscy ludzie posiadają kreatywny potencjał²⁹⁵, deklarował wprost, że każdy jest artystą. Oznacza to również, że każda działalność ludzka ma w sobie możliwości twórcze. Jak pisze Kalina Kukielko-Rogozzińska:

Artysta założył, że każdy z nas może ten potencjał wzmacniać, rozwijać i wykorzystywać do zmian zastanej rzeczywistości. Koncepcja ta odnosi się przede wszystkim do przekształcenia ciała społecznego, w którym wszyscy jego członkowie muszą wziąć udział, by możliwie szybko dokonać oczekiwanej transformacji. Beuys zakłada więc obecność kreatywnego potencjału w każdym człowieku, a tym samym możliwość kształtowania świata. Według niego, „być artystą” oznacza życie w towarzystwie innych, poszukiwanie solidnych relacji i braterskiej współpracy, głębokie zrozumienie istoty życia na Ziemi. Istota artystyczności obejmuje zatem wszystkie sfery działalności człowieka²⁹⁶.

Zarówno McLuhan, jak i Beuys uważali, że zachodnie społeczeństwo II połowy XX wieku mierzy się z kryzysem. Kanadyjski medioznawca i filozof źródeł owego kryzysu upatrywał w rozwoju i silnym oddziaływaniu nowych technologii, niemiecki artysta pisał zaś m.in. o zagrożeniu militarnym, kryzysie ekologicznym i gospodarczym oraz kryzysie świadomości i uczuć. Panaceum na ową sytuację miała być sztuka. Zdaniem McLuhana, funkcja sztuki, która może przeciwdziałać wpływowi mediów elektronicznych²⁹⁷, powinna być w audiowizualnym społeczeństwie jasno określona. Kukielko-Rogozzińska pisze:

Według autora, nim idea globalnej wioski zostanie całkowicie urzeczywistniona, działalność artystyczna w żadnym razie nie może prowadzić do umacniania więzi jednostki z jej otoczeniem (w przeciwieństwie do idealnych, w jego ujęciu, społeczności plemiennych) [...] Celem sztuki powinno być dążenie do dostrzeżenia niezauważalnego, a wszechogarniającego środowiska, i tym samym podjęcie próby wyzwolenia się z jego szkodliwego wpływu²⁹⁸.

Artysta w takim ujęciu niejako buntuje się przeciwko mediom i „nie przystaje” do społeczeństwa. Konstatacja, że „każdy jest artystą” ma tu więc raczej charakter myślenia o

²⁹³ K. Kukielko-Rogozzińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?...*, *op. cit.*, s. 143. Należy dodać, że McLuhan odnosi te spostrzeżenia do sztuki społeczeństw przedpiśmiennych oraz sztuki w globalnej wiosce. Por. *Ibidem*, s. 146.

²⁹⁴ Mianem „rzeźby społecznej” Beuys określał akcje, które nie ograniczają się do skończonego dzieła, lecz obejmują twórcze myślenie i działanie człowieka. Por. P. Schönhöfer, *Sztuka Josepha Beuysa. Kształtować społeczeństwo jak rzeźbę*, tłum. K. Kończal, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/bku/bys/22209348.html>, [dostęp z dnia 25.11.2023 r.].

²⁹⁵ Będący ich największą siłą.

²⁹⁶ K. Kukielko-Rogozzińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?...*, *op. cit.*, s. 146-147.

²⁹⁷ Media elektroniczne w takim ujęciu prowadzą do dysharmonii człowieka i jego naturalnego środowiska, podstaw życia.

²⁹⁸ K. Kukielko-Rogozzińska, *Wszyscy jesteśmy artystami?...*, *op. cit.*, s. 148.

przyszłości, aniżeli opisu obecnego stanu społeczeństwa. Inaczej rzecz ujmując Beuys, który faktycznie dostrzega potencjał kreacji w każdej jednostce, twórcze podejście do rzeczywistości i „zbawcze” możliwości wpływu sztuki na społeczeństwo pogrążone w kryzysie.

Warto w tym miejscu wyraźnie podkreślić, gdyż stwierdzenia owego nie powinno zabraknąć w niniejszych rozważaniach, że audiowizualność, jak uważa Maryla Hopfinger, jest najważniejszą cechą komunikacji kulturowej XX w.²⁹⁹.

Pozostając w sferze refleksji interdyscyplinarnej, można by pokusić się o pytania dotyczące tożsamości artysty oraz jego wizerunku wśród uczestników kultury, a także o charakterystykę kodów kulturowych dotyczących twórców. Taki społeczno-kulturowy wymiar może przynieść dodatkowe spojrzenie na postać i rolę artysty.

Magdalena Sobocińska zauważa lukę badawczą w kwestii znaczenia tożsamości artysty³⁰⁰, jego roli w społeczeństwie³⁰¹ oraz „związanych z nim mitów w złożonym zbiorze uwarunkowań jego wizerunku”³⁰². Sobocińska prowadzi swoje badania „na podstawie studiów literaturowych wzbogaconych o zastosowanie podejścia semiotycznego”³⁰³, szczególną uwagę poświęcając kodom kulturowym dotyczącym twórców. Badaczka dokonuje również autorskiego opracowania, które wydaje się interesujące z punktu widzenia rozważań kulturoznawczych. Sobocińska podkreśla, że ważną rolę w dyskursie dotyczącym kultury odgrywa profesjonalizacja pracy artysty i jego warsztat, prezentując tym samym zupełnie inne postrzeganie figury artysty. Czy zatem „prawdziwym” artystą jest tylko artysta-profesjonalista, będący przeciwwagą dla amatorów i prosumentów? Badaczka pisze:

Nowe kody kulturowe związane z artystą, określane zgodnie z podejściem semiotycznym jako emergentne, mają dychotomiczny charakter. Artysta z jednej strony zaczyna być postrzegany w kategoriach jego coraz silniejszych związków z nowymi technologiami, takimi jak np. rzeczywistość wirtualna, rozszerzona i mieszana, które otwierają nowe możliwości między innymi dla filmu, teatru, rzeźby, muzyki, a z drugiej w kontekście prac odchodzących od eksperymentów technologicznych i powiązań między sztuką a technologią³⁰⁴.

²⁹⁹ M. Hopfinger, *Wprowadzenie [w:] Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 9.

³⁰⁰ M. Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w kulturze” 2019, z. 2 (20), s. 143-155.

³⁰¹ O rolach społecznych artysty oraz społecznych funkcjach sztuki pisał przede wszystkim Marian Golka, wskazując jednocześnie, że funkcje sztuki nie są dane raz na zawsze i zależą od systemu artystycznego oraz jego przeobrażeń. Wśród najważniejszych funkcji wymieniał jednak funkcję modelowania wartości społecznych oraz funkcję modelowania więzi społecznych. Por. M. Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2013, s. 339-348.

³⁰² M. Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, op. cit., s. 144.

³⁰³ *Idem*.

³⁰⁴ *Ibidem*, s. 148.

Kody kulturowe dotyczące artysty zmieniają się od kodów rezydualnych, poprzez kody dominujące aż do kodów emergentnych. W ramach pierwszych z nich artysta utożsamiany jest z „mędrcom, uczonym, geniuszem, mistrzem, poszukującym w sztuce piękna, harmonii”³⁰⁵. Jest to jednocześnie mistrz, który zмага się z osamotnieniem i trudem tworzenia. To artysta, który nie dba o względy ekonomiczne. Kody dominujące związane są z postrzeganiem artysty w kontekście profesjonalizacji sektora kultury i przemysłów kreatywnych – to artysta-intelektualista, ale również celebryta czy też „twórca-youtuber”³⁰⁶. Opisując kody emergentne, Sobocińska zauważa, że w takim postrzeganiu artysty

ujawnia się dychotomia – artyści zaczynają być postrzegani jako osoby eksplorujące obszar nowoczesnych form narracji wizualnej, tworzące artystyczne rozwiązania na styku form tradycyjnych oraz cyfrowych, a z drugiej strony jako osoby, które w dobie cyfryzacji kultury w swoich pracach odchodzą od eksperymentów technologicznych i powiązań między sztuką a technologią³⁰⁷.

Kim jest zatem w takim ujęciu reżyser radiowy? Jakie jest jego miejsce we współczesnym społeczeństwie i kulturze? Odnosząc się do postaci Waldemara Modestowicza, autorka rozprawy chciałaby podkreślić kilka cech dystynktywnych, które pomagają dookreślić tożsamość artystyczną Modestowicza i podjąć próbę wskazania jego wizerunku w szerszej perspektywie współczesnego słuchowiska i medium radiowego. Przyporządkowanie wizerunku i tożsamości artysty-Modestowicza do jednej kategorii stanowi jednakowoż wyzwanie. Można odnieść wrażenie, że reżyser robi wszystko, by wymknąć się jakimkolwiek procesom klasyfikacji i etykietyzacji.

Medium, w którym tworzy artysta z pewnością determinuje jego tożsamość i wizerunek. Dość prozaiczne, choć prawdziwe, jest stwierdzenie, że twórca radiowy prawdopodobnie w czasie swej artystycznej podróży, nie osiągnie takiej rozpoznawalności jak np. artysta poruszający się w obrębie sztuki filmowej, tworzący utwory na podobnym poziomie. Odbiorcy i odbiorczynie słuchowisk oraz radia artystycznego, które Modestowicz określa mianem, sztuki intymnej, stanowią grupę, która porusza się nie tylko w obszarze głównego nurtu³⁰⁸, choć bywa, że to właśnie z nim są szczególnie związani. Warto o tym wspomnieć, choć niniejszy podrozdział nie stanowi próby charakterystyki odbiorców sztuki słuchowiskowej³⁰⁹.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 149.

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ *Idem*.

³⁰⁸ Czyli tzw. *mainstreamu* mediów.

³⁰⁹ O specyfice odbioru słuchowisk pisze m.in. Janusz Łastowiecki. Por. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru*

Jak już zostało napisane we wcześniejszym podrozdziale, autorka rozprawy określa sposób reżyserii dzieł audialnych przez Waldemara Modestowicza jako mistrzowski, wskazując jednocześnie, że reżyser jest typem twórcy totalnego, nadzorującego osobiście każdy etap realizacji słuchowiska. Wśród cech Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego można bowiem wymienić: szczególną dbałość o kompozycję, muzyczność i rytmiczność słuchowisk, perfekcyjne operowanie kontrapunktem słowa i elementu ciszy oraz dogłębną znajomość specyfiki medium radiowego. W obszarze zainteresowań Modestowicza jako twórcy radiowego są tematy natury psychologicznej oraz historycznej. Charyzmatyczna osobność Waldemara Modestowicza, jego wrażliwość jako twórcy, pieczołowitość i staranność historyka³¹⁰ oraz szczególna umiejętność obserwacji, a także psychologiczne podejście do pracy z zespołem³¹¹, są kluczem do zrozumienia jego twórczości. W takim ujęciu, reżyserowi najbliższe jest do klasycznych wartości reprezentowanych przez artystę-mędrca, artystę-geniusza. W swoich dziełach audialnych poszukuje, jak sam podkreśla³¹², przede wszystkim prawdy, a fałsz postrzega jako największego wroga swej twórczości. Jest pierwszym odbiorcą i krytykiem swych utworów, a słuchaczy traktuje jak partnerów – z szacunkiem i powagą. Podejście to kłóci się z klasycznym wyobrażeniem wielkiego mistrza, patrzącego z wyższością na odbiorców, co tylko udowadnia, że działalność radiową Modestowicza jest niezwykle trudno jednoznacznie przypisać do konkretnej kategorii twórcy. Ponadto, forma słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara jest w tym sensie tradycyjna, że, jak już zostało napisane, nie wykazują one cech interaktywności, są to dzieła o zamkniętej strukturze i kompozycji. Modestowicz nie zakłada jakiegokolwiek formy „współtworzenia” swoich utworów fonicznych przez publiczność.

słuchowiska radiowego..., op. cit.

³¹⁰ Modestowicz studiował historię w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Por. Rozdział III, *Szkic do biografii artysty*.

³¹¹ Oś sposobu pracy Waldemara Modestowicza z zespołem autorsko-realizatorskim stanowi pełna wzajemnego szacunku komunikacja.

³¹² Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

ROZDZIAŁ II

Reżyseria radiowa a dzieło audialne

2.1. Audiosfera i tekst audialny

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pisała, że „wśród planów skomplikowanej struktury, jaką nazywamy kulturą”³¹³ znajduje się miejsce dla radia artystycznego, czyli „artystycznych dzieł audialnych”³¹⁴. Do słów Pleszkun-Olejniczakowej odnosi się także Joanna Bachura-Wojtasik, która zwraca również uwagę na to, że w ostatnich latach można zauważyć coraz większe zainteresowanie twórców i badaczy audialnością³¹⁵. Jak dodaje Tomasz Misiak:

W wielu dziedzinach humanistyki zainteresowanie dźwiękiem wiąże się nie tylko z chęcią wskazywania i analizowania określonych fenomenów czy obiektów kulturowych, ale także z możliwościami transplądowania pojęć związanych z doświadczaniem dźwięku na grunt analiz prowadzonych w ramach określonej dyscypliny³¹⁶.

Autorka niniejszej rozprawy pojęcie „audiosfery” przytacza za Tomaszem Misiakiem³¹⁷, który, w szerokim rozumieniu, utożsamia „audiosferę” z zagadnieniami takimi jak „fonosfera” i „sonosfera”. Zdaniem badacza, terminy te służą do „określania różnorodnych fenomenów związanych z dźwiękiem”³¹⁸. Twórczyni pojęcia „audiosfery”, Maria Gołaszewska, wyróżniała „audiosferę potoczną”, „audiosferę zorganizowaną” i „audiosferę wyspecjalizowaną”. Pierwszą z nich rozumiała jako „całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego, oswojonego, w dużym stopniu przewidywalnego pod względem akustycznym

³¹³ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Przyczynek do planu klasztoru kultury na podstawie badań radiowych przekazów artystycznych*, *op. cit.*, s. 7. Jak zaznacza Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, rozważania zawarte w artykule są wstępem do omówienia i wskazania podstaw subdyscypliny, jaką jest radio artystyczne.

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ J. Bachura-Wojtasik, *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne* [w:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Olsztyn 2016, s. 186.

³¹⁶ T. Misiak, *Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce*, „Przegląd kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 53.

³¹⁷ Misiak analizuje prace twórczyni pojęcia, Marii Gołaszewskiej. Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1997. Na fakt, że pojęcie „audiosfery” pojawiło się w literaturze naukowej za sprawą Gołaszewskiej wskazuje także Joanna Bachura-Wojtasik. Por. J. Bachura-Wojtasik, *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne*, *op. cit.*, s. 188.

³¹⁸ T. Misiak, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd kulturoznawczy” 2010, nr 1 (7), s. 63.

otoczenia”³¹⁹, drugą jako „zespół różnorodnych odgłosów otoczenia (najczęściej przyrodniczego), odbierany przez słuchacza jako harmonijny”³²⁰, a trzecią jako charakterystyczne dla danego środowiska, „dźwięki i odgłosy stanowiące o specyfice określonej przestrzeni”³²¹. Pojęcie „audiosfery” rozwijali następnie Tadeusz Peiper³²², podkreślający zmieniające się otoczenie dźwiękowe człowieka³²³ oraz Wojciech Siwak, o którym Misiak pisze:

W myśl jego ustaleń „audiosfera” to technologicznie zapośredniczona część uniwersum dźwiękowego. Inaczej mówiąc, „audiosfera” konstruowana jest za pomocą nowoczesnych technologii zapisu, przetwarzania, generowania i transmisji dźwięku oraz stanowi audialną część kultury audiowizualnej³²⁴.

Badaczka kultury Maryla Hopfinger konstatuje zaś, że „audiosfera” to „dźwiękowe środowisko ludzi, [które] zmienia się wraz z przekształceniami cywilizacyjnymi, rozwojem technologii rejestrowania, przetwarzania i kreowania dźwięku, dostosowuje się do przemian kultury”³²⁵. Hopfinger podkreśla również, że na współczesną „audiosferę” składają się nie tylko dźwięki pochodzące z bezpośredniego otoczenia, ale także dźwięki rejestrowane, które odgrywają coraz większą rolę. Badaczka zauważa również, że podstawową funkcję w „audiosferze” pełni jednak niezmiennie język mówiony³²⁶.

Termin „tekst audialny” autorka rozprawy przytacza zaś za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową, która zaznacza, że zarówno słuchowisko, jak i reportaż stanowią swoiste teksty kultury³²⁷. Jak słusznie pisze Kinga Sygizman³²⁸, „takie rozumienie reportażu radiowego ułatwia postrzeganie go na szerokim tle dokonań ogólnokulturowych, a nie tylko w perspektywie dzieł radiowych”³²⁹.

³¹⁹ *Ibidem*, s. 66.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ *Ibidem*, s. 66-67.

³²² Choć nie używał bezpośrednio pojęcia „audiosfera”.

³²³ *Ibidem*, s. 68.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 r.*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 141. Autorka przytacza cytaty za Joanną Bachurą-Wojtasik. Por. J. Bachura-Wojtasik, *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne*, *op. cit.*, s. 188.

³²⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 r.*, *op. cit.*, s. 141.

³²⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Klimczak, *Świat emocji reportaży radiowych Ireny Piłatowskiej, Anny Sekudewicz i Janiny Jankowskiej* [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 318.

³²⁸ *De domo Klimczak*.

³²⁹ K. Sygizman, *O narracyjności reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39), s. 90.

2.2. Warsztat pracy reżysera radiowego a struktura słuchowiska

Rola reżysera/reżyserki radiowego/radiowej wiąże się nierozzerwalnie w pytaniem, które zadają sobie zarówno twórcy/twórczynie radiowi/radiowe (czy, ujmując ogólnie, praktycy i praktyczki radia), jak i badacze/badaczki wspomnianego medium³³⁰. Pytanie leżące u podstaw twórczości audialnej wchodzącej w zakres radia artystycznego brzmi: kto jest *de facto* twórcą/twórczynią dzieła audialnego, a w szczególności słuchowiska lub powieści radiowej? Czy jest nim/nią autor/autorka scenariusza słuchowiska (w przypadku słuchowisk oryginalnych), osoba dokonująca adaptacji, a może reżyser/reżyserka, prezentujący/a odbiorcom i odbiorczyniom swoją wizję dzieła? Pytania te autorka rozprawy pozostawia otwarte, wyrażając nadzieję, że przyjrzenie się definicji samej reżyserii oraz zagadnieniu reżysera/reżyserki radiowego/radiowej, a także analiza jego/ jej warsztatu oraz narzędzi pracy, pozwoli zbliżyć się do momentu uzyskania odpowiedzi na pytania o status autorstwa słuchowiska.

Z pewnością uznać można, powołując się na refleksje filmoznawcy, medioznawcy oraz badacza historii i kultury filmowej, Marka Hendrykowskiego³³¹, że rola reżysera radiowego jest niezwykle istotna i nie ogranicza się jedynie do pośrednictwa pomiędzy aktorem/aktorkami a odbiorcami/ odbiorczyniami. Reżyser nie jest zatem rzemieślnikiem, a raczej artystą, autorem, który ma znaczący wpływ na kształt dzieła audialnego, decydując o jego strukturze, formie, charakterze i wydźwięku, a zatem odpowiada za całokształt danego utworu³³². Podobnego zdania jest badaczka radia Joanna Bachura, która wyraźnie podkreśla, że „to reżyser decyduje o ostatecznym kształcie słuchowiska jako pewnej całości, czuwa nad poszczególnymi elementami, wchodzącymi w jego skład, nad ich współgraniem ze sobą”³³³. Aleksandra Pawlik zaznacza zaś, że największy udział reżysera radiowego w tworzeniu dzieła polega na przygotowaniu realizacji dźwiękowej tekstu:

Reżyseria radiowa polega na zorganizowaniu wszystkich czynników niezbędnych do stworzenia dzieła

³³⁰ Problem autorstwa słuchowiska podejmowały m.in. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w publikacji zatytułowanej „Dwa Teatry” – czyli o Teatrze Wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia [w:] *Wypowiedź dziennikarska. Teoria i praktyka. Skrypt dla studentów dziennikarstwa*, red. B. Bogołębska, A. Kudra, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 157-198 oraz Aleksandra Pawlik w artykule pod tytułem *O autorstwie tekstów audialnych w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, 2 (20), s. 171-184.

³³¹ Marek Hendrykowski odnosił się, oczywiście, do twórczości filmowej, niemniej jednak dla radioznawców i radioznawczyń nomenklatura i narzędzia badań utworów filmowych są niezwykle cennym, a czasem także jedynym, punktem odniesienia w celu opisanego twórczości audialnej.

³³² M. Hendrykowski, *Dzieło filmowe i jego autor*, *op. cit.*, s. 21.

³³³ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 275.

audialnego, w myśl jednolitego planu. Jest funkcją związków zachodzących między poszczególnymi elementami dzieła w czasie jego tworzenia, a jej celem jest stworzenie integralnej całości w postaci utworu audialnego³³⁴.

Należy jednak podkreślić, że reżyser/reżyserka, choć jest osobą, która wyznacza kierunek pracy nad danym dziełem audialnym i decyduje o jego charakterze, wydźwięku, a także potencjalnym odbiorze, nie pracuje indywidualnie. Kreacja słuchowiska ma bowiem charakter zespołowy. W skład zespołu wchodzi reżyser/reżyserka, scenarzysta/scenarzystka, adaptator/adaptatorka, realizator/realizatorka dźwięku, autor/autorka oprawy muzycznej lub kompozytor/kompozytorka oraz zespół aktorski. Aleksandra Pawlik zaznacza, że:

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 kreatywnych. Jednak charakter tych zależności jest, jak sądzę, ważnym czynnikiem kształtującym formy gatunkowe³³⁵.

Interesująca jest również zapowiadana już wymiennosc czy „zastępowalność” funkcji, mająca miejsce wtedy, gdy reżyser/reżyserka osobiście podejmuje się pewnych zadań, które standardowo nie wchodzi w zakres jego/jej obowiązków. Najczęściej występuje on/ona wówczas w podwójnej roli reżysera/reżyserki i adaptatora/adaptatorki; a niekiedy, choć zdecydowanie nie jest to zjawisko powszechne, staje się również autorem/autorką oprawy muzycznej lub kompozytorem/kompozytorką. Wspomnianą multiplikację ról możemy zauważyć także w przebiegu twórczości radiowej Waldemara Modestowicza. Dokładną analizę wybranych utworów audialnych, które stanowią przykład rozbudowanej działalności reżysera (również jako autora adaptacji i współtwórcy scenariusza słuchowiska), autorka przedstawi w czwartej części pracy doktorskiej.

Rola reżysera radiowego, choć z pewnością wiodąca w opracowywaniu danego utworu, może być jednak zróżnicowana. Zależy to zarówno od kompetencji danego twórcy/twórczyni, jak i od samej struktury dzieła oraz jego formy, a także od tego, do jakiej klasyfikacji zalicza się konkretne słuchowisko. Nie sposób w tym miejscu nie odnieść się ponownie do słów słynnej radioznawczyni i krytyczki radiowej Sławy Bardijewskiej, która celnie opisuje istotę słuchowiska, podkreślając jednocześnie jego dwoisty charakter. Bardijewska zaznacza, że słuchowisko nie istnieje jedynie w formie audialnej/dźwiękowej, ani jedynie w formie

³³⁴ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 57.

³³⁵ A. Pawlik, *O autorstwie tekstów audialnych w teatrze radiowym*, op. cit., s. 175.

tekstowej³³⁶. Badaczka dodaje również, że:

słuchowisko jest formą bardziej otwartą ku rzeczywistości niż inne gatunki literackie i wrażliwszą od nich na współczesność. Dystans między utworem i życiem staje się tu mniejszy, wzrasta element autentyczności, pojawia się możliwość współuczestniczenia sztuki w rzeczywistości, pozaestetycznych faktach [...]³³⁷.

Zarówno wspomniana już dwoista forma, struktura, jak i charakterystyka oraz estetyka słuchowiska jako konkretnego gatunku radiowego, są zatem czynnikami, które bezpośrednio determinują rytm i sposób pracy reżysera radiowego, o czym szerzej autorka będzie pisać w dalszych częściach niniejszej rozprawy. Warto zauważyć również, że słuchowisko jest otwarte na wielość realizacji i „przyjmuje” rozmaite „foniczne konkretyzacje” jednego tekstu, a co za tym idzie, daje reżyserom (także kolejnych pokoleń³³⁸), reprezentujących odmienne style, szansę na niemal nieskończoną liczbę wypowiedzi artystycznych.

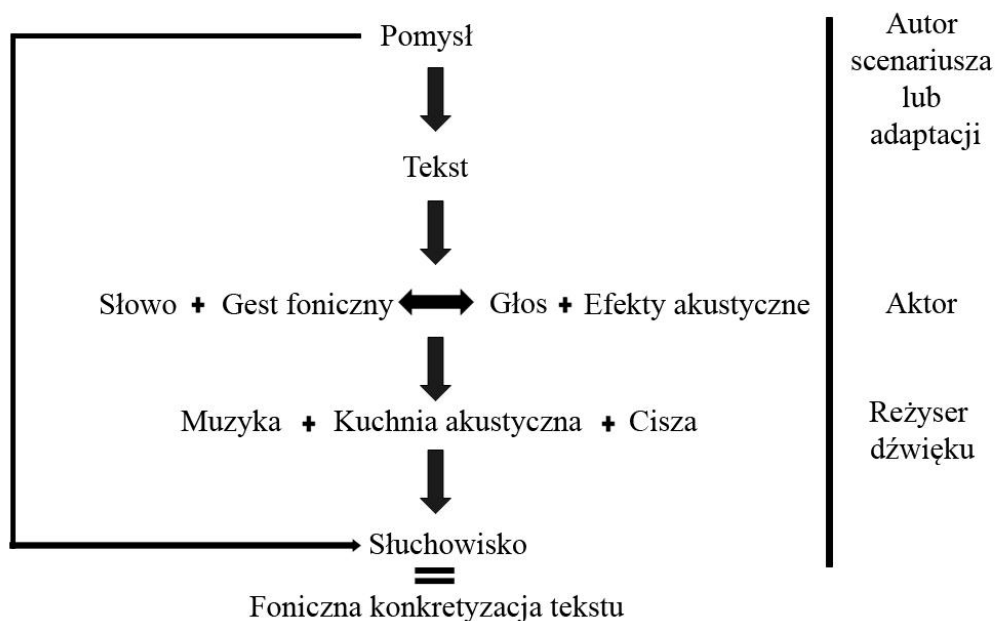
Jak zbudowane jest słuchowisko radiowe, a zatem z jaką materią musi „mierzyć się” reżyser/reżyserka radiowy/radiowa? Interesujące rozważania na temat słuchowiska w ujęciu teoretycznym podejmują Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura oraz Aleksandra Pawlik, dokonując dogłębnej analizy „anatomii” słuchowiska jako gatunku radiowego. Klasyfikacja ta posłuży jednak przede wszystkim jako punkt odniesienia do określenia warsztatu pracy reżysera/reżyserki radiowego/radiowej³³⁹. Anatomie słuchowiska ilustruje poniższa grafika:

³³⁶ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 43.

³³⁷ S. Bardijewska, *Muza bez legendy...*, *op. cit.*, s. 7.

³³⁸ Sytuacja taka miała miejsce chociażby w przypadku słuchowiska *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta, które wyreżyserowane zostało po raz pierwszy przez Janusza Warneckiego. Asystentem reżysera był wówczas Juliusz Owidzki, późniejszy nauczyciel Waldemara Modestowicza. Premiera pierwszej, wspomnianej już, realizacji dźwiękowej miała miejsce dokładnie 24 kwietnia 1958 r. *Drugi pokój* wyreżyserowany został również wiele lat później przez Waldemara Modestowicza. Modestowicz, jak podkreślał w 2015 r. podczas rozmowy z autorką niniejszej pracy, nie słyszał pierwszej fonicznej konkretyzacji tekstu Herberta z lat 50. Autorka szczegółowo omawia słuchowisko w części analitycznej rozprawy.

³³⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 59-140; J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 141-179.



II. 1. Struktura słuchowiska, opracowanie własne.

Ilustracja wskazuje najważniejsze elementy składniowe słuchowiska, którego podstawą jest tekst (scenariusz oryginalny lub adaptacja). Dominujące w utworze fonicznym są słowo i głos, którym mogą towarzyszyć kolejno: gesty foniczne lub efekty akustyczne (np. wybrzmiewające podczas jednoczesnego wypowiedzania kwestii i wykonywania określonych czynności przez aktorów/aktorki). Słowo i głos na etapie współpracy z reżyserem dźwięku wzbogacane są o warstwę muzyki, „kuchnię akustyczną” oraz element ciszy. Grafika prezentuje jednocześnie trzy kluczowe obszary współpracy reżysera z autorem scenariusza lub adaptacji, aktorami i aktorkami oraz reżyserem/reżyserką dźwięku.

Na słuchowisko składają się liczne jednostki dźwiękowe, które wchodzą ze sobą w interakcje determinujące brzmienie danego dzieła audialnego. Można wśród nich wymienić takie kody jak znaki konwencjonalne z systemu językowego, znaki muzyczne, stosowane według kodu muzycznego czy też gesty foniczne. Bachura i Pawlik, za Sławą Bardijewską, podają cztery rodzaje materiału fonicznego: „dźwięk artykułowany (słowo mówione), dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny), dźwięk muzyczny oraz element ciszy”³⁴⁰. Przewaga konkretnych elementów składniowych dzieła (otwartego na wielość realizacji

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 152-153.

dźwiękowych), sprawia, że praca reżysera/reżyserki kształtuje się w odmienny sposób. Najogólniej rzecz ujmując, to, czy w słuchowisku (w wersji tekstowej) większy nacisk położony jest na słowo czy dźwięk, określa stopień ingerencji reżysera/reżyserki radiowej w dany utwór i sprzyja (bądź nie sprzyja) kształtowaniu słuchowiska za pomocą narzędzi, na które wpływ mają między innymi wykształcenie, kompetencje kulturowe i intelektualne, styl i doświadczenie reżysera/reżyserki w pracy z materia radiową.

Istotna w słuchowisku jest relacja pomiędzy tekstem i słowem oraz głosem. Dominującą rolę w słuchowisku z pewnością odgrywa głos, który nierozdzielnie związany jest ze słowem, wspierając je lub stając z nim w opozycji, np. poprzez wyczuwalny w wypowiedzi protagonisty/protagonistki ironiczny ton³⁴¹. Waldemar Modestowicz w rozmowie z Jackiem Kopcińskim, mówiąc o pracy z aktorami/aktorkami, zaznacza:

Oczywiście głos jest najważniejszy. Trzeba umieć stosować sceniczną artykulację, dykcję i dynamikę. Teatr radiowy lubi bliskie plany, sceny intymne, introspekcje. Aktorzy przed mikrofonem muszą grać całą skalą uczuć, życie odgrywanych przez nich postaci musi być pełnowymiarowe, prawdziwe, ale też skondensowane, wyraziste. W studiu radiowym nie ma kostiumów i dekoracji, to wszystko aktor musi stworzyć w swojej wyobraźni. No i wreszcie poszukiwanie życiowej prawdy w dialogach i sytuacjach – to liczy się najbardziej³⁴².

Głos jest jednocześnie czynnikiem, który pełni ważną funkcję informacyjną, pozwalając słuchaczowi/słuchaczce stworzyć w wyobraźni obraz bohatera/bohaterki. Głos aktora/aktorki sprawia, że bohater/bohaterka nabiera indywidualnych cech, które związane są nie tylko z jego/jej płcią, wiekiem czy wyglądem, ale mogą odzwierciedlać także np. status społeczny³⁴³. Głos, jak pisze Michał Kaziów, to „najdoskonalszy instrument muzyczny”³⁴⁴, a „utalentowany twórca słuchowiska wykorzystuje w pełni te głosy, jak kompozytor instrumenty”³⁴⁵. Głos pełni, zdaniem badacza, m.in. funkcje estetyczne (związane z barwą i brzmieniem [np. miłym lub oschłym] czy specyficznym akcentem, sposobem artykulacji i wymowy [gwary, żargony itp.]) oraz funkcje uczuciowe [głos zdradza stan psychiczny bohatera/bohaterki oraz wywołuje emocje u odbiorców/odbiorczyń]). Cechy głosu dostarczają zatem wiedzę oraz są nośnikiem i katalizatorem emocji.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 157.

³⁴² J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

³⁴³ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 155.

³⁴⁴ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 96.

³⁴⁵ *Ibidem*, s. 97.

Głos, jak już zostało wspomniane, wiąże się ze słowem³⁴⁶ czy, pisząc inaczej, językiem słuchowiska, sposobem wyrażania myśli, który charakteryzuje bohaterów/bohaterki radiowego dramatu lub jego narratora. Najsilniej, jak wspomina Kaziów, „słowa z głosem są związane, a właściwie całkowicie stopione – wówczas, gdy stanowią potoczną mowę postaci słuchowiska (nakreślonej przez autora)”³⁴⁷. Bywa, że słowu artykułowanemu towarzyszy gest foniczny, czyli inaczej ujmując „dźwiękowy ruch mimiczny”³⁴⁸, który przekazuje treści „niepoddające się procesowi werbalizacji”³⁴⁹. Autorka niniejszej pracy wspomina o tym jedynie dla ukazania pełnej gamy elementów składniowych słuchowiska. Z punktu widzenia pracy reżysera, jest to raczej zjawisko marginalne, niezasługujące na szerokie omówienie.

Warstwą, która w istotny sposób wpływa na dynamikę słuchowiska (a zarazem daje reżyserom/reżyserkom oraz realizatorom/realizatorce akustycznym możliwości rozwinięcia i ukazania w pełni swej wizji artystycznej), jest sfera dźwiękowo-akustyczna. Funkcją „kuchni akustycznej”, na którą składają się rozmaite efekty audialne, jest budowanie tła, wzmacnianie oddziaływania słów oraz konstruowanie oprawy dźwiękowej dla wydarzeń i postaci utworu radiowego³⁵⁰. „Kuchnia akustyczna” stanowi przede wszystkim dźwiękowy odpowiednik wizualności i daje reżyserom/reżyserkom możliwość odtworzenia rzeczywistości w pełnym wymiarze. U słuchaczy i słuchaczek ma natomiast, jak podkreślają Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik, wywoływać „niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe”³⁵¹.

„Muzyka ma mówić, słowo – śpiewać” – pisał w książce zatytułowanej *Reżyser o słuchowisku radiowym*³⁵², Zbigniew Kopalko, reżyser i twórca radiowy, a także późniejszy nauczyciel akademicki Waldemara Modestowicza z czasów studiów w Wydziale Reżyserii Uniwersytetu Śląskiego. Muzyka odczytywana bywa odmiennie w rzeczywistości „pozasłuchowiskowej”, a inaczej w kontekście danego dzieła audialnego. Z pewnością

³⁴⁶ Na marginesie rozważań, mając jednak w pamięci, że słuchowisko posiada dwoistą postać (foniczną i tekstową), można dodać, iż Walter Jackson Ong, pisząc o pierwotnej kulturze oralnej konstatował: „Słowa są dźwiękami”. Badacz dodawał, że „bez pisma nie mają widzialnej postaci, chociaż możemy zobaczyć przedmioty, które one oznaczają”. Por. W.J. Ong, *Wtórna oralność*, tłum. J. Japola [w:] *Nowe media...*, *op. cit.*, s.179.

³⁴⁷ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 103.

³⁴⁸ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 158. Pisząc o geście fonicznym jako dźwiękowym ruchu mimicznym, autorki powołują się na tekst J. Mayena *O stylistyce utworów mówionych...*, *op. cit.*, s. 97.

³⁴⁹ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 158. W swych rozważaniach autorki przywołują konstatacje Sławy Bardijewskiej dotyczące gestu fonicznego, Por. S. Bardijewska, *O znakach radiowych* [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, red. A. Helman i in., Ossolineum, Wrocław 1977, s. 127-128.

³⁵⁰ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 164.

³⁵¹ *Ibidem*, s. 161.

³⁵² Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1966, s. 41.

podkreśla i dookreśla w słuchowisku odpowiednie momenty, buduje napięcie, sugeruje stany emocjonalne, wywołuje emocje u odbiorców i odbiorczyń, a jednocześnie jest nośnikiem nowych znaczeń. „W efektach dźwiękowych też ukryte są emocje, choć przede wszystkim niosą je słowa, a potem, na zgraniu, podbija je muzyka” – dodaje sam Modestowicz³⁵³. Wśród najważniejszych funkcji muzyki należy zatem wymienić funkcję dramaturgiczną i ilustracyjną. Interesujące zależności pomiędzy muzyką a tekstem odnaleźć można np. w analizowanym w czwartej części rozprawy słuchowisku *Von Bingen. Historia prawdziwa*. Przykładem utworu fonicznego, którego tło akustyczne w sposób szczególnie dopełnia pierwszy plan jest zaś *Cała jaskrawość* Edwarda Stachury, również poddana analizie w rozdziale czwartym.

Michał Kaziów wyróżnia muzykę jako klimat, muzykę jako tło, muzykę jako główny wyraz, muzykę jako przerywnik oraz muzykę o charakterze bezprzestrzennym i trójwymiarowym³⁵⁴. W pierwszym przypadku muzyka (podobnie jak cisza w tej samej funkcji, o czym autorka będzie wspominać w dalszych akapitach), ściśle związana jest z konkretną sytuacją, nastrojem postaci oraz miejscem akcji. Muzyka jako tło dla całego słuchowiska (towarzysząca mu od początku do końca) jest coraz rzadziej stosowana przez reżyserów, więc autorka nie poświęci jej zbyt wiele uwagi. Muzyka jako główny wyraz występuje, jak pisze Kaziów, wówczas, gdy „bohaterem utworu jest kompozytor, śpiewak, wirtuoz”³⁵⁵. Możemy zatem taką sytuację również traktować raczej jednostkowo. Muzyka jako przerywnik odgrywa zaś po prostu rolę akapitu. Muzyka o charakterze bezprzestrzennym i trójwymiarowym związana jest natomiast z podziałem na muzykę abstrakcyjną (dookreślającą sytuację na poziomie duchowym, psychicznym, emocjonalnym) oraz konkretną (przypominającą dźwięki przedmiotów znanych słuchaczom i słuchaczkom z rzeczywistości i wywołującą konkretne wyobrażenia).

Ważniejszy wydaje się fakt, że muzyka, jako złożony, aktywny semantycznie znak, nie pozostaje obojętna wobec innych składników utworu radiowego, co podkreślają Bachura i Pawlik, pisząc:

Znaczenia ewokowane przez muzykę wchodzą w rozmaite interakcje z zawartością semantyczną pozostałych elementów dzieła cytowanego, dzięki czemu możliwe staje się wydobycie zamierzonych przez reżysera odcieni znaczeniowych całości. Ale muzyka, właśnie dzięki interakcji z innymi znakami

³⁵³ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

³⁵⁴ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 111-114.

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 112-113.

radiowymi oraz w ich otoczeniu, staje się konkretnym znakiem, nabiera funkcji znaczeniowej³⁵⁶.

Jak zaznacza z kolei Robert McLeish w książce *Produkcja radiowa*, muzyka jest narzędziem, które pomaga tworzyć dobre słuchowiska. Istotne jest jednak to, że należy odpowiednio dobrać utwory lub fragmenty muzyki, a także stosować elementy te z umiarem, by nie stały się czynnikami zakłócającymi odbiór. McLeish dodaje, że powinno się unikać „utworów zbyt oczywistych lub zbyt dobrze znanych”³⁵⁷, a także zastanowić się, jaką funkcję ma w zamierzeniu spełniać muzyka w danym dziele radiowym.

Pracy reżysera podlegają zatem, jak zostało dotąd ustalone, warstwa narracyjno-dialogowa, dźwięki, efekty i „kuchnia akustyczna” oraz muzyka. Tłem dla powyższych elementów staje się zaś cisza, która podobnie jak muzyka, nie jest składnikiem pozbawionym znaczeń. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa określa ciszę jako „przestrzenną 'dekorację foniczną’”³⁵⁸. Cisza, która w radiu nie może być pojmowana jako brak dźwięku, jest istnym wyzwaniem dla reżyserów i reżyserek radiowych, a umiejętne posługiwanie się tym elementem dzieła radiowego, stanowi o niewątpliwym kunszcie danego twórcy/twórczyni. Owa „przestrzenna 'dekoracja foniczna’”, która nade wszystko pełni funkcje ekspresyjną i semantyczną, może być także akapitem, a nawet główną osią, wokół której zbudowane jest słuchowisko (mówi się wówczas o konstrukcyjnej funkcji ciszy)³⁵⁹. Cisza często symbolizuje w słuchowiskach zmianę miejsca akcji. Dzięki wykorzystaniu zaś odpowiednich zabiegów, takich jak przywołanie odgłosów wskazówek zegara czy jadącego po torach pociągu³⁶⁰ – bywa również wyrażana dźwiękowo. Ponadto, cisza stwarza klimat danej sceny czy całego słuchowiska, potęgując jego odbiór, a w wybranych przypadkach stanowi personifikację strachu lub grozy³⁶¹.

Warto w tym miejscu dostrzec jeszcze jedną ważną warstwę słuchowiska, czyli narrację, która wraz z dialogiem określa charakter i format dramatu radiowego. Sława Bardijewska zaznacza, że

³⁵⁶ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 171.

³⁵⁷ R. McLeish, *Produkcja radiowa...*, *op. cit.*, s. 292.

³⁵⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 270.

³⁵⁹ Egzemplifikację stanowi wspomniane już słuchowisko Zbigniewa Herberta *Drugi pokój* w reżyserii Waldemara Modestowicza.

³⁶⁰ Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik jako przykład ciszy reprezentowanej przez jednostki słyszalne podają słuchowisko *Przedział dla niepalących* Wojciecha Letkiego w reżyserii Andrzeja Brzoski, gdzie cisza została wyrażona poprzez stukot kół, oraz utwór audialny *Bomba* Dina Buzzatię w przekładzie Joanny Wajs i reżyserii Andrzeja Piszczatowskiego. W drugim dramacie radiowym ciszę mogą słuchacze i słuchaczki „odnaleźć” w odgłosach tykania zegara i chrapania bohatera.

³⁶¹ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 108-109.

obie formy, dramatyczna i narracyjna, mające odmienne możliwości formotwórcze i odmienną ekspresję, współtworzą bogatą wielorodność kształtów słuchowiska, których nie da się uporządkować rodzajowo czy gatunkowo, według klasycznej typologii literackiej³⁶².

Narracja nie zawsze pełni funkcję drugorzędną – bywa, że jest równoprawna dialogowi, choć u zarania słuchowiskowych dziejów była uznawana raczej za zło konieczne. Jej funkcję pojmowano przede wszystkim jako deskrypcyjną. Radio, które w swej istocie jest medium awizualnym, potrzebowało, jak mogłoby się wydawać, takiego dopowiedzenia w postaci narratora, który opisałby to, co niewidoczne dla oczu słuchaczy i słuchaczek, a co trudno byłoby wyrazić samym dźwiękiem. Dzięki narracji (dziś powiedzielibyśmy „z offu”) opisywano więc wygląd pomieszczeń, postaci czy przedmiotów, czas i miejsce akcji i wiele innych elementów, które trudno było w radiu pokazać.

Dialog i narracja, przenikają się i uzupełniają, choć są elementami opozycyjnymi. Ich połączenie daje możliwość budowania w pełni świata przedstawionego. Bardijewska podkreśla jednak, że

ta narzucona narracji funkcja równoważnika wizualności została niebawem zaniechana jako estetycznie chybiona i sprzeczna ze specyfiką awizualnej sztuki radiowej. Jednak długo jeszcze utrzymywało się przekonanie wywiedzione z doświadczenia i tradycji teatralnej, że narracja może pełnić w dramacie przede wszystkim rolę komplementarną, na przykład uwalniając dialog dramatyczny od nadmiernej informacyjności i opisowości, które na scenie „szkodzą” jego dynamice, opóźniają akcję, przerywają rozwój konfliktu, niszczą naturalność postaci, czyniąc z nich rezonerów i deklamatorów³⁶³.

W późniejszych latach narracja nabiera na znaczeniu i wraz z rozwojem sztuki słuchowiskowej coraz częściej nie tylko towarzyszy dialogom, ale także pełni wobec nich rolę pierwszorzędną jako wyrazicielka „osobistej ekspresji”³⁶⁴.

Autorka książki *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku* dzieli narrację na autonomiczną i narrację w kontekście dialogowym. Formy narracji autonomicznej to monolog oraz monodram. Pierwszy z nich jest zakorzeniony przede wszystkim w sztukach klasycznych i z nich czerpie swą proveniencję. Monolog nie od razu został doceniony w radiu, choć można zaryzykować stwierdzenie, że na scenie radiowej brzmi zdecydowanie bardziej naturalnie niż na deskach

³⁶² S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 78.

³⁶³ *Ibidem*, s. 79.

³⁶⁴ *Idem*.

teatru dramatycznego. Wynika to przede wszystkim z faktu, iż radio było i jest sztuką intymną, co w kontekście współczesnych słuchowisk ponownie podkreśla Waldemar Modestowicz:

To są historie rozpisane na dwóch, trzech bohaterów, na trzy lub cztery głosy. Wynika to z prawidłowego odczytania, że radio jest sztuką intymną. Jest też oczywiście inny język. Takie słuchowiska gra się inaczej, tak samo, jak inaczej mówi się współczesne teksty. Jeśli chodzi o teksty klasyczne, teatralne, to scena teatru dramatycznego jest zawsze pewnego rodzaju umownością i w tym przypadku zazwyczaj najgorzej wychodzą te sceny, które radio z kolei lubi najbardziej. Mówię tu o monologach i o tym, co w teatrze określimy jako kwestie wypowiedziane „na stronie” - o tym, co jest głośnym myśleniem. W radiu takie sceny świetnie się sprawdzają. W czasach, gdy nie było radia, teatr musiał poradzić sobie z intymną sferą człowieka, czyli z myśleniem, działaniem intro, „do środka”, monologiem wewnętrznym. Na scenie zawsze sytuacja była nieprawdziwa – cóż to za intymność, jeśli widzimy aktora (nawet jeśli znajduje się on na proscenium lub wśród publiczności), który na głos wypowiada swoje myśli? Gdzie tu jest intymność? Nie ma jej. To wszystko jest sztuczne i umowne³⁶⁵.

Modestowicz dodaje, że radio bardzo dobrze odczytuje intymne, kameralne klasyczne sceny. Jakie zabiegi stosują reżyserzy/reżyserki? Otóż, monolog może być wyrażony w słuchowisku jako szept lub krzyk, stanowiąc swego rodzaju „obnażenie” myśli lub wątpliwości. Jest więc zazwyczaj nośnikiem silnych emocji i pozwala zajrzeć w głąb psychiki bohatera lub bohaterki sztuki radiowej. Oddaje stan ducha i nastrój protagonisty/protagonistki. Wypowiedzi narratora, jak zauważa Joanna Bachura-Wojtasik, „bardzo często pogłębiają konflikt, doprecyzowują charakterystykę bohaterów, informują o czasie i przestrzeni”³⁶⁶. Podstawą monodramu jest zaś zmienna sytuacja dramatyczna w ujęciu jednostkowym, z perspektywy danego bohatera/bohaterki. Sytuacja ta ukazana jest w kontekście wydarzeń, które aktualnie rozgrywają się i zmieniają na scenie słuchowiskowej.

Narracja w kontekście dialogowym, w ujęciu Bardijewskiej, to monolog wygłaszany, monolog wewnętrzny, narracja rozproszona, narracja obiektywna oraz narracja udramatyzowana. O rozróżnieniu tym autorka wspomina jedynie dla ukazania pełnej klasyfikacji. Szczegółowe omówienie typów i form narracji nie jest kluczowe dla niniejszej rozprawy doktorskiej³⁶⁷. Warto jednak dodać, że rozróżnienia typów narracji dokonała także Joanna Bachura, która pisze o narracji stanowiącej część świata fabularnego słuchowiska (narracja jako immanentny element słuchowiska) oraz narracji umieszczonej na zewnątrz

³⁶⁵ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 maja 2015 r. w siedzibie Teatru Polskiego Radia w Warszawie na potrzeby pracy magisterskiej.

³⁶⁶ J. Bachura-Wojtasik, *Odslony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 260.

³⁶⁷ Wszystkie typy opisuje detalicznie Sława Bardijewska w książce zatytułowanej *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 79-83.

tekstu, czyli „opracowanej dźwiękowo czołówce i zakończeniu słuchowiska”³⁶⁸. Badaczka przywołuje także typologię narracji dokonaną przez Franza Stanzela, który wyróżnił narrację pierwszoosobową, narrację auktorialną oraz narrację personalną³⁶⁹.

Porządkując ujęcia narracji warto podkreślić, że może ona obejmować wybrany fragment słuchowiska lub cały tekst audialny. Narracja rozumiana jako czas opowiedziany nie musi być równoznaczna z linią czasu realnego nagrania słuchowiska. Rzadko kiedy, co podkreślał Modestowicz w rozmowie z autorką pracy, reżyser ma możliwość chronologicznego nagrywania scen, w układzie odpowiadającym ich kolejność występowania na audialnej scenie i „prowadzenia” opowieści. Sama opowieść staje się słowem-kluczem i przewija się nieustannie w refleksjach Waldemara Modestowicza poświęconych radiowemu teatrowi. Warto zatem przytoczyć w tym miejscu słowa Jerzego Trzebińskiego, który pisał w następujący sposób:

Można zauważyć, że im ważniejszy dla życia społeczności jest wytwór kulturowy i aspekt rzeczywistości, do której się on odnosi, tym bardziej jest prawdopodobne, że będzie miał formę opowieści³⁷⁰.

Narracyjne konstruowanie rzeczywistości, również tej słuchowiskowej, jest zatem formą naturalną. Historie bohaterów, nawet wówczas, gdy są opowiadane bez „obecności” narratora, mogą mieć schemat narracyjny. Jest on, w rozumieniu Jerzego Trzebińskiego, równoznaczny z uznaniem owych historii jako ujętych i skończonych w określonym czasie³⁷¹. Grażyna Stachyra, pisząc zaś o narracji radiowej w kontekście pierwotnej oralności, zauważa, że „radio odwołuje się [...] do medium, jakim jest głos ludzki, medium pierwotnej oralności”³⁷².

Opisana w niniejszej części pracy struktura dzieła audialnego zdecydowanie determinuje sposób reżyserowania słuchowisk i, w zależności od „proporcji” składników konkretnego utworu, otwiera przed twórcami i twórczyniami radiowymi rozmaite możliwości. Od reżysera/reżyserki (a także dobranej przez niego/nią zespołu) w największej jednak mierze, jak już zostało wspomniane, zależy to, w jaki sposób radiowe dzieło zostanie

³⁶⁸ J. Bachura-Wojtasik, *Odstłony wyobraźni...*, op. cit., s. 260-264.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 261.

³⁷⁰ J. Trzebiński, *Problematyka narracji we współczesnej psychologii* [w:] *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9.

³⁷¹ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości* [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 23.

³⁷² G. Stachyra, „Radio Majdanek” – głos pośród ciszy. *Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności* [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, op. cit., s. 16.

uksztalowane.

Badacz gatunku, Janusz Łastowiecki zaznacza, że w warstwie realizacyjnej słuchowisko rozumieć można jako dźwiękowy film. Podobne refleksje, dotyczące chociażby porównania zagadnienia montażu filmowego i montażu słuchowiska, podejmuje badaczka sztuki radiowej Joanna Bachura. Aleksandra Pawlik również przenosi rozważania z gruntu sztuki filmowej na słuchowisko w zakresie postaw reżysera wobec scenariusza i materiału literackiego. Słuchowisko, podobnie jak film, jest, używając języka filmoznawcy Marka Hendrykowskiego, „strukturą semantycznie złożoną i odwołującą się do wieloznacznych skojarzeń”³⁷³. Marek Hendrykowski dodaje, kontynuując rozważania na gruncie sztuki filmowej:

Z jednej strony, obraz filmowy jako dzieło sztuki nie jest nigdy fotograficzną lub fonofotograficzną reprodukcją rzeczywistości. Z drugiej, aby mógł być uznany za dzieło sztuki, potrzeba o wiele więcej. Musi on się stać tworem artystycznej wyobraźni - zyskując w ten sposób wymiar symboliczny. Spośród wszystkich znaczeń słowa „symboliczny” szczególnie istotne są tutaj dwa: po pierwsze, „przenośny” (tworzący rzeczywistość innego wymiaru), po drugie – „wieloznaczny”³⁷⁴.

Podobne refleksje mogą dotyczyć sztuki słuchowiskowej. W dziele audialnym dźwięki, słowa, gesty mimiczne czy cisza również nie są jedynie odzwierciedleniem rzeczywistości. Choć budzą skojarzenia z przedmiotami czy zjawiskami znanymi z tzw. życia codziennego, w radiu, dzięki odpowiedniej działalności reżyserskiej, nabierają one nowych znaczeń, wymiarów, symboli i odczytań.

Warto dodać, co będzie jeszcze w wielu kontekstach podkreślane, że znacząca w przygotowaniu dzieła jest także rola odbiorców i odbiorczyń. Francuski teoretyk radiowy Charles Laronde, którego słowa przywołuję w tym miejscu za Michałem Kaziówem, w przedmowie do książki *Théâtre Invisible*, pisał

Nie należy uważać słuchaczy za niewidomych. Są oni czym innym. Są oni ‘nad – słuchowcami’ (super słuchowcami³⁷⁵). Musimy się nauczyć dawać im wszystko to, co słuch, ten subtelny zmysł wewnętrzny, może przyjąć z liryzmu, marzenia i ewokacji. Musimy słuchacza zamienić w człowieka widzącego³⁷⁶.

³⁷³ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, op. cit., s. 185.

³⁷⁴ *Idem*.

³⁷⁵ Pisownia oryginalna.

³⁷⁶ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, op. cit., s. 32.

Kaziów przypomina również stanowisko „ojca duchowego”³⁷⁷ radia artystycznego, poety, dziennikarza, muzykologa i autora słuchowisk, Witolda Hulewicza, który podkreślał, że twórca radiowy powinien pamiętać, że jego dzieło musi oddziaływać przede wszystkim na słuch, ale nie może ograniczać się to do „powtarzania” dźwięków, które znamy z otaczającej nas rzeczywistości. Ważne było (i nadal jest), aby słuchowiska (i szerzej – twórczość radiowa) operowały „dynamicznym dialogiem (który powinien wyrażać wewnętrzne przeżycia postaci – ich ideę, filozofię, moralność itp.), a nie sceniczną, teatralną akcją, sytuację wyrażoną przy pomocy „kuchni akustycznej”³⁷⁸.

Zarówno dobra znajomość i świadomość struktury słuchowiska jako gatunku radiowego, jak i dostrzeżenie faktu, że po drugiej stronie, jak zwykle się dawniej mawiać, „radiodbiornika”, znajduje się odbiorca lub odbiorczyni, który/która może być wymagający/wymagająca lub nieskory/nieskora do długotrwałej uwagi, powinny towarzyszyć reżyserom i reżyserkom podczas procesu pracy nad dramatem radiowym.

Waldemar Modestowicz w tym temacie dodaje takie spostrzeżenia:

Każdy słucha i słyszy inaczej. To kwestia sytuacji, ale i cech osobniczych: inteligencji, wyobraźni, wrażliwości, umuzykalnienia, nawyków i gustów. Ja słucham słuchowisk bardzo emocjonalnie, całym sobą. Uruchamiam wyobraźnię i słucham, oglądam dźwiękowo-głosowo-muzyczny film. Wzruszam się, przeżywam, dokonuję wewnętrznej interpretacji. Jeśli mam niedosyt, to słucham po raz drugi. I to jest wyraz najwyższego uznania. Mimo że najczęściej słuchamy radia samotnie, intymnie, lubię też sytuacje szczególne, festiwalowe, kiedy można słuchać słuchowisk wspólnie, w większym gronie, na przykład w sali kinowej z publicznością. To powoduje jakiś rodzaj współodczuwania, sprawdzenia, jak reagują inni³⁷⁹.

Spółeczny wymiar radia i odbiór sztuki słuchowiskowej może być zatem, co wybrzmiewa w wypowiedzi Modestowicza, również istotny dla reżyserów i reżyserek radiowych.

³⁷⁷ Witold Hulewicz – *legenda Polskiego Radia*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1459728,Witold-Hulewicz-%e2%80%93-legenda-Polskiego-Radia>, [dostęp z dnia 26.12.2021 r.].

³⁷⁸ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 39.

³⁷⁹ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

2.3. Proces reżyserowania słuchowisk

Maciej Józef Kwiatkowski w 1973 r. w książce *Kulisy radia* pisał, że są ludzie, którzy wyobrażają sobie pracę nad słuchowiskiem radiowym w następujący sposób:

17.55 – Schodzą się wykonawcy. Reżyser rozdaje teksty. Aktorzy ustawiają się przy mikrofonie.

18.00 – Spiker zapowiada. Słuchowisko się rozpoczyna i trwa godzinę.

19.00 – Koniec słuchowiska. Aktorzy oddają teksty i ustawiają się w ogonku do kasy, odbierają honoraria i, syci chwały, udają się w tzw. „pielesze”.

Czyli: krótko, miło i przyjemnie. Bo właściwie, co to za sztuka takie słuchowisko? Uczyć się roli na pamięć nie potrzeba, a czytać z kartki, to każdy potrafi. Niestety, rzeczywistość jest zupełnie inna. Przygotowanie słuchowiska radiowego to poważne przedsięwzięcie, najeżone trudnościami i kłopotami, wymagające dużego nakładu pracy licznego zespołu: autora, reżysera, aktorów, realizatora akustycznego, muzyka przygotowującego oprawę muzyczną i technika nagrywającego³⁸⁰.

Przytoczone wyżej słowa są wyrazem spostrzeżeń należących już w pewnej mierze do historii. Nikt nie zakłada dziś w studiu obecności spikera zapowiadającego słuchowisko lub, o czym autor pisze na kolejnych kartach wspomnianej książki, inspicjenta czy maszynistek. Niemniej jednak należy zgodzić się z Maciejem Józefem Kwiatkowskim, że praca nad słuchowiskiem jest skomplikowana i angażuje zespół składający się z wielu osób.

Warto również zauważyć w tym miejscu, że proces reżyserii radiowej jest w pewnej mierze zbliżony do reżyserowania sztuk filmowych oraz teatralnych³⁸¹. Etapy tego „wielowarstwowego i wieloaspektowego, komunikacyjnego procesu międzyludzkiego”³⁸² opisuje m.in. Kazimierz Braun. Reżyser wymienia kolejno: etap tworzenia tekstu widowiska, tworzenia ludzkiej materii widowiska (dokonywanie obsad, kształtowanie działań aktorów na próbach itp.), tworzenia przestrzeni widowiska (zazwyczaj we współpracy ze scenografami i reżyserami światła), tworzenie czasu widowiska (czyli kształtowanie warstwy rytmicznej, dźwiękowej, akustycznej i muzycznej widowiska – najczęściej we współpracy z kompozytorem, kierownikiem muzycznym, akustykiem) oraz tworzenie akcji widowiska (co oznacza twórcze przekształcanie działań i zdarzeń codziennych, życiowych, dosłownych, realistycznych w działania symboliczne, uniwersalne, o określonej strukturze)³⁸³. W procesie reżyserii słuchowiskowej zauważyć można niemal wszystkie wymienione etapy, choć

³⁸⁰ M. J. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, op. cit., s. 117.

³⁸¹ O tym, czy metody tworzenia słuchowisk bardziej przypominają te teatralne, czy filmowe autorka będzie pisać w kolejnym podrozdziale dysertacji.

³⁸² K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, op. cit., s. 165.

³⁸³ *Ibidem*, s. 165-166.

realizowane są, oczywiście, „pod dyktando” i wymogi medium radiowego. Wyjątek w pewnych przypadkach stanowi etap tworzenia przestrzeni, choć reżyserując słuchowiska nagrywane w plenerach, reżyserzy i reżyserki także muszą wziąć pod uwagę miejsce lub miejsca, które dźwiękowo „zagrają” w sztuce audialnej. Jeśli zaś chodzi o dramaty radiowe nagrywane w studiu, to reżyser/reżyserka również ma do dyspozycji pewne elementy, np. podłogę o zróżnicowanej strukturze czy obecne w danym pomieszczeniu przedmioty i meble: drzwi, szafki, stoły, biurka itp.

Przechodząc do bardziej szczegółowego opisu tworzenia słuchowisk, trudno nie przyznać wspomnianemu już Maciejowi Józefowi Kwiatkowskiemu racji, gdy stwierdza, że „najpierw najwięcej kłopotów ma autor”³⁸⁴, gdyż „napisanie słuchowiska dla radia nie jest sprawą prostą i wielu, nawet bardzo dobrych autorów, nie bardzo sobie daje radę z pisaniem dla mikrofonu”³⁸⁵. W pierwszej fazie wieloetapowego (choć obecnie zazwyczaj dynamicznego) procesu reżyserowania słuchowiska radiowego najważniejszy jest bowiem pomysł – zarówno reżyserski, jak i związany z tekstem literackim. Materiał literacki może być zaś dwojakiej natury. W przypadku słuchowisk oryginalnych, a więc utworów napisanych specjalnie na potrzeby radia, o których wspominał Kwiatkowski, będzie to scenariusz słuchowiska. Tekst słuchowiska musi być dostosowany do możliwości i ograniczeń teatru radiowego. Jak stwierdza Maciej Józef Kwiatkowski:

Utrzymać słuchacza w napięciu, dać mu przeżycie artystyczne oddziałując jedynie na słuch, jest największym kłopotem autora. Trzeba dodać, że mikrofon bezlitośnie uwypukli każde sztuczne sformułowanie, przejaskrawi papierowy, niezyciowy dialog³⁸⁶.

Drugim rodzajem materiału literackiego, który może stanowić podstawę dramatu radiowego, jest adaptacja dzieła scenicznego. O adaptacji radiowej jako szczególnym wyzwaniu pisze Robert McLeish. Wśród licznych wskazówek dla twórców i twórczyń podejmujących się adaptacji, najważniejsza myśl autora związana jest zachowaniem charakteru oryginalnego tekstu. McLeish podkreśla:

Jego [tekstu – przyp. aut.] zasadniczą część trzeba zachować – może to być klimat udręki, depresji, konfliktu, ekscytacji, oczekiwania, sukcesu lub zgody – tak samo jak nie powinno się zmieniać układu związków między bohaterami, ich zalet, słabości, wątpliwości. Autor dokonujący adaptacji powinien w

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 117-118.

³⁸⁵ *Idem*.

³⁸⁶ M. J. Kwiatkowski, *Kulisy radia, op. cit.*, s. 118.

swojej analizie wykazać się troską o oryginał i w nowym medium zachować jego najbardziej wyraziste cechy³⁸⁷.

Autor książki *Kulisy radia* także odnosi się do autorów/autorek adaptacji, nazywając ich dość poetycko „radiofonizatorami sztuk teatralnych i innych dzieł literackich (prozy i poezji)”³⁸⁸. Zaznacza przede wszystkim, że mierzą się oni/one z podobnymi wyzwaniem, co twórcy/twórczynie słuchowisk oryginalnych.

W przypadku słuchowisk oryginalnych istotna na tym etapie pracy nad spektaklem radiowym jest również współpraca reżysera/reżyserki z autorem/autorką scenariusza, która poprzedza kolejne działania. Efekty tej kooperacji są, jak zaznacza Modestowicz, zazwyczaj dziełem kompromisu – przesuwania granic w celu uzyskania optymalnej podstawy do pracy nad dźwiękiem. Dość powszechnym zjawiskiem jest sytuacja, w której reżyser/reżyserka jest także autorem/autorką adaptacji³⁸⁹.

Zanim jednak zostanie przelany na papier, pomysł powinien od początku zostać ujęty w pewne ramy. Dotyczą one zarówno założeń fabuły oraz formy słuchowiska, jak i możliwości technicznych związanych z dostosowaniem historii do medium radiowego. Nie bez znaczenia są w tym ujęciu także perspektywy finansowe i budżet przeznaczony na realizację dzieła audialnego³⁹⁰. McLeish, w swoistym poradniku dla twórców i twórczyń radiowych, sugeruje również, by wybrany temat jak najlepiej wydobywał to, co obrazowe, odtwarzał emocje, przywoływał wspomnienia, pozwalał odbiorcom i odbiorczyniom utożsamić się z którymś/którąś z bohaterów/bohatek opowieści. Najważniejsze zaś – zdaniem przywołanego producenta radiowego, pracującego na co dzień w BBC – jest, by opisywana historia wzbudzała emocje i zaprzętała myśli³⁹¹.

Gdy określony zostanie temat/problematyka słuchowiska, a reżyser/reżyserka będzie dysponował/dysponowała tekstem scenariusza lub konkretnym materiałem literackim, należy podjąć decyzje dotyczące obsady dzieła audialnego. Wybór aktorów i aktorek jest za każdym razem rozpatrywany indywidualnie, choć najczęściej reżyserzy/reżyserki mają grupę osób, z

³⁸⁷ R. McLeish, *Produkcja radiowa*, *op. cit.*, s. 273.

³⁸⁸ M. J. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, *op. cit.*, s. 118.

³⁸⁹ Waldemar Modestowicz, jak już zostało napisane w poprzednim rozdziale, również bywa autorem adaptacji reżyserowanych przez siebie słuchowisk, wśród których można wymienić dodatkowo np. *Całą jaskrawość* (według tekstu Edwarda Stachury), *Starość jest piękna* (według dramatu Esther Vilar), *Recycling* (według poezji Tadeusza Różewicza), *Srebrny deszcz* (według opowiadania Pawła Huellego), *Droga do Bogulmy* (według książki Jachyma Topola), *Hamlet* (według sztuki Williama Shakespeare'a), *Ciemny las* (według utworu Andrzeja Stasiuka) oraz *Dwa dni z Aniołem* (według tekstu Marka Nowakowskiego).

³⁹⁰ R. McLeish, *Produkcja radiowa*, *op. cit.*, s. 273-274.

³⁹¹ *Ibidem*, s. 281.

którymi chętnie współpracują przy okazji różnorodnych produkcji. Warto odnotować, że zdarzają się sytuacje, w których teksty powstają z myślą o konkretnych aktorach, niemniej jednak odbywa się to na poziomie pracy autora scenariusza. Z pewnością, aktorzy i aktorki dobierani są także pod względem zróżnicowania głosów, by bohaterzy i bohaterki byli/były łatwi/latwe do odgadnięcia. Kwiatkowski w *Kulisach radia* pisał:

Chociaż Warszawa ma wiele teatrów i wielu aktorów – nie łatwo jest ustalić obsadę [...] Na pociechę radiowy reżyser nie potrzebuje brać pod uwagę wyglądu zewnętrznego aktora: Don Kichota może w radiu grać najniższy i najgrubszy aktor, a młodą dziewczynę aktorka w więcej niż średnim wieku, ale za to obdarzona młodo brzmiącym głosem³⁹².

Czego od aktorek i aktorów wymaga reżyser Waldemar Modestowicz? Jak zaznacza, aktora/aktorkę:

trzeba nauczyć wielu rzeczy, na przykład szybkiego wyzwiania emocji. Liczy się też umiejętność powtarzania sceny dokładnie tym samym głosem, a także oderwania się od tekstu, improwizacji. Aktorzy w radiu wcale nie grają tylko głosem, ale całym ciałem, dynamicznie, w geście, w ruchu. Czasami aż żałuję, że nie ma w studiu kamery i nie nagrywamy scen, które tam się odbywają³⁹³.

Rolę ruchu aktora/aktorki Modestowicz podkreślał także w rozmowie z Aleksandrą Pawlik z 2011 r., dodając, że najistotniejsze są emocje, które odczuwają odgrywani przez aktorów/aktorki bohaterowie. Zaznaczał także, że w sferze interpretacji tekstu pozostawia zaś odtwórcom i odtwórczyniom rolę pewną dowolność³⁹⁴.

Warto w tym miejscu dodać, że przed przystąpieniem do nagrań, które najczęściej odbywają się w studiu radiowym (zdarza się też, że miejsce nagrań stanowi plener³⁹⁵), aktorzy/aktorki zapoznają się z tekstem słuchowiska. Choć obecnie na próby czytane poświęca się mniej czasu (wynika to przede wszystkim z faktu, że słuchowiska nagrywane są i realizowane coraz szybciej), to przyszli bohaterowie i bohaterki utworu radiowego „naczytują” (jak mawiają reżyserzy/reżyserki) scenariusz lub tekst adaptacji, spotykając się w studiu

³⁹² M. J. Kwiatkowski, *Kulisach radia*, *op. cit.*, s. 120-121.

³⁹³ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

³⁹⁴ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 71.

³⁹⁵ W plenerach nagrywane były słuchowisko Feliksa Netza *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* w reżyserii Waldemara Modestowicza oraz *Ballada o moim mieście* Agnieszki Czarkowskiej i Gabrieli Walczak w reżyserii Waldemara Modestowicza. Drugi z wymienionych utworów to produkcja Polskiego Radia Białystok nagrywana w tymże mieście, co udokumentowała fotograficznie Joanna Żemojda. Obydwa słuchowiska poddane zostają analizie w czwartym rozdziale rozprawy doktorskiej.

radiowym, np. godzinę przed rozpoczęciem nagrań. W szczególnych sytuacjach (lub w przypadku głównego bohatera/bohaterki) tekst przekazywany jest wcześniej lub reżyser spotyka się z aktorem/aktorką osobiście, co podkreśla Joanna Bachura³⁹⁶.

Następnie, zespół pracujący nad słuchowiskiem rozpoczyna nagrania. W słuchowisku, podobnie zresztą jak w sztuce filmowej, poszczególne sceny najczęściej nie są nagrywane z zachowaniem chronologii fabuły. Waldemar Modestowicz dodaje:

W radiu mam mało czasu na przeprowadzenie słuchacza przez historię, wszystko musi więc być bardzo precyzyjne. Intuicyjnie szukam takiego sposobu komunikowania się bohaterów, który pozwoli oddać – często bardzo zagmatwaną, surrealną, nonsensowną sytuację – w sposób zrozumiały. Chaos mnie irytuje, ale groteska pociąga³⁹⁷.

Wyzwaniem dla aktorów i aktorek z pewnością są także duble. W radiu bywają one szczególnie skomplikowane w sytuacji, gdy aktor/aktorka musi powtórzyć scenę z zachowaniem podobnego tonu głosu, bez nadmiernej zmiany barwy, poziomu głośności itp. Ponadto, dialogi często nagrywane są wraz z wybranymi, towarzyszącymi danej scenie efektami dźwiękowymi³⁹⁸. Studio nagraniowe Teatru Polskiego Radia w Warszawie – z podłogą i meblami o odmiennej fakturze, drzwiami, które przy otwieraniu i zamykaniu wydają różnorodne dźwięki – jest w tym kontekście wyjątkowym miejscem. Pozostałe efekty, które nie zostały wcześniej zarejestrowane, dogrywane są w ramach współpracy na linii reżyser/reżyserka-realizator/realizatorka dźwiękowy/dźwiękowa podczas postprodukcji.

Nagrane materiały muszą następnie utworzyć spójną narracyjnie oraz kompozycyjnie całość zgodną z wizją artystyczną i zamierzeniami reżysera/reżyserki. Montaż jest jedną z najbardziej pracochłonnych czynności podczas realizacji słuchowiska. Angażuje on zarówno reżysera/reżyserkę, realizator/realizatorkę dźwięku, jak i (choć nie bezpośrednio) autora/autorkę oprawy muzycznej³⁹⁹ lub kompozytora/kompozytorkę. U zarania dziejów sztuki słuchowiskowej muzyka rejestrowana była na żywo w studiu, obecnie należy to do absolutnej rzadkości.

W tym miejscu warto wymienić klasyfikację montażu radiowego, jakiej dokonuje

³⁹⁶ J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 255.

³⁹⁷ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

³⁹⁸ J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 256.

³⁹⁹ W podwójnej roli reżyser/„oprawca muzyczny” Waldemar Modestowicz „występuje” w słuchowisku *Jeden radosny dzień* (według Samuela Becketta).

Joanna Bachura, określając montaż jako „proces twórczego porządkowania materii”⁴⁰⁰, dodając, że „każde zestawienie montażowe przyczynia się do narodzin zupełnie nowego elementu”⁴⁰¹. Badaczka, podobnie jak w filmie, dzieli montaż na następujące typy i formy montażowe: montaż techniczny, dramaturgiczny i skojarzeniowy. Do drugiej grupy można zaliczyć montaż linearny, równoległy i synchroniczny oraz montaż retrospektywy, do trzeciej zaś – montaż analogii, antytez i *leitmotivu*⁴⁰².

Montaż techniczny, porządkując materię dźwiękową, odpowiedzialny jest za rytm i płynność narracji słuchowisk, dramaturgiczny w przeważającej mierze za konstrukcję i kompozycję, skojarzeniowy zaś – za układ, który „wzbogaca świadomość odbiorcy o treści wynikające ze wzajemnych stosunków jednych znaków dźwiękowych do drugich”⁴⁰³. Montaż dramaturgiczny, który badaczka uznaje za najbardziej znaczący dla dzieła radiowego, można, jak zostało wspomniane, podzielić na montaż linearny, montaż równoległy i synchroniczny oraz montaż retrospektywy. Montaż linearny związany jest z następowaniem po sobie kolejnych scen dramatu radiowego, równoległy polega na łączeniu scen i wątków, które się nie zazębiają, a synchroniczny – scen zazębiających się i rozgrywanych jednocześnie. Montaż retrospektywny łączy zaś sceny z przeszłości ze scenami, które rozgrywają się aktualnie na scenie słuchowiska radiowego⁴⁰⁴. To swoiste „zakrzywienie” czasu jest chętnie stosowane przez reżyserów i reżyserki, gdyż pozwala na lepsze poznanie genezy danej historii lub dogłębne przedstawienie bohatera/bohaterki, a także ukazanie w pełni złożoności problemu zaprezentowanego w słuchowisku.

Na montaż skojarzeniowy składa się w pierwszej kolejności montaż analogii, który związany jest przede wszystkim z zastosowaniem zabiegu metafory, pewnego rodzaju niedopowiedzeniem czy próbą sięgania przez reżyserów i reżyserki po nowe znaczenia i dodatkowe wartości fabuły. Montaż antytez polega zaś na zestawieniu ze sobą przeciwstawnych, kontrastujących elementów słuchowiska, które mają ewokować emocje. Montaż *leitmotivu* zakłada multiplikowanie i powtarzanie pewnych dźwiękowych części składniowych, które przypominają mogą refren utworu muzycznego. Podobnie jak w piosence, nadaje on słuchowisku swoisty rytm. Pewnego rodzaju przewidywalność i repetycja akcentów (takim motywem może być na przykład melodia), jest zazwyczaj zarówno elementem porządkującym strukturę utworu audialnego, jak i zabiegiem potencjalnie interesującym dla

⁴⁰⁰ J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 239.

⁴⁰¹ *Ibidem*, 240.

⁴⁰² *Ibidem*, 239-250.

⁴⁰³ *Ibidem*, s. 242.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, s. 245.

słuchaczy i słuchaczek.

Cele oraz zasady montażu określa także Robert McLeish, który wskazuje, że, po pierwsze, montaż polega na ułożeniu nagranych materiałów w jak najbardziej logiczną całość; po drugie, reżyser/reżyserka powinien/powinna usunąć fragmenty niezbyt atrakcyjne dla odbiorców/odbiorczyń. Po trzecie, montaż wiąże się z procesem dokonywania skrótów, którego celem jest uzyskanie „ciekawego efektu za pomocą nowego zestawienia mowy, muzyki, dźwięku i ciszy”⁴⁰⁵.

Ważną zasadę montażu opisuje także dziennikarz radiowy, telewizyjny i internetowy, Andrew Boyd w książce *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*. Choć praktyk nie odnosi się do twórczości *stricte* artystycznej, to zauważa jedną z najważniejszych cech umiejętnego montażu – niewidzialność (i niesłyszalność), zaznaczając jednocześnie, że opanowanie montażu wymaga praktyki – jest to czynność, której nie da się nauczyć jedynie w teorii. O wysokich umiejętnościach montażu radiowego możemy zaś, zdaniem dziennikarza i wykładowcy, mówić wtedy, gdy brzmi on naturalnie. Boyd podsumowuje:

Dobry montaż jest jak dobrze dopasowana peruka. Miejsca, w których łączą się poszczególne fragmenty, powinny być niezauważalne [można by dodać: „i niesłyszalne” – przyp. aut.]. Pierwszą regułą montażu jest to, że skończony produkt powinien mieć sens [...] Po drugie, montaż musi być zgodny z naturalnym konturem osoby mówiącej⁴⁰⁶.

Warto w tym miejscu dodać również refleksje jednego z najważniejszych badaczy filmu, Jerzego Płażewskiego, który pisze – oczywiście w odniesieniu do sztuki filmowej, która tak często w kontekście montażu porównywana jest do sztuki słuchowiskowej – że skrót, mając decydujący wpływ na końcowe dzieło, nie mogą być zbyt radykalne⁴⁰⁷ i pozbawione sensu. Powinny być stosowane w tzw. wycuciem i wyraźną intencją reżysera. Nieumiejętny montaż, zarówno w słuchowisku, jak i w filmie, sprawia, że odbiorcy/odbiorczynie trudno jest podążać za fabułą. Płażewski podkreśla

Zamiast łapać bezpośredni i ukryty sens nowego ujęcia, trwoni [odbiorca/odbiorczynie – przyp. aut.] czas na usiłowanie powiązania ujęcia z poprzednim, znalezienia zagubionych nici łączących. Bywa i tak, że twórcy filmu nie zastosowali nawet skrótu, a po prostu nieumiejętnym rozwiązaniem czy wmontowaniem

⁴⁰⁵ R. McLeish, *Produkcja radiowa, op. cit.*, s. 36.

⁴⁰⁶ A. Boyd, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne...*, *op. cit.*, s. 361.

⁴⁰⁷ Chyba że jest to zabieg celowy.

jakiego ujęcia, mimo woli wywiedli widza w pole⁴⁰⁸.

Badacz, doceniając wielkie znaczenie elementów montażu, nazywa wręcz film „mową skrótów”⁴⁰⁹. Sytuację tę można, zdaniem autorki, z powodzeniem przenieść na grunt radia artystycznego i słuchowiska.

Podsumowując, do zadań montażu, niezależnie od jego formy i typu, należy komponowanie logicznej całości, nadawanie dodatkowego sensu, dokonywanie skrótów, a co za tym idzie, dynamizowanie fabuły, objaśnianie lub (nie)dopowiadanie, a także podnoszenie atrakcyjności odbioru dramatu radiowego. Reżyser czyni to poprzez odpowiednie zestawienie ze sobą konkretnych scen, montowanych na zasadzie chronologicznej lub achronologicznej (przykładem tej drugiej sytuacji może być opisywane w czwartej części dysertacji słuchowisko *Recycling* według poematu Tadeusza Różewicza o tym samym tytule). Sceny konstruowane niechronologicznie mają zazwyczaj bardziej metafizyczny charakter, powinny budzić określone skojarzenia, co jednoznacznie wpływa na odbiór i specyfikę danego utworu fonicznego. Słuchowisko, podobnie bowiem jak film, może być rozumiane jako określony montaż scen oraz sekwencji, które pozostają ze sobą we wzajemnych relacjach i wspólnie tworzą dzieło radiowe.

Powołując się ponownie na Jerzego Płażewskiego, należy podkreślić, że montaż jest przede wszystkim zabiegiem artystycznym, a nie jedynie technicznym. Badacz określa montaż „środkiem oddziaływania emocjonalnego”⁴¹⁰, który ma „niewiele odpowiedników w innych dziedzinach sztuki, a więc środkiem swoiście filmowym”⁴¹¹.

Maciej Józef Kwiatkowski, ze względu na sposób pracy, dzieli reżyserów i reżyserki radiowych/radiowe na dwie kategorie. Pierwsi/pierwsze stawiają w centrum pracy montaż. Zdaniem badacza radia, nagrywają oni/one wówczas wiele wariantów scen, zdań, fragmentów, które ostatecznego kształtu nabierają dopiero w procesie montażu. Inną kategorią są zaś reżyserzy/reżyserki, którzy/które zdecydowanie większy nacisk kładą na etapy poprzedzające nagrania. Kluczowa staje się zatem praca konceptualna oraz praca z tekstem słuchowiska. Idea słuchowiska zostaje w takim przypadku szczegółowo opracowana zanim aktorzy i aktorki przekroczą próg studia radiowego. Kwiatkowski przywołuje także słowa Michała Meliny – znanego w owych czasach aktora, który w latach 70. kierował teatrem radiowym. Melina pisał:

⁴⁰⁸ J. Płażewski, *Język filmu*, op. cit., s. 183.

⁴⁰⁹ *Idem*.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 153.

⁴¹¹ *Idem*.

Reżyser radiowy powinien odznaczać się kulturą i smakiem specjalnego rodzaju, gdyż w radiu szybkość orientacji jest tą zaletą nieodzowną i musi być poparta znajomością zagadnień literackich, teatralnych, muzycznych, politycznych, społecznych. Reżyser pracujący dla radia musi się zdobyć niejednokrotnie na momentalną decyzję, przygotować rzecz w bardzo krótkim czasie, bez możliwości uciekania się do podręczników i innych źródeł⁴¹².

Być może wysokie umiejętności interpersonalne, kultura osobista, wykształcenie, znajomość literatury, a nade wszystko talent i poczucie estetyki oraz wycucie dramaturgii, bywają kluczem do sukcesu utalentowanych radiowców.

Podobne cechy wskazuje Waldemar Modestowicz, mówiąc o Juliuszu Owidzkim. Reżyser zaznacza, że Owidzki posiadał dużą wiedzę, był człowiekiem o wysokiej kulturze, dbającym o szczegóły. Miał klasyczne wykształcenie zakładające naukę łaciny, greki. Określa Owidzkiego jako encyklopedystę, który lubił wszystko sprawdzić⁴¹³.

Jakie jeszcze cechy powinien posiadać reżyser/reżyserka? Odpowiedź na to pytanie podaje Kazimierz Braun, określając istotę reżyserii jako osobnej sztuki:

Jeśli reżyseria miała stać się, i stała się, nowym rodzajem twórczości, to musiała wziąć na siebie zadania sztuki, musiała się zmierzyć z celami sztuki i przyjąć obowiązki sztuki: dawać wgląd w to, co transcendentne, uniwersalne, ponadczasowe, prowadzić człowieka w głąb jego samego i wzwyż, ponad jego codzienne bytowanie, poza jego własne ograniczenia. Zaiste trzeba mieć wielki autorytet, wielką odwagę i wielką pokorę, aby takie zadania podejmować⁴¹⁴.

Zdaniem reżysera, to właśnie ludzie posiadający odpowiednie „zacięcie” sprawili, że reżyseria stała się sztuką. Braun pisze:

Wielu praktyków, teoretyków i wizjonerów w swoich widowiskach i wypowiedziach (artykułach, manifestach, książkach), doprowadziło do usamodzielnienia reżyserii, do jej wyzwolenia – tak jak rzemieślnik-czeladnik wyzwała się na mistrza⁴¹⁵.

Kazimierz Braun wymienia również charakterystyczny i ważny typ reżyserów/reżyserki teatralnych. Jest nim „reżyser totalny”, który nie tylko obejmuje wszystkie aspekty spektaklu, ale również w znaczący sposób uczestniczy w ich tworzeniu. Podstawy

⁴¹² M. J. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, *op. cit.*, s. 122.

⁴¹³ Tak Juliusza Owidzkiego wspominał Modestowicz w 2015 r. w rozmowie z autorką niniejszej pracy. Por. Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁴¹⁴ K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, *op. cit.*, s. 166.

⁴¹⁵ *Idem*.

teoretyczne takiej postawy reżysera, uważanej na początku XX za ideał, sformułował Craig. Reżyserami totalnymi byli: Max Reinhardt, a w dwudziestoleciu międzywojennym: Wsiewołod Meyerhold, Leon Schiller, Emil F. Burian, Erwin Piscator, a następnie m.in. Juliusz Osterwa, Tadeusz Kantor, Józef Szajna czy Jerzy Grzegorzewski. W Stanach Zjednoczonych w podobny sposób tworzyli zaś Richard Foreman i Robert Wilson. Odmianą „reżysera totalnego” jest zaś „reżyser charyzmatyk”, który – jak pisze Braun:

tworzy całościowo widowisko, panując nad wszystkimi jego elementami; totalność reżyserii ma tu przede wszystkim aspekt warsztatowy. „Reżyser charyzmatyczny” również obejmuje całość, a przy tym oddziałuje na tworzących ją pod jego kierownictwem ludzi tym, kim jest. Można powiedzieć, że reżyser totalny czerpie swój autorytet z warsztatu. Reżyser charyzmatyczny z osobowości⁴¹⁶.

Autorka niniejszej pracy uważa, że rozróżnienie to można przenieść na grunt reżyserii radiowej, a typ „reżysera totalnego” właściwie określa charakter i sposób pracy Waldemara Modestowicza, który, ze względu na swą osobowość twórczą, posiada dodatkowo cechy „reżysera charyzmatyka”.

Jak jednak określić najważniejsze zadanie reżysera/reżyserki radiowej? Modestowicz twierdzi, że przede wszystkim powinien/powinna on/ona „pomóc słuchaczowi uruchomić wyobraźnię dźwiękową” i dodaje:

Mogę założyć, że ludzie słyszą podobnie jak ja i mają podobną wrażliwość i wyobraźnię. Zakładam więc też, że nie popełniam błędu dokonując danego wyboru, jeśli chodzi o użycie głosów, efektów i muzyki. Wiem natomiast, że na pewno się też różnimy – tak, jak różne są, np. nasze linie papilarne albo twarz. Jesteśmy różnymi ludźmi. W związku z tym, każdy z nas też nieco inaczej słyszy – to jest dość oczywiste. Każdy słuchacz inaczej odbiera dane słuchowisko – w sposób mniej lub bardziej „bogaty”⁴¹⁷.

W rozmowie z autorką rozprawy Waldemar Modestowicz dodaje, że zawsze stara się traktować słuchacza uczciwie. Każda wątpliwość reżysera dotycząca wyborów artystycznych, obsady aktorskiej słuchowiska czy jego realizacji, jak podkreśla sam Modestowicz, „spędza sen z powiek”⁴¹⁸. Słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza podlegają modyfikacjom czy poprawkom tak długo, aż rezultat będzie w pełni satysfakcjonujący dla reżysera. „Taką

⁴¹⁶ *Ibidem*, s. 172-176.

⁴¹⁷ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁴¹⁸ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

opowieść mogę dopiero powierzyć słuchaczowi”⁴¹⁹ – zaznacza Modestowicz.

2.4. Metody reżyserii radiowej – filmowe czy teatralne?

Waldemar Modestowicz z pewnością należy do reżyserów, którzy nagrywają słuchowiska metodą filmową. Sam reżyser twierdzi, że radio umiejscowione jest pomiędzy filmem dźwiękowym a teatrem intymnym. „Jest rozpiętość. Umiemy robić bitwy, sceny zrobione w formie pewnego skrótu. To dobrze wychodzi” – mówi Modestowicz⁴²⁰.

Najważniejsze zbieżności pomiędzy metodami tworzenia słuchowisk a filmów to: dość podobny sposób grania, który przede wszystkim cechować powinna naturalność i „wiarygodność” aktorów oraz aktorek, montaż oraz pewnego rodzaju rozmach sytuacyjny i dźwiękowy, a także nagrywanie scen w sposób niechronologiczny. Radio może, podobnie jak film, śmielej dokonywać skrótów, prezentować metafory i przywoływać wiele planów. Sceny mogą toczyć się zarówno w „teraźniejszych czasach” słuchowiska, jak i, niemal chwilę później, sięgać do historii oraz wydarzeń przeszłych, np. dzięki zastosowaniu retrospektywnego montażu. Michał Kaziów dodawał, że akcja słuchowiska nie toczy się na scenie tak jak spektakl teatralny, ale, podobnie jak w powieści, w świecie imaginatywnym utworu i wyobraźni odbiorcy⁴²¹. Pojawiają się zatem również odniesienia literackie, choć pod kątem całościowego procesu tworzenia słuchowisk nie są one zbyt trafne.

Waldemar Modestowicz w rozmowie z Kopcińskim zaznacza jednak, że sytuacja mikrofonowa jest statyczna i dlatego w pewnym sensie reżyser traktuje studio radiowe jak scenę i czerpie również w tym sensie z tradycji teatralnej. Mówił:

Podejścia, przejścia, zbliżenia, oddalenia – wszystko to precyzyjnie ustalamy, ćwiczymy i wykonujemy. Aktorzy nie uczą się tekstu na pamięć, ale muszą oderwać się od swoich kartek, wejść w rolę, stworzyć przed mikrofonem prawdziwą sytuację. Jak biegniesz, to musisz biec. Jak jest walka, to musisz walczyć naprawdę. Takie sceny próbuję raz, drugi, żeby sprawdzić, jak to działa przed mikrofonem. Nie wyobrażam też sobie, żeby aktorzy nie grali do partnera. Aktorzy uwielbiają też grać z rekwizytami, nie wszystkie efekty bierzemy z efektoteki. Jak już wspominałem, często nagrywam słuchowisko metodą filmową⁴²².

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, *op. cit.*, s. 146.

⁴²² J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

Spostrzeżenia te wydają się szczególnie związane ze słuchowiskami, które nagrywane są w całości lub częściowo w plenerach, a wówczas sytuacja jest, chciałoby się rzec, jeszcze bardziej „filmowa” niż w przypadku dzieł audialnych nagrywanych jedynie w studiach radiowych.

Marek Hendrykowski, odnosząc się do sztuki filmowej, podkreślał, że polega ona na tym, by otaczający twórców/twórczynie oraz odbiorców/odbiorczynie świat nabierał nowego wyrazu i odmiennych znaczeń⁴²³. Biorąc pod uwagę, semantyczną wartość muzyki czy ciszy w słuchowisku radiowym, można słowa te śmiało przenieść na grunt sztuki dźwiękowej. Joanna Bachura zauważa zaś, że współczesne słuchowiska z jednej strony wykazują związki z literaturą, co związane jest przede wszystkim ze scenariuszem lub adaptacją, a z drugiej strony, jako sztuki związane z techniką, czerpią z metod filmowych. Bachura pisze:

Tak jak w filmie, tak i w słuchowisku żaden z występujących kodów: słowo, muzyka, cisza itp. nie jest samodzielny, znaczy dopiero w kontekście struktury całego utworu, jednocześnie zachowując swą autonomię, posiadając własną semiotykę i poetykę⁴²⁴.

Na przykładzie opisywanych w niniejszym rozdziale narzędzi związanych z montażem, również widać wyraźnie, że słuchowiskom w pewnych aspektach gatunkowo bliżej jest do filmów, aniżeli do przedstawień teatralnych.

Na koniec warto przytoczyć spojrzenie innego badacza radia, Macieja Józefa Kwiatkowskiego, który twierdził, że film:

przedstawiający wydarzenia dramatyczne, operujący słowem jest sztuką, tak samo i radiowe słuchowisko, uboższe odarte z obrazu – jest sztuką. Wydarzenia słuchane tylko, wyczarowują w umyśle człowieka obraz często silniejszy niż realny obraz przedstawiony w teatrze. Nieskrępowana dekoracjami i innymi narzucającymi się akcesoriami przedstawienia teatralnego imaginacja słuchacza, otrzymuje wydarzenie czystsze, piękniejsze, ubrane w nienarzucone barwy⁴²⁵.

Słuchowisko ma, zdaniem autorki rozprawy, potencjał, by oddziaływać na odbiorców i odbiorczynie w wielu wymiarach. Jak pisał Marshall McLuhan, „obraz słuchowy radia przemawia do wszystkich zmysłów odbiorcy i w pełni go angażuje”⁴²⁶. McLuhan podkreślał

⁴²³ M. Hendrykowski, *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, op. cit., s. 186.

⁴²⁴ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, op. cit., s. 264.

⁴²⁵ M.J. Kwiatkowski, *Kulisy radia*, op. cit., s. 120.

⁴²⁶ M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, tłum. K. Jakubowicz [w:] *Nowe media...*, op. cit., s. 102.

też, że „radio działa na większość ludzi w sposób intymny, osobisty”⁴²⁷. Tadeusz Peiper zauważał natomiast, że „wzruszenia radiowe zależne są od współistnienia wzruszających”⁴²⁸.

2.5. Przemiany pracy reżysera związane z postępem technologicznym zachodzącym w medium radiowym

„Taśma audio odeszła. Niech żyje rewolucja cyfrowa!”⁴²⁹ – pisał Andrew Boyd, choć słowa te nie są dziś już żadnym zaskoczeniem zarówno dla praktyków/praktyczek, jak i teoretyków/teoretyczek radia. Dziennikarz dodawał, że tym, co zaważyło na postępie związanym z wprowadzeniem nowych technologii, są względy ekonomiczne. Oczywiście jest też obecnie, zauważony przez Boyda fakt, że dzięki postępowi i technologii cyfrowej radia coraz bliżej jest do Internetu i telewizji. Przemiany w obrębie tego medium są interesujące i wpływają także na przekształcenie sposobów pracy reżyserów i reżyserek radiowych.

Zanim autorka przejdzie do opisanego przemian, warto przyjrzeć się „historycznym” sposobom postępowania twórców i twórczyń radiowych. Znane są one niemal od zarania dziejów radiowych. Najciekawsze z nich dotyczą tworzenia „kuchni akustycznej” i efektów dźwiękowych.

Potrzebę wytwarzania dźwięków w sposób sztuczny, jak wskazuje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, zauważono już w latach 30. XX wieku⁴³⁰. Dźwięki nagrane „z natury” często nie przypominają bowiem oryginalnego dźwięku, a co za tym idzie, nie budzą jednoznacznych skojarzeń. Badaczka przywołuje następujące słowa opublikowane w 1937 r. na łamach „Anteny”⁴³¹:

[...] czasem fotografowanie dźwięku nie daje właściwego obrazu akustycznego i reżyser radiowy musi wytwarzać dźwięk sztuczny, aby wyszedł naturalnie. Lokomotywa przed mikrofonem wychodzi bardzo prawdziwie, ale prawdziwe strzały podobne są do kłaśnięcia ręką [...] Tak samo złym aktorem radiowym jest samochód i szum morza⁴³².

Ówczesna kolekcja płyt z nagraniami efektów akustycznych była jeszcze bardzo skąpa.

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ T. Peiper, *Radiofon* [w:] *Nowe media...*, *op. cit.*, s. 98.

⁴²⁹ A. Boyd, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne...*, *op. cit.*, s. 361.

⁴³⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy...*, *op. cit.*, s. 269.

⁴³¹ F. Pawliszak, *Jak powstaje słuchowisko*, *op. cit.*, s. 6.

⁴³² E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy...*, *op. cit.*, s. 269-270.

Coraz częściej jednak wybierano się wozem transmisyjnym na „polowania dźwięków”. Proces ten należał do pracochłonnych. Pawliszak wspomina:

Godzinę trwało nagrywanie ryku osła, a efekt w mikrofonie: cztery beknięcia trwające niecałą minutę. Scenę pojedynku nagrywano trzy godziny, choć w słuchowisku zajmowała minutę [...] Trzeba było bowiem zmobilizować kompanię żołnierzy do okrzyków, dwu jeźdźców na koniach i dwu żołnierzy z pokrywami od kotłów. W momencie, gdy jeźdźcy mijali się, żołnierze uderzali w kotły – i to na płycie gramofonowej dało efekt uderzenia się kopii o zbroje i tarcze średniowiecznych rycerzy⁴³³.

Ten historyczny rys związany z początkami sztuki słuchowiskowej jest przykładem zanikających technik. Oczywiście, w słuchowiskach są wykorzystywane dodatkowe odgłosy zarejestrowane podczas nagrań terenowych. Dramaty radiowe, co już zostało wcześniej wspomniane, bywają także realizowane w plenerach, jak na przykład, nagrywana w Białymstoku, *Ballada o moim mieście* czy, tworzony w Katowicach, *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* w reżyserii Waldemara Modestowicza. Realizatorzy akustyczni również korzystają w słuchowiskach z nagrywanych przez siebie dźwięków, o czym autorka pisze w czwartym rozdziale dysertacji, w odniesieniu do słuchowiska *Cała jaskrawość*. Niemniej jednak, tak obszernych „polowań na dźwięki” już się nie prowadzi. Powody są nie tylko ekonomiczne. Obecnie reżyser ma zazwyczaj w harmonogramie pracy nad słuchowiskiem jeden, dwa czy też maksymalnie kilka dni, które może poświęcić na nagrania⁴³⁴. Możliwość korzystania z wcześniej zarejestrowanych dźwięków, a także rozbudowanych cyfrowych efektów sprawia, że reżyserzy i reżyserki są w pewnym sensie „zaopatrzeni/zaopatrzone” w efekty akustyczne. Niemniej jednak, co podkreślali w rozmowach z autorką pracy zarówno Modestowicz, jak i Kubera, zbiory efektów są niepełne, niekompletne. Dlatego też nagrywa się czasem określone odgłosy czy atmosfery za pomocą przenośnych rejestratorów. Szczególnie, jeżeli reżyser ma w zamyśle bardzo konkretny dźwięk.

Jak ważne stają się te efekty, pisał w 2013 r., w odniesieniu do teatru, Kazimierz Braun: „Wiek XX w teatrze Zachodu to wiek reżysera. Wiek poprzedni, XIX, był wiekiem aktora. Wiek XXI będzie może wiekiem specjalisty od efektów generowanych elektronicznie”⁴³⁵. Do tej puli „składników” „kuchni akustycznej”, którymi może dysponować reżyser/reżyserka, należy dodać, oczywiście, efekty zarejestrowane podczas pracy aktorów, którzy –

⁴³³ F. Pawliszak, *Jak powstaje słuchowisko*, op. cit., s. 7.

⁴³⁴ Bywają, oczywiście, wyjątki. Taki stanowi na przykład *Ballada o moim mieście*, nad którą prace trwały około dwóch miesięcy.

⁴³⁵ K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, op. cit., s. 159.

wypowiadając swoje kwestie – mogą jednocześnie np. otwierać i zamykać drzwi czy upuścić jakiś przedmiot. W tle zaś słuchacze i słuchaczki słyszą tykanie zegara lub grające cicho radio. To dla reżyserów najłatwiejszy i najbardziej naturalny sposób budowania „kuchni akustycznej”. Warunkiem jest jednak to, by dane dźwięki budziły odpowiednie skojarzenia i były wystarczająco łatwo rozpoznawalne dla słuchaczy i słuchaczek.

Współczesne radio przekształca się pod wieloma względami. Stanisław Jędrzejewski zaznacza, że zmiany technologiczne i rynkowe dotyczą wszystkich współczesnych mediów, a najpełniej oddaje je „proces konwergencji, który, ogólnie rzecz ujmując, polega na wzajemnym przenikaniu się technologii charakterystycznych dla sektora mediów elektronicznych, telekomunikacji i technologii informatycznej”⁴³⁶.

Mirosława Wielopolska-Szymura, omawiając transformację radia pod wpływem procesów konwergencji, używa określenia „drugie życie radia”⁴³⁷. Wielopolska-Szymura wskazuje, że radio, w toku przemian na skutek cyfryzacji i konwergencji mediów, „wypracowuje liczne formy przystosowawcze do nowej ekologii mediów, zarówno w zakresie technologii, jak i oferty programowej, ale także form komunikacji z odbiorcami”⁴³⁸.

Badaczka, przyjmując za Marshalllem McLuhanem, że medium jest przekazem, opisuje zmiany dotyczące charakteru medium radiowego, jego przekazu właśnie, a także odbioru radia. Termin „drugie życie radia” Mirosława Wielopolska-Szymura rozumie po pierwsze, „jako sposoby przedłużania żywotności przekazów radiowych”, a po drugie, „jako rodzaj radiomorfozy⁴³⁹, czyli procesu przyjmowania przez radio cech innych mediów pod względem formy i treści”⁴⁴⁰. Wielopolska-Szymura pisze, że radio otrzymuje tym samym nową, odmienioną wersję siebie, „coś w rodzaju drugiego wcielenia”⁴⁴¹. Badaczka wskazuje alternatywne formy przekazu, które „wykraczają poza audialność, ulotność, linearność, a nawet szybkość przekazu radiowego”⁴⁴².

Grażyna Stachyra, pisząc o współczesnych gatunkach radiowych, także podkreśla ich przemiany związane z postępem technologicznym. Jak konstatuje badaczka:

⁴³⁶ S. Jędrzejewski, *Strategie zarządzania radiofonią publiczną w warunkach konwergencji* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, op. cit., s. 33. Warto dodać, że – pisząc ogólnie o perspektywach rozwojowych radia – Stanisław Jędrzejewski wskazuje nowoczesne technologie komunikacyjne, takie jak: cyfrowe radio naziemne, radio satelitarne, web radio i podcasting. Por. S. Jędrzejewski, *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Universitas, Kraków 2010, s. 153-218.

⁴³⁷ M. Wielopolska-Szymura, *Drugie życie radia...*, op. cit., s. 19.

⁴³⁸ *Idem*.

⁴³⁹ Badaczka odnosi się do terminu, który omawia Tomasz Goban-Klas. Por. T. Goban-Klas, *Radiomorfoza w kontekście ewolucji, adaptacji i konwergencji mediów*, „Studia medioznawcze” 2006, nr 3(26), s. 15-22.

⁴⁴⁰ M. Wielopolska-Szymura, *Drugie życie radia...*, op. cit., s. 19.

⁴⁴¹ *Idem*.

⁴⁴² *Idem*.

gatunki radiowe od początków istnienia tego medium rozwijały się wraz z postępem technologicznym. Procesy konwergencji, jakie objęły radio, spowodowały, że oprócz gatunków jako kolekcji form audialnych pojawiły się konglomeraty gatunkowe, składające się z elementów tekstowych, obrazowych czy filmowych⁴⁴³.

Stachyra dodaje, że „ich recepcja zmienia naturę radia, ponieważ lokuje odbiorcę *między mediami*”. Co więcej, odbiorca konglomeratów gatunkowych pozbawiony jest możliwości „odbierania całości przekazu jedynie przez kanał dźwiękowy”⁴⁴⁴. Wymuszona zostaje w takim układzie jego aktywność online.

Choć twórczości reżyserskiej Modestowicza nie można oczywiście traktować w oderwaniu od przemian zachodzących w medium radiowym, to należy podkreślić, że Waldemar Modestowicz tworzy słuchowiska przede wszystkim w swej „tradycyjnej” formie, traktowane jako odrębne gatunki radiowe. Skupiając się na samym odbiorze, należy jednak zauważyć, że korzystanie z radia jest szybsze i łatwiejsze, a słuchacze i słuchaczki coraz rzadziej skupiają się jedynie na samej czynności słuchania. To z kolei wymusza nieco inny format słuchowisk, do którego dostosowana być musi praca reżyserów/reżyserek radiowych. Po pierwsze, słuchowiska są zazwyczaj nieco krótsze. Trudno jednoznacznie określić czas trwania słuchowisk, ale zazwyczaj waha się on od około dwudziestu kilku do czterdziestu, a w wybranych przypadkach, sześćdziesięciu minut. Po drugie, reżyser ma coraz mniej czasu na przygotowanie dramatu radiowego. Do przeszłości należą kilkudniowe próby. Nagrania także zazwyczaj realizuje dużo szybciej (np. się w jeden dzień). Cały proces wyreżyserowania słuchowiska trwa obecnie od 1-2 dni do około tygodnia, a w przypadku słuchowisk plenerowych, nawet do dwóch miesięcy⁴⁴⁵. Sytuacja ta sprawia, że zarówno reżyser, jak i cały zespół (z aktorami i aktorkami na czele), musi być bardzo dobrze przygotowany, by praca mogła przebiegać możliwie jak najbardziej sprawnie. O tym, że reżyserzy/reżyserki występują często w podwójnych rolach (np. reżysera/reżyserki i jednocześnie autora/autorki adaptacji) już zostało napisane. Ponadto – zarówno ze względów finansowanych, jak i związanych z ograniczeniami czasowymi – częściej korzysta się z autorów/autorek oprawy muzycznej niż kompozytorów/kompozytorek. Zamówienie muzyki, proces konsultacji, nanoszenia ewentualnych zmian i wreszcie akceptacji jest zazwyczaj dość czasochłonny.

⁴⁴³ G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe...*, *op. cit.*, s. 109.

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ W rozmowie z autorką rozprawy Waldemar Modestowicz podawał jednak przykład słuchowiska *Kto otworzy drzwi*, które zrealizował w kilkanaście godzin. Por. Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

Ważne stają się także zmieniające się możliwości percepcyjne odbiorców/odbiorczyń. Już w latach 70., ówczesny dyrektor Teatru Polskiego Radia, Zdzisław Nardelli, zaznaczał, że „siła działania słuchowiska zależy od stopnia zainteresowania słuchaczy”, a „skali upodobań [...] i możliwości percepcyjnych audytorium nie sposób lekceważyć”⁴⁴⁶. Podobne spostrzeżenia ma obecnie również Waldemar Modestowicz, który zaznacza, że gdy zmienia się słuchacz, zmieniają się także „środki rażenia” wykorzystywane przez reżyserów i reżyserki⁴⁴⁷. Wyzwania związane z przemianami technologicznymi oraz kulturowymi, a co za tym idzie także z „nowym rodzajem” odbiorców i odbiorczyń, którzy determinują sposób pracy reżyserów i reżyserki radiowych, Waldemar Modestowicz podkreśla w rozmowie z Jackiem Kopcińskim:

Tempo opowieści jest dziś o wiele szybsze, sposób mówienia inny. Teraz gra się szybko, tak jak się mówi w życiu. To jest takie tempo. Wszystko jest bardziej nerwowe, szybsze [...] Jesteśmy niecierpliwi. Kiedyś mnie uczono, że słuchacz może wytrzymać w pełnym skupieniu dwadzieścia minut, a nieco swobodniej – czterdzieści. A teraz widzę po ludziach młodych, że nudzą się po pięciu minutach. Jak im się nie dostarcza atrakcji, zmiany, czegoś zaskakującego, jakiejś szybkiej puenty, to przestają słuchać. Chcę być słuchany przez młodych ludzi, więc staram się zmienić sposób prowadzenia aktorów, ale też tempo narracji. Montaż staje się szybszy. Nie lubię długich scen, staram się akcję dynamizować. Różnicować plany. Jeżeli ktoś mi mówi, że słuchał słuchowiska tak, jakby oglądał film, wiem, że się udało⁴⁴⁸.

Interesujące wydaje się również to, że sposób operowania ciszą zmieniał się na przestrzeni lat, co podkreśla Waldemar Modestowicz, odnosząc się do słuchowiska *Drugi pokój*, które – jak już zostało wspomniane – zrealizowane zostało po raz pierwszy w latach 50., a następnie (już przez Modestowicza) w latach 90. Reżyser, w rozmowie z autorką niniejszej pracy, mówił:

Współcześnie inaczej się gra. Wtedy – myślę o końcu lat 50. – cisza oznaczała co innego. Mogła bezkarnie być dłuższa, a reżyser miał możliwości, aby śmieiej grać pauzą. Żartobliwie można by powiedzieć, że dziesięć sekund wtedy, to trzy sekundy współcześnie. Teraz cisza i pauza gra się inaczej, bo inna jest jej waga⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Cytat ten autorka przywołuje za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową i Moniką Baran. Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, M. Baran, *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, *op. cit.*, s. 13.

⁴⁴⁷ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 maja 2015 r., *op. cit.*

⁴⁴⁸ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁴⁴⁹ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 maja 2015 r., *op. cit.*

Reżyser dodaje, że słuchacze i słuchaczki także są inni niż np. pięćdziesiąt lat temu. Nie dziwią ich obecnie nadmierne skrót i metafory:

Ludzie współcześnie są atakowani dźwiękami oraz krótkimi informacjami. Gdy wydarzy się tragedia, taka jak, np.: trzęsienie ziemi, tsunami, wiemy o tym natychmiast. Dodatkowo, natychmiastowo dostajemy obrazki z tych strasznych wydarzeń. Jesteśmy do tego przyzwyczajeni. Jeśli więc posłużę się pewnymi skrótami w radiu, to są one zrozumiałe, a jeszcze pięćdziesiąt lat temu byłyby kompletnie nieczytelne. Zmienia się słuchacz, a my zmieniamy środki rażenia⁴⁵⁰.

Skłania to zatem do refleksji nad zależnością pomiędzy kompetencjami odbiorców oraz odbiorczyń a tym, jak tworzone są słuchowiska. Istotna jest również, jak już zostało wspomniane, zdolność słuchaczy/słuchaczek do skupienia uwagi. Wspomniane czynniki mają wpływ na formę, treść, a także czas trwania utworów radiowych. Wpływ ten, czego dowodzą słowa Modestowicza, jest znaczący. Oznacza to, że praca reżysera radiowego musi podlegać przeobrażeniom oraz że reżyser, pisarz, twórca adaptacji oraz cały zespół realizatorski powinni być w swych działaniach elastyczni, nie mogą podążać jedynie utartymi ścieżkami.

Słuchowiska stają się bardziej dynamiczne i szybsze. Skraca się również czas pracy reżysera nad danym utworem. Zrezygnowano z tzw. prób stolikowych, podczas których czytano tekst na siedząco. Waldemar Modestowicz spotyka się z aktorami w ramach prób analitycznych, polegających na głośnym odczytaniu tekstu. Gra aktorska ma nie tylko zachwycać, ale również zawładnąć rozproszoną uwagą odbiorców. Modestowicz przyznaje:

Ja teraz wymagam takiego tempa czytania powieści, gdzie właściwie oddech jest tylko po to, by złapać energię do dalszego podawania słowa. Ta opowieść musi być na tyle wartka, żeby nie zgubić słuchacza po pierwszych dziesięciu minutach. Tylko żeby go wciągnąć w tę historię⁴⁵¹.

Zmieniają się również aspekty technologiczne, począwszy od sposobu przechowywania plików, przez wygląd reżyserki aż do zminiaturyzowania konsoli reżysera dźwięku, która, choć niewielka, ma ok. 90% więcej funkcjonalności niż jej starsza wersja – co podkreśla jeden z najlepszych w Polsce i Europie realizatorów akustycznych, Andrzej Brzoska⁴⁵². Dźwięk nagrywany jest obecnie przestrzennie, co również musi stać się przedmiotem refleksji reżysera

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁴⁵² A. Stempniak, *Andrzej Brzoska. Jak powstaje słuchowisko? Jak tworzy się spektakl?*, <https://jedynka.polskieradio.pl/arttykul/3002753,Andrzej-Brzoska-Jak-powstaje-sluchowisko-Jak-tworzy-sie-spektakl>, [dostęp z dnia 3.06.2023 r.].

podczas pracy nad słuchowiskiem. Andrzej Brzoska zaznacza, że ma to również spore znaczenie dla odbioru słuchowiska:

Mówimy o doznaniach przestrzennych. Słuchacz jest usytuowany między dźwiękami i ma wrażenie obecności np. w sali koncertowej czy obecności wśród aktorów. Jest to bardzo interesujące, ciekawe [...] Najważniejsze jest jednak nadal to, czym się zajmujemy, co mamy w głowach, nasze poczucie estetyki i dramaturgii, kwestii budowania dźwięków, ich przekształcania i urozmaicania. To są sprawy, którymi zawsze będziemy się zajmowali, ponieważ estetyka i wiedza literacka decydują o wszystkich, niezależnie od tego, czy nadal będziemy się posługiwali komputerami czy może czymś innym. Różnie to może być. Podejrzewam, że sprawa całego aparatu technicznego ciągle się rozwija i czekają nas zapewne jakieś niespodzianki w przyszłości⁴⁵³.

Środki wyrazu, tempo i czas trwania słuchowisk zależne są od przemian w obrębie samego medium radiowego. Determinują one sposoby pracy reżysera. Niezależnie jednak od tego, jak kształtuje się specyfika radia, rdzeń słuchowisk stanowią poczucie estetyki, znajomość literatury, wiedza oraz umiejętności warsztatowe reżysera.

⁴⁵³ *Ibidem*.

ROZDZIAŁ III

Waldemar Modestowicz jako współczesny reżyser Teatru Polskiego Radia

3.1. Szkic do biografii

Waldemar Modestowicz jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych reżyserów radiowych⁴⁵⁴. Tworzy obecnie średnio od kilkunastu do kilkudziesięciu słuchowisk rocznie. Łącznie wyreżyserował, jak dotąd, około 900 dramatów radiowych⁴⁵⁵. Modestowicz jest nie tylko autorem reportaży i słuchowisk radiowych. Reżyserował również przedstawienia teatralne oraz polski dubbing filmowy. Warto w tym miejscu wymienić m.in. takie pozycje filmowe jak: *Ratatuj*, *Opowieści z Narnii: Lew, czarownica i stara szafa* oraz *Opowieści z Narnii: Księżę Kaspian* czy *Iron Man 3*. Ponadto, w wybranych przypadkach zajmuje się adaptacją dzieł literackich, a nawet oprawą muzyczną do reżyserowanych przez siebie dramatów radiowych. Występował także jako aktor – zarówno w słuchowisku, jak i w teatrze scenicznym.

Od września 2009 r. Waldemar Modestowicz jest reżyserem powieści radiowej *Matysiakowie*. W przeszłości Modestowicz tworzył również reportaże radiowe. Jednym z przykładów twórczości reportażowej Waldemara Modestowicza jest stworzony wraz z Ireną Piłatowską reportaż zatytułowany *Chwalcie łąki umajone*⁴⁵⁶. Bohaterką utworu jest 88-letnia Adela Jabłońska ze wsi Świderki w północno-wschodniej Polsce. Dokument ten, zrealizowany techniką dźwiękowych obrazów, jest swoistym hymnem na cześć życia. W 1993 r. wyróżniony został na prestiżowym konkursie radiowo-telewizyjnym „Premios Ondas” w Barcelonie. Choć obecnie Modestowicz w zdecydowanej mierze poświęca swój czas sztuce słuchowiskowej, to w rozmowie z Jackiem Kopcińskim podkreślał, że reportaż jest interesującym wyzwaniem dla radiowców. Reżyser zaznaczał: „zawsze uważałem, że reportaż, który posługuje się materiałem dokumentalnym – oczywiście skomponowaną, ale braną bezpośrednio z życia – jest dla radiowca

⁴⁵⁴ Biografia Modestowicza została bardziej szczegółowo opisana przez autorkę w pracy magisterskiej *Wybrane aspekty spektakli audialnych – kilku komedii i dramatów – jako przykład sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza*, która została napisana w Uniwersytecie Łódzkim w 2015 r. pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej.

⁴⁵⁵ Encyklopedia Teatru Polskiego podaje dokładnie 870 tytułów (nie licząc wymienionego również słuchowiska *Berek lunatyczny* z 1984 r. w reżyserii Sławomira Olejniczaka, w którym Modestowicz wcielił się w rolę *Pieśniarza*), począwszy od 6 listopada 1981 r. do 10 kwietnia 2021 r. Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Waldemar Modestowicz*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/2559/waldemar-modestowicz>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

⁴⁵⁶ Premiera reportażu odbyła się w 1992 r.

dość skomplikowanym zadaniem”⁴⁵⁷.

Waldemar Modestowicz jest także współautorem reportażu zatytułowanego *Duch Warszawy*⁴⁵⁸, który otrzymał nominację na festiwal Prix Europa (1999 r.). Utwór poświęcony jest ulicy Grzybowskiej w Warszawie, a także spojrzeniu na historię jej mieszkańców przez pryzmat XX wieku. Jest to interesujący przykład *feature*, będącego połączeniem dokumentu, reportażu i słuchowiska. Jak można przeczytać w *Antologii polskiego reportażu radiowego*, „audycja stanowi znakomity przykład współpracy radiowych twórców polskich i europejskich: dokumentalisty i autora słuchowisk Davida Mairowitza, Joanny Szwedowskiej, Waldemara Modestowicza i Małgorzaty Małaszko”⁴⁵⁹.

Artysta urodził się 20 listopada 1954 r. w Częstochowie. Ukończył studia w Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a następnie podyplomowo reżyserię o specjalności radiowej w Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Nauczycielem Modestowicza był wówczas Juliusz Owidzki⁴⁶⁰, który w studenckich czasach reżysera pełnił funkcję dyrektora Teatru Polskiego Radia. Waldemar Modestowicz uczył się wówczas również od wykładowców będących pracownikami Owidzkiego i reżyserami radiowymi, np. Henryka Rozena, Marka Kuleszy, Zbigniewa Kopalki⁴⁶¹.

Początkowo, jeszcze przed ukończeniem studiów, Waldemar Modestowicz związany był z teatrem scenicznym. Swoją przygodę ze sceną zaczynał w awangardowym jak na owe czasy Teatrze Ósmego Dnia, z którym współpracował później m.in. jako kompozytor, muzyk, a także epizodyczny aktor. W wywiadzie przeprowadzonym przez Jacka Kopcińskiego, reżyser wspomina:

W połowie lat siedemdziesiątych studiowałem w Poznaniu historię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Bodajże na drugim roku w klubie „Odnova” obejrzałem spektakl *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi Ósemek*. Spektakl był oparty na fragmentach najwyższego lotu literatury: Brzozowskim, Dostojewskim, Faulknerze, Miłoszu, a sam teatr był zaangażowany politycznie. Bardzo mi to odpowiadało. Po jakichś warsztatach teatralnych udało mi się do nich przyłączyć⁴⁶².

⁴⁵⁷ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁴⁵⁸ Premiera reportażu miała miejsce w 1998 r.

⁴⁵⁹ *Antologia polskiego reportażu radiowego*, red. J. Smyk, Polskie Radio, Warszawa 2018, s. 240.

⁴⁶⁰ Juliusz Owidzki urodził się w 1921 r. Rozpoczął studia prawnicze w Uniwersytecie Warszawskim, ale ich nie ukończył. Życie zawodowe związał z teatrem radiowym, w którym pracował od 1994 r. Jedną z najwybitniejszych realizacji radiowych Owidzkiego jest *Pennsylvania Station* z roku 1962. Juliusz Owidzki zmarł w 1996 r.

⁴⁶¹ Por. Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁴⁶² J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

W Teatrze Ósmego Dnia, o którym mówi się, że jest najwybitniejszym alternatywnym teatrem powojennej Polski, Waldemar Modestowicz pełnił, jak już zostało wspomniane, różnorodne funkcje. Dla przykładu można napisać, że w 1977 r. w spektaklu *Przecena dla wszystkich* wyreżyserowanym przez Lecha Raczaka, Modestowicz stworzył muzykę do songów (wraz z Marianem Przybyłem), grał na gitarze, a także występował jako aktor (do września 1979 r.)⁴⁶³. Muzykę stworzyli zaś Grzegorz Banaszak i Jan A. P. Kaczmarek. Tadeusz Nyczek pisał w 1979 r., że *Przecena dla wszystkich* była najwybitniejszym spektaklem w polskich teatrach studenckich w ciągu co najmniej ostatnich dwóch lat oraz „pod wieloma względami jest to w ogóle najlepsze przedstawienie tego teatru”⁴⁶⁴. Nyczek podkreślał:

O czym mówią realizatorzy *Przeceny*? Nadal o sobie, o szybkim starzeniu, dojrzewaniu, wreszcie – o jasności, którą udało im się osiągnąć. Jasności sytuacji, jasności wyborów [...] mówienia prawdy o sobie i świecie bez taryfy ulgowej, bez zasłon dymnych metafor, bez względu na konsekwencje [...] Oto ci młodzi ludzie [...] przestali być dogmatycznymi kapłanami w służbie idei, a stali się żywymi organizmami reagującymi na rzeczywistość w pełnej świadomości własnych słów i gestów. Umieją sądzić świat, ale i też siebie samych⁴⁶⁵.

W sztuce wystąpił zespół muzyczny w składzie: Grzegorz Banaszak (gitarą), Jan A. P. Kaczmarek (fidola, flet), Waldemar Modestowicz (gitarą) oraz Lech Jankowski (gitarą). Wykonawcami byli zaś (do marca 1981 r.): Małgorzata Walas, Ewa Wójciak, Adam Borowski, Tadeusz Janiszewski, Lech Jankowski (do kwietnia 1981 r.), Marcin Kęszycki, Waldemar Modestowicz (do września 1979 r.), Roman Radomski i Tomasz Stachowski⁴⁶⁶.

Warto dodać, że ze spektaklem tym wiązało się wiele kontrowersji. W publikacji *Teatr Ósmego Dnia*, która szczegółowo opisuje działalność Ósemek, można znaleźć informacje, że 22 marca 1977 r. cenzura odmówiła wydania zgody na premierę spektaklu, odbył się jedynie zamknięty pokaz. Kilka dni wcześniej w mieszkaniach członków teatru, m.in. Modestowicza, miały miejsce rewizje. W tym samym miesiącu Wydział Kultury Zarządu Głównego Socjalistycznego Związku Studentów (SZSP) wydał zakaz występów Teatru Ósmego Dnia na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych i innych imprezach studenckich poza Poznaniem. Dopiero 8 czerwca 1977 r., po uzyskaniu zgody cenzury, odbyła się oficjalna premiera sztuki *Przecena dla wszystkich*⁴⁶⁷. Co ciekawe, we wspomnianej publikacji zachowały się także fotografie

⁴⁶³ *Teatr Ósmego Dnia*, red. P. Skorupska, Agora, Warszawa 2009, s. 179.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, s. 180.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, s. 179.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, s. 235.

Waldemara Modestowicza z udziału w spektaklu. Okres ten reżyser wspomina następująco:

W Ósemkach każdy robił wszystko. Zajmował się ustawianiem scenografii, wpuszczaniem ludzi na spektakl, pisaniem lub wyszukiwaniem znaczących tekstów, ale też pracą nad improwizacjami, udziałem w próbach do spektaklu. Więc ja tam byłem rzeczywiście współtwórcą *Przeceny dla wszystkich*. To był trudny czas, protesty w Ursusie, Radomiu i strajki robotnicze, ukonstytuował się KOR⁴⁶⁸. Na spektakle przyjeżdżali opozycjoniści, były rewizje, zatrzymania, odebrano nam paszporty, nie mogliśmy pokazywać naszej *Przeceny* na festiwalach. Teatr mnie bardzo pociągał, ale musiałem skończyć studia. Wkrótce potem zacząłem podyplomowe studia reżyserii na Uniwersytecie Śląskim, na Wydziale Radia i Telewizji, i tam po trzech latach, zostałem reżyserem radiowym⁴⁶⁹.

Ponadto, Waldemar Modestowicz współpracował z Teatrem Polskim w Poznaniu, Teatrem Polskim w Szczecinie, Teatrem im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim oraz Słupskim Teatrze Dramatycznym. To właśnie w Słupsku, 26 listopada 1988 r. miała miejsce premiera sztuki *Bestia teatru St. I. Witkiewicza* (Stanisława Ignacego Witkiewicza), do której Modestowicz napisał scenariusz i zaproponował układ tekstu. Reżyserował wówczas Sławomir Olejniczak⁴⁷⁰. Sam Modestowicz debiutował jako reżyser w 1989 r. w Teatrze Nowym w Poznaniu, gdzie 20 czerwca tego samego roku odbył się premierowy pokaz spektaklu zatytułowanego *Pocałunek kobiety-pająka*, a następnie *Manuela Puiga*. Trzy lata później, w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, Waldemar Modestowicz wyreżyserował *Teatr Manekinów* Brunona Schulza według własnej adaptacji. W 1993 r. w tym samym teatrze Modestowicz był odpowiedzialny za reżyserię i opracowanie sceniczne *Betlejem polskiego* (Lucjana Rydla). Spektakl zaprezentowano publiczności po raz pierwszy 11 grudnia wspomnianego roku.

W 1996 r., już w Teatrze Polskim w Poznaniu, Waldemar Modestowicz wyreżyserował *Noc Walpurgii albo Kroki Komandora* Wieniedikta Jerofiejewa (premierą miała miejsce 9 marca). Po latach, dokładnie 8 listopada 2008 r. w Teatrze Polskim w Szczecinie odbyła się premiera *Ślubu* Witolda Gombrowicza w reżyserii Modestowicza (w tym przypadku artysta opracował także tekst przedstawienia), a 23 października 2010 r. wyreżyserował i zaadaptował *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, które również zaprezentowano na deskach Teatru Polskiego w Szczecinie⁴⁷¹. W 2021 r. Modestowicz przyznawał:

⁴⁶⁸ Komitet Obrony Robotników.

⁴⁶⁹ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁴⁷⁰ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Waldemar Modestowicz*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/2559/waldemar-modestowicz>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

⁴⁷¹ *Idem*.

To wielkie, trudne i mocne dzieła dramaturgiczne. Zmierzyłem się z nimi najpierw w teatrze radiowym i został jakiś niedosyt, niespełnienie. Adam Opatowicz, dyrektor Teatru Polskiego w Szczecinie, zaproponował mi swoją scenę. Ważny był też aktor. Wiele lat temu w Szczecinie poznałem wybitnego aktora Jacka Polaczka. Zaprzyjaźniliśmy się w czasie pracy nad moimi słuchowiskami. To głównie dla niego i przez niego podjąłem się reżyserii Gombrowicza i Wyspiańskiego w teatrze. On był moim Ojcem w *Ślubie* i Konradem w *Wyzwoleniu*⁴⁷².

Od 2010 r. reżyser niemal całkowicie poświęcił się działalności radiowej. Powód jest dość prozaiczny – brak czasu. Proces tworzenia spektaklu teatralnego to dla reżysera minimum dwa-trzy miesiące pracy. Słuchowiska tworzy się zdecydowanie szybciej. Kilka miesięcy poświęconych na pracę w teatrze dramatycznym oznacza dla reżysera przynajmniej kilkanaście słuchowisk mniej na antenie Teatru Polskiego Radia.

Wracając jednak do początków twórczości audialnej, pracę radiową Waldemar Modestowicz rozpoczynał jako młodszy redaktor w Redakcji Literackiej Polskiego Radia w Poznaniu, gdzie zajmował się głównie nagrywaniem reportaży, choć od czasu do czasu reżyserował również słuchowiska. Wspominał:

Tam z czasem zacząłem robić to, czego się nauczyłem na studiach. W Poznaniu było interesujące środowisko teatralne, Teatr Nowy, jeszcze za Cywińskiej, był wtedy znakomity. Do radia zapraszałem więc wyśmienitych aktorów, takich jak Kaja Nogajówna, Janusz Michałowski, Krystyna Feldman, Lech Łotocki, i z nimi nagrywałem moje pierwsze słuchowiska. W tym czasie w radiowej Trójce pracowała Hanna Marzańska, wspaniała osoba, wtedy kierownik literacki Programu Trzeciego Polskiego Radia. Dzięki niej zaistniałem z tymi moimi produkcjami na antenie ogólnopolskiej. Potem przenieśliśmy się do Szczecina, gdzie także nagrywałem słuchowiska⁴⁷³.

W Polskim Radiu Szczecin Waldemar Modestowicz zajmował się głównie słuchowiskami i tworzył tam niejako swój własny teatr radiowy. O tym okresie twórczości, w rozmowie z autorką dysertacji, Modestowicz mówił:

Do współpracy zapraszałem wspaniałych szczecińskich aktorów. Pracowałem z Jackiem Polaczkiem, z którym przyjaźnię się do dzisiaj. Grywa on główne role w moich słuchowiskach. W Teatrze Współczesnym w Szczecinie wypatrzyłem wówczas Danusię Stenkę i również zaprosiłem ją do współpracy w radiu⁴⁷⁴.

⁴⁷² J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

Jednym z pierwszych słuchowisk, które wyreżyserował Modestowicz, jeszcze zanim rozpoczął pracę etatowego reżysera Teatru Polskiego Radia, była *Miłość Miti* według powieści Iwana Bunina w przekładzie Seweryna Pollaka i adaptacji Hanny Bielawskiej. Utwór został zaprezentowany premierowo w Teatrze Polskiego Radia 6 listopada 1981 r., a rolę główną odegrała Grażyna Barszczewska. Ponadto, w słuchowisku wystąpili: Izabella Bukowska, Janusz Bukowski, Joanna Jędryka, Piotr Kozłowski, Monika Kwiatkowska, Dorota Landowska, Grzegorz Małecki, Agnieszka Suchora i Katarzyna Tatarak. Za realizację akustyczną słuchowiska odpowiadał Andrzej Złomski, a opracowania muzycznego dokonała Małgorzata Małaszko.

Sam Waldemar Modestowicz twierdzi zaś, że pierwszym dziełem radiowym, którego reżyserii się podjął, było słuchowisko przygotowane wcześniej w ramach zajęć akademickich:

Studiując na Wydziale Radia i Telewizji w Katowicach, jako student miałem obowiązek raz w semestrze napisać własną adaptację i wyreżyserować słuchowisko, co robiłem w katowickim radiu. Moje pierwsze słuchowisko powstało w 1981 r. Był to *Herostrates*⁴⁷⁵ według Jeana-Paula Sartre'a. Było to słuchowisko szkolne, ale zostało wyemitowane w Polskim Radiu trzy lub cztery lata później. Podejrzewam, że wynikało to z tego, że w owym czasie aktorzy bojkotowali radio i telewizję. Nie było czego emitować, więc sięgnięto po nasze słuchowiska studenckie. Dla mnie było to jednak niesamowite przeżycie, że władze Polskiego Radia zdecydowały, że wyemitują to słuchowisko⁴⁷⁶.

Kolejnym dziełem audialnym, które wyreżyserował Modestowicz, było słuchowisko dyplomowe *Teatr manekinów* Brunona Schulza w adaptacji omawianego reżysera. Nagrane zostało w 1983 r. Teatrze Polskiego Radia – jak to określił Waldemar Modestowicz – „jeszcze na Myśliwieckiej”⁴⁷⁷. W głównej roli (syna i narratora) wystąpił Marek Kondrat. Ponadto, w wieloobsadowym słuchowisku (zespół aktorski liczył kilkanaście osób) zagrała plejada wspaniałych aktorów – m.in.: Ryszarda Hanin i Edmund Fetting. Muzykę skomponował zaś Jan A. P. Kaczmarek⁴⁷⁸. W tym samym roku Modestowicz wyreżyserował słuchowisko *Sala nr 6* Antoniego Czechowa, a rok później *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w 1984 r. reżyser wystąpił również w roli aktora (jako Pieśniarz)

⁴⁷⁵ Opowiadanie J. P. Sartre'a znalazło się w zbiorze prac tegoż autora zatytułowanym *Mur*.

⁴⁷⁶ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁴⁷⁷ *Idem*.

⁴⁷⁸ Jan A. P. Kaczmarek został w 2005 r. laureatem Oscara (nagrody przyznawanej co roku przez Amerykańską Akademię Sztuki i Wiedzy Filmowej) za muzykę do amerykańsko-brytyjskiego filmu *Marzyciel* w reżyserii Marca Forstera.

w słuchowisku *Berek lunatyczny*, które wyreżyserował Sławomir Olejniczak. Od tego roku Waldemar Modestowicz jest już też na stałe związany z Polskim Radiem, gdzie pracuje do dziś (od 1992 r. jako reżyser etatowy w Teatrze Polskiego Radia).

Modestowicz, jako wszechstronny twórca radiowy, jest m.in. autorem adaptacji do takich słuchowisk jak: *Srebrny deszcz* Pawła Huellego, *Zwiastowanie* Paula Claudela, *Siostry* według Walerego Briusowa, *Miłości Miti* według Iwana Bunina, *Recyclingu* według Tadeusza Różewicza⁴⁷⁹ czy *Hamleta* według Williama Szekspira (słuchowiska nagrodzonego zresztą w 2015 r. na Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie)⁴⁸⁰. W 1989 r. Modestowicz otrzymał również nagrodę główną Prezesa Komitetu ds. RiTV za stworzenie własnej wizji świata radiowego poprzez adaptację i reżyserię słuchowisk *Sybilla*⁴⁸¹ Pära Lagerkvista oraz *Jeszcze jeden radosny dzień*⁴⁸² według Samuela Becketta (Polskie Radio Szczecin) na IV Ogólnopolskim Przeglądzie Słuchowisk i Reportaży Radiowych w Gdańsku. Do ostatniego z wymienionych słuchowisk, jak już autorka rozprawy wspominała, Modestowicz stworzył również oprawę muzyczną.

Obecnie Waldemar Modestowicz coraz rzadziej podejmuje się tworzenia oprawy muzycznej. Jak sam podkreślał w rozmowie z autorką dysertacji, z jednej strony nie ma na to przestrzeni czasowej, z drugiej zaś, chciałby przyznać w tym zakresie prymat młodym kompozytorom i kompozytorkom oraz ilustratorom/ilustratorkom muzycznym, którzy, jego zdaniem, mają lepsze wyczucie nowoczesnych brzmień. Związane jest to, zdaniem reżysera, z oczekiwaniami młodych odbiorców, którzy woleliby częściej słyszeć w dramatach radiowych muzykę bardziej współczesną. Modestowicz dodaje:

Co więcej, „poznawczo” jest to dla mnie ciekawe, gdy spotykam młodego człowieka, np. po studiach kompozytorskich, i mogę mu powiedzieć, jakie są moje przeczucia odnośnie muzyki w danym słuchowisku. Odkrywcze jest to, że ten młody człowiek może mieć swoje propozycje i sugestie. To mnie wzbogaca⁴⁸³.

Niezależnie od tworzenia oprawy muzycznej, Modestowicz jest autorem adaptacji. Oprócz wymienionych dotychczas w dysertacji słuchowisk adaptacyjnych, warto wspomnieć także o utworach radiowych zrealizowanych na podstawie polskiej klasyki. Są to np.

⁴⁷⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry”..., *op. cit.*, s. 13-14.

⁴⁸⁰ *Dwa Teatry: Grand Prix dla Jedyńki za „Hamleta”*, <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/609169,Dwa-Teatry-Grand-Prix-dla-Jedyńki-za-Hamleta>, [dostęp z dnia 22.12.2021 r.].

⁴⁸¹ Premiera słuchowiska miała miejsce 25 marca 1989 r.

⁴⁸² Premiera słuchowiska miała miejsce 18 grudnia 1988 r.

⁴⁸³ Rozmowa autorki dysertacji przeprowadzona z Waldemarem Modestowiczem 20 maja 2015 r., *op. cit.*

Bezrobotny Lucyfer według Aleksandra Watta oraz *Zrządność i przekora* według Aleksandra Fredry⁴⁸⁴. Jak dodaje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, „należy wymienić również słuchowisko *Biesiada u Hrabiny Kotlubaj*, które powstało w oparciu o tekst opowiadania Witolda Gombrowicza (dzieło otrzymało I nagrodę Poznań-Czerniejewo w roku 1987)»⁴⁸⁵.

Do słuchowiska dokumentalnego *Za drutami był las*, które powstało podczas pracy reżysera w Radiu Szczecin na początku lat 90., Modestowicz napisał, wraz z Ryszardem Wołągiewiczem, tekst słuchowiska, który powstał na podstawie dzienników i listów jeńców obozu w Kozielsku, zamordowanych przez NKWD w Katyniu, w kwietniu 1940 roku. Zapiski polskich oficerów zostały odnalezione przy ich zwłokach podczas ekshumacji przeprowadzonej przez Niemców w 1943 roku. Więcej uwagi autorka poświęca słuchowisku w rozdziale analitycznym.

Słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza reprezentowały radiofonię polską na międzynarodowych festiwalach sztuki radiowej, zdobywając w Berlinie wyróżnienie Festiwalu Prix Futura (1993 r.) oraz w Moskwie nagrodę główną Festiwalu Ostankino Prize (1996 r.). Waldemar Modestowicz jako reżyser radiowy otrzymał także następujące nagrody: Złoty Mikrofon za reżyserię (1991 r.); Grand Prix za reżyserię słuchowiska *Nagi sad* Wiesława Myśliwskiego oraz nagrodę za reżyserię słuchowiska *Noc Walpurgii* Wieniedikta Jerofiejewa (ex aequo z Henrykiem Rozenem) w Sopocie w 2003 r.; Grand Prix dla słuchowiska *Gdzie jest ten tani kupiec* i nagrodę za reżyserię podczas VI Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa teatry” (Sopot, 2006 r.); wyróżnienie dla słuchowiska *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* podczas Festiwalu Prix Italia w 2007 r.; Grand Prix za reżyserię słuchowiska *Recycling* podczas VII Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2007 r.); Bursztynowy Pierścień dla najlepszego przedstawienia w sezonie 2008/2009 – dla przedstawienia *Ślub* z Teatru Polskiego w Szczecinie (2009 r.); Nagrodę Specjalną za utwór *Raport o stanie wojennym* na Konkursie Artystycznych Form Radiowych (Bydgoszcz, 2013 r.); Nagrodę Honorową im. Krzysztofa Zaleskiego w kategorii słuchowisk za reżyserię dzieł audialnych: *Abrakadabra*, *Lala*, *Ryszard III. Gra o tron*, *Upadek z trzepaka* podczas XIV Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2014 r.); nagrodę za reżyserię słuchowiska Tomasza Macieja Trojanowskiego *Drzazgi* podczas XV Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2015 r.); nagrodę za reżyserię słuchowiska *Von Bingen. Historia prawdziwa* Sandry Szwarc podczas XVI Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji

⁴⁸⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry”..., *op. cit.*, s. 13.

⁴⁸⁵ *Idem.*

Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2016 r.). Nagrody zdobywały także spektakle Modestowicza dla dzieci i młodzieży. *Moje drzewko pomarańczowe* według powieści José Mauro de Vasconcelosa zdobyło Grand Prix 9. Międzynarodowego Konkursu Słuchowisk dla Dzieci i Młodzieży PRIX EX AEQUO w 2012 r., a *Labirynt* Grzegorza Kasdepke otrzymał Grand Prix w kategorii słuchowisk dla dzieci i młodzieży podczas XVII Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2017 r.). W 2022 r. reżyserowane przez Waldemara Modestowicza, słuchowisko dokumentalne Marty Rebdy *Ktoś na panią czeka* otrzymało Polsko-Niemiecką Nagrodę Dziennikarską im. Tadeusza Mazowieckiego w kategorii „radio”. W tym samym roku słuchowisko Rebdy *Pozwól, że Ci opowiem* w reżyserii Modestowicza znalazło się na krótkiej liście utworów nominowanych do nagrody BBC Radio Drama Awards w kategorii „najlepsze słuchowisko europejskie”. W 2023 r., podczas festiwalu UK International Audio Drama Festival w Canterbury w Wielkiej Brytanii, słuchowisko *To słowo* autorstwa Marty Rebdy w reżyserii Waldemara Modestowicza zdobyło pierwszą nagrodę.

Ponadto, Waldemar Modestowicz jest zdobywcą Srebrnych Synchronów z 2013 r. za reżyserię dubbingu filmu aktorskiego *Iron Man 3* oraz laureatem nagrody Kłapa (2018 r.) za najlepszy dubbing kinowego filmu fabularnego *Avengers: Wojna bez granic*.

3.2. Obszary działalności audialnej. Teatr radiowy

Teatr radiowy, jak zaznacza Katarzyna Ingram, jest niemalże rówieśnikiem radia⁴⁸⁶. Ingram pisze:

powstała w 1925 r. polska radiofonia publiczna wpisuje się w historię tych narodowych radiofonii, w których od początku zwracano uwagę na fakt, że radio może służyć nie tylko przekazowi informacji, ale również pewnych form artystycznych⁴⁸⁷.

Radio od zarania swych dziejów było zatem istotną przestrzenią działań twórczych przejawiających się również w sferze słuchowisk – zarówno tych oryginalnych, jak i będących adaptacją dzieł literackich.

Warto w tym miejscu, za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową, dokonać rozróżnienia na Teatr wyobraźni⁴⁸⁸, czyli, jak już zostało wspomniane, ten działający w latach 1925-1939, a

⁴⁸⁶ K. Ingram, *O nas, czyli krótka historia Teatru Polskiego Radia*,

Por. <https://www.polskieradio.pl/17/76/Artykul/354321>, [dostęp z dnia 4.02.2022 r.].

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ Sformułowania tego badaczka używa za Zdzisławem Marynowskim, który jest autorem nazwy. Por. E.

zatem do wybuchu II wojny światowej⁴⁸⁹, oraz współczesny Teatr Polskiego Radia. Od 2009 r. jego dyrektorem, a zarazem głównym reżyserem, jest wielokrotnie nagradzany⁴⁹⁰ reżyser radiowy i pisarz Janusz Kukuła, który rozpoczął pracę w Polskim Radiu w 1978 r.⁴⁹¹. Kierownikiem literackim Teatru Polskiego Radia jest zaś obecnie Marta Rebzda. Wśród najważniejszych współczesnych reżyserów Teatru Polskiego Radia wymienić należy m.in. Jana Warenycię, Kamila Banasiaka, Dobrosławę Bałazy i Waldemara Modestowicza.

Michał Kaziów zauważa, że nazwa Teatr wyobraźni, którą, jak już zostało napisane, posługiwano się w okresie międzywojennym, była, zdaniem wielu praktyków i teoretyków nieadekwatna dla tej gałęzi sztuki, z racji odniesień do teatru, spektaklu, wizualnej sztuki scenicznej. Proponowano zatem nazwy alternatywne takie jak „teatr akustyczny”, „teatr słuchowy”, „teatr radiowy”. *De facto*, do dziś zachowała się w użyciu jedynie ta ostatnia, choć, co podkreśla Kaziów, jest to jedynie „formalna nazwa, a nie definicja sztuki radiowej”⁴⁹². Kaziów dodaje, że wszystkie powyższe określenia wiązały „teatr radiowy” z pojęciem teatru z kilku powodów. Jak wyjaśnia:

pojęcie to było i nadal jest uznawane ze względu na specyficzne elementy różnego typu słuchowisk radiowych, a mianowicie: 1) udratyzowany tekst literacki, 2) udział aktorów, 3) reżyseria [...] Tymczasem 1) aktorzy stosują przed mikrofonem zupełnie odmienną technikę (pomijają takie środki ekspresji jak gest, mimika, sytuacja, kostium, światło, dekoracje)⁴⁹³ od stosowanej na scenie, 2) recepcja słuchowiska odbywa się w odmiennych od teatralnych warunkach. [...] Słuchowisko [...] jest sztuką słuchową zbudowaną z materii niewidzialnej i przekazywaną z dużej odległości przy pomocy aparatury [...] Te właśnie cechy należałoby uwidocznić w nazwie zastępującej „teatr radiowy”⁴⁹⁴.

Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*”..., *op. cit.*, s. 5. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa cytuje Marynowskiego, który w 1933 r. w piśmie „Radio” podkreślał, że nazwa została wprowadzona, ponieważ „staliśmy się istotnie teatrem, teatrem innym niż wszystkie, [...] o nowoczesnej formie. Jesteśmy teatrem innym, gdyż cały zasób wrażeń wzrokowych, jakimi rozporządza teatr normalny, w ‘Teatrze wyobraźni’ odpada”. Por. Z. Marynowski, *Teatr wyobraźni*, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁸⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*”..., *op. cit.*, s. 5.

⁴⁹⁰ Wśród nagród, które otrzymał Janusz Kukuła, można wymienić chociażby Prix Italia dla realizatorów słuchowiska Andrzeja Mularczyka *Cyrk odjechał, lwy pozostały* (1996 r.), nagrodę za reżyserię słuchowiska *Akropolis* (zrealizowanego według dramatu Stanisława Wyspiańskiego) podczas Festiwalu Słuchowiska Polskiego Radia w Bolimowie (1998 r.) i Złoty Mikrofon za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reżyserii słuchowisk radiowych oraz twórczy udział w kształtowaniu Teatru Polskiego Radia (2000 r.).

⁴⁹¹ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Janusz Kukuła*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/6272/janusz-kukuła>. [dostęp z dnia 4.02.2022 r.].

⁴⁹² M. Kaziów, *O dziele radiowym*..., *op. cit.*, s. 8-9.

⁴⁹³ Ze stwierdzeniem tym można polemizować. Po pierwsze, słowu artykułowanemu towarzyszy gest foniczny, czyli inaczej ujmując „dźwiękowy ruch mimiczny”, który przekazuje treści „niepoddające się procesowi werbalizacji”. Por. J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*..., *op. cit.*, s. 97. Po drugie, aktorzy również grają mimiką, ruchem, do czego zresztą, jako reżyser, zachęca Waldemar Modestowicz. Gesty i ruch mają z pewnością wpływ na brzmienie i ekspresję słów oraz dialogów.

⁴⁹⁴ M. Kaziów, *O dziele radiowym*..., *op. cit.*, s. 8-9.

Badacz podkreśla, że słuchowisko, szczególnie oryginalne, rządzi się innymi prawami niż teatr czy literatura.

Podobnie jak dzisiejszy Teatr Polskiego Radia, Teatr wyobraźni miał zróżnicowany program, dostosowany do różnych odbiorców i odbiorczyń. Do 1935 r. kierownikiem Działu Literackiego w Polskim Radiu w Warszawie był Zdzisław Marynowski, który podkreślał, iż Teatr wyobraźni musi się liczyć z tym, że „abonentami radia są ludzie najrozmaitszych sfer, gustów i poziomu kulturalnego”⁴⁹⁵, a zatem słuchowiska powinny „przemawiać” do szerokiej publiczności. Witold Hulewicz, czyli następca Marynowskiego na wspomnianym stanowisku, które wiązało się także z kierowaniem Teatrem wyobraźni, ubolewał nad tym, że słuchowiska mają spełniać „zachcianki” społeczeństwa, dostosowując swe formy do poziomu odbiorców (niezadowolającego w oczach Hulewicza)⁴⁹⁶. Z tego względu, jak pisał, „nie wróżymy radiofonii tak szybkiego rozwoju artystycznego, jaki obserwujemy w kinematografii”⁴⁹⁷. Witold Hulewicz zrewidował jednak swe poglądy i rok później przedstawił plan emisji, w którym znaleźć można było m.in. informację o wznowieniu klasycznych słuchowisk, na przykład *Tragedii Sokratesa*⁴⁹⁸ (w roli głównej Stefan Jaracz).

Wbrew początkowym przewidywaniom Hulewicza, teatr radiowy stał się prężnie działającym medium. Przez lata na audialnej scenie pojawiały się (i nadal pojawiają) adaptacje utworów klasycznych i współczesnych, a także słuchowiska oryginalne, tworzone niekiedy przez wybitnych pisarzy i pisarki. Reżyserzy radiowi i reżyserki radiowe, choć prawdopodobnie mniej rozpoznawalni i rozpoznawalne niż twórcy filmowi czy telewizyjni, mają szerokie grono odbiorców i odbiorczyń swych dzieł.

Jak podkreślał Modestowicz w rozmowach z autorką rozprawy, teatr radiowy przyciąga aktorów i aktorki przede wszystkim ze względu na możliwość spotkania i pracy z wielkimi aktorskimi nazwiskami. Aktorzy/aktorki występujący/występujące na przestrzeni lat na radiowych scenach tworzą zespół, który można nieustannie modyfikować, dobierać na nowo. Reżyser uważa, że jest to walor sztuki radiowej:

Zawsze tak było, w związku z tym kolejne pokolenia, które dołączały do grona aktorów, miały taki bodziec, że mogą się spotkać z najlepszymi. To nie jest oczywista sytuacja na deskach teatru scenicznego.

Czasem nie można nawet marzyć o tym, by zagrać epizodyczną rolę u boku wielkiego aktora czy wielkiej

⁴⁹⁵ Z. Marynowski, *Teatr wyobraźni*, op. cit., s. 3.

⁴⁹⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Szklarek, *Jak jest [powinno być] zrobione dobre słuchowisko – przepis wedle Witolda Hulewicza* [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, op. cit., s. 196-204.

⁴⁹⁷ W. Hulewicz, *Możliwości artystyczne radia*, op. cit., s. 97.

⁴⁹⁸ Są to trzy słuchowiska według *Dialogów* Platona: *Eutyfron*, *Obrona Sokratesa* i *Kriton*.

aktorki. Poza tym, to jest pewnego rodzaju wyzwanie. W czasie naszej poprzedniej rozmowy⁴⁹⁹ mówiłem, że aktor musi się w radiu nieprawdopodobnie skupić. Okres pracy nad słuchowiskiem jest bardzo krótki, więc na te trzy, cztery godziny nagrania aktor musi osiągnąć maksimum swoich umiejętności, talentu, zdolności. Poza tym, jest to wyzwanie, że właśnie spotykasz się na planie z takimi gwiazdami jak Piotr Fronczewski czy Anna Seniuk. Właściwie wszystkie wielkie nazwiska polskiego teatru przychodziły do radia i młodzi adepci sztuki aktorskiej mieli szansę, żeby się z nimi zmierzyć. To zawsze było dla nich nieprawdopodobne przeżycie⁵⁰⁰.

Zarówno wielka literatura, która nieustannie pojawia się w teatrze radiowym, jak i możliwość pracy z tekstami utworów najnowszych, czasem kontrowersyjnych, łatwiej być może akceptowanych na scenie radiowej niż na deskach teatru scenicznego, sprawia, że aktorzy i aktorki w większości cenią sobie pracę w radiu, a zaproszenie do Teatru Polskiego Radia, jak twierdzi Waldemar Modestowicz, traktują jako nobilitację⁵⁰¹. Praca w radiu wymaga jednak intensywnego tempa i dobrego warsztatu aktorskiego, nie tylko związanego z dykcją czy impostacją głosu.

3.3. Tematyka i rodzaje słuchowisk. Sztuka reżyserii Waldemara Modestowicza

Jak wspomina autorka pracy w artykule zatytułowanym *Motywy starości, przemijania i śmierci w twórczości Waldemara Modestowicza na przykładzie słuchowisk „Drugi pokój”, „Starość jest piękna” i „Sprzątanie”*:

Scena teatru radiowego jest jednym z najlepszych miejsc, jakie można sobie wyobrazić do poruszania tematów osobistych i trudnych, podejmowanych w trzech wybranych utworach fonicznych. Samotność, która jest przecież nierozdzielnie związana z wszechobecną ciszą, nigdzie nie wybrzmiewa tak mocno jak w dziełach audialnych. Manifesty wypowiedziane zmultiplikowanymi głosami [...] w żadnym innym medium nie zabrzmiały natomiast tak chóralnie i donośnie. Radio daje reżyserom – którzy tak jak Modestowicz mistrzowsko operują kontrastem ciszy i dźwięków – niezwykle możliwości. Taka forma stwarza też słuchaczowi szansę obcowania z przekazem niemal intymnym – tak jak intymne są tematy oraz problemy poruszane w omówionych słuchowiskach⁵⁰².

⁴⁹⁹ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem, przeprowadzona 7 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁵⁰⁰ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem, przeprowadzona 16 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁵⁰¹ *Idem*.

⁵⁰² K. Szklarek-Zarębska, *Motywy starości, przemijania i śmierci w twórczości Waldemara Modestowicza na przykładzie słuchowisk „Drugi pokój”, „Starość jest piękna” i „Sprzątanie”*, „Media – Kultura – Komunikacja społeczna” 2022, nr 18, s. 226.

Waldemar Modestowicz z pewnością jest twórcą posiadającym talent, mistrzowski warsztat i umiejętnie korzystającym z narzędzi, jakimi dysponuje reżyser radiowy. To artysta, który ma realny wpływ na kształt i charakter współczesnego Teatru Polskiego Radia i twórca, bez którego trudno sobie ów teatr wyobrazić. W swej pracy radiowej podejmuje wyzwania związane nie tylko z reżyserią czy adaptacją utworów literackich do wymagań i specyfiki radiowego medium, ale również bywa twórcą oprawy muzycznej czy autorem scenariusza słuchowiska. Jest artystą wszechstronnym, korzystającym ze swych doświadczeń reżyserskich, aktorskich i muzycznych w dziedzinie teatru scenicznego. Ponadto, spełnia się w sztuce filmowej jako reżyser dubbingów.

Tematy podejmowane przez Modestowicza są różnorodne. Dotyczą problemów społecznych, psychologii i istoty człowieka, są formą pracy z historią i traumą, np. związaną z II wojną światową, niekiedy odwołują się do pamięci zbiorowej. Zawsze zaś są istotne, a sposób ich realizacji przejawia kunszt reżysera oraz jego wysoką wrażliwość twórczą. Sztuka reżyserska Waldemara Modestowicza ukazuje konieczność przekierowania uwagi oraz poszerzenia pola widzenia otaczającego odbiorców i odbiorczynię świata także o to, co ukryte w człowieku, co stanowi jego wnętrze zbudowane z przeżyć, doświadczeń, myśli i pragnień. Tematy związane z przemianą wewnętrzną bohaterów oraz skomplikowanymi relacjami międzyludzkimi, np. pomiędzy członkami rodziny, a także współczesnymi problemami społecznymi są charakterystyczne również dla słuchowisk pisanych przez Tomasza Macieja Trojanowskiego. Współpracy Modestowicza i Trojanowskiego autorka poświęci ostatni, piąty rozdział rozprawy.

Modestowicz reżyseruje zarówno słuchowiska oryginalne, adaptacje, słuchowiska dokumentalne, jak i dramaty radiowe przeznaczone dla dzieci. Niezależnie od gatunku, tematu i formy, utwory radiowe w jego reżyserii przygotowywane są pieczołowicie, z dbałością o szczegóły. Reżyser umiejętnie buduje emocje oraz kompozycję słuchowisk dzięki zastosowaniu wielości planów, kontrapunktu ciszy i dźwięku, dynamicznego montażu oraz elementów muzyki. „Kuchnia akustyczna”, którą „serwuje” Waldemar Modestowicz słuchaczom i słuchaczkom, jest starannie zakomponowana w taki sposób, by, zdaniem autorki rozprawy, nie zaburzać kompozycji słuchowisk. Na piedestale stoją zaś słowo i dialog, które zazwyczaj nie są oderwane od ruchów oraz gestów aktorów i aktorek. Można jednak odnieść wrażenie, że nie wszystko jest powiedziane odbiorcom i odbiorczyniom wprost, reżyser bawi się słowem, niekiedy konwencją. Stosując dźwiękowe symbole, sprawia, że słuchacze i słuchaczki bywają „wciągnięci” w swoistą grę nasłuchiwania.

Sam artysta, w rozmowie z autorką rozprawy, przyznawał, być może nieco przewrotnie,

że każdy reżyser ma swój własny niepowtarzalny sposób tworzenia utworów radiowych, a swój styl określiłby jako eklektyczny. „Na pewno coś mnie wyróżnia, ale próbuję nie dać się zaszufladkować. Wymykam się i wciąż myślę trop”⁵⁰³ – dodawał reżyser. Tym, co wyróżnia Modestowicza, jest, zdaniem autorki rozprawy, umiejętne wyczucie proporcji pomiędzy ciszą a dźwiękiem, słowem a efektami akustycznymi, dialogiem a muzyką, subtelne wyczucie pauzy, która pozwala słuchaczom/słuchaczkom złapać oddech oraz nadażyć za fabułą, a także, a może przede wszystkim, budowanie głębokich planów dźwiękowych i tworzenie, we współpracy z zespołem aktorów/aktorek, interesujących postaci o wielopłaszczyznowych charakterach i bogatym zapleczu emocjonalno-myślowym. Szczegółowe cechy reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza autorka stara się określić, wskazać i scharakteryzować w części analitycznej rozprawy.

⁵⁰³ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

ROZDZIAŁ IV

Sposób reżyserowania słuchowisk i powieści radiowej na przykładzie wybranych dzieł Waldemara Modestowicza. Analiza poszczególnych utworów radiowych

4.1. Wprowadzenie do części analitycznej

Część analityczna rozprawy składa się z trzech podrozdziałów. Pierwszy z nich stanowi przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Są wśród nich słuchowiska oryginalne, adaptacje, nagrania plenerowe, powieść radiowa i słuchowisko dokumentalne oraz słuchowiska dla dzieci. Utwory te różnią się pod względem strukturalnym. Charakteryzuje je odmienna proveniencja tekstu, różny udział muzyki w dziele audialnym, odmienna grupa odbiorców i odbiorczyń, miejsce nagrań, itd. Celem tej części rozprawy jest dokonanie swoistego przeglądu podejmowanych przez reżysera form słuchowisk oraz obszarów tematycznych, które znajdują się w kręgu zainteresowań Modestowicza jako jednego z najważniejszych reżyserów współtworzących współczesny Teatr Polskiego Radia. Podrozdział ten stanowi wstęp do właściwej analizy wybranych słuchowisk reżysera.

Drugi podrozdział poświęcony jest analizie komparatystycznej dwóch konkretyzacji fonicznych dramatu Zbigniewa Herberta *Drugi pokój*. Pierwszą z nich wyreżyserował w 1958 r. Janusz Warnecki (asystentem reżysera był wówczas Juliusz Owidzki), drugą zaś Waldemar Modestowicz, dokładnie 35 lat później, w 1993 r. Omówienie pozwala wskazać podobieństwa i różnice w realizacji fonicznej słuchowisk, a także wyłania pewne cechy charakterystyczne dla reżyserii Modestowicza oraz Warneckiego. Autorka analizy skupia się na wskazaniu stosunku reżyserów do scenariusza, opisie zastosowanych przez nich elementów ciszy, muzyki i efektów akustycznych, specyfiki gry aktorskiej, kompozycji wyznaczonej przez tekst oraz dynamiki słuchowisk.

W trzeciej, zasadniczej i najbardziej obszernej części niniejszego rozdziału podjęto próbę dokonania dogłębnej analizy spójności sekwencji poszczególnych słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza oraz wybranych, najważniejszych reżyserów radiowych: Jana Warenyci, Anny Wieczur-Bluszcz oraz Janusza Kukuły. Analiza ta dotyczy warstwy słownej, muzycznej oraz efektów akustycznych słuchowisk. Autorka rozprawy zwraca uwagę na czas rzeczywisty słuchowisk oraz czas opowiedziany. W centrum analizy znajduje się montaż, stosowane przez reżyserów i reżyserkę chwytów kompozycyjnych oraz wynikająca z nich

spójność sekwencji słuchowisk. Jest to autorska propozycja sposobu analizy dzieł audialnych, której nadrzędny cel związany jest ze wskazaniem sposobów pracy nad reżyserią słuchowisk charakterystycznych dla Modestowicza. Ujawniają się one poprzez zauważenie różnic w sposobach reżyserii przywołanych twórców i twórczyni. Trzy części niniejszego rozdziału analitycznego rozprawy pozwalają przyjrzeć się poetyce reżyserskiej Waldemara Modestowicza w myśl zasady „od ogółu do szczegółu”.

4.2. Od słuchowisk oryginalnych do nagrań plenerowych. Przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza

Waldemar Modestowicz podejmuje się reżyserii różnorodnych słuchowisk. Wskazując obszar zainteresowań reżysera w obrębie sztuki słuchowiskowej, autorka postara się wyróżnić formy słuchowisk, które należą do repertuaru reżyserii radiowej Modestowicza. Podrozdział ten stanowi przede wszystkim próbę ukazania bogactwa twórczości Waldemara Modestowicza jako reżysera słuchowisk. Przywołane zostaną kolejno słuchowiska oryginalne, adaptacje, słuchowiska, w których szczególną rolę dla kreowania wyobrażeń odbiorców i odbiorczyń odgrywa muzyka, słuchowisko dokumentalne, powieść radiowa *Matysiakowie*, reżyserowana od 2009 r. przez Modestowicza, słuchowiska nagrywane w plenerach, a także wybrane słuchowiska reprezentujące teatr radiowy dla dzieci.

W kolejnych częściach niniejszego rozdziału analitycznego rozprawy, w ramach szczegółowych analiz konkretnych utworów, autorka skupi się zaś tylko na wskazaniu cech charakterystycznych reżyserii Waldemara Modestowicza oraz sposobów pracy reżysera nad słuchowiskami.

4.2.1. Słuchowiska oryginalne i adaptacje

Dla porządku należy ponownie zaznaczyć, że za słuchowisko oryginalne uznaje się utwór napisany specjalnie na potrzeby radia, adaptacja stanowi zaś przekład tekstu, który powstał z myślą o innym systemie semiotycznym, na realizację dźwiękową. W twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza znaleźć można oczywiście przykłady realizacji zarówno słuchowisk oryginalnych, jak i tych będących adaptacją dzieł literackich. Jak już

zostało wspomniane, reżyser w rozmowie z autorką rozprawy podkreślał⁵⁰⁴, że podejmuje się przekładu dzieł literackich na język radiowy tylko wtedy, gdy sam jest reżyserem owych słuchowisk⁵⁰⁵. Wśród utworów reżyserowanych przez Modestowicza można znaleźć także przykłady realizacji słuchowisk, które zaadaptowała inna osoba niż sam reżyser⁵⁰⁶. W niniejszym podrozdziale autorka dokona m.in. omówienia dwóch słuchowisk oryginalnych oraz trzech adaptacji z interesującego ją okresu działalności Waldemara Modestowicza.

4.2.1.1. Słuchowiska oryginalne – *Gdzie jest ten tani kupiec* (Alicja Bykowska-Salczyńska) i *Do gwiazd* (Marta Rebzda)

Słuchowisko *Gdzie jest ten tani kupiec* nagrane zostało w 2005 r.⁵⁰⁷. Rok później jego twórcy, czyli Alicja Bykowska-Salczyńska (scenariusz), Waldemar Modestowicz (opracowanie i reżyseria), Andrzej Brzoska (realizacja akustyczna) i Małgorzata Małaszko (opracowanie muzyczne), otrzymali Grand Prix VI Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry – Sopot 2006”. W słuchowisku wystąpili: Mariusz Benoit (Narrator), Zofia Saretok (Babka Gizela), Anna Gajewska (Prawnuczka), Marek Obertyn (Głos 1), Tomasz Zaliwski (Dziadek), Mirosław Zbrojewicz (Ojciec), Emilia Krakowska (Frejda), Irena Jun (Tekla), Krzysztof Wakuliński (Kerl), Teresa Lipowska (Tereska), Irena Kownas (Hedwiga), Mirosława Dubrawska (Pani Zofia), Magdalena Smalara (Matka) oraz Monika Błachnio (Basia)⁵⁰⁸.

W warstwie fabularnej słuchowisko przedstawia historię rodziny mieszkającej w leciwej kamienicy na Zatorzu w Olsztynie. Opowiada ją stary, poniemiecki radioodbiornik, za sprawą którego słuchacze i słuchaczki poznają wydarzenia historyczne sięgające 1937 r. oraz śledzą współczesne losy rodziny. Radio opisuje dzieje krewnych, wprowadzając kolejne postaci, które reżyser Waldemar Modestowicz umiejscawia na dalszych planach dźwiękowych. Samo radio wybrzmiewa najlepiej, najpełniej, najgłośniej i niemal zawsze znajduje się na pierwszym planie akustycznym. „Podkrecony” przez reżysera dźwięku, Andrzeja Brzoskę, głos

⁵⁰⁴ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁵⁰⁵ Wybrane słuchowiska autorka wymienia we wcześniejszych rozdziałach dysertacji.

⁵⁰⁶ Egzemplifikację stanowi słuchowisko *Baal w Babilonie* z 1996 r. Utwór napisany przez Fernando Arrabala, na potrzeby sztuki słuchowiskowej zaadaptowała Iwona Malinowska. Reżyserem słuchowiska był Waldemar Modestowicz. Innym przykładem jest *Kapelusz* (według *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego) w reżyserii Modestowicza i adaptacji Bogumiły Prządki. Autorka dysertacji omawia słuchowisko w niniejszym rozdziale.

⁵⁰⁷ Słuchowisko miało swą premierę 4 lutego 2005 r.

⁵⁰⁸ „*Gdzie jest ten tani kupiec*” w *Dwójce*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/1143638>, [dostęp z dnia 13.08.2023 r.].

radia stanowi niejako – gdyby na moment przenieść rozważania z gruntu sztuk wizualnych na pole sztuki radiowej – dominantę dźwiękową, odgrywając znaczącą rolę w kompozycji omawianego słuchowiska. Radiodbiornik staje się pełnoprawnym bohaterem tegoż dramatu radiowego. Jak pisze Janusz Łastowiecki:

Radiowy bohater nie pełni tu nawet funkcji narratora. Poznajemy go w momencie, gdy wygłasza kolejny komunikat z cyklu „sprzedam-kupię”. „Gdzie jest ten tani kupiec, co ma tak dobry towar” – można powiedzieć, że incipit słuchowiska staje się jednocześnie tytułarnym credo utworu⁵⁰⁹.

Słuchowisko rozpoczyna utwór śpiewany oraz muzyka fortepianowa. W warstwie efektów dźwiękowych słychać szczekanie psa oraz pogłos. Już w pierwszych minutach trwania słuchowiska Waldemar Modestowicz różnicuje plany akustyczne. Na pierwszym wybrzmiewa, jak zostało wspomniane, radiodbiornik. Głosy bohaterek i bohaterów, w pierwszej kolejności Prawnuczki, a następnie Babci Gizeli, usłyszeć można zaś z oddali, na kolejnym planie dźwiękowym. Są one nieco zatarte, mniej wyraźne zaznaczone na audialnej scenie. Dialog ten jest częścią pierwszej sceny słuchowiska:

Prawnuczka: A Ty dokąd, babciu? Znowu do piwnicy? Drugie piętro! Potem cię wnosić na barana po schodach! Ja za anemiczna jestem i dość mam, słyszysz? Sama się będziesz wносиła! [...] Babciu Gizelo, babusiu, no wracaj. Wracaj natychmiast! Pogięło ją czy jak?

Odbiornik radiowy: A, tak. Pogięło Babkę, fakt. Już Babka pogiętą jest. Fizycznie pogięta. Cóż to Babkę pogięło: czas, starość, klimat warmiński reumatyczny? Gorzej: Gizela prababka wewnątrz i duchowo także pogiętą jest; pomiętą, wymiętą, zmiętą i powyginaną. Czułość cewek spadła, cewki, co nie potrzeba, przepuszczają, tłumienie piękne słowa tłumii zamiast brzydkich, dławik się rozrósł w gardle, gniazdko wyszło – w zaniku, a siatka sterująca – uff, alzheimer aż miło!⁵¹⁰.

Sens dialogu dopowiada radio: okazuje się, że Babka Gizela, pomimo dezaprobaty ze strony rodziny, kolekcjonuje w swej piwnicy stare, często niedziałające już radiodbiorniki. Główny bohater, (nie)narrator, pełni w słuchowisku początkowo również funkcję niemal wszechwiedzącej skarbnicy, pamięci tej rodziny, komentatora i nośnika dodatkowych informacji. Co więcej, przybiera cechy osobowe i porównuje się do Babci Gizeli, mówiąc: „W kolekcji Babki Gizeli jestem eksponatem najstarszym. Jesteśmy podobni – oboje starzy, sepleniący, przygłusi, pogięci, powyginani. Jak jeden organizm”.

Radio, niczym starzec, próbuje przypomnieć sobie wszystkie koleje losu. Znacząca w

⁵⁰⁹ J. Łastowiecki, „Którzy domagali się dowodów swojego obłąkania oskarżając radio o hipnotyzm”. *Ewolucja wizerunku radia w wybranych spektaklach teatru wyobraźni*, „Konteksty Kultury” 2016, nr 13, z. 1, s. 70.

⁵¹⁰ Wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

kontekście tej swoistej personifikacji jest również scena przesłuchania radia przez radzieckiego żołnierza w 1945 r. Jawi się ono wówczas jako przestraszony człowiek, mówiący z nerwów zbyt szybko i zbyt wiele. Reżyser przyspiesza dialog, w tle pojawia się utwór śpiewany w języku rosyjskim, a całości sceny w warstwie dźwiękowej dopełnia głośnie stukanie w klawisze maszyny do pisania. I choć radio, zapytane o pochodzenie, zaznacza wyraźnie, że w jego żyłach nie płynie żadna krew („ani germańska, ani niemiecka, ani inna”) – tylko fale, które przepływają „jak to wszystko, jak świat” – to jednak jego strach jest niemal namacalny, ludzki.

Komunikaty, które nadaje radio, często niezależnie od danej sytuacji fabularnej, reżyser łączy z fragmentami muzyki instrumentalnej. Jak w eterze – komunikat przerywany muzyką. Pełni ona w słuchowisku funkcję ilustracyjną oraz dramaturgiczną, potęgując nastrój tajemnicy, niepokoju oraz podkreślając istotne fragmenty, takie jak np. monolog radia na temat bohaterów. Ponadto, muzyka przenosi niekiedy słuchaczy i słuchaczki do sfery wspomnień, np. w 29. minucie słuchowiska, gdy radioodbiornik wspomina, jak został wydobyty ze śmietnika i tym samym, już uratowany, trafił do kolekcji Babki Gizeli.

Gdzie jest ten tani kupiec jest pełne efektów dźwiękowych. W rozbudowanej „kuchni akustycznej” pojawiają się takie odgłosy jak: trzeszczenie charakterystyczne dla szukania fal radiowych, zgrzyty, „metaliczny” szum, piski, urwane fragmenty audycji, słów nie do odczytania. Odgłosy wojny, szczekanie psa, huk, kroki, odgłos używanych sztuców, zanurzanie w wodzie, brzmienie gotującej się wody, różnego rodzaju pogłosy, dźwięki wydobywające się z głębi eteru – to tylko wybrane efekty dźwiękowe, które również usłyszeć można w omawianym utworze. Pojawiają się one niemal w każdej scenie słuchowiska oraz składają się na wspomniane bogactwo „kuchni akustycznej”.

Słuchowisko charakteryzuje duża rytmiczność – zarówno poszczególnych scen, jak i całego utworu. Waldemar Modestowicz dba o dopełniające się cykle słowa i muzyki. Rytm ten nie wynika jedynie z samego tekstu słuchowiska. Wybrzmiewa on dobitnie w warstwie aktorskiej, obejmując pojedyncze słowa oraz całe frazy i stanowiąc świadomy zabieg „kompozytorski” reżysera. Przykład stanowią melodyjne, rytmiczne słowa, niemal deklamowane przez grającego radio Mariusza Benoita:

Gdzie jest ten tani kupiec, co ma tak dobry towar? Na soboty, do roboty, na niedziele, na wesele. Po trzy trojaki kupią Niemcy i Polaki. Żydzi i baptyści, gospodarze, koloniści. Gdzie jest ten tani kupiec? Gdzie jest ten tani sklep?

Rytmiczność jest, zdaniem współpracującego z Modestowiczem reżysera dźwięku

Macieja Kubery⁵¹¹, cechą charakterystyczną wielu słuchowisk reżysera i wynika być może również z jego talentu muzycznego⁵¹². Kubera podkreśla:

To, że Waldemar posiada słuch muzyczny, widać nawet po tym, jak konstruuje rytm słowa w słuchowisku. To jest niebanalne, jak te zdolności muzyczne się wówczas ujawniają i przydają. Mam wrażenie, że układa różne czynniki, elementy w słuchowisku, takie jak słowo, muzyka, efekt dźwiękowy, w sposób muzyczny⁵¹³.

Zdecydowanym walorem słuchowiska *Gdzie jest ten tani kupiec*, obok rytmiczności, jest pokaźna i zróżnicowana pod względem charakteru warstwa muzyczna. Opracowania muzycznego dokonała Małgorzata Małaszko, która włączyła do słuchowiska fragmenty poważnej i sentymentalnej, skocznej i radosnej muzyki instrumentalnej, dźwięki skrzypiec czy pieśni śpiewane w języku rosyjskim. W finalnej scenie słuchowiska po wielokroć usłyszeć można urywek śpiewanego *Apelu Jasnogórskiego*, rozpoczynający się słowami „Maryjo, Królowo Polski”. W ostatniej scenie utworu przerywany jest on głośną muzyką, której słucha sąsiad Babki Gizeli. Swoiste „zawirowanie”, również w warstwie muzycznej, oddaje klimat słuchowiska *Gdzie jest ten stary kupiec*: pełen tajemniczości, pewnej abstrakcyjności oraz „miejsc niedookreślenia”, o których autorka rozprawy napisze więcej w ostatniej części niniejszego rozdziału, czyli analizie spójności sekwencji. „Miejsca niedookreślenia” są bowiem charakterystyczne dla wielu słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza.

Podsumowując, słuchowisko *Gdzie jest ten tan kupiec* może być dość wymagające w warstwie tekstowej dla odbiorczyń i odbiorców, gdyż charakteryzuje się rozbudowaną fabułą oraz niedopowiedzianymi monologami. W warstwie akustycznej cechuje się bogatą „kuchnią akustyczną”, pełną szumów, trzeszczeń, pogłosów oraz dźwięków otaczającej bohaterów rzeczywistości: szczekania psa, gotującej wody, kroków itp. Muzyka pełni zaś w utworze funkcję ilustracyjną oraz dramaturgiczną, potęgując „niepokojący” klimat słuchowiska, a także podkreślając słowa starego radioodbiornika, będącego zarówno wszechwiedzącym narratorem, komentatorem, jak i bohaterem opowieści.

⁵¹¹ Reżyser dźwięku, realizator akustyczny, kompozytor i muzyk na stałe współpracujący obecnie w Polskim Radiu w Warszawie z Waldemarem Modestowiczem. Początki współpracy Kubery z Modestowiczem sięgają 2007 r.

⁵¹² Przykładowo, jak już autorka wspominała w poprzednim rozdziale dysertacji, do spektaklu z 1977 r. *Przecena dla wszystkich* poznańskiego Teatru Dnia Ósmego Waldemar Modestowicz skomponował (wraz z Marianem Przybyłem) muzykę do songów. Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, „*Przecena dla wszystkich*” Teatru Ósmego Dnia – pierwszy pokaz publiczny, <https://encyklopediateatru.pl/kalendarium/4417/przecena-dla-wszystkich-teatru-osmego-dnia-pierwszy-pokaz-publiczny>, [dostęp z dnia 10.08.2023 r.].

⁵¹³ Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera przeprowadzona 16 lipca 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

Szczególne wyzwanie dla Waldemara Modestowicza, jak sam podkreśla, stanowią słuchowiska pisane przez Martę Rebzde, np. ze względu na łączenie w utworach prawdy i fikcji, o czym szerzej autorka rozprawy pisze w dalszej części omówienia. Można wśród nich wymienić takie tytuły jak na przykład: *Dziewczynka, Żaba, Kto się nie schowa, ten kryje, Kropla deszczu w ciemnym oceanie, Płyn, Kapitanie, płyn, Kwarantanna, Popsute*, a także *Pozwól, że ci opowiem*. Słuchowiska tworzone przez duet Rebzda-Modestowicz bywają połączeniem prawdziwych opowieści o ludzkich losach z nadbudowaną fikcją. Jak mówi Modestowicz w rozmowie z Jackiem Kopcińskim:

Marta [Rebzda – przyp. aut.] zaczynała jako dziennikarka i reportażystka. To doświadczenie stosuje jako punkt wyjścia i metodę pracy nad tekstami słuchowisk, historiami, które chce opowiedzieć. Dla mnie reżyseria jej tekstów to nowa przygoda i duże wyzwanie. Zawsze uważałem, że reportaż, który posługuje się materiałem dokumentalnym – oczywiście skomponowaną, ale braną bezpośrednio z życia – jest dla radiowca dość skomplikowanym zadaniem. A w naszych słuchowiskach idziemy o krok dalej i do warstwy dokumentu dodajemy warstwę fikcji, która jest nadpisana nad życiem. W jednym słuchowisku słyszymy autentyczne głosy bohaterów opowieści i głosy grających ich aktorów. Taka konstrukcja jest trudna i nie zawsze się udaje⁵¹⁴.

Jednym z pierwszych tekstów Rebzdy w reżyserii Modestowicza jest słuchowisko *Do gwiazd* z 2015 r., będącego zarazem dla niniejszej rozprawy rokiem granicznym omawianego okresu twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza. Jest to jednocześnie najnowsze ze słuchowisk Modestowicza przywoływanych obszernie przez autorkę rozprawy. Swą premierę miało na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia 14 listopada 2015 r.⁵¹⁵. Realizatorem akustycznym utworu był Maciej Kubera. Muzykę, która powstała specjalnie na potrzeby spektaklu radiowego, napisał Piotr Moss, a partie fortepianowe wykonywał Marian Szałkowski. W słuchowisku wystąpili: Grzegorz Damięcki (Mieczysław Lewandowski), Anna Dereszowska (Janina/partie wokalne Ordonki), Maria Robaszkiewicz (Diana), Elżbieta Kępińska (Matka Mieczysława), Andrzej Mastalerz (dr Kiełbiński), Janusz Szydłowski (Spiker) i Józef Mika (Spiker tekstów niemieckich). W warstwie dokumentalnej zaś usłyszeć można Dianę Pitt (córkę Mieczysława Lewandowskiego), Józefa Grajka (mieszkańca Lusowa) oraz Jerzego Kaweckiego (patologa)⁵¹⁶.

⁵¹⁴ J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁵¹⁵ *Do gwiazd – premiera*, <https://www.terazteatr.pl/aktualnosci/do-gwiazd-premiera,2355>, [dostęp z dnia 17 lipca 2023 r.].

⁵¹⁶ *Idem*.

Do gwiazd poświęcone jest postaci Janiny Lewandowskiej, córki generała Józefa Dowbora-Muśnickiego⁵¹⁷, która – po niespełnionych marzeniach o karierze piosenkarki kabaretowej, której sprzeciwiał się jej ojciec – we wrześniu 1939 r. dołączyła do rzutu kołowego Bazy Lotniczej nr 3. Dowodził nim oficer ewidencyjny 3 Pułku Lotniczego kpt. pil. Józef Sidor. Pod koniec miesiąca, wraz z innymi lotnikami, Lewandowska trafiła do niewoli sowieckiej. W 1940 r., jako jedyna kobieta, została rozstrzelana w Katyniu. Jej mąż, Mieczysław Lewandowski, którego poślubiła zaledwie trzy miesiące przed tym, gdy wyruszyła na wojnę, nigdy nie pogodził się ze stratą ukochanej. Ponieważ nazwisko Janiny Lewandowskiej przez długi czas nie figurowało na liście ofiar katyńskich, Lewandowski przez ponad 20 lat wysyłał do Polskiego Czerwonego Krzyża rozpaczliwe listy z prośbą o pomoc w odnalezieniu żony. W poszukiwania włączona była również rodzina Mieczysława Lewandowskiego. Prawda o śmierci lotniczki ujrzała światło dzienne dopiero kilka lat po pogrzebie jej męża⁵¹⁸. Czaszka Janiny Lewandowskiej została pochowana dopiero w listopadzie 2005 r.⁵¹⁹ w Lusowie⁵²⁰.

Słuchowisko jest opowieścią o jednostkowych losach, o historii Polski, a także o pamięci pokoleniowej, która dotyka córkę z drugiego małżeństwa Mieczysława – Dianę Pitt. Traumatyczne wydarzenia skrywane w tajemnicy przez pierwsze osiemnaście lat życia kobiety, zostawiają ślad w jej dzieciństwie. Bohater słuchowiska, Mieczysław Lewandowski grany przez Grzegorza Damięckiego, pod koniec utworu, w 42. minucie mówi:

Kilka lat przed śmiercią opowiem naszą historię mojej córce Dianie, która od tej pory będzie niosła ją w sobie. Stanie się depozytariuszem tej naszej opowieści, na dobre i na złe. Córciu, wybac mi. Skąd mogłem przypuszczać, że ta historia tak bardzo tobą zawładnie i nie pozwoli ci żyć własnym życiem przez tyle lat⁵²¹.

Rozmowy z córką Lewandowskiego stanowią istotną warstwę dokumentalną słuchowiska. Utwór ten, niczym dublet sklejonych ze sobą szlachetnych kamieni, łączy prawdziwe wywiady z fikcją. Jak podkreśla Waldemar Modestowicz, wymaga to od reżysera

⁵¹⁷Józef Dowbor-Muśnicki (1867-1925) był Generałem broni Wojska Polskiego, dowódcą powstania wielkopolskiego oraz twórcą i naczelnym dowódcą Sił Zbrojnych Polskich w byłym zaborze pruskim. Por. *Józef Dowbor Muśnicki*, <https://poznan.ap.gov.pl/edukacja-2/znani/dowbor-musnicki/>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].

⁵¹⁸Mieczysław Lewandowski zmarł 24 listopada 1997 r.

⁵¹⁹W słuchowisku mówi o tym patolog Jerzy Kawecki.

⁵²⁰Wieś w Polsce położona w województwie wielkopolskim, w powiecie poznańskim, w gminie Tarnowo Podgórne, nad brzegiem Jeziora Lusowskiego.

⁵²¹Wszystkie fragmenty pochodzą z odsłuchu.

odmiennego sposobu pracy oraz sprawnego warsztatu:

Nie zaczynamy od tekstu, ale od nagrań. Wspólnie z aktorami słuchamy wywiadów Marty z bohaterami jej historii. Sprawdzamy, jak dana osoba mówi, w jaki sposób się zachowuje przed mikrofonem. Ale nie zależy mi na tym, żeby aktorzy naśladowali tych ludzi, chodzi raczej o to, by reagowali na nich własnymi emocjami. W ogóle uważam, że w pracy aktorów prawdziwe emocje nigdy nie są wymyśloną kreacją. To coś więcej – ich wewnętrzna reakcja na postać, którą grają. W przypadku reportażu jest to postać prawdziwa, wyrwana z życia, autentyczna i niepowtarzalna⁵²².

Słuchowisko trwa 45 minut. Modestowicz rozpoczyna utwór, przywołując fragment wywiadu z Dianą Pitt w języku angielskim z nałożonym polskim tłumaczeniem, być może zaznaczając w ten sposób wagę warstwy dokumentalnej w utworze. W pierwszych sekundach słuchacze i słuchaczki poznają potomkinię bohatera słuchowiska. W dalszych częściach niedopowiedzianą w dużej mierze historię Janiny, ujawnia postać Mieczysława Lewandowskiego. Przez cały czas trwania słuchowiska mężczyzna zwraca się nie do odbiorców i odbiorczyń, lecz bezpośrednio do swojej żony, często mówiąc zdrobniale „Janiu”. Zabieg ten sprawia, że słuchacz/ka może poczuć się tak, jakby „podśluchiwał/a” prywatnych treści, które nie były przeznaczone dla jego/jej uszu. Postać kobiety, grana przez Annę Dereszowską, wybrzmiewa jedynie w listach, które otrzymał od niej małżonek. Poza tym ani razu nie zaznacza swej obecności na audialnej scenie słuchowiska. Mniej więcej 3 minuty przed końcem utworu pojawia się też szczególny moment, w którym warstwa dokumentalna łączy się na poziomie fabuły z warstwą fikcyjną słuchowiska. Lewandowski mówi wówczas:

Wiesz, Janiu, pewnego dnia do Diany zadzwoni dziennikarka z Polski⁵²³. Będzie niczym duch z nieistniejącego już świata, z naszego świata. Diana, pomimo nieuleczalnej i postępującej choroby, która powoli zabiera ją do siebie, spotka się na nagraniu.

Bezpośrednio po tych słowach słyhać, naturalną siłą rzeczy, głos Diany Pitt zarejestrowany właśnie podczas tego wywiadu. Kobieta przyznaje w nim, że dzięki spotkaniu z Martą Rebdzą niemal namacalnie poczuła obecność Janiny Lewandowskiej, którą nazywa po prostu Janiną.

Do gwiazd składa się z kilku dopełniających się planów akustycznych. Jeden z nich stanowi warstwa dokumentalna, obejmująca fragmenty wywiadu Marty Rebdzy z córką

⁵²² J. Kopciński, *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*, <https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>, [dostęp z dnia 16.12.2021 r.].

⁵²³ Chodzi oczywiście o Martę Rebdzę, autorkę słuchowiska.

Mieczysława Lewandowskiego, Dianą Pitt. Drugi to opowieść Lewandowskiego w formie zwrotu do swojej nieżyjącej żony, Janiny. Trzeci zaś, najmniej obszerny, stanowią przywoływane przez mężczyznę listy, które pisała do niego Janina Lewandowska. Wybrzmiewają jednak głosem samej bohaterki, w którą wciela się Anna Dereszowska. Z tego względu można przyjąć, iż jest to kolejna, osobna warstwa akustyczna słuchowiska. *Do gwiazd* zbudowane jest na filarze słów i głosów bohaterów. Ich moc podkreśla muzyka, „kuchnia akustyczna” zaś buduje przestrzeń słuchowiska oraz stanowi nośnik znaczeń.

Efekty dźwiękowe pełnią w słuchowisku funkcję ilustracyjną – „naśladują” odgłos robienia zdjęć, nadjeżdżającego pociągu. Ponadto, odgrywają symboliczną rolę – w scenie, w której Mieczysław, już po swej śmierci, opowiada o dalszych losach rodziny, w tym dorosłej córki Diany, w tle słychać niejako rajski plener: śpiew ptaków, spokojną, sielską „atmosferę” dźwiękową. Czyżby mężczyzna przemawiał już z innego świata, wymiaru, przestrzeni metafizycznej, a może raju? Pokazuje to wyraźnie, w jak zróżnicowany sposób reżyser słuchowiska wraz z realizatorem podchodzą do budowania „kuchni akustycznej”, która w słuchowiskach Modestowicza często posiada dodatkową wartość semantyczną.

Jednocześnie efekty dźwiękowe korelują z napisaną przez Piotra Mossa muzyką instrumentalną⁵²⁴ – przykładowo szarpanie za wytłumione struny zastąpi odgłos wystrzału z pistoletu w scenie rozstrzelania Jadwigi Lewandowskiej w Katyniu. Muzyka pełni, oczywiście, także funkcję dramaturgiczną, podkreślając istotne momenty słuchowiska. W ostatniej minucie utworu, gdy Diana Pitt przywołuje dewizę Królewskich Sił Powietrznych Wielkiej Brytanii, *per ardua ad astra*, czyli „poprzez przeciwności do gwiazd”, jej słowa „podbite” są przejmującą muzyką. Jest ona kontynuowana w tzw. tyłówce słuchowiska, czyli zakończeniu. W utworach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza zazwyczaj czołówkę, czyli rozpoczęcie, i tyłówkę czyta sam reżyser⁵²⁵. Tak jest również w przypadku słuchowiska *Do gwiazd*, będącego jedną z pierwszych produkcji duetu Rebzda-Modestowicz. Wyróżniają się one przede wszystkim interesującą konstrukcją opartą na kontrapunkcie warstwy dokumentalnej (wywiadów) i fikcyjnej.

⁵²⁴ Warto podkreślić, że sytuacje, w których na potrzeby słuchowiska powstaje specjalnie skomponowana muzyka, należą do rzadkości. Jest to podyktowane głównie względami finansowymi.

⁵²⁵ Nie we wszystkich słuchowiskach mamy jednak do czynienia z taką sytuacją, jako przykład można podać słuchowisko *Jeszcze jeden radosny dzień* według tekstu Samuela Becketta.

4.2.1.2. Adaptacje – *Cała jaskrawość* (według Edwarda Stachury), *Kapelusz* (według *Traktatu o luskaniu fasoli* Wiesława Myślińskiego) oraz *Recycling* (według Tadeusza Różewicza)

Waldemar Modestowicz, jak już zostało napisane w drugim rozdziale rozprawy, jest reżyserem, którego charakteryzuje postawa interpretująca wobec tekstu. Oznacza to, że zarówno w stosunku do scenariusza słuchowiska, jak i w przypadku pracy nad adaptacją tekstu literackiego na potrzeby medium radiowego, Modestowicz wprowadza niekiedy drobne modyfikacje, przekształcenia, skróty, które wynikają ze specyfiki sztuki słuchowiskowej. Należą do nich między innymi zabiegi polegające na zmniejszeniu liczby osób dramatu radiowego czy ograniczenie wątku oraz liczby scen. W niniejszym podrozdziale autorka rozprawy przyjrzy się wybranym słuchowiskom adaptacyjnym jako przykładom tego rodzaju form reżyserowanych Waldemara Modestowicza. Szczegółowa analiza modyfikacji tekstu na potrzeby sztuki słuchowiskowej została jednak przeprowadzona w ramach kolejnej części rozprawy, czyli porównania słuchowiska *Drugi pokój* w reżyserii Warneckiego i Modestowicza. We wspomnianym omówieniu autorka rozprawy wyszczególniła zmiany, modyfikacje i skróty, jakie reżyserzy wprowadzili do tekstu. Choć *Drugi pokój* jest, zdaniem autorki, słuchowiskiem oryginalnym, to bywa rozpatrywane, jak już zostało wspomniane, jako szczególny rodzaj adaptacji⁵²⁶. Celem niniejszego podrozdziału jest zaś przede wszystkim wskazanie kolejnej z form słuchowisk, z którymi, jako reżyser, mierzy się Waldemar Modestowicz. Wszystkie słuchowiska przywołane w pierwszym rozdziale części analitycznej rozprawy ukazują różnorodność reżyserii sztuki słuchowiskowej Modestowicza.

Premiera słuchowiska *Cała jaskrawość* według Edwarda Stachury⁵²⁷ miała miejsce 15 września 2013 r. na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia, w ramach cyklu „Scena teatralna Trójki”⁵²⁸. Utwór jest radiową adaptacją powieści Stachury o tym samym tytule, wydanej w 1969 r. w Warszawie. Za realizację akustyczną odpowiadał Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonał Tomasz Obertyn. W słuchowisku wystąpili: Arkadiusz Jakubik (Narrator/Edmund), Adam Woronowicz (Witek), Irena Jun (Potęgowa), Monika

⁵²⁶ Por. A. Pawlik, *Słuchowisko „Drugi pokój” ...*, *op. cit.*, s. 381-394.

⁵²⁷ Poeta, prozaik i pieśniarz Edward Stachura (pseudonim Sted) urodził się 18 sierpnia 1937 r. w Charvieu we Francji, a zmarł tragicznie 24 lipca 1979 r. w Warszawie. Zaliczany jest do grona polskich „twórców przeklętych”. Por. O. Tyszkiewicz, *Edward Stachura*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-stachura>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].

⁵²⁸ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Cała jaskrawość*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50425/calajaskrawosc>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.]. Zapis nazwy audycji autorka stosuje zgodnie z zapisem na stronie internetowej Polskiego Radia. Por. *Scena teatralna Trójki*, <https://trojka.polskieradio.pl/audycja/333>, [dostęp z dnia 10.03.2024 r.].

Krzywkowska (Kobieta 1), Olga Sarzyńska (Kobieta 2), Andrzej Blumenfeld (Mężczyzna 1), Andrzej Mastalerz (Mężczyzna 2) oraz Leon Charewicz (Mężczyzna 3)⁵²⁹. Za reżyserię oraz adaptację odpowiedzialny był Waldemar Modestowicz, który w wywiadzie radiowym z Barbarą Marciniak mówił:

Jak sięgnąłem do książki Stachury, robiąc adaptację, to nagle przypomniałem sobie całe wersety, fragmenty książki, z których trudno było mi zrezygnować. Niestety, adaptacja jest rezygnowaniem, wybieraniem takich rzeczy, z których zrezygnować nie można. Pomyślałem wtedy, że ta książka się w ogóle nie zestarzała [...] Szkoda, że młodzi po nią nie sięgają, bo tam są takie pytania, które zawsze stawia sobie człowiek wchodzący w życie: o sens życia, o poszukiwanie własnej drogi, bunt przeciwko śmierci – to też przecież istotne u Stachury [...]⁵³⁰.

W pierwszych sekundach *Całej jaskrawości*, jeszcze przed czołówką, można usłyszeć prawdziwe nagranie wokalu i gry na gitarze w wykonaniu Edwarda Stachury. Do oryginalnego dźwięku reżyser dołącza śpiew głównego bohatera, Edmunda, którego zagrał Arkadiusz Jakubik. Efektem tego interesującego zabiegu jest aktorsko-autorki duet, który pojawia się zarówno na początku utworu, jak i tuż przed zakończeniem trwającego około 45 minut słuchowiska. Modestowicz zdecydował o włączeniu do słuchowiska tych fragmentów ze względu na to, że nagrania Stachury – którego po raz pierwszy, jak sam przyznawał, usłyszał w Programie Trzecim Polskiego Radia – zrobiły na nim niesamowite wrażenie:

Śpiewał wstrząsająco, chociaż trudno to właściwie nazwać śpiewem. Mam takie porównanie do rosyjskich poetów, którzy kultywują sztukę mówienia przez poetów swoich wierszy. Oni podobnie to przeżywają. To jest wstrząsające. On śpiewał, czy opowiadał, ten wiersz całym sobą⁵³¹.

Waldemar Modestowicz dopełnił również *Całą jaskrawość* fragmentami wierszy Wincentego Różańskiego⁵³², czyli Witka – przyjaciela Edwarda Stachury, którego w słuchowisku zagrał Adam Woronowicz. Pochodzą one z okresu podobnego do tego, w którym pisana była powieść Stachury. Zdaniem reżysera, utwory te mają uzupełnić i wzbogacić obraz

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ Wywiad Barbary Marciniak z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzony na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia po emisji słuchowiska *Cała jaskrawość*, 15 września 2013 r., plik cyfrowy w archiwum autorki rozprawy.

⁵³¹ *Idem*.

⁵³² Wincenty Różański (ur. 12 lipca 1938 r. w Mosinie, zm. 3 stycznia 2009 r. w Poznaniu) – polski poeta, znany w środowisku poznańskim jako Witek, przyjaciel Edwarda Stachury, Por. *Witek, syn bogini*, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2801284,witek-syn-bogini>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.]. Modestowicz, jak przyznawał w wywiadzie Barbary Marciniak, poznał Różańskiego w Poznaniu, w siedzibie redakcji Polskiego Radia.

postaci Witka, szczególnie w scenie, w której zajmuje się on pisaniem poezji⁵³³. Niezależnie od zawartych fragmentów wierszy Różańskiego, słuchowisko, choć jest adaptacją prozy, ma poetycki charakter. Wynika to z pewnością ze specyfiki samego tekstu, którego autor był przede wszystkim poetą, niemniej jednak płynne przejście od dialogów do fragmentów narracji, poetyckiego opisu miejsc czy rozważań Edmunda, wymaga mistrzowskiego warsztatu zarówno od aktora, jak i klarownej wizji reżysera. Fuzję tę ilustruje scena odpoczynku mężczyzn, którzy po pracy palą papierosy, siedząc na ławce pod lipą krymską. Edmund mówi nagle, widząc przechadzające się obok nich pawie:

Paw przechodził chępliwie przed nami z ciemną maszyną wszędobyłskiej śmierci, ukrytą w długim ogonie. I czy to przypadek, że właśnie przede mną paw zgubił pióro? Ona też mnie zobaczyła i upuściła pióro, wyzywając mnie do walki. Do walki na śmierć i życie, oczywiście. Byli tacy, co rodzili się, byli tacy, co umierali. Byli też i tacy, którym to było mało.

O, feudalna właścicielko naszych dni i nocy!

Łasico cmentarna,

Zjadaczko ostatniego postu,

Panno tatarskich, zazdrosna wszystkich narzeczona,

Mącicielko wody

Lubieżna kusicielko

Grzybie piwniczny

Jadzie mityczny

Wczesna trucicielko!

[...]

Kto ci dał do ręki ostrą broń, zwyczajna ty wariatko!

Zostaw, Witek!

WITEK

Ładne pióro...

EDMUND

Bardzo ładne...

WITEK

A jakie mięciutkie.

EDMUND

No, na pewno.

WITEK

Przyjemna byłaby z takich piór koszula.

EDMUND

⁵³³ Wywiad Barbary Marciniak z Waldemarem Modestowiczem, *op. cit.*, plik cyfrowy w archiwum autorki rozprawy.

Byle nie śmiertelna!⁵³⁴.

Obok Arkadiusza Jakubika w roli Edmunda, na szczególną uwagę zasługuje również gra aktorska Ireny Jun, która wcieliła się w rolę Potęgowej. Akcja słuchowiska rozgrywa się na Kujawach, w Ciechocinku, gdzie Edmund i Witek podejmują się sezonowej, letniej pracy polegającej na oczyszczaniu stawu z mułu („naszej epoki” – jak dodaje ironicznie protagonista). Mieszkają na strychu u starej Potęgowej, pomagając jej czasem w codziennych czynnościach i podnosząc na duchu. Kobieta mówi do nich kujawską gwara, która, jak podkreślał Modestowicz w rozmowie z dziennikarką Barbarą Marciniak, dość naturalnie wybrzmiała w wykonaniu Ireny Jun⁵³⁵. Przykład tej specyficznej gwary może stanowić scena, w której mężczyźni wracają do domu, a Potęgowa, szykując się do wyjścia, mówi:

Chłopoki, na piecu zupa jest. Podgrzejtą i zjidzta. Idę na pustą noc⁵³⁶ do Sutego. Siedzta i sprawujta się. Jakbyšta spać szli na górę, to zamknijta drzwi ze dworu na kłódkę i klucz zostawta na oknie.

EDMUND

Suty umarł?

POTĘGOWA

Hę?

EDMUND

Suty umarł?

POTĘGOWA

Adyc wczoraj biedok skonoł. Dzisiaj pusto noc. Lepij, bo już tak się meczył, to i lepij.

Fragmenty utworów Stachury, wplecione przez reżysera w słuchowisko, wiersze Rożańskiego, czy melodyjna kujawska gwara to nie jedyne walory dźwiękowej adaptacji *Calej jaskrawości*. Produkcja jest obficie okraszona efektami akustycznymi, które słyhać niemal w każdej scenie. Począwszy od atmosfery wiejskiego podwórka, radosnych głosów kobiet spędzających czas w uzdrowisku, ptaków, krzyczących pawi, szczekających psów, sztućców dotykających talerzy, uderzeń łopaty aż do odgłosów wichury, która – z pomocą Edmunda i Witka – powaliła stodołę Potęgowej tak doszczętnie, by kobieta mogła uzyskać odszkodowanie. Efekty te reżyser wraz z reżyserem dźwięku nagrali specjalnie na potrzeby słuchowiska, co w

⁵³⁴ Fragment pochodzi z odsłuchu słuchowiska.

⁵³⁵ Wywiad Barbary Marciniak z Waldemarem Modestowiczem, *op. cit.*, plik cyfrowany w archiwum autorki rozprawy.

⁵³⁶ Pusta noc to noc lub wieczór przed pogrzebem. Rodzina, znajomi i mieszkańcy wsi schodzili się wówczas do domu zmarłego, gdzie przebywał, by śpiewać pieśni pogrzebowe, odmawiać różaniec i inne modlitwy, np. „Wieczny odpoczynek...”.

rozmowie z autorką pracy zdradził Maciej Kubera:

Zdarzało mi się także wraz z Waldemarem nagrywać konkretne efekty dźwiękowe, np. do słuchowiska *Cała jaskrawość* według Edwarda Stachury. Jest tam scena, w której domek, stodoła [...] się zawala. I takie efekty, jak wożenie drewna na taczce, odgłosy spadającego drewna, stukanie – to wszystko nagrywaliśmy u Waldemara na działce, obok domu, na nasze mikrofony⁵³⁷.

Do współpracy nad warstwą muzyczną słuchowiska Waldemar Modestowicz zaprosił Tomasza Obertyna. Muzyka pełni w utworze radiowym funkcję ilustracyjną, co słyhać np. w scenie niedzielnej podróży bohaterów PKS-em do Nieszawy lub kąpieli w Wiśle. Scenerię dźwiękową budują w niej natomiast odgłosy silnika pojazdu, gwar podróżnych czy szum rzeki. Muzyka odgrywa też w słuchowisku rolę dramaturgiczną. Wzmacnia i podkreśla przemyślenia oraz rozważania Edmunda. Pojawia się bowiem jako tło w każdej scenie zawierającej monologi protagonisty, zazwyczaj dotyczące ulotności i kruchości życia oraz nieuniknionej, podstępnie czyhającej na każdym kroku śmierci.

Cała jaskrawość w adaptacji i reżyserii Modestowicza charakteryzuje się dużą dynamiką oraz zróżnicowaną warstwą akustyczną i muzyczną. Liczne efekty i akcenty muzyczne sprawiają, że słuchowisko jest „po brzegi” wypełnione dźwiękiem, którego pozycja zbliża się do prymarnego, fundamentalnego miejsca słowa. Uwagę zwraca również powtarzający się schemat zmienności rytmu, który wyznaczają sceny dialogu dwóch mężczyzn połączone z momentami, w których słuchacze i słuchaczki są świadkami i świadkiniami wewnętrznych przeżyć Edmunda.

Kapelusz to słuchowisko według fragmentów ostatniej powieści Wiesława Myśliwskiego⁵³⁸ *Traktat o luskaniu fasoli* w adaptacji Bogumiły Prządki i reżyserii Waldemara Modestowicza. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Andrzej Brzoska, a autorem opracowania muzycznego został Maciej Kubera. Wystąpili: Wiesław Michnikowski (Kapelusznik), Damian Damięcki (Bohater), Grzegorz Damięcki (Młody), Tomasz Dedek (Podróżny) i Jacek Bursztynowicz (Dyżurny ruchu)⁵³⁹. Słuchowisko zostało zaprezentowane premierowo 25 lipca 2007 r. w Teatrze Polskiego Radia. W 2008 r., podczas ósmej edycji Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”, Bogumiła Prządka,

⁵³⁷ Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera przeprowadzona 6 lipca 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁵³⁸ Pisarz, prozaik i dramaturg Wiesław Myśliwski urodził się 25 marca 1932 r. w Dwikożach. Jest dwukrotnym laureatem literackiej nagrody Nike. Por. *Jubileusz Wiesława Myśliwskiego*, <https://reportaz.polskieradio.pl/artukul/566422>, [dostęp z dnia 20.05.2023 r.].

⁵³⁹ Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Kapelusz*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48195/kapelusz>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].

która otrzymała za *Kapelusz* nagrodę w kategorii „scenariusz będący adaptacją”, mówiła:

Ta książka to swoisty bilans życia pisarza, ale także medytacja nad rolą przeznaczenia i przypadku. W jakim stopniu sam wpłynął na swój los, a jak bardzo ukształtowały go traumatyczne doznania z dzieciństwa i zakręty polskiej historii? Przez książkę przewija się wiele motywów. Jednym z nich jest kapelusz. Starałam się napisać scenariusz w ten sposób, aby jeden wątek wprowadził słuchacza w klimat całej książki⁵⁴⁰.

Ciekawym zabiegiem reżyserskim jest sytuacja radiowa, w której dopiero po niemalże półtorej minuty trwania słuchowiska pojawia się, „wrywając” słuchaczy i słuchaczki z monologu Bohatera, tytuł utworu, czytany przez Waldemara Modestowicza, Słuchowisko ma kilka planów, które z początku mogą nie wydawać się w pełni klarowne. Pierwszy, główny plan, to monolog Bohatera (w tej roli Damian Damięcki) prowadzony w czasie łuskania fasoli. Swoje słowa protagonista kieruje do nieznanego mężczyzny, z którym, jak można wnioskować, łączy go jedynie wspólne wykonywanie czynności. Druga postać nie zaistnieje dźwiękowo na audialnej scenie. Nie poznamy nawet jej imienia. Bohater opowiada o swoim życiu, które jak sam mówi, próbuje „ogarnąć”. Zabiera tym samym odbiorców i odbiorczynie w metafizyczną, z pozoru nieco chaotyczną podróż. Poznają oni m.in. historię pierwszego w życiu filmu, który w szkolnej świetlicy obejrzał mężczyzna. Słowom Bohatera towarzyszy dźwięk przesuwania się w projektorze starej taśmy filmowej:

Przywieźli nam do szkoły kiedyś taki film: wielki sklep z kapeluszami, wchodzi mężczyzna i kobieta On miał na imię Johnny, ona Mery. No i ten mężczyzna chciał kupić kapelusz. Zaczął przymierzać, a Mery siadła sobie w fotelu i zagłębiła się w jakimś piśmie. Był to pierwszy film w moim życiu. Toteż, gdy tak przymierzał te kapelusze, miałem wrażenie, że nie na ekranie przymierza, ale wśród nas – w świetlicy. Albo, że my wszyscy znajdujemy się w tym sklepie, gdzie on przymierza. A on przymierzał i przymierzał. Po którymś z tych przymierzonych kapeluszy przyszło mi do głowy, że kapelusz to nie taka zwykła rzecz, choć tylko nakrycie głowy⁵⁴¹.

W następnych minutach reżyser przenosi słuchaczy i słuchaczki do drugiego planu, wprost do fabuły wspomnianego przez Bohatera filmu. Waldemar Modestowicz wydobywa ten plan za pomocą głębi pogłosu, efektu, który w sztuce filmowej może kojarzyć się również z rozmyciem obrazu. Zwykle w takim kadrze pojawia się głos brzmiący jak „ze studni”. Efekt

⁵⁴⁰ Por. *Jubileusz Wiesława Myśliwskiego*, <https://reportaz.polskieradio.pl/arttykul/566422,Jubileusz-Wieslawa-Mysliwskiego>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].

⁵⁴¹ Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchu słuchowiska.

ten stosuje się m.in. wtedy, gdy chce się rozgraniczyć jawę i sen. Podobne środki wykorzystuje w *Kapeluszu* Modestowicz. Wypowiedzi sprzedawcy kapeluszy z filmu, oprócz dźwięku odtwarzania taśmy filmowej, towarzyszy spokojna, instrumentalna muzyka. Kapelusznik w filmie z dzieciństwa Bohatera mówi:

Ma Pan szanowny najzupełniej rację. Faktycznie, trochę za ciemny. Trochę ten odcień, jak gdyby... O, rondo za szerokie, jak gdyby... Pan szanowny ma twarz, a ten kapelusz, jak gdyby... Nie szkodzi, wybierzemy inny.

Trzeci plan to retrospekcja wydarzeń z młodości Bohatera. Mężczyzna opowiada o tym, że za pierwsze, zarobione na budowie pieniądze, również chciał kupić sobie kapelusz. W tym celu wybrał się do odległego miasta (słychać wówczas odgłos odjeżdżającego pociągu), którego nazwa nie pada. Podkreśla, że była to najdłuższa podróż jego życia, która, jak odnosi wrażenie, trwa do dziś. Oto wspomniany wcześniej metafizyczny sens opowieści, który „wypływa” raz po raz podczas banalnych, zdawałoby się, historii. Trzeci plan stanowią zatem powracające sceny kupowania kapelusza, rozmów z Kapelusznikiem – w którego postać wcielił się aktor starszego pokolenia, Wiesław Michnikowski – podróży i zgubienia kapelusza w pociągu.

Plany następują po sobie w różnej kolejności i proporcjach. Motyw kapelusza – kupowania, dobierania, noszenia, zgubienia – stanie się myślą przewodnią słuchowiska, a także szczególnym spoiwem scen i sekwencji. Klamrę kompozycyjną słuchowiska stanowi zaś opowieść Bohatera snuta przy łuskaniu fasoli, która dźwięcznie wpada do metalowego naczynia.

Muzyka w *Kapeluszu* została częściowo dobrana osobiście przez reżysera. Praca nad słuchowiskiem sięga początków współpracy Waldemara Modestowicza z reżyserem dźwięku i muzykiem, Maciejem Kubera, który stawiał pierwsze kroki w radiu jako twórca opraw muzycznych⁵⁴². *Leitmotivem*, przewijającym się w różnych scenach słuchowiska, jest refren piosenki *Ten wąsik ach, ten wąsik*, w wersji instrumentalnej, grany na wiolonczeli przez Kubera. Jak zaznaczał Maciej Kubera:

Śmieję się z siebie, że robię tam cuda na wiolonczeli. Dziś gram więcej, a, mam wrażenie, nie aż tak dobrze. Pamiętam do tej pory, że Waldemar poprosił mnie wówczas o zagranie piosenki *Ten wąsik ach*,

⁵⁴² W 2023 r. Modestowicz i Kubera regularnie pracowali nad słuchowiskami w realizatorsko-reżyserskim duecie, o czym mówi Kubera w rozmowie z autorką rozprawy doktorskiej. Por. Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera przeprowadzona 6 lipca 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

*ten wąsik*⁵⁴³ i ja ten utwór opracowałem akordowo na wiolonczeli. Andrzej Brzoska nagrał mi wówczas kilka wersji, z których każda miała jakiś dobry fragment i później usadził mnie, bym to wszystko montował⁵⁴⁴.

Słuchowisko *Kapelusz* charakteryzuje się łagodnym rytmem. Waldemar Modestowicz prowadzi fabułę spokojnie, choć nie monotonnie, z dużym wyczuciem pauz. Pozwala aktorom, szczególnie Michnikowskiemu, by wybrzmiewały one śmieiej aniżeli np. w opisywanym powyżej słuchowisku *Cała jaskrawość*. *Kapelusz* stanowi również przykład adaptacji, której autorem nie jest sam reżyser. Nie wydaje się jednak, by stanowiło to różnicę w odbiorze czy sposobie prowadzenia słuchowiska. *Kapelusz* jest słuchowiskiem wieloplanowym, choć wyodrębnienie tych planów może stanowić w pierwszych scenach utworu wyzwanie dla odbiorców i odbiorczyń. Wymaga pewnej wnikliwości i skupienia. Reżyser buduje plany, stosując, choć oszczędnie, m.in. efekt pogłosu. Tekst *Traktatu o luskaniu fasoli*, który został zaadaptowany przez Bogumiłę Prządkę, nie stwarza wielu okazji do budowania bogatej „kuchni akustycznej”. Waldemar Modestowicz czyni walory słuchowiska *Kapelusz* przede wszystkim z siły słowa, przejawiającej się chociażby w grze aktorskiej Wiesława Michnikowskiego, oraz muzyki.

Słuchowisko *Recycling*, w odróżnieniu wcześniej przywoływanych utworów, stanowi przykład adaptacji poematu na potrzeby medium, jakim jest radio. Premiera słuchowiska miała miejsce 9 października 2006 r. W zespole aktorskim znaleźli się: Olgierd Łukaszewicz, Mariusz Benoit, Adam Woronowicz, Anna Chodakowska oraz Dorota Landowska⁵⁴⁵. Podczas VII Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji Polskiej „Dwa Teatry – Sopot 2007” jury w składzie: Grażyna Barszczewska (przewodnicząca), Krzysztof Feusette, Wojciech Fułek, Maciej Małecki i Waław Tkaczuk, przyznało twórcom *Recyclingu* Grand Prix dla najlepszego słuchowiska. Nagrodę za tekst otrzymał Tadeusz Różewicz, za reżyserię – Waldemar Modestowicz, za realizację akustyczną – Tomasz Perkowski, za opracowanie muzyczne zaś – Małgorzata Małaszko. Słuchowisko zostało zgłoszone do konkursu przez Program Pierwszy Polskiego Radia.

⁵⁴³ Piosenka kabaretowa wykonywana przez Ludwika Sempolińskiego, do której słowa napisał Marian Hemar. Prezentowana m.in. podczas rewii kabaretu Ali Baba Orzeł czy Rzeszka. Po raz pierwszy zaprezentowana zaś 5 kwietnia 1939 r. Jest to wersja francuskiej piosenki *Je cherche apres Titine* skomponowanej przez Leo Daniderffa w 1917 r. dla francuskich kabaretów. Por. Niemojewska A., *Ludwik Sempoliński. Ten wąsik ach, ten wąsik*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/285666/ludwik-sempolinski-ten-wasik-ach-ten-wasik>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].

⁵⁴⁴ Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kuberaą przeprowadzona 6 lipca 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁵⁴⁵ „*Recycling*” Różewicza – słuchowisko w rytmie poezji, <https://www.polskieradio.pl/8/433/artykul/2719885,recycling-rozewicza-sluchowisko-w-rytmie-poezji>, [dostęp z dnia 14.03.2023 r.].

Joanna Bachura postrzega adaptację *Recyclingu* jako rodzaj przeniesienia „utworu literackiego do radiowego teatru, bez uszczerbku dla wierszy, z rozbudowanymi planami dźwiękowymi, pobudzającymi wyobraźnię słuchacza do twórczych odczytań tekstu”⁵⁴⁶.

Badaczka zalicza *Recycling* do słuchowisk achronologicznych, których dominantą jest „pewnego rodzaju nastrój, ekspresja”⁵⁴⁷. Jak dodaje Bachura, w słuchowiskach zorganizowanych archronologicznie, z pewnością „nie jest istotne ułożenie wydarzeń, by tworzyły one sieć zależności”⁵⁴⁸.

Jeśli chodzi o konstrukcję, to słuchowisko powtarza schemat poematu, który składa się z trzech części zatytułowanych kolejno: *Moda*, *Złoto*, *Mięso*. Elżbieta Sidoruk, która określa *Recycling* mianem poematu satyrycznego, podkreśla, że:

Status „wiersza” przypisuje autor tylko II części utworu, I oraz III kwalifikuje zaś jako gatunek poezji „wirtualnej”, określając ponadto formę *Mięsa* mianem „informacyjnego śmietnika”. Niewątpliwie spośród trzech części *Recyclingu* właśnie *Złoto* najbardziej przypomina swoją strukturą wcześniejsze poematy Różewicza, takie jak *Spadanie* czy *Non-stop-shows*. Mamy tu do czynienia ze stosunkowo spójną narracją liryczną, przedstawiającą w tonie gorzkiej ironii wiek XX jako epokę naznaczoną przez Holocaust, a zarazem niezdolną sprostać etycznie doświadczeniu Zagłady⁵⁴⁹.

Słuchowisko jest bogate akustycznie i charakteryzuje się rozbudowanymi planami dźwiękowymi. Reżyser stosuje liczne multiplikacje efektów i głosów, np. nałożonych na siebie wypowiedzi w językach polskim i niemieckim. Aktorzy i aktorki niejednokrotnie wypowiadają swoje kwestie naprzemiennie, czasem dopowiadając sobie wzajemnie słowa, zdania, frazy, innym razem niemalże przekrzykując się. W ten sposób zbudowany jest na przykład poniższy fragment z części *Złoto*:

Złoto „wyprane” w Europie i Ameryce
pokrywa się plamami
krwawi
kasy pancerne
są zamknięte jak komory gazowe
ale słysząc zgrzytanie zębów
stłumione krzyki

⁵⁴⁶ *Idem.*

⁵⁴⁷ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 172.

⁵⁴⁸ *Idem.*

⁵⁴⁹ E. Sidoruk, „*Recycling*” Tadeusza Różewicza jako poemat satyryczny, „Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 136-137.

z sejfów wydobywa się
duszny zapach padliny
sączy się trupi jad
krew
złoto „wyprane” w Szwajcarii
rozkłada się i gnije
w aseptycznej Szwecji⁵⁵⁰

Recycling w reżyserii Modestowicza to dzieło o wartkim przebiegu, które od pierwszych chwil „atakuję” odbiorców i odbiorczynię szybką, rytmiczną, momentami elektroniczną muzyką oraz rozbudowaną, zróżnicowaną „kuchnią akustyczną”. Ma wydźwięk metafizyczny i, ze względu na swą proveniencję, poetycki. Konstrukcja słuchowiska wydaje się zatem daleka od uporządkowania i pozostawia spory margines na „miejsca niedookreślenia”. W istocie stanowi jednak świadomą wizję reżysera. Waldemar Modestowicz, jak zauważa Joanna Bachura, stosuje montaż skojarzeniowy, a dokładniej montaż analogii. Badaczka przywołuje słowa reżysera, który podkreśla, że taki układ słuchowiska wynika z „rozwoju sensów i znaczeń tekstów”⁵⁵¹. Modestowicz dopowiada tym samym skojarzenia oraz potencjalnie wyzwala wyobraźnię słuchaczy i słuchaczek.

Podsumowując, w repertuarze reżyserskim Waldemara Modestowicza znaleźć można słuchowiska o różnym „pochodzeniu” literackim. Modestowicz podejmuje się zarówno reżyserii słuchowisk oryginalnych, jak i adaptacji prozy, dramatów i utworów poetyckich. W wielu przypadkach – choć, jak udowadniają przywołane w niniejszym podrozdziale przykłady słuchowisk, nie zawsze – jest zarówno reżyserem, jak i autorem adaptacji. Reżyserowane adaptacje wzbogaca niekiedy także wierszami z epoki lub utworami muzycznymi, czego egzemplifikację stanowi słuchowisko *Cała jaskrawość* według Edwarda Stachury. Ponadto, wprowadza skróty i modyfikacje niezbędne dla pracy w obrębie medium radiowego i wpływające na dynamikę słuchowisk.

⁵⁵⁰ Fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

⁵⁵¹ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 248.

4.2.2. Muzyka i ilustracja muzyczna jako sposoby na „uruchomienie” wyobraźni dźwiękowej w słuchowiskach *Za drutami był las* (Waldemar Modestowicz i Ryszard Wołagiewicz) oraz *Von Bingen. Historia prawdziwa* (Sandra Szwarc)

Muzyczność jest szczególną cechą słuchowisk Waldemara Modestowicza. Muzyka, okazjonalnie pisana przez kompozytorów specjalnie na potrzeby słuchowisk, oraz oprawa muzyczna pełnią w tych utworach funkcję dramaturgiczną, ilustracyjną oraz semantyczną. Są nośnikami znaczeń oraz sposobem reżysera na „uruchomienie” wyobraźni dźwiękowej. W niniejszej części autorka rozprawy omówi dwa słuchowiska, w których szczególną rolę odgrywa muzyka, czyli *Za drutami był las* oraz *Von Bingen. Historia prawdziwa*.

Za drutami był las to słuchowisko dokumentalne, do którego wraz z Ryszardem Wołagiewiczem⁵⁵², Waldemar Modestowicz napisał tekst scenariusza, co po raz kolejny świadczy o wszechstronności twórczej reżysera. Tekst powstał na podstawie dzienników i listów jeńców obozu w Kozielsku, zamordowanych przez NKWD w Katyniu, w kwietniu 1940 roku. Zapiski polskich oficerów zostały odnalezione przy ich zwłokach podczas ekshumacji przeprowadzonej przez Niemców w 1943 roku. Pomordowanych oficerów słuchacze i słuchaczki poznają dzięki wspomnieniom ich żon i córek: Iwony Młokosiewicz, Antoniny Ochockiej-Krawczak, Bogumiły Palczyńskiej⁵⁵³. Fragmenty listów i dzienników jeńców czytali szczecińscy aktorzy: Mieczysław Banasik, Adam Dzieciniak, Jerzy Ernzt, Mieczysław Franaszek, Henryk Gęsikowski, Tomasz Jankiewicz, Grzegorz Młudzik, Jan Niemaszek, Jacek Polaczek oraz Adam Zych. Kolędy i pieśni religijne, które można usłyszeć w słuchowisku, śpiewał chór Seminarium Duchownego w Szczecinie. Za realizację akustyczną odpowiedzialna była Anna Waraczewska. Słuchowisko zostało premierowo zaprezentowane publiczności 15 lipca 1990 r. Nadano je w cyklu „Radiowa Scena Prezentacji”. Powstało podczas pracy Waldemara Modestowicza w Radiu Szczecin. W tym miejscu należy podkreślić i wyjaśnić, że choć słuchowisko jest dwa lata wcześniejsze niż zakładane w rozprawie ramy czasowe opisywanej twórczości Modestowicza, autorka postanowiła dołączyć utwór do omówienia jako istotny przykład różnorodnej twórczości Modestowicza. Po pierwsze, *Za drutami był las*

⁵⁵² Wołagiewicz to historyk, którego ojciec zginął w Katyniu. Należał do Stowarzyszenia Rodzin Katyńskich w Szczecinie i pisał prace naukowe na temat zbrodni w Katyniu. Na podstawie jednego z tych tekstów powstało słuchowisko. Ryszard Wołagiewicz zgłosił się do Waldemara Modestowicza z pomysłem stworzenia takiego dzieła audialnego.

⁵⁵³ Kobiety należały do Stowarzyszenia Rodzin Katyńskich. Po latach po raz pierwszy pozwolono im wyjechać do Katynia. Między innymi pod wrażeniem tego wyjazdu oraz straszliwych doświadczeń opowiedziały reżyserowi swoje historie – żony jednego z oficerów, który miesiąc po ślubie wyjechał na front i małżonkowie już nigdy się nie zobaczyli, córki zamordowanego oficera i kobiety, która nie miała okazji poznać swego ojca.

stanowi egzemplifikację reżyserii słuchowiska dokumentalnego. Po drugie zaś, co być może bardziej istotne, jest szczególnym przykładem utworu, do którego Modestowicz współtworzył scenariusz.

W rozmowie z autorką rozprawy w 2015 r. reżyser podkreślał rolę słuchowisk dokumentalnych:

Dziesięć lat temu mogliśmy zaobserwować „wysyp” słuchowisk dokumentalnych. Szczególnie, gdy dyrektorem był Krzysiu Zaleski⁵⁵⁴. Powołał on nowy dział, który miał się zajmować słuchowiskiem dokumentalnym. Szefem tego działu był Jacek Snopkiewicz. Trochę tych słuchowisk zrealizowaliśmy. Najczęściej dotyczyły one „rozliczeń” politycznych i etycznych z latami tuż po wojnie, gdy likwidowano w Polsce podziemie AK i z okresem stalinizmu [...] Widzę dużą rolę słuchowiska dokumentalnego. To jest sposób na pokazywanie historii w radiu. Słuchowiska te, choć ostatnio nieco zaniedbane, są równie ważne jak reportaż dokumentalny czy audycja dokumentalna. Ja lubię tworzyć takie produkcje – one dają duże możliwości formalne. Muszę się mocno „nagłować”, jak pokazać niektóre rzeczy i jak ożywić postaci⁵⁵⁵.

Jeśli chodzi o wspomniane możliwości formalne, to słuchacze i słuchaczki poznają polskich oficerów z nazwisk już w pierwszych minutach trwania słuchowiska. Ich głosy, deklamujące krótkie fragmenty dzienników i listów, zestawione są z głosem narratora, który przedstawia kolejne postaci. Początek utworu jest bardzo dynamiczny, podkreślony dużym nagromadzeniem poruszającej, przejmującej wręcz muzyki. Muzyka ta nie tylko podkreśla momenty istotne fabularnie, ale przede wszystkim buduje napięcie słuchowiska. Posiada też wartość semantyczną, która przejawia się na przykład w momentach, gdy zdeinformowani oficerowie wyrażają nadzieję i optymizm na rychłe opuszczenie obozu. Pełna napięcia i powagi muzyka, nawet najbardziej niezorientowanym i nieznaną historią słuchaczom i słuchaczkom, podpowiada, że można spodziewać się zgoła odmiennych losów bohaterów. Muzyka w symboliczny sposób zapowiada śmierć oficerów.

Zastosowanie środków wyrazu muzyki, takich jak rytm, melodia, dynamika, agogika, artykulacja czy harmonia, pozwala pomóc w uruchomieniu wyobraźni dźwiękowej odbiorców i odbiorczyń. Przykładem zilustrowania muzyką scen zbiorowych są prowizoryczne „obchody” Święta Niepodległości, w czasie którego zniewoleni oficerowie śpiewają pieśń *Boże, coś Polskę* lub Świąt Bożego Narodzenia rozbrzmiewających kolędami i pieśniami religijnymi

⁵⁵⁴ Krzysztof Zaleski – filolog, aktor teatralny i filmowy, scenarzysta i reżyser teatralny. Od 2006 r. był dyrektorem Teatru Polskiego Radia, a od 2007 r. także dyrektorem i redaktorem naczelnym Programu Drugiego Polskiego Radia. Zmarł w październiku 2008 r.

⁵⁵⁵ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

wykonywanymi przez męski chór. Słysząc je również wtedy, gdy oficerowie, próbując zachować tradycję, obchodzą w obozie jenieckim Święta Wielkiej Nocy albo uczestniczą (gdy jest to jeszcze w ogóle możliwe) we mszach świętych. Muzyka stanowi zatem ważną, integralną część omawianego utworu.

Słuchowiska dokumentalne dotyczące wydarzeń historycznych wielkiej wagi stanowią wyzwanie dla twórców i twórczyń. Z jednej strony, łatwo jest reżyserowi/reżyserce oraz zespołowi aktorskiemu przyjąć zbyt patetyczny ton utworu, co skutkować może utratą zainteresowania słuchaczy i słuchaczek, z drugiej – nie wolno twórcom i twórczyniom przekłamywać historii. Jej świadkiniami w przypadku omawianego słuchowiska stają się również wspomniane już żony i córki, choć opowiadają historię tę z perspektywy własnych dziejów – oczekiwania na męża, wypatrywania kolejnego listu z obozu, dzieciństwa i młodości bez ojca, losu naznaczonego tragicznymi wydarzeniami i odmienionego na zawsze przez zbrodnię w Katyniu. Momenty pojawiania się w słuchowisku dokumentalnym owych „komentatorek” zapowiada oprawa muzyczna.

Można zaryzykować stwierdzenie, że oprawa muzyczna i muzyka niejako zastąpiły w omawianym dziele audialnym efekty dźwiękowe. „Kuchnia akustyczna” jest bowiem bardzo ascetyczna. Najważniejsze miejsce w słuchowisku zajmują głosy aktorów i krewnych pomordowanych oficerów, mówiące o ich losach i historiach rodzin. Efekty akustyczne takie jak np. odgłosy przelatujących nad głowami oficerów helikopterów czy dźwięki odjeżdżających samochodów lub kroki, można usłyszeć dopiero w końcowej scenie, rozgrywającej się już po dotarciu pociągiem w miejsce znajdujące się niedaleko lasu, w którym oficerowie zostali zamordowani.

Na koniec warto dodać, że trwające niemal godzinę słuchowisko zostało wyróżnione w 1991 r. podczas jednego z najważniejszych na świecie festiwali poświęconych sztuce radiowej i telewizyjnej – Prix Europa.

Przykładem słuchowiska, w którym szczególną rolę odgrywa muzyka, jest także *Von Bingen. Historia prawdziwa* według tekstu Sandry Szwarz – teatroložki, tancerki, aktorki i studentki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jest to dość nietypowy rodzaj „adaptacji”, gdyż autorka przystosowała na potrzeby radia swój własny tekst wyróżniony w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Z tego powodu można rozważyć, czy zakwalifikować utwór do gatunku słuchowisk oryginalnych czy adaptacji. Na potrzeby niniejszego omówienia, przede wszystkim ze względu na to, że sami twórcy słuchowiska nie

podają autora/autorki adaptacji⁵⁵⁶, autorka rozprawy przypisuje słuchowisko do pierwszej z wymienionych kategorii.

Sztuka *Von Bingen. Historia prawdziwa* miała swoją prapremierę w marcu 2015 r. w Teatrze Gdynia Główna. Dzieło audialne zostało premierowo zaprezentowane publiczności na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia w październiku 2015 r. Jest to jednocześnie pierwszy tekst Sandry Szwarc zrealizowany przez Polskie Radio. W podwójnej roli realizatora akustycznego i autora oprawy muzycznej wystąpił współpracownik Waldemara Modestowicza, reżyser dźwięku, kompozytor, muzyk i ilustrator muzyczny, Maciej Kubera. Słuchowisko otrzymało Grand Prix XVI Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2016 r.)⁵⁵⁷. W słuchowisku wystąpili: Julia Kijowska (św. Hildegarda z Bingen), Halina Skoczyńska (Jutta), odznaczona pośmiertnie za tę rolę, Lidia Sadowa (Mniszka I), Katarzyna Dąbrowska (Mniszka II), Adam Ferency (Kronikarz I), Paweł Ciołkosz (Kronikarz II), Leon Charewicz (Hildeberty, ojciec Hildegardy), Joanna Jeżewska (Mechthylde, matka Hildegardy) oraz Sara Lewandowska (dziecko).

Autorka tekstu, Sandra Szwarc, dekonstruuje postać świętej, mistyczki, wizjonerki, reformatorzki religijnej, teoretyczki muzyki, kompozytorzki oraz, jak sama mówi, „gwiazdy epoki”, Hildegardy z Bingen. Przyszła święta urodziła się⁵⁵⁸ w rodzinie średniozamożnej szlachty jako dziesiąte dziecko Hildeberty i Mechthylde. W wieku siedmiu lat została oddana pod opiekę przeoryszki Jutty. 7 października 2012 r. papież Benedykt XVI ustanowił św. Hildegardę z Bingen doktorem Kościoła.

Sandra Szwarc opowiada historię świętej, „na bieżąco” komentowaną przez współczesne postaci anonimowych „kronikarzy”⁵⁵⁹, którzy wydają się nie uznawać legendy i „nietykalnego” autorytetu Hildegardy. Ich słowa są pełne ironii i dystansu. Zespół Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej podkreśla:

Ci kontestatorzy przeszłości, nie pozbawieni zmysłu ironii i dystansu, demaskują iluzoryczne świętości i przekuwają mistyczny balon, jaki unosi się nad życiem tytułowej bohaterki [...] Szwarc opowiada o dochodzeniu do świętości poprzez ciało. Objawienia, których doświadcza bohaterka, „rozwibrowują” jej

⁵⁵⁶ Dane na podstawie odsłuchu.

⁵⁵⁷ *Gala zamknięcia XVI Festiwalu Dwa Teatry*, <https://vod.tvp.pl/video/wydarzenia,gala-zamknecia-xvi-festiwalu-dwa-teatry-sopot-2016,25506341>, [dostęp z dnia 31.12.2021 r.].

⁵⁵⁸ Mistyczka urodziła się 16 września 1098 r. w Bermersheim vor der Höhe w Niemczech, a zmarła 7 września 1179 r. w Bingen am Rhein (Niemcy).

⁵⁵⁹ Szwarc i Modestowicz, w rozmowie z Jackiem Wakarem, nazywają te postaci również „gieldziarzami” i „showmenami”. Por. „Inny stan skupienia”, „Dwa Teatry”. *Od Hildegardy do Wampira z Zagłębia*, <https://www.polskieradio.pl/8/4795/Artykul/1624088,Dwa-Teatry-Od-Hildegardy-do-Wampira-z-Zaglebia>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].

zmysły i powodują drżenie, wywołując ekstazę duchowo-cielesną. Choć Hildegarda jest zamknięta za murami, doświadcza życia z wielką intensywnością. Dzieje się tak między innymi za pośrednictwem muzyki⁵⁶⁰.

Muzyka staje się w słuchowisku *Von Bingen. Historia prawdziwa* jednym z najważniejszych narzędzi w rękach reżysera Waldemara Modestowicza. Za pośrednictwem muzyki wybrzmiewa postać mistyczki, która w wielu momentach swego życia śpiewa. Dzięki włączeniu do słuchowiska utworów z dzisiejszej sceny rozrywkowej, np. z repertuaru Marii Peszek, spojrzenie na św. Hildegardę z Bingen nabiera bardziej współczesnego wymiaru. Muzyczność, która jest wpisana w tekst autorstwa Sandry Szwarz, daje dodatkowe możliwości reżyserowi słuchowiska i autorowi opracowania muzycznego, Maciejowi Kuberze. Walory te przejawiają się przede wszystkim w śpiewanych fragmentach, powtórzeniach muzycznych oraz rytmiczności wypowiedzianych przez protagonistkę kwestii. Kubera, na potrzeby dźwiękowej realizacji słuchowiska, przygotował m.in. pieśni w języku polskim, które zastąpiły w słuchowisku łacińskie oryginały. Jak zaznaczał Waldemar Modestowicz w rozmowie z Jackiem Wakarem w audycji „Inny stan skupienia” na antenie Polskiego Radia⁵⁶¹, trudne technicznie śpiewane partie stanowiły wielkie wyzwanie dla aktorki Julii Kijowskiej. Choć Kijowska ukończyła średnią szkołę muzyczną, to rola św. Hildegardy z Bingen była pod tym względem wymagająca. Pracę nad rolą Hildegardy wspomina również w rozmowie z autorką rozprawy realizator akustyczny i autor oprawy muzycznej słuchowiska, Maciej Kubera:

Przynosiłem jej [Julii Kijowskiej – przyp. aut.] nuty, ale wybrała improwizację, bo, jak się okazało, dawno nie śpiewała, czytając z nut, więc to było wymagające. Nuty przeczytała, ale wzbogacając je o improwizację⁵⁶².

Warto zwrócić uwagę na semantyczną wartość opracowania muzycznego. Hildegarda wyróżnia się spośród innych bohaterów i bohaterek słuchowiska, w jej duszy gra muzyka i poezja. Protagonistka wyznaje między innymi: „Nie będę ciszą”, „Jestem więc instrumentem w cudzych rękach”. Muzyka staje się zatem w słuchowisku odzwierciedleniem duszy Hildegardy oraz jej znakiem rozpoznawczym na audialnej scenie. Śpiew i muzyka niemal cały

⁵⁶⁰ Sandra Szwarz, *Von Bingen. Historia Prawdziwa*, <http://www.gnd.art.pl/sandra-szwarc/>, [dostęp z dnia 31.12.2021 r.].

⁵⁶¹ „Inny stan skupienia”, „Dwa Teatry”. *Od Hildegardy do Wampira z Zagłębia*, <https://www.polskieradio.pl/8/4795/Artykul/1624088,Dwa-Teatry-Od-Hildegardy-do-Wampira-z-Zaglebia>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].

⁵⁶² Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kuberą przeprowadzona 6 lipca 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

czas towarzyszą bohaterce. „Hildegarda myśli o ciele matki przy śpiewaniu” – mówi jeden z kronikarzy, w którego rolę wciela się Adam Ferency. Ponadto, dźwięk/muzyka w omawianym utworze utożsamiany jest z cielesnością i nieposłuszeństwem, a milczenie oznaczać może duchowość i dyscyplinę. Hildegarda dodaje również, że „każdy żywioł ma swój dźwięk”. W słuchowisku kilkakrotnie usłyszeć można przykładowo odgłos ognia, który pojawia się jako element tła.

Charakter muzyki pojawiającej się w utworze *Von Bingen. Historia prawdziwa* jest zróżnicowany, od średniowiecznych pieśni do współczesnej muzyki rozrywkowej, której egzemplifikację stanowi utwór *Ciało* Marii Peszek, śpiewany *a cappella* przez Julię Kijowską. Repertuar ten związany jest także ze współczesnym językiem i fabułą słuchowiska, która rozgrywa się w formie telewizyjnego show. Tekst Sandry Szwarz to opowieść o naznaczeniu świętością, a także jej piętnie. W rozmowie zawartej w audycji „Inny stan skupienia” autorka mówiła, że starała się „sprzedać Hildegardę jak produkt, który w dzisiejszych czasach by zafunkcjonował”⁵⁶³. W ten sposób, jak podkreślała Szwarz, postać św. Hildegardy zaczęła wymykać się spod kontroli pisarki i jako bohaterka żyć własnym życiem.

Dodatkowym walorem słuchowiska są emocje, które, jak podkreślał Waldemar Modestowicz, w tekście Sandry Szwarz „rozpisane zostały dramatycznie, mocno i dosadnie”⁵⁶⁴. Są one szczególnie widoczne w scenach prób dominacji pomiędzy św. Hildegardą a jej przełożoną Juttą, momentów podważania przez św. Hildegardę sensu izolacji, scenach poszukiwania przez mistyczkę Boga i własnego człowieczeństwa, czy rozmaitych prób wychodzenia poza świętość, boskość, duchowość. Emocjonalność tę ilustruje poniższy fragment, w którym Hildegarda przeciwstawia się regule milczenia:

HILDEGARDA

Szatą duszy jest przecież ciało, a ono daje życie głosowi. Dlatego też ciało wznosi głos w harmonii z duszą!

JUTTA

Cicho...

HILDEGARDA

Mimo pustki, pojawia się coraz klarowniejszy dźwięk. Dźwięk, kiedy tkwi we mnie, podpowiada mi: piersi, biodra, usta... Kształtuje każdą cząstkę istnienia, wypełnia nią łono, wprawia w drżenie, a to, co czyni jest dobre. Nie będę ciszą! Struna szarpnięta zdobywa sobie coraz większe pole, a naciągana pęka!

⁵⁶³ „Inny stan skupienia”, „Dwa Teatry”. *Od Hildegardy do Wampira z Zagłębia*, <https://www.polskieradio.pl/8/4795/Artykul/1624088,Dwa-Teatry-Od-Hildegardy-do-Wampira-z-Zaglebia>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].

⁵⁶⁴ *Idem*.

Jestem!

JUTTA

Śpiewa teraz całymi dniami. Przecież, ile można!⁵⁶⁵.

Scena została poprowadzona przez reżysera w dużym tempie. Aktorka Julia Kijowska gra ekspresyjnie i wyraziście. Postacie Hildegardy i Jutty są „zbudowane” na zasadzie kontrastu, choć głos przełożonej także nie jest pozbawiony emocji. Wynikają one jednak, jak się wydaje, jedynie z duchowego uniesienia. W czasie wymiany zdań kobiet w tle słychać klasztorną, jednostajną pieśń śpiewaną wysokim kobiecym wokalem. Dołączają do niej kolejne kobiece głosy, gdy Hildegarda krzyczy ponownie:

HILDEGARDA

Jutto! Czy Jutta wie, co to dreszcz?

JUTTA

Dr... dreszcz?

HILDEGARDA

Który przenika....

JUTTA

Co przenika? Powtórzę: usztywnienie to niepodważalna podstawa. Ja o duszy odgradzonej mówię!

[Krzyk i śpiew Hildegardy]

JUTTA

Cicho tam!

Muzyka, śpiew, krzyk są zatem również istotne z punktu widzenia dramaturgii. Za ich pośrednictwem wyrażone są bowiem emocje bohaterek, a sceny nabierają dodatkowej dynamiki.

Podsumowując, muzyczność jest istotną cechą wybranych słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza. Wynika ona zarówno z warstwy słownej słuchowiska, jak i zabiegów reżyserskich oraz kooperacji z ilustratorem muzycznym lub, sporadycznie, kompozytorem. Modestowicz jest reżyserem, który blisko współpracuje z autorami oprawy muzycznej i kompozytorami, czuwając nad każdym etapem powstawania słuchowisk. Przykład może stanowić również jeden z najnowszych dramatów radiowych w reżyserii Waldemara Modestowicza zatytułowany *Kto otworzy drzwi*⁵⁶⁶. Muzykę skomponował do niego Piotr Moss,

⁵⁶⁵ Wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

⁵⁶⁶ Premiera słuchowiska miała miejsce 15 stycznia 2023 r.

który – jak przyznaje Modestowicz – współpracował z reżyserem i aktorkami⁵⁶⁷ już na etapie prób:

W pewnym momencie aktorki śpiewają piosenki, więc kompozytor podesłał im wcześniej nuty. Szczęśliwie oboje czytają nuty. Przez moment przetrenowaliśmy sobie, jak one mają to zaśpiewać. Następnie, skończyliśmy nagranie i przystąpiliśmy do zgrania, dokładając dzwonki telefonów i dodatkowe efekty [...]⁵⁶⁸.

Muzyka stanowi integralną część słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza. Jest nie tylko elementem tła radiowej scenerii. Pełni funkcję dramaturgiczną, podkreśla istotne momenty fabuły, „podnosi” wagę słów bohaterów i bohaterek słuchowisk, a także wprowadza klimat utworów lub konkretnych scen. W przywołanych przez autorkę rozprawy utworach muzyka ma również wartość semantyczną, znaczeniową, symboliczną. Związana jest bezpośrednio z bohaterami i ich emocjami. Stanowi wyróżnik protagonistów na audialnej scenie słuchowisk.

4.2.3. Praca z nagraniami plenerowymi na przykładzie słuchowisk *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* (Felixs Netz) oraz *Ballada o moim mieście* (Agnieszka Czarkowska i Gabriela Walczak)

Słuchowisko plenerowe jest, najprościej ujmując, utworem radiowym nagrywanym w całości lub częściowo poza studiem. Jest to forma niestandardowa, realizowana dość sporadycznie, która wymaga od reżysera radiowego szczególnego rodzaju pracy. Słuchowiska plenerowe reżyserowane są przez Waldemara Modestowicza metodą filmową, co oznacza, że konieczne jest ustawienie planów dźwiękowych, rozstawienie mikrofonów w konkretnych miejscach nagrań i sceneriach. W przypadku *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* jest to na przykład klatka schodowa jednej ze śląskich kamienic. Konieczne jest także przygotowanie rekwizytów, które dźwiękowo zagrają w słuchowiskach. Większość efektów akustycznych, by brzmiały one przekonująco i naturalnie, nagrywana jest bowiem w trakcie realizacji scen, a nie dogrywana w następnym etapie w studiu radiowym. Nad całością czuwa dodatkowo, podobnie jak przypadku realizacji filmów, kierownik/kierowniczka produkcji.

⁵⁶⁷ We wspomnianym słuchowisku występują zaledwie dwie aktorki: Wiktoria Gorodeckaja i Maria Wągrocka z Teatru Narodowego.

⁵⁶⁸ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

Również aktorzy i aktorki, jeszcze bardziej niż w studiu, wykorzystują ruch, grają całym ciałem. Z pewnością w słuchowiskach tych świetnie odnajdują się aktorzy i aktorki, którzy/które mają doświadczenie filmowe, jak grająca w *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* Kinga Preis. Ze względu na swą specyfikę, a także bardziej wymagający budżet na realizację słuchowisk plenerowych, nie są one formą często realizowaną w Polskim Radiu. W niniejszym podrozdziale autorka przywołała dwa przykłady słuchowisk plenerowych reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza.

Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską Feliksa Netza⁵⁶⁹ można zaliczyć do kategorii słuchowisk oryginalnych. Dzieło zgłoszone przez Polskie Radio Katowice było laureatem w największej liczbie kategorii podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w 2007 r. w Sopocie. Nagrodę otrzymali: Feliks Netz – za słuchowisko oryginalne, Jacek Kurkowski za realizację akustyczną, Jan „Kyks” Skrzek za muzykę oryginalną oraz Kinga Preis za rolę Kingi Naleźniok, mieszkanki Katowic i wdowy po górniku zabitym w czasie pacyfikacji kopalni „Wujek”. W tym samym roku dramat radiowy, jak już wspominała autorka rozprawy, otrzymał wyróżnienie na międzynarodowym festiwalu Prix Italia.

Słuchowisko Netza w reżyserii Waldemara Modestowicza opowiada o wydarzeniach z grudnia 1981 r. przez pryzmat silnej kobiety ze Śląska. Historia ta była spisana z dokumentów i fabularyzowana. Akcja rozgrywa się w mieszkaniu Ślązaczki, w dniu jej pogrzebu. W uroczystości i stypie uczestniczy zaledwie kilka osób – pracująca i mieszkająca na co dzień w Dublinie córka Kingi, Żaneta, oraz bezrobotny syn protagonistki, Darek. Pojawia się również tajemnicza postać Starszego Pana, który mieszkał niegdyś z bohaterką słuchowiska w familoku przy ulicy Kopalnianej 1 w Katowicach. Jak można przeczytać w zapowiedzi emisji słuchowiska na stronie Polskiego Radia:

Z opowieści Starszego Pana wyłania się postać dzielnej, twardej śląskiej kobiety, którą w pewnym momencie życia, całkiem nieoczekiwanie, dopadła Historia. Jako żona górnika, uczestnika strajku okupacyjnego w kopalni „Wujek”, próbowała dotrzeć do męża z ciepłym posiłkiem. W słuchowisku towarzyszymy Kindze Naleźniok w drodze z bloku przy ul. Rewolucjonistów do mieszkania ciotki Gosi – mieszkającej w bloku z widokiem na główną bramę kopalni „Wujek” – a następnie wracamy z nią do domu, jakby przez kolejne kręgi piekieł...⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Urodzony w 1939 r. polski poeta, prozaik, dramaturg radiowy, tłumacz, krytyk literacki i filmowy, publicysta. Zmarł 12 kwietnia 2015 r. w Katowicach.

⁵⁷⁰ *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską. Słuchowisko w Programie Drugim*, <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/2635708,Pokoj-z-widokiem-na-wojne-polskojaruzelska-Sluchowisko-w-Programie-2>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].

W słuchowisku, oprócz Kingi Preis, wystąpili: Krzysztof Kolberger (narrator), Anna Dereszowska (Żaneta), Adam Woronowicz (Darek), Sława Łopuszańska (Ciocia Gosia), Bernard Krawczyk (Ojciec Kingi), Adam Bauman (Nieznajomy), Artur Świąś (Mąż Kingi), nadkomisarz Ireneusz Spruch (Dowódca ZOMO) oraz Anna Sojka, Artur Palion, Marcin Liber, Andrzej Kroczyński, Marcin Gawęł, Kamil Bochniak (ZOMO-wey) i Alicja Poczachowska (Dziecko). Kierowniczką produkcji była Agnieszka Strzezińska, a producentem słuchowiska – Radio Katowice.

Badaczka radia Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pisze, że

opowieść osnuta na wydarzeniach w kopalni „Wujek” była realizowana przez Modestowicza – co bardzo sobie chwaliła niezbyt „obyta” ze słuchowiskiem, choć skądinąd świetna Kinga Preis – w sposób, zważywszy, iż mówimy o spektaklu antenowym, niecodzienny. Zamiast nagrań w studiu, reżyser zdecydował się m.in. na nagrania w plenerze, zaś efekty dźwiękowe (akustycznie realizował ten eksperyment Jacek Kurowski z Radia Katowice, które było zresztą producentem słuchowiska) zapewnili Szkoła Policji w Katowicach i Oddział Prewencji Komendy Wojewódzkiej Policji – także w Katowicach. Nagrania dokonywano także np. na lotnisku Muchowiec oraz w mieszkaniu Aleksandry Fedro⁵⁷¹.

Są to zatem zdecydowanie filmowe metody reżyserii słuchowiska. Sam Modestowicz podkreślał, że nie wyobraża sobie innego sposobu realizacji owego utworu⁵⁷². Dramat radiowy stanowi również doskonały przykład zastosowania montażu retrospektywnego. Joanna Bachura, opisując słuchowisko *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, wyróżnia trzy plany dzieła audialnego. Pierwszy plan to odbywająca się aktualnie na scenie radiowej stypa po śmierci Kingi Naleźniok. Drugi plan związany jest z postacią Starszego Pana, który spotkał Kingę przy grobie jej męża, dziesięć lat po tragedii w katowickiej kopalni „Wujek”, a trzeci stanowią rozmowy kobiety z mężem oraz wydarzenia związane ze strajkami okupacyjnymi z 1981 r.⁵⁷³. Opowieść rozgrywa się zatem w trzech różnych wymiarach. Historia, dzięki retrospektywnemu montażowi, powraca jak bumerang – zarówno w wymiarze powszechnym, jak i przez pryzmat konkretnych osób – najpierw męża Kingi, a następnie samej bohaterki, której życie zostało naznaczone przez wydarzenia z roku 1981.

Słuchowisko rozpoczyna się słowami: „Mąż miał wrócić z nocnej zmiany, ale nie wrócił”. Starszy Pan wraz z synem Kingi wspominają kobietę w czasie stypy. Retrospektywa

⁵⁷¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry”..., *op. cit.*, s. 47-48.

⁵⁷² Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁵⁷³ J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 235-236.

wzbogacona jest wypowiedziami kobiety, fragmentami jej dialogu ze Starszym Panem przy grobie męża-górnika, którego w wieku 29 lat zabito podczas pacyfikacji strajkującej załogi kopalni „Wujek” w Katowicach oraz jej rozmowami z mężem, przed tym, gdy rozpoczął się strajk, a także m.in. konwersacji z ojcem kobiety, który pomagał jej zanosić torby z prowiantem i papierosami do kopalni. Plany dźwiękowe przeplatają się w słuchowisku. Retrospekcja przerywana jest scenami rozgrywającymi się aktualnie (względem czasu opowiedzianego) na audialnej scenie, podczas stypy po pogrzebie Kingi, która zginęła potrącona przez samochód. Do wydarzeń tych należy np. przybycie córki Kingi, która spóźniła się na pogrzeb matki z powodu problemów na lotnisku Heathrow w Anglii. W 42. minucie słuchowiska następuje także połączenie planów polegające na tym, że Starszy Pan opowiada historię z przeszłości, w której wybrzmiewają słowa Kingi Naleźniok. Dopelniają je zaś kwestie wypowiedziane przez jej syna, który symbolicznie „rozmawia” w ten sposób z matką. Przeszłość łączy się więc z teraźniejszością na audialnej scenie.

Najważniejsze w słuchowisku jest słowo. To ono wybrzmiewa najmocniej. Niemniej jednak, z punktu widzenia realizacji nagrań plenerowych, istotne są efekty akustyczne. W 10. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska słychać fragment autentycznego przemówienia generała Wojciecha Jaruzelskiego z 13 grudnia 1981 r., które wybrzmiewa aż do 12 minuty i kończy się słowami o wprowadzeniu stanu wojennego na terenie całego kraju. W tym przypadku zostało ono dodane w postprodukcji słuchowiska. Od 17. do 20. minuty pojawiają się odgłosy przejeżdżających ciężarówek wojskowych, które zagłuszają niejako kwestie wypowiedziane przez bohaterów. Kroki przybierające na sile, bieg na klatce, huk wybuchającej petardy, trzaskanie drzwi, głosy z oddali, milknące kroki, termos spadający ze schodów – to odgłosy, które Waldemar Modestowicz zdecydował się zarejestrować w plenerach. Efekty dźwiękowe są niezwykle autentyczne. Sprawiają, że słuchowisko jest niczym dźwiękowa opowieść filmowa. Warto zauważyć, że efekty te wybrzmiewają tylko w części retrospektywnej słuchowiska. Do „kuchni akustycznej” zaliczyć można też syreny wyjące w 31., 34. oraz 35. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska, krzyki, huki, wystrzały i bliżej nieokreślone hałasy oraz pogłos (w 40. minucie słuchowiska). Głosy bohaterów, w zależności od scenerii dźwiękowej słuchowiska, wybrzmiewają w różnych planach i natężeniu.

Warstwa muzyczna utworu jest ascetyczna. W pierwszej scenie, gdy Kinga Naleźniok i Starszy Pan spotykają się na cmentarzu, w tle słychać pieśni religijne. Jest to jeden z niewielu przykładów scen, w których muzyka pełni funkcję tła. W dalszych częściach utworu muzyka stanowi przede wszystkim rodzaj akapitu, przerywnika pomiędzy wybranymi scenami. Najczęściej powtarzającym się dźwiękiem muzycznym jest brzmienie harmonijki ustnej, które

słychać kolejno w 21., 24., 34., 38., 39., 40., 41., 42., 44. oraz 46. minucie słuchowiska.

Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską kończą dwa elementy, które umiejscowić można poza fabułą utworu. W 47. minucie słuchowiska pojawia się wiersz autorstwa Feliksa Netza, czytany przez samego pisarza. Utwór powstał w 1981 r. i zadedykowany został internowanemu Kazimierzowi Kutzowi⁵⁷⁴. Dodatkowo, pod koniec słuchowiska wybrzmiewa głos dziecka czytającego nazwiska dziewięciu górników, którzy 16 grudnia 1981 r. zginęli w czasie pacyfikacji kopalni „Wujek”. Utwór kończy zaś muzyka wykonywana na harmonijce ustnej.

Podsumowując, reżyser słuchowiska *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* przywiązuje wagę do naturalnego brzmienia efektów akustycznych, autentyczności utworu i przekonywującej gry aktorskiej. „Kuchnia akustyczna” budowana jest w większości z dźwięków zarejestrowanych w plenerze podczas gry aktorów i aktorek. Słuchowisko charakteryzuje się oszczędną muzyką, która pełni głównie funkcję konstrukcyjną, oddzielając od siebie kolejne sceny niczym akapit w tekście. Forma słuchowiska, ze względu na charakter nagrań, stanowi wyzwanie produkcyjne i logistyczne dla całego zespołu. Waldemar Modestowicz podkreślał jednak, że w radiu nadal jest miejsce na tego rodzaju, często dość wymagające, plenerowe słuchowiska. „Lubię to robić i uważam, że taka praca ma sens. Myślę, że nie da się tego inaczej radiowo, w sposób pełny opowiedzieć” – mówił reżyser w rozmowie z autorką rozprawy doktorskiej⁵⁷⁵.

Przykładem innego słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza, które częściowo nagrywane było w plenerach, jest *Ballada o moim mieście*. To słuchowisko oryginalne napisane na potrzeby radia przez Agnieszkę Czarkowską i Gabrielę Walczak. Jak podkreślał reżyser, intensywna praca nad „rozbudowanym przedsięwzięciem z pieśniami”⁵⁷⁶ trwała dwa miesiące, co jest wyjątkowo długim czasem realizacji słuchowiska. Związane było to przede wszystkim z wieloma miejscami nagrań i rozbudowaną obsadą, która liczyła dwadzieścia osób. Byli to zarówno aktorzy i aktorki profesjonalni/profesjonalne, jak i amatorzy/amatorki oraz dzieci.

W głównych rolach wystąpili aktor i aktorka warszawskich teatrów: Leon Charewicz i Lidia Sadowa, a także artyści i artystki z Teatru Lalek i Teatru Dramatycznego w Białymstoku:

⁵⁷⁴ Kazimierz Kutz (1929-2018) – polski reżyser filmowy, teatralny i telewizyjny, scenarzysta, pisarz, wykładowca akademicki i polityk. Do najważniejszych filmów reżysera należą m.in. tryptyk śląski, składający się z trzech produkcji: *Sól ziemi czarnej* (1969 r.), *Perła w koronie* (1971 r.) i *Paciorki jednego różańca* (1979 r.) oraz *Śmierć jak kromka chleba* (1994 r.). Kazimierz Kutz za swą twórczość otrzymał liczne polskie i międzynarodowe nagrody filmowe i odznaczenia.

⁵⁷⁵ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁵⁷⁶ *Idem.*

Ryszard Doliński, Danuta Kierklo, Katarzyna Siergiej, Sylwia Janowicz-Dobrowolska i Andrzej Beya-Zaborski. Realizatorem akustycznym słuchowiska był Zdzisław Wasilewski z Polskiego Radia Białystok. Oryginalną muzykę na potrzeby słuchowiska skomponował Marek Kubik. Przedwojenne piosenki zaśpiewała Urszula Garncarz, a partie rapu Łukasz Szymański „Lucasyno”. O dokumentację fotograficzną procesu tworzenia słuchowiska zadbała zaś Joanna Żemojda.

Słuchowisko opowiada historię Białegostoku od 1916 roku, czyli za czasów I wojny światowej, kiedy miasto było pod okupacją niemiecką. Utwór kończą zaś sceny rozgrywane się podczas II wojny światowej. Modestowicz podkreśla, że takie historie najlepiej opowiada się z perspektywy jednostkowej – człowieka, rodziny⁵⁷⁷. Tak też jest w przypadku *Ballady o moim mieście*. Dzieje przedwojennego Białegostoku – zarówno w warstwie dramaturgicznej, jak i dźwiękowej – odbiorcy poznają bowiem dzięki postaci Feliksa Filipowicza (1869–1941)⁵⁷⁸ – pierwszego przewodniczącego białostockiej rady miejskiej w niepodległej Polsce i jednej z najbardziej zasłużonych dla Białegostoku w XX w. osób. Filipowicz, który z wykształcenia był farmaceutą i w latach 1915-1921 prowadził w mieście aptekę, uznany został przez historyków za jednego z najbardziej aktywnych działaczy niepodległościowych Białegostoku. Warto dodać, że bohaterami słuchowiska są także inne autentyczne postaci, np. prezydent Białegostoku, Bolesław Szymański, córka Feliksa Filipowicza, Felicja, oraz matka mężczyzny, Anna z Szymkiewiczów. Historie rodzinne były przez autorki pieczołowicie gromadzone, dzięki kontaktom z potomkami i potomkiniami Filipowicza. W słuchowisku pojawiają się też osoby, które nie są autentyczne. Premiera dzieła miała miejsce 20 czerwca 2015 r. na antenie Polskiego Radia Białystok.

Jak mówiła w wywiadzie dla Polskiego Radia Pomorza i Kujaw współautorka słuchowiska Agnieszka Czarkowska, historia zaczęła od złotego kieszonkowego zegarka, który odnaleźli w centrum miasta, w masowej jamie grobowej przy białostockim Areszcie Śledczym, pracownicy Instytutu Pamięci Narodowej podczas prowadzonych przez siebie prac poszukiwawczych⁵⁷⁹. Na kopercie zegarka znajdował się grawerunek „Prezesowi Feliksowi Filipowiczowi, na pamiątkę pierwszych pięciu lat współpracy, urzędnicy Białostockiego Wodociągu, 1 XII 1933”. Przedmiot ten stał się kanwą opowieści dźwiękowej. Inspiracją do

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ B. Jarmuszewska, *Feliks Filipowicz (1869-1941)*, https://www.umb.edu.pl/photo/pliki/medyk/wspomnienia_i_refleksje/wir-listopad%202011.pdf, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

⁵⁷⁹ *Grand PiK 2015 – Agnieszka Czarkowska – Ballada o moim mieście*, <https://www.youtube.com/watch?v=GFn25cJMZT0>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

napisania scenariusza stało się zaś dziennikarskie śledztwo jednej z autorek dramatu, Agnieszki Czarkowskiej, która wcześniej stworzyła reportaż dokumentalny zatytułowany *Rozstrzelany zegarek*. Autorka zaznacza:

W reportażu próbowałam ustalić, do kogo należał zegarek i udało się z całą pewnością stwierdzić, że jego właścicielem był znany białostocki włodarz, Feliks Filipowicz. Po odszukaniu informacji stało jednak też jasne, że to nie on leży w jamie grobowej z tym zegarkiem. Filipowicz zmarł śmiercią naturalną w czasie okupacji sowieckiej i jest pochowany na Cmentarzu Farnym w Białymstoku⁵⁸⁰.

W tym samym czasie pojawił się pomysł, by powstało słuchowisko produkcji Radia Białystok. Reportaż poświęcony był przede wszystkim poszukiwaniom właściciela zegarka, a następnie ustaleniu tożsamości pochowanej w grobie osoby (co, niestety, się nie udało), słuchowisko zaś – samej postaci Feliksa Filipowicza oraz przedwojnemu miastu Białystok. Agnieszka Czarkowska w wywiadzie dla Radia Pomorza i Kujaw dodaje:

Przez pryzmat życia Filipowicza można pokazać historię miasta, a także historię Polski. Jego córka ginie bowiem w bombardowaniu Warszawy, część jego dzieci emigruje do Anglii, synowie zostają żołnierzami. W słuchowisku pojawiają się też nieistniejące już w Białymstoku miejsca, np. hotel Ritz⁵⁸¹.

Hotel ten był jedną z najbardziej reprezentacyjnych budowli przedwojennego Białegostoku. Mieścił się w samym centrum miasta, na rogu ulic Niemieckiej i Instytutckiej pod numerem 680a, pomiędzy pałacem Branickich a pałacykiem gościnnym.

Reportaż Czarkowskiej otrzymał nagrodę Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji i reprezentował polską radiofonię w konkursie Prix Europa w Berlinie. Stał się punktem wyjścia do scenariusza słuchowiska, również dlatego, że autorka w ramach prac nad reportażem przeprowadziła dziennikarskie śledztwo, docierając do wielu nieznanых wątków historii przedwojennego Białegostoku. Na początku trwającej 59 minut *Ballady o moim mieście* słyhać scenę wydobywania zegarka z masowego grobowca, co staje się łącznikiem pomiędzy reportażem a słuchowiskiem.

Ballada o moim mieście wzbogacona zostaje dodatkowo pieśniami śpiewanymi przez bohaterów słuchowiska, a pierwsza z nich pomaga odbiorcom i odbiorczyniom zorientować się w czasach, w których rozgrywa się historia. Bohater, przy akompaniamencie akordeonu,

⁵⁸⁰ *Idem.*

⁵⁸¹ *Idem.*

deklamuje bowiem: „A teraz, Panie, Panowie, o Wielkiej Wojnie w naszym mieście!”⁵⁸². Dalsza część pieśni wybrzmiewa następnie w 5. minucie słuchowiska: „Cieszą się Polacy, Żydów przechytrzyli. Wielki jest Białystok, wioski przyłączyli”. W kolejnej scenie przedstawiony jest moment wyboru Feliksa Filipowicza na pierwszego w odrodzonej Polsce prezesa Rady Miejskiej Białegostoku, zakończony przemówieniem Filipowicza (w tej roli Leon Charewicz). Sekwencję kończy muzyka instrumentalna. Postać działacza przedstawiona jest nie tylko z perspektywy jego pracy na rzecz miasta. W słuchowisku Filipowicz ukazany jest także, a właściwie przede wszystkim, jako człowiek i ojciec samotnie wychowujący córkę Felę⁵⁸³ oraz 50-letni mężczyzna, który chciał wyruszyć na front, by walczyć z bolszewikami.

Słuchowisko nagrywane było m.in. w Studiu Rembrandt Polskiego Radia Białystok oraz w Białostockim Muzeum Wsi, we wnętrzach drewnianego domu. Ówczesny Białystok rozbrzmiewa w słuchowisku stukotem końskich kopyt kroczących po brukowanych ulicach, odgłosem przejeżdżających dorożek, biciem dzwonów oraz mieszaniną języków i akcentów. Słychać chłopców krzyczących i sprzedających na ulicach pieczywo lub „Dziennik Białostocki”. W 14. minucie czasu rzeczywistego utworu pojawiają dźwięki bitew, strzały i krzyki żołnierzy. Wspomniane efekty dźwiękowe, a także m.in. odgłosy ułańskiej szarży, nagrywano również w podmiejskich plenerach. Do warstwy efektów akustycznych należą także m.in. dźwięk dzwoniącego telefonu (w 36. minucie), płaczący noworodek (w 38. minucie), wybuchy i wystrzały z karabinów (w 38. minucie) oraz pojedynczy strzał (w 54. minucie omawianego słuchowiska).

Montaż utworu radiowego jest dość dynamiczny, a „kuchnia akustyczna” bogata i wieloskładnikowa. Efekty różnią się od siebie brzmieniem, w zależności od miejsc, w których były nagrywane. Słuchowisko charakteryzuje wielość planów. Można by zaryzykować stwierdzenie, że jest to opowieść namalowana rozbudowaną paletą dźwięków, które są ze sobą umiejętnie zestawione, tworząc barwną i harmonijną całość. Tempo słuchowiska jest bowiem wyważone.

W warstwie muzycznej najbardziej charakterystycznym elementem jest śpiew wspomnianego już mężczyzny, któremu akompaniuje akordeon. Bohater ten pełni *de facto* funkcję narratora, dostarczając informacji na temat czasu fabularnego oraz aktualnych wydarzeń historycznych. Przykładowo, w 50. minucie słuchowiska mężczyzna śpiewa:

Posłuchaj, ludu, głosu mojego, chcę wam zaśpiewać coś żałosnego. Ruskie uciekli w popłochu, Hitlerki

⁵⁸² Wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

⁵⁸³ Feliks Filipowicz, wraz z żoną Heleną z Billewiczów, miał siedmioro dzieci.

już tu są. Niektóre się ucieszyli, niedługo trwało to. Bo synagogę wtem spalili, do gietta Żydów spędzili, płoty drewniane postawili, moje miasto podzielili⁵⁸⁴.

Podobną figurę śpiewaka-narratora usłyszeć można jeszcze między innymi w 27., 41. oraz 56. minucie utworu.

Ponadto, w słuchowisku wybrzmiewają znane przedwojenne piosenki takie jak np. *Tango milonga* (od 17. do 20. minuty czasu rzeczywistego utworu) czy *Miłość ci wszystko wybaczy* (29. minuta). W tych przypadkach muzyka odgrywa rolę tła dla scen i dialogów. Muzyka pełni też w słuchowisku funkcję dramaturgiczną, uwydatniając istotne momenty utworu, np. w 41. minucie spokojna, melancholijna muzyka instrumentalna podkreśla chwilę, w którym Filipowicz dowiaduje się o śmierci swej córki, Janiny. Kobieta zginęła w czasie bombardowania Warszawy podczas II wojny światowej. Znajdowała się w kamienicy, która runęła. W 52. minucie zaś krewna Filipowicza, Manusia, pisze do jego córki Feli list, w którym informuje kobietę o śmierci ojca. W tle znów wybrzmiewa nostalgiczna muzyka. Element muzyczny jest też łącznikiem pomiędzy scenami, np. w 23. minucie słuchowiska. Pod koniec utworu, w 56. minucie *Ballady o moim mieście*, śpiew narratora płynnie przechodzi w melodię utworu wykonywanego przez rapera o pseudonimie „Lucasyno”⁵⁸⁵. Rap kończy się następującymi słowami: „Drewniane domy jak znaki czasu porasta bluszcz. Ziemia odkrywa prawdę. Miasto z popiołów wstanie znów”.

W warstwie słownej istotny staje się motyw przewodni związany z zegarkiem. Powtarza się on dokładnie w sześciu scenach. W 4. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska Feliks Filipowicz mówi do swej córki Feli, która nie chce się rozstać z ojcem: „Położę Ci na szafce zegarek dziadka i jak ta długa wskazówka obróci się dwa razy wokół, to tatuś wróci”. W 24. minucie protagonista, zdenerwowany niepomyślnym obrotem spraw podczas obrad w Urzędzie Miasta mówi do swej matki: „Po wszystkim, po zegarku ojca też, dewizka się zerwała, wprost pod koła poleciał, po zegarku, koniec”, w 33. minucie ogląda nowy złoty zegarek, a Fela czyta wygrawerowany napis: „Prezesowi Feliksowi Filipowiczowi, na pamiątkę pierwszych pięciu lat współpracy, urzędnicy Białostockiego Wodociągu, 1 XII 1933”. Wydaje się, że zegarek towarzyszy protagoniście podczas większości przełomowych momentów w jego życiu. Przykładowo, w 45. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska przychodzą do jego domu Rosjanie, by poinformować, że mieszkańcy mają przygotować miejsce dla nowych lokatorów, którzy u nich będą przebywać. Rosjanin, zwracając uwagę na zegarek, pyta: „A to co?”.

⁵⁸⁴ Pisownia oryginalna.

⁵⁸⁵ Właśc. Łukasz Szymański – pochodzący z Białegostoku raper, propagator kultury kresowej.

Filipowicz odpowiada ze złością: „Zegarek, a bo co?”. Pod koniec *Ballady o moim mieście*, w 49. minucie utworu, schorowany protagonista mówi do swojej krewnej Maniusi: „A ten złoty zegarek, Feli przekaż na pamiątkę po mnie. Tak jej się spodobał...”. Krewna spełnia obietnicę i w 51. minucie słuchowiska czyta list, który napisała do Feli: „Zegarek zostawiam u naszych znajomych, u których zawsze bywaliśmy w drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia, pamiętasz?”.

Słuchowisko kończy moment ujawnienia zawartości masowego grobu, w którym znajdują się szczątki rozstrzelanych ludzi. Jest to podobny fragment do tego, który można usłyszeć na samym początku utworu. Waldemar Modestowicz stosuje zatem klamrę kompozycyjną słuchowiska.

Podsumowując, należy podkreślić, że zarówno studyjne oraz plenerowe nagrania, jak i przywołane zabiegi reżyserskie Waldemara Modestowicza na poziomie warstwy muzycznej i tekstowej sprawiły, że omawiany spektakl teatru radiowego jest dziełem barwnym dźwiękowo. „Myślę, że radiowcy w Białymstoku są dumni z tej produkcji, którą ja też bardzo przeżywam”⁵⁸⁶ – podsumowywał Modestowicz w rozmowie z autorką rozprawy.

4.2.4. Realizacja powieści radiowej na przykładzie *Matysiaków*

Powieść radiowa jest osobnym gatunkiem audycji, który wymaga od reżysera wypracowania powtarzalnego i w krótkiej perspektywie czasu, raczej niezmiennego stylu pracy. Jak zaznacza Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa: „czasem [powieści radiowe – przyp. aut.] wyraźnie preferują fikcję, a czasem uwzględniają ją mniej w swym układzie zdarzeń świata przedstawionego”⁵⁸⁷. Jest to typ audycji bliskich *feature*, czyli, jak pisze Natalia Kowalska-Elkader, „reportaży wzbogaconych o treści natury fikcyjnej”⁵⁸⁸. Badaczka dodaje, że „w *feature* nawiązuje się dialog pomiędzy tym, co realne, i tym, co zmyślone”⁵⁸⁹.

Matysiakowe, obok *W Jezioranach*, są najbardziej znaną powieścią radiową w Polsce⁵⁹⁰. Ukazuje się ona na antenie Polskiego Radia od 1956 r. Audycja bywa określana mianem

⁵⁸⁶ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁵⁸⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*”..., *op. cit.*, s. 36.

⁵⁸⁸ N. Kowalska, *Feature po polsku. Artystyczne reportaże radiowe Katarzyny Michalak*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 4, t. 11, s. 81. Natalia Kowalska-Elkader poświęciła tematowi również publikację *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

⁵⁸⁹ N. Kowalska, *Między prawdą a zmyśleniem, czyli wokół feature i reportaży radiowych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 20, s. 226.

⁵⁹⁰ Zdaniem Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która powołuje się na „Antenę” z 1937 r. najprawdopodobniej pierwszą powieścią radiową na świecie były *Dni powszednie Państwa Kowalskich*.

powieści-rzeki. Pierwszy odcinek nadano dokładnie 15 grudnia 1956 r. na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia o godzinie 20.35. Jak piszą twórcy i twórczynie *Matysiaków*:

Odnutowany został na taśmie nr 992. Powieść gościła odtąd w radiowym eterze w każdą sobotę o godz. 19.30 w Programie Pierwszym i była powtarzana w niedzielę o 19.30 w Programie Drugim. W te dni wszyscy słuchacze stawali się gośćmi rodziny Matysiaków w ich mieszkaniu w Warszawie, przy ulicy Dobrej. Nikt wtedy w najśmielszych marzeniach nie wyobrażał sobie sukcesu i skutków społecznych, jakie może wywołać ta bezpretensjonalna w formie i treści audycja cykliczna. Cotygodniowe spotkania z rodziną Matysiaków, z kolejnymi jej pokoleniami, stały się dla wielu ludzi w Polsce swoistą tradycją obyczajową⁵⁹¹.

Do 12 sierpnia 2023 r. ukazało się 3459 odcinków *Matysiaków*, co czyni ich najdłuższą powieścią emitowaną w Polskim Radiu⁵⁹². Jest także drugą po *Kronice sportowej* najdłuższą emitowaną audycją w Polskim Radiu⁵⁹³. Modestowicz reżyseruje *Matysiaków* od września 2009 r., zastąpiwszy na stanowisku reżysera Stanisławę Grotowską. Wcześniej reżyserem radiowego serialu był Zdzisław Nardelli. Scenariusz tworzyli Janusz Adam Dziewiątkowski i Dżennet Połtorzycka-Stampfl⁵⁹⁴, obecnie do tego grona dołączyła m.in. Marta Rebzda. Wcześniej autorami tekstu odcinków byli Jerzy Janicki, Stanisław Stampfl oraz Władysław Żesławski. Realizatorem akustycznym jest obecnie Maciej Kubera. Poprzednio na tym stanowisku pracowała Ewa Szałkowska, która zastąpiła Alinę Langiewicz. Autorką ostatniego odcinka, wyemitowanego 3 grudnia 2022 r., była, wspomniana już, Marta Rebzda, a kierowniczką produkcji Teresa Skoczylas. Serial radiowy *Matysiakowie* emitowany jest obecnie w soboty o stałej godzinie 13.14.

Waldemar Modestowicz w rozmowie z autorką rozprawy podkreślał:

Uwielbiam tę powieść radiową, m.in. dlatego, że grają w niej starsi aktorzy. Wiem, że nagranie i przyście do Teatru Polskiego Radia raz na jakiś czas jest dla nich sensem życia. To ich trzyma przy życiu, bo najczęściej są to ludzie, którzy poza Teatrem Polskiego Radia, nie uprawiają już zawodu aktorskiego. To ma dla mnie też walor spotkania z legendą. Starzy ludzie znają mnóstwo opowieści i często przychodzą nie tylko po to, żeby nagrać odcinek *Matysiaków*, ale również po to, żeby porozmawiać. Znają nieprawdopodobne historie i wspomnienia.

⁵⁹¹ *Matysiakowie. Historia*, <https://www2.polskieradio.pl/matysiakowie/historia/>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

⁵⁹² *Matysiakowie odcinki*, <https://www.polskieradio.pl/357,teatr-polskiego-radia/7290,matysiakowie-wszystkie-odcinki/>, [dostęp z dnia 12 sierpnia 2023 r.].

⁵⁹³ *Matysiakowie – o audycji*, <https://www.polskieradio.pl/241/4717/Artykul/1598248,Matysiakowie-o-audycji>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

⁵⁹⁴ Pisarka zmarła 5 marca 2020 r.

Wiem też, że należy z nimi inaczej pracować. W sposób oczywisty wolniej pracują, wolniej mówią, co wcale nie oznacza, że pracują gorzej [...] Namawiam również autorów *Matysiaków*, aby pojawiali się częściej młodzi aktorzy. Trzeba otworzyć się na współczesny świat i problemy, żeby to nie był skansen. Nie chcę się zamykać w skansenie⁵⁹⁵.

W *Matysiakach* wystąpiło jak dotąd łącznie około 400 polskich aktorów i aktorek, w obecnej obsadzie jest ich ponad 20. Z powieścią są teraz związani artyści i artystki reprezentujący/reprezentujące kilka pokoleń aktorskich m.in.: Aleksandra Karzyńska, Ewa Kania, Andrzej Gawroński, Andrzej Blumenfeld, Tomasz Marzecki, Stanisława Celińska, Emilia Krakowska, Marek Siudym, Bożena Dykiel, Joanna Jędryka, Ewa Konstancja Bułhak, Elisabeth Duda, Marcin Hycnar i inni. *Matysiaków* odwiedzali także na radiowej scenie słynni warszawiacy, np. Mieczysława Ćwiklińska, Melchior Wańkiewicz, Stanisław Skalski, Mira Zimińska-Sygietyńska, Mieczysław Fogg, Irena Rowecka – córka generała Grota i szereg innych osób. Byli wśród nich: Tadeusz Łomnicki, Hanna Skarżanka, Jadwiga Chojnacka, Leon Pietraszkiewicz, Wanda Łuczycza, Mieczysław Czechowicz, Józef Kondrat, Henryk Borowski, Czesław Wołłejko, Barbara Ludwiżanka, Barbara Rachwalska, Roman Wilhelmi, Stanisław Zaczyk, Aleksander Dzwonkowski, Danuta Szaflarska, Gustaw Lutkiewicz, Jarema Stępowski, Wiesław Michnikowski, Zbigniew Zapasiewicz, Igor Śmiałowski, Anna Ciepielewska, Wiesława Mazurkiewicz, Tadeusz Borowski, Marta Lipińska, Grażyna Barszczewska, Jan Englert, Zofia Rysiówna i Barbara Drapińska⁵⁹⁶.

Matysiakowie, których głównymi bohaterami byli początkowo Józef i Helena reprezentujący przeciętną robotniczą rodzinę, mieli w założeniu, podobnie zresztą jak radiowa powieść *W Jezioranach*, pełnić funkcję edukacyjną, a członkowie i członkinie dość dużej rodziny, jak pisze Aleksandra Pawlik, „poszerzonej o krewnych i powinowatych”⁵⁹⁷, odzwierciedlały ponoć postaci autentyczne⁵⁹⁸. Trudno dziś wskazać te pierwowzory, pewne jest jednak, że powieść zaczęła żyć własnym życiem, nawiązując jednocześnie do aktualnych wydarzeń, mających miejsce zarówno w Warszawie, jak i w całym kraju⁵⁹⁹, choć nie zawsze „nadażająca” za rzeczywistymi przemianami społeczno-kulturalnymi, np. jeśli chodzi o, jak pisze Pawlik, „stałość modelu rodziny Matysiaków”⁶⁰⁰. Kierując ukłon w stronę historii, warto

⁵⁹⁵ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁵⁹⁶ *Matysiakowie. Historia*, <https://www2.polskieradio.pl/matysiakowie/historia/>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

⁵⁹⁷ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 285-294.

⁵⁹⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*”..., *op. cit.*, s. 37.

⁵⁹⁹ Nawiązania te pojawiają się często w formie komentarzy i rozmów bohaterów i bohaterek powieści radiowej *Matysiakowie*.

⁶⁰⁰ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 288.

dodać, że powieść, jak piszą jej twórcy:

urodziła się wraz z polskim Październikiem i nosiła na sobie wszystkie cechy ówczesnego otwarcia politycznego jak i wszelkich, niemal natychmiast powstałych po Październiku, ograniczeń cenzuralnych. Niemniej ich siła zawsze leżała w aktualności, w tym, że reagowali na wszystko, co ich otaczało [...] Współczesność *in statu nascendi*⁶⁰¹.

Podobnie bowiem jak ustrój, społeczeństwo czy kultura, tak z biegiem lat zmieniała się rodzina Matysiaków. Aleksandra Pawlik pisze:

Po roku 1990 przeobrażenia zmierzały w kierunku ukształtowania się społeczeństwa postindustrialnego, u którego podstaw legły tendencje demokratyzacyjne w kulturze, wynikające z przemian w życiu społecznym oraz z rozwoju nowych środków przekazu⁶⁰².

Obecnie zaś *Matysiakowie* odzwierciedlają rodzinę inteligentką, w której „miejsce protoplastów rodu zajęły ich dzieci z rodzinami i krewnymi”⁶⁰³. Familia, jak podkreśla Pawlik, ukazuje „nieco idylliczny wzorzec rodziny solidarnej i utrzymującej stały kontakt”⁶⁰⁴. Od początku tej rodzinnej sagi na pierwszym miejscu byli członkowie i członkinie rodziny Matysiaków, wraz ze swymi sprawami, problemami, troskami i radościami dnia codziennego. I choć dzisiejsi Matysiakowie nie poświęcają dzieciom aż tyle uwagi, ich hierarchia wartości pozostała niezmienna.

Każdy z odcinków tej radiowej powieści trwa niecałe pół godziny, a nowe odsłony *Matysiaków* emitowane są raz w tygodniu. Powieść jest tworzona w konwencji nieruchomego mikrofonu, który znajduje się w serialowym mieszkaniu rodziny⁶⁰⁵ i do którego wypowiadają swoje kwestie aktorzy i aktorki grający/grające w radiowym serialu. Autorka rozprawy doktorskiej, będąc w 2015 r. w tzw. „reżyserce” podczas nagrań odcinka *Matysiaków* w Polskim Radiu w Warszawie, odnotowała, że aktorzy i aktorki mają duży wpływ na kształt danego odcinka. Szczególnie ci, którzy od wielu lat występują w powieści radiowej⁶⁰⁶. Nadają swoisty rytm i wyznaczają tempo akcji, korygowane w razie konieczności przez reżysera Waldemara

⁶⁰¹ *Matysiakowie. Historia*, <https://www2.polskieradio.pl/matysiakowie/historia/>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

⁶⁰² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, *op. cit.*, s. 290.

⁶⁰³ *Ibidem*, s. 291.

⁶⁰⁴ *Idem*.

⁶⁰⁵ Matysiakowie mieszkają przy ul. Dobrej 21 m. 6, 00-384 Warszawa. W rzeczywistości ulica Dobra ma tylko parzyste numery. W miejscu, gdzie mogłoby się znajdować mieszkanie rodziny Matysiaków, jest skrzyżowanie z ulicą Tamka.

⁶⁰⁶ A często odgrywają swoje role aż do śmierci. Zastępowalność aktorów i aktorek w *Matysiakach* jest naprawdę sporadyczna.

Modestowicza. W radiowym serialu pojawiają się także osoby, które nie są zawodowymi aktorami i aktorkami, jak np. Zofia Wóycicka z Towarzystwa Przyjaciół Powiśla, która w jednym z odcinków zagrała samą siebie. Co ciekawe, pojawienie się amatorów, nie powoduje jasnego wrażenia dysonansu w warstwie dialogowej. Ponadto, wydaje się, że bohaterowie i bohaterki mają świadomość, że są nagrywani/nagrywane. Czasem bowiem zwracają się bezpośrednio do słuchaczy/słuchaczek. W odcinku wyemitowanym 25 grudnia 2021 r. aktorka Elizabeth Duda złożyła – jako bohaterka powieści radiowej – życzenia świąteczne i noworoczne dla słuchaczy i słuchaczek od rodziny Matysiaków.

Serial rozpoczyna czołówka informująca m.in. o numerze emitowanego odcinka oraz zakończenie, które zapoznaje słuchaczy i słuchaczki z obsadą i zespołem realizatorskim. Co ciekawe, ten ostatni fragment – w przeciwieństwie do czołówki, którą czyta lektor lub aktor – w świątecznym odcinku z 25 grudnia 2021 r., czytany był przez samego Waldemara Modestowicza. *Matysiakom* towarzyszy raczej stonowana muzyka, która podkreśla ważne momenty (pełni zatem funkcję dramaturgiczną) oraz dzieli sceny (funkcja konstrukcyjna). Całość zbudowana jest przede wszystkim na fundamencie ze słów i dialogów, a „kuchnia akustyczna” jest w przypadku omawianej powieści radiowej dość ascetyczna i wyważona.

Matysiakowie od początku cieszą się dużą popularnością wśród słuchaczy i słuchaczek, którzy żywo reagują na losy rodziny, np. wysyłając na adres Polskiego Radia sprzęty domowe (takie jak lodówka) i przedmioty (np. trąbkę dla Stacha⁶⁰⁷) lub żywność (mak na Wigilię) potrzebne bohaterom i bohaterkom. Sprzęty domowe są najczęściej przekazywane przez Polskie Radio, np. do domów dziecka i organizacji dobroczynnych. Aleksandra Pawlik, powołując się na słowa Tadeusza Konwickiego, zaznacza, że w pierwszych tygodniach emisji, radiowy serial cieszył się szczególną popularnością wśród osób przebywających w domach opieki, szpitalach i miejscach, gdzie ludzie zazwyczaj są samotni, pozbawieni bliskiego i regularnego kontaktu z rodziną i przyjaciółmi⁶⁰⁸. Pokazuje to, że prawdopodobnie słuchacze i słuchaczki czuli się w pewnej mierze częścią rodziny Matysiaków i chcieli uczestniczyć w ich życiu.

Rodzina otrzymuje też ogromne liczby listów. W 2016 r., jak twierdzą twórcy i twórczynie, było to w sumie ponad 2 mln listów i kartek okolicznościowych⁶⁰⁹. Dodają też, że jeszcze w roku 1972 *Matysiaków* regularnie słuchało około 4 mln Polaków. Opowieść radiowa

⁶⁰⁷ Jednego z synów Józefa i Heleny Matysiaków.

⁶⁰⁸ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki, op. cit.*, s. 285.

⁶⁰⁹ *Matysiakowie – o audycji*, <https://www.polskieradio.pl/241/4717/Artykul/1598248,Matysiakowie-o-audycji>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].

posiada, oczywiście, obecnie swoją stronę internetową, gdzie można przeczytać:

Co tydzień goszczą w naszych domach, przypatrują się naszym sprawom, cieszą się i smucą razem z nami. Rozniecają w nas iskierkę nadziei na lepsze jutro i mówią o tym, jak żyć dobrze, godnie i uczciwie. *Matysiakom* – bo o nich oczywiście mowa – poświęcamy tę radiową witrynę w dowód uznania za wspólnie i wiernie spędzone lata⁶¹⁰.

Powieści radiowej zawdzięcza Warszawa ważne inicjatywy: odnaleziony pomnik Ignacego Paderewskiego znalazł swoje miejsce w Parku Ujazdowskim, Józef Matysiak przyczynił się do renowacji i powrotu Syrenki Warszawskiej na dawne jej miejsce nad Wisłą, na Krakowskim Przedmieściu stanął pomnik Bolesława Prusa. Ukoronowaniem popularności *Matysiaków* stał się jednak wybudowany ze składek radiosłuchaczy Dom Rencisty im. Matysiaków na Saskiej Kępie [...] 16 grudnia 2010 r. Rada Miasta Stołecznego Warszawy uchwaliła nazwę Skwer im. Radiowej Rodziny Matysiaków na warszawskim Powiślu⁶¹¹.

Choć powieści radiowe nie są może najważniejszym i najbardziej reprezentatywnym gatunkiem radia artystycznego, to *Matysiakowie* stanowią przykład wpływu sztuki radiowej na tzw. codzienne życie Polek i Polaków, a także, m.in. ze względu na kultowy wymiar, są wyzwaniem dla twórców i twórczyń, z Waldemarem Modestowiczem i Martą Rebdzą na czele. Należy podkreślić, że Waldemar Modestowicz wprowadził pewne zmiany w sposobie reżyserii *Matysiaków*. Po pierwsze, czuwa nad realizacją każdego odcinka od początku do końca, będąc obecnym także podczas montażu i postprodukcji. Po drugie, zdynamizował montaż słuchowiska, skracając sceny. Po trzecie, zadbał o to, by w powieści radiowej pojawili się także aktorzy i aktorki nieco młodszej generacji. Starania te związane są z chęcią dotarcia z nowymi odcinkami nie tylko do stałych pasjonatów *Matysiaków*, ale także młodszych słuchaczy i słuchaczek. Po czwarte, Modestowicz wprowadził większą liczbę prób z zespołem aktorskim przed nagraniem odcinków.

4.2.5. Słuchowiska dla dzieci i młodzieży – na przykładzie utworu fonicznego *Tajmer* Grzegorza Miecugowa

Teatr radiowy dla dzieci i młodzieży w reżyserii Waldemara Modestowicza charakteryzuje się lekką konstrukcją. Plany akustyczne nie są nadmiernie rozbudowane, a

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ *Idem.*

nieduża liczba bohaterów występujących w słuchowiskach sprawia, że układy utworów są dość przejrzyste. Słuchowiska dla dzieci, których reżyserii podejmuje się Modestowicz, mają walor edukacyjny, ale z pewnością nie pobrzmiewa w nich moralizatorski, „dydaktyczny” ton. Realizowane są z dbałością o szczegół, a zarazem zostawiają przestrzeń do działania dla dziecięcej wyobraźni. Walorem jest także bogata „kuchnia akustyczna” i dość dynamiczny montaż utworów.

Jednym ze słuchowisk, któremu można przypisywać wymienione wyżej cechy, jest *Tajmer*⁶¹² Grzegorza Miecugowa. Słuchowisko zostało zaprezentowane premierowo 27 października 2013 r. na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia⁶¹³. Należy do gatunku słuchowisk oryginalnych i powstało na zamówienie Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Za realizację akustyczną odpowiadał Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonał Tomasz Obertyn⁶¹⁴. W *Tajmerze* wystąpili: Piotr Bajtlik (Lubosz), Franciszek Dzyduch (Marek), Angelika Kurowska (Ona), Aleksandra Kowalicka (Marika) oraz Katarzyna Dąbrowska (Mama)⁶¹⁵.

Słuchowisko napisane przez Grzegorza Miecugowa poświęcone jest zagadnieniu względności poczucia upływu czasu. Temat ten daje możliwości zastosowania wielu atrakcyjnych dźwiękowo zabiegów akustycznych, co w pełni wykorzystuje Waldemar Modestowicz. Utwór otwiera rytmiczna, powtarzająca się melodia, która może przywoływać skojarzenia z miarowym ruchem wskazówek zegara. Stanowi kłamrę kompozycyjną utworu, pojawiając się ponownie w zakończeniu słuchowiska. Tytułowy *Tajmer* oznacza nagłe zatrzymanie, „zacięcie” czasu, jak tłumaczy bohaterka, która w niedopowiedziany, tajemniczy sposób nagle pojawia się w słuchowisku:

ONA

Czas właśnie stanął.

MAREK

Jak to stanął?

ONA

Czas się zatrzymał, po prostu.

⁶¹² Wybór słuchowiska autorka uzasadnia we *Wprowadzeniu* do rozprawy.

⁶¹³ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Tajmer*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50549/tajmer>, [dostęp z dnia 17.03.2023 r.].

⁶¹⁴ *Nowe słuchowisko dla dzieci w radiowej Jedynce*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/963094,nowe-sluchowisko-dla-dzieci-w-radiowej-jedynce>, [dostęp z dnia 17.03.2023 r.]. Warto zwrócić uwagę, że zarówno na stronie Polskiego Radia, jak i wspomnianej powyżej Encyklopedii Teatru Polskiego jest błąd w obsadzie dotyczący postaci granych przez Angelikę Kurowską oraz Aleksandrę Kowalicką.

⁶¹⁵ Obsada podana została z odsłuchu.

MAREK

Jak to po prostu? Czas się nie może zatrzymać.

ONA

Niestety, może i niekiedy się zatrzymuje.

MAREK

Ale dlaczego?

ONA

Nie wiem, po prostu coś się zacina i czas staje. Nazywamy to Tajmerem.

MAREK

Tajmerem?

ONA

Mhm, bo widzisz, czas to w ogóle dziwne zjawisko. Czas nie jest jednorodny. Inaczej biegnie na ziemi, a inaczej na przykład w rakiecie kosmicznej⁶¹⁶.

Aby zilustrować zatrzymanie czasu, jego spowolnienie czy też, jak mówią bohaterowie słuchowiska, „czkawkę”, reżyser stosuje celowe modyfikacje głosu. Usłyszeć to można już w czołówce, gdy aktorzy i aktorki chóralnie, przeciągając sylaby, prezentują tytuł słuchowiska, który następnie w „zwykajnym”, bardziej naturalnym tempie powtarza lektor. W scenie, z której pochodzi powyższy cytat, również mamy do czynienia z podobnym zabiegiem. Prawdopodobnie jest on wynikiem gry aktorskiej, a nie efektem działań reżysera dźwięku. Ponadto, o różnorodnych „zawirowaniach” czasu mają przypominać słuchaczom oraz słuchaczkom liczne powtórzenia wybranych kwestii aktorów i aktorek, a także retrospekcje, które przywołują rodzinne świętowanie urodzin Mamy, rozmowę Mariki przez telefon czy przygotowywanie przez Marka obiadu z przyszywanym tatą – Luboszem.

Elektroniczna muzyka nie tylko ilustruje upływający czas, ale również buduje napięcie i niepokój w scenie, w której pojawia się nieznajoma Ona, a czas niemalże staje w miejscu. Towarzyszy odbiorcom i odbiorczyniom również wtedy, gdy Marek próbuje przywrócić czasowi właściwy bieg. Okazuje się, że jest do tego potrzebny dźwięk. W tym przypadku niezbędnym do „uruchomienia” i przywrócenia akcji słuchowiska jest odgłos odbijanej piłki, co związane jest z marzeniami chłopca o karierze profesjonalnego koszykarza. „Najwyższy czas” – to zwrot, który kończy słuchowisko *Tajmer*.

Waldemar Modestowicz w twórczy sposób zrealizował foniczną konkretyzację tekstu, wykorzystując jego dźwiękowy potencjał. Multiplikacje, zapętlenia, nałożenie na siebie głosów, spowolnienie słów, pogłos, a także włączenie do słuchowiska miarowej, głębokiej,

⁶¹⁶ Fragment słuchowiska pochodzi z odsłuchu.

elektronicznej muzyki – oto reżyserskie sposoby Modestowicza na ukazanie względności upływu czasu, który, jak pisze autor scenariusza Grzegorz Miecugow, dzieci oraz dorośli odczuwają odmiennie.

Sposoby pracy reżysera nad słuchowiskami, które przeznaczone są dla dzieci i młodzieży, nie różnią się szczególnie od realizacji innych słuchowisk. Pewne wyzwanie może, oczywiście, stanowić współpraca z młodymi aktorami i aktorkami⁶¹⁷, choć takie „dziecięce” postaci mogą występować również w utworach, które nie są adresowane do młodszych słuchaczy i słuchaczek. Teatr radiowy dla dzieci charakteryzuje natomiast dość dynamiczny montaż, krótszy czas trwania słuchowisk (ze względu na mniejsze możliwości skupienia uwagi przez dzieci, szczególnie kilkuletnie) oraz lekka, przystępna forma. W warstwie tekstowej pojawiają się dość często elementy humorystyczne.

Podsumowując, Waldemar Modestowicz podejmuje się reżyserii różnorodnych form słuchowisk, których egzemplifikacje zostały wskazane w pierwszym podrozdziale części analitycznej rozprawy. Utwory te Modestowicz komponuje w sposób wyważony, za każdym razem indywidualnie dobierając środki wyrazu, takie jak element muzyczny czy efekty dźwiękowe. W omawianych słuchowiskach oryginalnych i adaptacjach reżyser przyznaje prymat jednak przede wszystkim słowu. W *Calej jaskrawości*, będącej adaptacją powieści Edwarda Stachury, Modestowicz wzbogaca warstwę tekstową o dodatkową wartość w postaci wierszy Wincentego Różańskiego oraz aktualnych nagrań piosenek w wykonaniu samego Stachury.

Ważnym elementem utworów reżyserowanych przez Modestowicza jest muzyka oraz oprawa muzyczna. Reżyser współpracuje z kompozytorem lub ilustratorem muzycznym i przedstawia mu swą wizję dotyczącą charakteru muzyki. Ponadto, kompozytor lub ilustrator muzyczny bywa włączony w proces powstawania słuchowiska na poziomie prób, by upewnić się, że partie wokalne wykonywane przez aktorki lub aktorów brzmią odpowiednio. Element muzyczny pełni w słuchowiskach rozmaite funkcje, począwszy od funkcji konstrukcyjnej, w ramach której utożsamiany jest z akapitem, oddzielającym sceny lub sekwencje utworu. Muzyka pełni także funkcję dramaturgiczną, podkreślając istotne fabularnie momenty, np. chwilę śmierci bohatera. W omawianym utworze *Von Bingen. Historia prawdziwa* muzyka utożsamiana jest z bohaterką, św. Hildegardą, stając się jednocześnie jej wyróżnikiem oraz znakiem rozpoznawczym na audialnej scenie. Muzyka posiada zatem w słuchowiskach reżysera również wartość semantyczną.

⁶¹⁷ W teatrze radiowym dla dzieci grają zarówno najmłodszy aktorzy, jak i dorośli.

Interesującym przykładem radiowej twórczości reżyserskiej Modestowicza są także słuchowiska plenerowe, realizowane metodami filmowymi. Większość efektów akustycznych rejestrowana jest wówczas podczas gry aktorskiej, w trakcie realizacji scen w plenerach, a nie dogrywana na etapie postprodukcji. Zapewnia to autentyczność i sprawia, że słuchowiska przypominają audialny film. Ustawienie większej liczby mikrofonów rejestrujących dźwięk w rozmaitych miejscach nagrań sprawia zaś, że słuchowiska te są wielowymiarowe i często wieloplanowe. Dodatkowo nad logistyką realizacji tego rodzaju przedsięwzięć radiowych czuwa najczęściej, podobnie jak w sztuce filmowej, kierownik lub kierowniczka produkcji.

Waldemar Modestowicz od 2009 r. jest także reżyserem powieści radiowej *Matysiakowie*. Funkcję tę przejął po Stanisławie Grotowskiej. Jako reżyser wspomnianego serialu radiowego, Modestowicz zmodyfikował proces realizacji, powracając do większej liczby prób z zespołem aktorskim oraz osobiście czuwając nad każdym etapem powstawania *Matysiaków*, łącznie z procesem montażu. Reżyser postanowił też dotrzeć do młodszych odbiorców i odbiorczyń, stąd m.in. dodatkowe zaangażowanie do zespołu aktorów i aktorek młodszej generacji oraz nadanie powieści radiowej nieco bardziej dynamicznej kompozycji i lekkiej konstrukcji. Jednocześnie reżyseria powieści radiowej stawia wyzwania związane z kontynuacją pewnego charakteru serialu, który znają już jego odbiorcy i odbiorczynie. Wprowadzanie modyfikacji niesie ze sobą pewne ryzyko, które, jak się wydaje, Modestowicz podjął z sukcesem.

Odbiorcami i odbiorczyniami słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza są nie tylko dorośli, ale także dzieci i młodzież. Ten radiowy teatr dla dzieci charakteryzuje się przystępną formą, krótkimi, dosyć dynamicznymi scenami, lekkim montażem oraz niezbyt długim czasem trwania utworów (z reguły jest to ok. 20-30 minut). Reżyser podejmuje się realizacji słuchowisk dla dzieci, które często w warstwie tekstowej odznaczają się humorystycznymi elementami. Posiadają zazwyczaj także walor edukacyjny.

W kolejnych podrozdziałach autorka rozprawy postara się poddać szczegółowej analizie wybrane słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza, wyróżniając bardziej precyzyjnie cechy charakterystyczne dla twórczości reżysera. W tym celu przeprowadzone zostaną analiza komparatystyczna oraz analiza spójności sekwencji słuchowisk.

4.3. Analiza komparatystyczna dwóch realizacji fonicznych słuchowiska *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta

Drugi pokój to słuchowisko napisane przez Zbigniewa Herberta⁶¹⁸ w 1958 r.⁶¹⁹ w ramach ogłoszonego przez Polskie Radio konkursu na tekst oryginalny, w którym autor zajął trzecie miejsce⁶²⁰. Jeszcze w tym samym roku, 15 marca, zrealizowana została pierwsza foniczna konkretyzacja tekstu⁶²¹ w reżyserii Janusza Warneckiego. Za realizację akustyczną odpowiadała Halina Machayówna. Jak podaje Janusz Łastowiecki, Warnecki wyreżyserował dwie wersje słuchowiska: z Tadeuszem Łomnickim i Janiną Traczykówną oraz z Haliną Mikołajską i Wieńczysławem Glińskim w rolach głównych⁶²². Premiera drugiej realizacji fonicznej miała miejsce 24 kwietnia 1958 r.⁶²³. Asystentem reżysera był wówczas Juliusz Owidzki. Słuchowisko z udziałem Mikołajskiej i Glińskiego znalazło się na, wydanej 12 marca 2010 r., płycie *Złota setka Polskiego Radia*. Obok *Drugiego pokoju*, na płycie widnieje także dramat *Lalek* Zbigniewa Herberta⁶²⁴.

Dokładnie 35 lat później, w 1993 r. reżyserii słuchowiska podejmuje się Waldemar Modestowicz. *Drugi pokój* został zaprezentowany premierowo 4 czerwca 1993 r. Za realizację akustyczną odpowiedzialna była Ewa Szałkowska. Muzykę do słuchowiska napisali zaś Marek Kazana i Marek Mac. Jako małżonkowie wystąpili Joanna Trzepiecińska⁶²⁵ oraz Jarosław

⁶¹⁸ Zbigniew Herbert (ur. 29 października 1924 r. we Lwowie, zm. 28 lipca 1998 r. w Warszawie) – polski poeta, eseista, dramaturg, autor słuchowisk i pisarz o wielkim dorobku, pośmiertnie odznaczony Orderem Orła Białego Por. *Zbigniew Herbert „Bądź wierny Idź”*, <http://herbert.polskieradio.pl/>, [dostęp z dnia 13.08.2023 r.].

⁶¹⁹ Odrebną analizę, poświęconą pojęciu ciszy, stanowiła praca licencjacka Katarzyny Szklarek-Zarębskiej. Por. K. Szklarek, *Cisza jako element budujący słuchowisko na przykładzie „Drugiego pokoju” Zbigniewa Herberta*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem K. Klimczak, Łódź 2013 [praca niepublikowana].

⁶²⁰ J. Łastowiecki, *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 2016, nr 12, t. 1, s. 15.

⁶²¹ Jak wskazuje *Encyklopedia Teatru Polskiego*, podana data jest datą nagrania słuchowiska, nie datą emisji. Por. *Encyklopedia teatru Polskiego*, *Drugi pokój*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50441/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.]. Jacek Kopciński pisze zaś, że tego dnia odbyła się prapremiera słuchowiska. Por. J. Kopciński, *Drugi pokój*, <https://web.archive.org/web/20190517153319/http://fundacjaherberta.com/tworczosc/dramat/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.].

⁶²² J. Łastowiecki, *Jak opisywać słuchowisko radiowe?*, *op. cit.*, s. 15. Informacje na temat obsady dwóch wersji słuchowiska reżyserowanego przez Janusza Warneckiego są rozbieżne. Łastowiecki podaje, że w jednej wystąpili Tadeusz Łomnicki i Janina Traczykówna, a w drugiej – Halina Mikołajska i Wieńczysław Gliński. *Encyklopedia Teatru Polskiego* podaje zaś, że w obydwu realizacjach słuchowiska z 1958 r. wystąpili Halina Mikołajska i Wieńczysław Gliński. Por. *Encyklopedia Teatru Polskiego*, *Drugi pokój*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50441/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.] oraz *Encyklopedia Teatru Polskiego*, *Drugi pokój*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/51115/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.].

⁶²³ *Idem*.

⁶²⁴ W rolach głównych występują m.in.: Zbigniew Holoubek, Kalina Jędrusik i Bogusz Bilewski.

⁶²⁵ Autorka pracy nawiązała w 2023 r. kontakt z aktorką, ale niestety, ze względu na to, że minęło dokładnie 30 lat

Gajewski⁶²⁶.

Drugi pokój został podzielony przez Zbigniewa Herberta na siedem scen. Bohaterami dramatu są zaledwie trzy postaci nazwane przez autora: On, Ona i To, co jest za ścianą. W warstwie fabularnej *Drugi pokój* jest zapisaną w sposób dialogowy historią małżeństwa dzielącego mieszkanie ze starszą⁶²⁷ kobietą. Chcąc uwolnić się od seniorki, anonimowe niemal postaci, Ona i On, postanawiają uknuć intrygę. Wysyłają fałszywy urzędowy list, w którym uprasza się staruszkę o opuszczenie zajmowanego przez nią pokoju. „Treść jak z kroniki sądowej....” – podsumowuje Marta Piwińska⁶²⁸. Później bohaterom pozostaje jedynie czekać na efekty, jakie ich posunięcie wywoła. I to oczekiwanie na rozwój wydarzeń jest *de facto* osią konstrukcyjną fabuły, zastępuje niejako same wydarzenia. Oczekiwanie, które w słuchowisku jest tożsame z nasłuchiowaniem, szybko staje się głównym zajęciem protagonistów.

Przedmiotem analizy komparatystycznej są trzy teksty kultury, czyli dwie wspomniane już realizacje foniczne słuchowiska *Drugi pokój*: z 1958 r. w reżyserii Janusza Warneckiego, z Haliną Mikołajską i Wieńczysławem Glińskim w rolach głównych, oraz z 1993 r. w reżyserii Waldemara Modestowicza, z Joanną Trzepiecińską oraz Jarosławem Gajewskim w rolach małżonków. Dla określenia stopnia ingerencji reżyserów w scenariusz słuchowiska, autorka rozprawy doktorskiej posługuje się także tekstem *Drugiego pokoju* Zbigniewa Herberta wydanym w zbiorze *Dramaty*⁶²⁹. Należy wyraźnie zaznaczyć, że *Drugi pokój* został napisany w 1958 r., ale wydany po raz pierwszy dopiero w 1970 r. Ponieważ dostępna jest jedynie wersja wydawnicza, trudno dokładnie stwierdzić, czy tekst nadesłany na konkurs zorganizowany przez Polskie Radio różnił się w szczegółach od wersji z 1970 r. Z pewnością jednak nie było znaczących zmian w tekście, co ujawnia odsłuch obydwu realizacji.

Autorka przyjęła pięć głównych kryteriów oceny słuchowisk. Pierwszym z nich jest stosunek reżysera do tekstu oryginalnego. Drugim, audialne elementy składowe słuchowisk takie jak: muzyka, cisza, efekty akustyczne. Trzecim, charakter gry aktorskiej, ekspresja, tempo i sposób różnicowania wypowiedzi, co powinno pozwolić na ukazanie stopnia ingerencji reżysera w grę aktorską. Kolejnym, czwartym już kryterium przyjętym przez autorkę, jest

od premiery słuchowiska, Joanna Trzepiecińska nie była w stanie przywołać w pamięci procesu jego powstawania. Zapis krótkiej wymiany korespondencji znajduje się w archiwum autorki. Ze względu jednak na to, że rozmowa nie została wykorzystana w treści rozprawy, nie figuruje w *Aneksie*.

⁶²⁶ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Drugi pokój*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50846/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.].

⁶²⁷ Jak dowiadujemy się w słuchowisku: siedemdziesięcio-, może osiemdziesięcioletnią kobietą. Wiek ten małżeństwo ocenia jedynie po wyglądzie starszej pani.

⁶²⁸ M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 323.

⁶²⁹ *Zbigniew Herbert. Dramaty, op. cit.*, s. 101-131.

kompozycja wyznaczana przez tekst, a piątym, dynamika słuchowiska. W kolejnym punkcie analizy pojawi się, ujęte w tabeli, zestawienie podobieństw i różnic wynikających z obserwacji oraz podsumowanie i wnioski.

Jeżeli chodzi o długość analizowanych materiałów, to słuchowisko z lat 50. trwa dokładnie 26 minut i 5 sekund, a słuchowisko z lat 90. – 32 minuty i 25 sekund. W pierwszej scenie słuchowiska w reżyserii Janusza Warneckiego (oraz Juliusza Owidzkiego w roli asystenta reżysera), można zauważyć drobne zmiany w tekście słuchowiska. Na **zielono** zaznaczone zostały przez autorkę rozprawy słowa dodane do oryginalnego tekstu Herberta, a na **czzerwono** te, które opuszczono w realizacji fonicznej. Scenę pierwszą słuchowiska z 1958 r. rozpoczyna dialog małżonki (Ona) i małżonka (On):

ONA

Nie mogę na nią patrzeć.

ON

Odwracaj się.

ONA

Tak zrobiłam.

ON

Dzisiaj?

ONA

Tak. Wchodzi do kuchni: „Czy mogę zagrzać wodę?”. Zdejmuję garnek. Ona stawia czajnik: „Zimno”. Ja nic. „Co pani ma mi za złe?”. Odwróciłam się do okna. **Stara** bierze swój czajnik i wychodzi. Teraz będzie spokój.

Zauważyć można pewne zmiany składniowe, np. w zapisanym przez Herberta zdaniu „Jakie lubili grzybki”, w słuchowisku została zamieniona kolejność słów na „Jakie grzybki lubili”. Ponadto, jeśli chodzi o inne modyfikacje, to, np. „klucz do drzwi”, został w słuchowisku zastąpiony „kluczem od drzwi”, a „deska na krzyż” – „drewnem na krzyż”. Kolejne różnice widoczne w pierwszej scenie dostrzec można w słowach małżonka, który tłumaczy, dlaczego ludzie nie chcą umierać w szpitalach, wołąc przed śmiercią zostać w domu. „Trzeba coś zachować” – mówi. Herbert zapisał zaś: „Trzeba mieć coś własnego”. Niemniej jednak sens wypowiedzi jest ten sam. Jeżeli zaś chodzi o treści dodane, to warto przytoczyć poniższy fragment dialogu:

ONA

To był Twój pomysł.

ON

No i co?

ONA

Teraz ja się męczę. Ciebie nie ma pół dnia, a ja się cały dzień z nią męczę.

Gdy zaś małżonkowie postanawiają wysłać list, który ma zmusić starszą kobietę do opuszczenia lokalu, w warstwie słownej można zauważyć następujące różnice:

ONA

Napiszmy list do niej.

ON

Jaki list?

ONA

Niby urzędowy. „Na podstawie artykułu [w oryginalnym tekście pojawia się „uchwała”] z dnia... wzywa się do natychmiastowego opuszczenia zajmowanego bezprawnie lokalu [w oryginalne: „bezprawnie zajmowanego]”. Podpis nieczytelny. Pieczętka. Wysłać pocztą.

ON

Można spróbować. Nie mamy nic do stracenia.

Inny przykład stanowi scena rozmowy, jaką prowadzą małżonkowie, leżąc w łóżku:

ON

Za dużo ludzi na ziemi.

ONA

Włóż sobie na plecy.

ON

W końcu będziemy stać ciasno ubici [w oryginalnym tekście: „stłoczeni”] od oceanu do oceanu, a na brzegach będzie się topiło starców.

Takich, generalnie szczegółowych, różnic pomiędzy tekstem słuchowiska a słowami aktorów w utworze fonicznym reżyserowanym przez Warneckiego odnaleźć można więcej, ale dla odbioru nie mają one większego znaczenia. Z tego więc powodu autorka nie przytacza wszystkich zmian o tak drobiazgowym charakterze. Pomimo tych różnic, należy podkreślić, że

reżyser realizacji z 1958 r. jest raczej wierny tekstowi autorstwa Zbigniewa Herberta.

W przypadku słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza pierwsza scena odegrana została niemal zgodnie z tekstem Herberta. Jediną różnicą jest słowo „zarąbać”, które zostało zamienione na „zabić” w poniższym dialogu:

ON

Co chcesz?

ONA

Żebyś znalazł wyjście.

ON

Mam ją zabić [w oryginalnym tekście „zarąbać”] siekierą?

Ponadto, widoczne są inne zmiany, np. słowo „znów” przeformułowane zostało w słuchowisku na „znowu”, „czasem” na „czasami”, używane są odmienne przypadki, np. „nic” zamiast „niczego”, czy też wymiennie stosowane słowa takie jak, np. „jeśli” (tekst Herberta) i „jeżeli” (słuchowisko). Zdarzają się delikatne modyfikacje tekstu, ale z zachowaniem znaczenia, co ilustruje poniższy przykład:

ON

Czy na korytarzu nic [w oryginale - „niczego”] nie czułaś?

ONA

Co miałam czuć?

ON

No, zapach jakiś.

ONA

Nic nie czułam.

ON

Nic? Może zapach lekarstwa? To by znaczyło, że jest chora. Jakby było coś czuć, to byśmy wiedzieli [w oryginale „to byłby znak”].

Modestowicz wykreśla także dwa fragmenty tekstu, co zapewne związane jest z chęcią nadania słuchowisku bardziej aktualnego wymiaru. Zaobserwować to można na dwóch przykładach:

ON

Co kupimy, kiedy wygramy na loterii?

ONA

Samochód.

ON

Albo domek. Samochód i domek.

ONA

Jakiej marki będzie nasz samochód?

ON

Nie wiadomo, **na co dostaniemy talon**. No i nie wiadomo, czy wygramy.

oraz:

ON

To nie ma znaczenia. Czy słyszałaś coś?

ONA

Zdawało mi się, że ktoś krzyknął. Ale to pewnie na ulicy.

ON

Pewnie na ulicy.

ONA

To był wysoki krzyk. **Tak nawołują się młodzi**. Może mi się w ogóle przesłyszało.

Podsumowując, obaj reżyserzy nie dokonują znaczących ingerencji w tekst dramatu radiowego Zbigniewa Herberta. Bardziej istotne wydają się celowe zabiegi Waldemara Modestowicza polegające na wykreśleniu niewielkich, acz istotnych, fragmentów tekstu, pokazane na powyższych przykładach. Są one koniecznie z punktu widzenia historii zmian ustrojowych w Polsce. Wspomniany „talon na samochód” mógłby być niezrozumiały dla młodszych słuchaczy i słuchaczek, a także sprawić, że utwór nabrałby nieco archaicznych konotacji. Zachowanie oryginalnego fragmentu mogłoby wprowadzić niepotrzebny szum komunikacyjny.

Przechodząc do kolejnej części analizy, czyli audialnych elementów składowych słuchowisk (muzyka, cisza, efekty akustyczne) warto odnotować znaczące różnice. W słuchowisku z lat 50. muzyka pojawia się tylko raz i jest zgodna z didaskaliami występującymi w tekście Herberta, który odnotowuje w scenie piątej pojawienie się „hałaśliwej muzyki”.

Wybrzmiewa ona, gdy małżeństwo próbuje zbudzić staruszkę, zmuszając ją do „ukazania” audialnej obecności. Muzyka trwa dokładnie 18 sekund (gdy przerywają ją, skierowane do młodej kobiety, słowa małżonka „Zamknij, do diabła!”) i nie pojawia się ani wcześniej, ani później w rzeczywistym czasie trwania słuchowiska. Zdaniem autorki rozprawy, można więc przyjąć, że czas realny jest zatem w tym przypadku tożsamy z czasem wyobrażonym.

Słuchowisko reżyserowane przez Waldemara Modestowicza rozpoczyna zaś rytmiczny i dość dynamiczny utwór grany na saksofonie, który słyhać podczas nieśpiesznej czołówki. Jako że ten sam utwór pojawia się ponownie na końcu słuchowiska, można stwierdzić, że muzyka, napisana przez Marka Kazanę i Marka Maca specjalnie na potrzeby słuchowiska, stanowi w zamysle reżysera klamrę kompozycyjną. Muzyka pełni również w słuchowisku w reżyserii Modestowicza funkcję dramaturgiczną, potęgując atmosferę napięcia i oczekiwania. Aleksandra Pawlik zauważa, że:

ze względu na antraktowe położenie w słuchowisku, spełnia głównie funkcję delimitacyjną. Jej nikła funkcja semantyczna sprowadza się zatem do współtworzenia narastającego napięcia emocjonalnego, stanowiącego ośrodek dramaturgii dzieła audialnego⁶³⁰.

Ponadto, muzyka odgrywa w omawianym utworze rolę przerywnika pomiędzy scenami, kolejnymi sekwencjami słuchowiska. Pojawia się w takim konstrukcyjnym układzie dokładnie siedem razy. Przerwy te tożsamy są z kolejnymi, oddzielony od siebie numerami scenami, które zapisane zostały w tekście dramatu. Czas trwania muzyki pomiędzy następującymi po sobie scenami wynosi kolejno ok. 56 sekund, ok. minuty i 2 sekund, ok. 51 sekund, ok. 41 sekund, 37 sekund (w ostatnich dwóch sekundach na muzykę nałożony jest głos bohatera), ok. minuty i 18 sekund (na muzykę nakłada się najpierw śmiech bohatera wzbogacony pogłosem, a następnie wzdychanie bohaterki słuchowiska), 49 sekund (w ostatnich kilkunastu sekundach słyhać przeraźliwe krzyki głównej bohaterki). Można zauważyć, że pod koniec tempo słuchowiska przyspiesza, utwór staje się bardziej dynamiczny. Co ciekawe, charakter muzyki jest niezwykle zbliżony – w obydwu słuchowiskach słyhać wyraźnie trąbkę, która wybija się na pierwszy plan. Muzyka odgrywa w słuchowisku w reżyserii Modestowicza podwójną rolę (konstrukcyjną oraz dramaturgiczną), natomiast w słuchowisku w reżyserii Warneckiego ogranicza się jedynie do „wypełnienia” didaskaliów. To zdecydowana różnica w sposobie myślenia o słuchowisku oraz jego realizacji.

Utwór z lat 50. dużo śmieiej natomiast operuje elementem ciszy – tak jakby reżyser nie

⁶³⁰ A. Pawlik, *Słuchowisko „Drugi pokój”* ..., op. cit., s. 385.

miał obaw o to, że uwaga słuchaczy i słuchaczek „wymknie się” spod jego kontroli. Być może jest to związane ze specyfiką współczesnych odbiorców, którzy „atakowani” zewsząd przekazami audiowizualnymi niekiedy z trudem utrzymują pełną koncentrację. Autorka odczytuje tu zatem sposób operowania ciszą jako swoisty znak czasu. W słuchowisku reżyserowanym przez Modestowicza element ciszy trwa nieco krócej. Warto również podkreślić, że cisza, która odpowiada bohaterom, zgodnie z zamysłem Herberta, jest aktywna semantycznie, a zatem pełni istotną funkcję w obydwu realizacjach. W słuchowiskach mamy również do czynienia z gradacją ciszy, co ilustrują słowa małżonki granej przez Joannę Trzepiecińską w realizacji z 1993 r. oraz Halinę Mikołajską w konkretyzacji fonicznej utworu z 1958 r.:

Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.

ON

Nie rozumiem.

ONA

Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.

ON

Co to znaczy?

ONA

Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dzisiaj jest tak, jakby nie było nikogo.

ON

Myślisz, że wyszła?

ONA

Wcale tego nie myślę⁶³¹.

Zarówno Janusz Warnecki (we współpracy z Juliuszem Owidzkim), jak i Waldemar Modestowicz w sposób niemal absolutny wykorzystali radiowy potencjał tekstu Herberta. Jednostronna „gra” w nasłuchiwanie na żadnej scenie nie będzie miała bowiem takiej siły rażenia jak w teatrze radiowym.

Obydwie realizacje charakteryzuje bardzo ascetyczna, oszczędna „kuchnia akustyczna”. W słuchowisku z lat 50. można zauważyć zaledwie jeden efekt dźwiękowy, na który składa się następujące po sobie, dwukrotne stukanie do drzwi, pojawiające się w scenie 4. oraz w 12. minucie 35. sekundzie trwania słuchowiska. Za każdym razem trwa ok. 2 sekund, zatem łącznie są to zaledwie 4 sekundy efektów akustycznych. Podobnie jak w przypadku

⁶³¹ Wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

wcześniej omawianego elementu muzyki, efekty dźwiękowe zrealizowane są zgodnie z didaskaliami.

W bardziej współczesnej wersji słuchowiska „kuchnia akustyczna”, choć nadal niezwykle ograniczona, jest nieco bardziej słyszalna. Oprócz odgłosów stukania do drzwi we wspomnianej już czwartej scenie, pojawia się także dźwięk otwierania skrzypiących drzwi/okna w scenie, gdy małżonek próbuje sprawdzić, co się dzieje z „Tym, co jest za ścianą”⁶³², a także odgłos kroków. Mamy więc do czynienia z kilkoma, wymienionymi powyżej, efektami akustycznymi, które łącznie trwają ok. 15 sekund.

Drugi pokój to utwór, który wymaga mistrzowskiego warsztatu od aktorów i aktorek⁶³³. Małżonkowie, których imiona są nieodgadnięte, bywają zarówno cyniczni, jak i zagubieni; zdecydowani w działaniach, a jednocześnie pełni obaw o ich skutek. Aktorzy pierwszej z omawianych konkretyzacji fonicznych *Drugiego pokoju* grają zupełnie inaczej niż ich następcy. Słowa wypowiadają spokojnie, acz dobitnie, z akcentem charakterystycznym dla Kresów Wschodnich. Ważą każdy wyraz, niejednokrotnie akcentując czasowniki. W ich grze aktorskiej trudno znaleźć przesadne gesty foniczne, a tempo wypowiedzi jest, jak na współczesne czasy, dość powolne. Króluje tylko słowo i aż słowo.

Waldemar Modestowicz prowadzi zaś aktorów od spokojnych, ironicznych, wręcz sarkastycznych dialogów, do nerwowej, dynamicznej wymiany zdań w kulminacyjnym momencie słuchowiska, tuż przed śmiercią starej kobiety. Tempo utworu przyspiesza wraz z narastaniem emocji, które towarzyszą oczekiwaniu na odejście współlokatorki. Gdy głucha cisza i zapalone niezależnie od pory dnia światło „obwieszczają” zgon, rytm znów zwalnia, a małżonek, cedząc słowa, mówi głosem pozbawionym emocji:

Trzeba posłać po lekarza, musi być świadectwo. Nie można długo zwlekać.

ONA

Myślisz, że oni badają? Dotkną tylko i wypełnią druczek.

ON

Wszystko jedno, ale to trzeba mieć to poza sobą.

ONA

Najlepiej zatelefonuję.

ON

Tak, ja jeszcze posiedzę.

⁶³² Tak określana jest przez Herberta staruszka.

⁶³³ W szkole aktorskiej, którą ukończyła autorka rozprawy, wykładowcy, będący jednocześnie aktorami Teatru Starego w Krakowie, m.in. Jan Korwin-Kochanowski i Maciej Luśnia, mawiali, że *Drugi pokój* to utwór napisany tylko dla najlepszych aktorów.

ONA

Chcesz wody?

ON

Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony.

ONA

To nerwy, trzeba się zaraz wziąć do roboty.

Gra aktorska Joanny Trzepiecińskiej jest ekspresyjna i nacechowana emocjonalnie. Wypowiedzi są zróżnicowane pod względem tempa, sposobu akcentowania oraz wysokości tonacji głosu. Słowom aktorki towarzyszy często przyspieszony, dobrze słyszalny oddech. Jarosław Gajewski także gra w mniej zachowawczy sposób niż jego poprzednik, Wieńczysław Gliński. Głos Gajewskiego częściej przybiera nerwowe brzmienie. Jego bohater przechodzi od jednej skrajnej emocji w drugą, np. od śmiechu do płaczu. Sytuacja ta ma miejsce w 23. minucie słuchowiska. Ponadto, w 27. minucie słuchowiska krzyk bohaterów słuchowiska reżyserowanego przez Modestowicza łączy się z muzyką. Warto też odnotować, że dialog bohaterów nie jest „sterylny” w tym sensie, że w czasie wypowiedzi jednego bohatera, słychać np. śmiech, westchnienie lub mlaskanie drugiego.

Kompozycję obydwu słuchowisk wyznacza bezpośrednio układ tekstu napisanego przez Herberta. Utwory radiowe podzielone są na siedem scen, zgodnie z tym, co zaproponował autor. W przypadku słuchowiska reżyserowanego przez Modestowicza sceny oddziela muzyka, w słuchowisku w reżyserii Warneckiego – element ciszy. Należy także podkreślić, że *Drugi pokój* z 1993 r. został opatrzony czołówką zapowiadającą słuchowisko słowami „Teatr Polskiego Radia, Zbigniew Herbert, *Drugi pokój*” i zakończeniem, które brzmi: „w słuchowisku wystąpili Joanna Trzepiecińska i Jarosław Gajewski. Muzyka Marka Kazany i Marka Maca, realizacja akustyczna Ewy Szałkowskiej, reżyseria Waldemara Modestowicza”. Różnica ta może wynikać jednak z tego, że jest to wersja antenowa, a nie wydana na płycie jak w przypadku starszego z omawianych tekstów kultury.

Dynamika słuchowisk jest nieco zróżnicowana. Janusz Warnecki, wraz ze swym asystentem Juliuszem Owidzkim, operują dłuższą pauzą, nasilając tym samym niepokój, a jednocześnie utrzymując odpowiedni poziom napięcia fabuły. Montaż jest łagodny. Waldemar Modestowicz stawia na bardziej wartkie tempo utworu foneticznego, skracając pauzy. Użycie muzyki w funkcji konstrukcyjnej sprawia, że utwór jest w odbiorze bardziej zdynamizowany.

Warto dodać, że napięcie pomiędzy głosami bohaterów i zmiana rytmów są jednak charakterystyczne nie tylko dla *Drugiego pokoju*, ale, jak wskazuje Kopciński, również dla

innych „sztuk na głosy” Herberta, których tekst stanowi rodzaj „partytury do głośnego wykonania, na scenie lub przed mikrofonem”⁶³⁴. Na audialnej scenie *Drugiego pokoju* pojawiają się jedynie Ona i On. Kobieta, mieszkająca z nimi pod jednym dachem, nigdy nie zaznaczy dźwiękowo swojej obecności. Głos seniorki na zawsze pozostaje nieznanym. Jak zaznacza Jacek Kopciński:

W *Drugim pokoju* miejsce wielkich duchów przeszłości o imionach symbolizujących najwyższe wartości zajmują anonimowi mieszkańcy „ziemi jałowej”, ludzie bezdomni i wydziedziczeni, których świadomość skurczyła się do wymiarów sublokatorskiego pokoju⁶³⁵.

Najważniejsze różnice i podobieństwa wynikające z przeprowadzonej analizy przedstawione zostały w poniższej tabeli.

⁶³⁴ J. Kopciński, *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Herberta*, Wiąz, Warszawa 2008, s. 110.

⁶³⁵ *Ibidem*, s. 274.

	<i>Drugi pokój</i> w reżyserii Janusza Warneckiego	<i>Drugi pokój</i> w reżyserii Waldemara Modestowicza
Stosunek reżysera do scenariusza	Wierny, drobne zmiany fleksyjne, stylistyczne itp.	Wierny, wprowadzono zmiany związane z dezaktualizacją tekstu we współczesnych czasach.
Charakterystyka i użycie elementów ciszy, muzyki i efektów akustycznych	<p>Słuchowisko oparte na kontrapunkcie ciszy i dźwięku.</p> <p>Odważne operowanie pauzą i elementem ciszy.</p> <p>Muzyka pojawia się zaledwie w jednej scenie i odzwierciedla odautorski zapis didaskaliów.</p> <p>Efekty akustyczne ograniczają się do dwukrotnego odgłosu stukania w drzwi (zgodnie z didaskaliami) i trwają około 4 sekund.</p>	<p>Słuchowisko oparte na kontrapunkcie ciszy i dźwięku.</p> <p>Pauza trwa krócej.</p> <p>Liczne elementy muzyki, która oddziela od siebie kolejne sceny. Muzyka pełni w słuchowisku zarówno funkcję konstrukcyjną, jak i dramaturgiczną.</p> <p>Efekty akustyczne obejmują dwukrotny odgłos stukania do drzwi (zgodnie z didaskaliami), kroki, zamykanie i otwieranie drzwi/okna. Łącznie trwają ok. 15 sekund.</p>
Specyfika gry aktorskiej	Gra aktorska dość subtelna, podkreślona waga słowa, wyraźny akcent kresowy. Emocje są istotne, choć wyrażone w sposób mniej ekspresyjny.	Gra aktorska mocno nacechowana emocjonalnie, ekspresyjna, z licznymi gestami fonicznymi.
Kompozycja wyznaczona przez tekst	Kompozycja zgodna z układem tekstu, kolejne części słuchowiska wyznaczają elementy ciszy.	Kompozycja zgodna z układem tekstu, kolejne części słuchowiska wyznacza muzyka.
Dynamika słuchowiska	Słuchowisko jest stosunkowo mniej dynamiczne, fabuła słuchowiska spokojnie rozwija się w czasie.	Wartkie tempo utworu fonicznego, dość dynamiczny montaż. Użycie muzyki w funkcji konstrukcyjnej sprawia, że utworu jest w odbiorze bardziej zdynamizowany. Rytm słuchowiska przyspiesza w miarę rozwoju fabuły.

II. 2. Podobieństwa i różnice wynikające z przeprowadzonej analizy, oprac. własne.

Podsumowując, operowanie kontrapunktem ciszy i dźwięku oraz dynamiką słuchowiska są jednymi z najważniejszych środków wyrazu, które zarówno Janusz Warnecki, jak i Waldemar Modestowicz, niczym kompozytorzy, stosują w *Drugim pokoju*. Czynią to jednak w odmienny sposób. Warnecki operuje pauzą odważniej, zostawiając więcej „oddechu” słuchaczom i słuchaczkom, Modestowicz kładzie nacisk na dynamiczny montaż. Rytm słuchowiska z 1993 r. przyspiesza w miarę rozwoju fabuły.

Obydwa utwory charakteryzują się ascetyczną „kuchnią akustyczną”. W słuchowisku z lat 50. reżyser ogranicza się, zgodnie z didaskaliami, do dwukrotnego odgłosu stukania w drzwi, trwającego łącznie 4 sekundy. Waldemar Modestowicz stosuje zaś takie efekty dźwiękowe jak: dwukrotny odgłos stukania do drzwi (zgodnie z didaskaliami), kroki, zamykanie i otwieranie drzwi/okna. Łącznie trwają one ok. 15 sekund.

Gdy mowa o elemencie muzyki, w słuchowisku reżyserowanym przez Warneckiego pojawia się on raz, jak sugerują didaskalia. W realizacji z 1993 r. pełni natomiast przede wszystkim funkcję konstrukcyjną, oddzielając od siebie kolejne sceny, ale również funkcję dramaturgiczną – potęguje napięcie i niepewność wynikającą z ciągłego nasłuchiwania bohaterów.

Kompozycja obydwu konkretyzacji fonicznych zgodna jest z układem podzielonego na siedem scen tekstu *Drugiego pokoju*, jednak w przypadku realizacji z 1958 r. kolejne części słuchowiska wyznaczają elementy ciszy, a w bardziej współczesnym słuchowisku – muzyka. Zarówno Warnecki, jak i Modestowicz niewiele ingerują w tekst słuchowiska. Pierwszy z wymienionych reżyserów wprowadza drobne zmiany, np. stylistyczne. Drugi – dokonuje w dwóch miejscach swego rodzaju „aktualizacji” tekstu, wykreślając np. fragment dotyczący talonów na samochód.

Drugi pokój to słuchowisko napisane dla wybitnych aktorów, wymagające mistrzostwa słowa. W obydwu słuchowiskach warsztat aktorski związany m.in. z dykcją i emisją głosu, odznacza się wysokim poziomem. Gra aktorska Haliny Mikołajskiej i Wieńczysława Glińskiego jest jedna dość subtelna. Aktorzy podkreślają wagę słów, które wybrzmiewają z wyraźnym akcent kresowym. Emocje są istotne, choć wyrażone w sposób mniej ekspresyjny niż w przypadku duetu aktorskiego z lat 90. Gra aktorska Joanny Trzepiecińskiej i Jarosława Gajewskiego jest bowiem mocno nacechowana emocjonalnie, ekspresyjna, z licznymi gestami fonicznymi. Słuchowisko *Drugi pokój* zostało stworzone nie tylko dla wybitnych aktorów, ale również dla wprawnych reżyserów, potrafiących wydobyć na antenie radiowej potencjał tekstu, którego fabuła koncentruje się na tym, co dla radia najcenniejsze, czyli słuchaniu i nasłuchiowaniu.

4.4. Analiza spójności sekwencji

Definicja pojęcia „sekwencji” zaczerpnięta została na potrzeby niniejszych rozważań z gruntu sztuki filmowej, gdyż w metodologii analizy dzieł filmowych została bardziej szczegółowo opisana⁶³⁶. Jak zaznacza Henryk Seweryniak, powołując się m.in. na *Analizę filmu* autorstwa Aumonta i Marie⁶³⁷, ujęcia filmowe „łączą się w jednostki narracyjne i czasoprzestrzenne, zwane zazwyczaj właśnie sekwencjami”⁶³⁸. Sekwencja jest w takim rozumieniu „ciągami ujęć składających się na jednostkę narracyjną”⁶³⁹. Należy podkreślić, że, zdaniem autorki rozprawy, sekwencja w słuchowisku, w zależności od kompozycji i stopnia rozbudowania akcji utworu, może być tożsama ze sceną⁶⁴⁰, choć najczęściej składa się z kilku scen⁶⁴¹. Kolejne sekwencje są zaś, według autorki, wyznaczane w słuchowisku przez zmianę tematu/wątku fabularnego. Miejsce i czas akcji, a także skład bohaterów oraz bohaterki, mogą zaś, choć nie muszą, zmieniać się także w obrębie jednej sekwencji. Układ sekwencji wyznacza kompozycję słuchowiska, a ich spójność buduje dramaturgię utworu radiowego, co autorka stara się ukazać w niniejszym podrozdziale. Podsumowując, sekwencja to część słuchowiska, składająca się niekiedy z jednej, choć zazwyczaj z większej liczby scen, charakteryzująca się

⁶³⁶ Sposób dokonywania zapisu sekwencji dzieła filmowego, na co zwraca uwagę m.in. Seweryniak, został opisany przez Marka Lisa. Por. M. Lis, *Figury Chrystusa w <Dekalogu> Krzysztofa Kieślowskiego*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, autorka przywołuje za: H. Seweryniak, *Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna dzieł filmowych. Kilka uwag z zakresy metodyki*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, t. 13, s. 241.

⁶³⁷ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, op. cit., s. 74-94.

⁶³⁸ H. Seweryniak, *Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna...*, op. cit., s. 241.

⁶³⁹ *Idem*.

⁶⁴⁰ Charakteryzującą się, zgodnie z definicją Jerzego Płażewskiego, jednością miejsca i czasu. Por. J. Płażewski, *Język filmu*, op. cit., s. 12. By móc utożsamić scenę w takim ujęciu z „sekwencją”, scena musi oczywiście charakteryzować się jednym konkretnym wątkiem fabularnym.

⁶⁴¹ Należy dodać, że filmoznawca Jerzy Płażewski rozumie sekwencję jako „część filmu złożoną z kilku lub kilkunastu scen, wyróżniającą się jednością akcji, choć najczęściej pozbawioną jedności miejsca i czasu”. Najmniejszą jednostką dynamiczną w filmie jest, zdaniem Płażewskiego, ujęcie, czyli „odcinek taśmy zawarty pomiędzy dwoma najbliższymi połączeniami montażowymi”. Scenę w filmie badacz rozumie zaś jako „odcinek filmu złożony z kilku lub kilkunastu ujęć, wyróżniający się jednością miejsca i czasu”. Por. J. Płażewski, *Język filmu*, op. cit., s. 12. Słowo „najczęściej” jest w przywołanej charakterystyce sekwencji, według autorki rozprawy, kluczowe, gdyż nie określa jednoznacznie istoty sekwencji, dopuszczając pewnego rodzaju odstępstwa czy drobne modyfikacje jej definiowania. Joanna Bachura, przejmując od Płażewskiego pojęcie sekwencji, rozumie je w sztuce radiowej odmiennie, utożsamiając całość słuchowiska z sekwencją. Badaczka pisze: „W związku z prawami, jakie rządzą słuchowiskiem, tj. nierozbudowana akcja, ograniczona liczba postaci, jedno – ewentualnie dwuwątkowość, to, co w filmie nazywane jest sekwencją – czyli część filmu złożona z kilku bądź kilkunastu scen, wyróżniająca się jednością akcji (jedność miejsca i czasu nie obowiązuje) – w słuchowisku często jest już kompozycyjną całością skończoną przez twórców, czyli po prostu słuchowiskiem. Tak więc sekwencja w większości przypadków teatru radiowego jest tożsama z pojęciem teatru radiowego”. Kluczowe wydają się w powyższej eksplikacji słowo „często” oraz sformułowanie „w większości przypadków”, które nie zamykają, według autorki dysertacji, pola do rozważań w tym zakresie. Por. J. Bachura, *Kategorie filmowe...*, op. cit., s. 223-224. Zdaniem autorki rozprawy, wskazanie poszczególnych sekwencji oraz poziomu ich spójności w słuchowisku jest możliwe, czego dowodzi przeprowadzona w tym podrozdziale analiza spójności sekwencji. Nie oznacza to jednak, że wybrane dramaty radiowe nie mogą być rozpatrywane holistycznie, jak pisze Bachura, jako jedna, cała sekwencja.

konkretnym tematem/wątkiem fabularnym, lecz nie zawsze tym samym miejscem i czasem akcji, a także składem protagonistów⁶⁴².

Analiza spójności sekwencji jest propozycją autorki rozprawy doktorskiej, która zdaje sobie sprawę, że każda nowa propozycja może być dyskusyjna. W analizowanych słuchowiskach zauważa jednak wyraźne sekwencje, które są ze sobą, na omawianych płaszczyznach, spójne. Dlatego sądzi, że warto spojrzeć na słuchowisko z innej, nowej perspektywy analitycznej, która może wnieść dodatkową wartość naukową do badań nad tekstem audialnym. Analiza zostanie częściowo przeprowadzona w oparciu o ujęcie fenomenologiczne dzieła literackiego autorstwa Romana Ingardena. Zainspirowana została także, użytym przez Marka Ostrowskiego w analizie luhmannowskiej protest songu *Masters of War* Boba Dylana, pojęciem „systemu produkującego sens”, które badacz odnosi do tekstu⁶⁴³. Autorka, sugerując się wspomnianą analizą przeprowadzoną przez Marka Ostrowskiego, uznaje, że słuchowisko również jest systemem produkującym sens. Dzieje się to już na poziomie materiału literackiego (scenariusza lub adaptacji). W warstwie dźwiękowej słuchowisko nabiera dodatkowych, właściwych swej istocie, sensów, które współistnieją ze sobą w kolejnych elementach utworu, takich jak efekty akustyczne, często wzmacniające rolę słowa, oraz muzyka. Analiza sekwencyjna pozwala ukazać współgranie i współwystępowanie owych sensów. Autorka postara się również wskazać, że słuchowisko jako tekst kultury jest systemem produkującym sens i jednocześnie dążącym do tego, by podtrzymać swe istnienie⁶⁴⁴.

Dążenie to zaobserwować można wewnątrz struktury słuchowiska, przyglądając się następstwom kolejnych sekwencji dzieła audialnego. Jak zauważa Marek Ostrowski:

Nadrzędną wielkością jest pojęcie tekstu w procesie komunikacji. Okreśmy go jako system produkujący sens, który posiada dwie właściwości: po pierwsze funkcję przekazywania informacji, po drugie strukturę⁶⁴⁵.

⁶⁴² Autorka rozprawy nawiązuje w tym ujęciu do przywołanej powyżej definicji stworzonej przez Jerzego Płażewskiego, choć jej zdaniem, sekwencja w wybranych przypadkach może być w słuchowisku utożsamiana ze sceną. Por. J. Płażewski, *Język filmu*, *op. cit.*, s. 12. Warto zaznaczyć, że wspomniany Henryk Seweryniak także rozumie sekwencję jako ciąg ujęć, a „kilka lub kilkanaście ujęć”, w rozumieniu Jerzego Płażewskiego, przy zachowaniu jedności miejsca i czasu, oznacza w filmie scenę. Wydawałoby się zatem, że można zaryzykować stwierdzenie, iż Seweryniak dopuszcza w pewnych przypadkach utożsamienie w filmie sekwencji ze sceną. Choć, oczywiście, sekwencja może składać się także z kilku lub kilkunastu scen i zazwyczaj ma właśnie taką budowę. Należy jednak jeszcze raz, za Płażewskim, podkreślić, że sekwencja w sztuce filmowej najczęściej jest pozbawiona jedności miejsca i czasu, choć wyróżnia się jednością akcji. Dogłębna analiza wyszczególnionych sekwencji wybranych utworów radiowych jest podstawową częścią niniejszego rozdziału analitycznego.

⁶⁴³ Por. M. Ostrowski, *Protest song...*, *op. cit.*, s. 143-159.

⁶⁴⁴ „System produkujący sens” rozwija strategię przetrwania. Ma ona na celu podtrzymanie rzeczowej produkcji sensu, jest więc możliwa do określenia jako istnienie.

⁶⁴⁵ M. Ostrowski, *Protest song...*, *op. cit.*, s. 151.

Dla porządku należy dodać, że wyrażone w publikacji *Systemy społeczne*⁶⁴⁶ rozważania Niklasa Luhmanna dotyczące „sensu” wykraczały poza teorię systemów społecznych, obejmując również systemy psychiczne związane ze świadomością oraz systemy społeczne, jak pisze Luhmann, „ukonstituowane na bazie jednolitego (autoreferencyjnego) związku z komunikacją”⁶⁴⁷. Oznacza to, iż jako „system produkujący sens” określony być może także tekst literacki. Refleksje te nie mają jednak związku z proponowaną analizą, a pojęcie „systemu produkującego sens”, autorka czerpie bezpośrednio z analizy luhmannowskiej przeprowadzonej przez Marka Ostrowskiego.

Istotne dla niniejszej analizy są także rozważania Romana Ingardena dotyczące sposobu istnienia dzieła literackiego jako tworu intencjonalnego⁶⁴⁸. Nie ma tu miejsca na dokładne przywołanie teorii dzieła literackiego Ingardena⁶⁴⁹. Autorka chciałaby jedynie zwrócić uwagę na kilka refleksji słynnego fenomenologa. W swej najważniejszej publikacji *O poznawaniu dzieła literackiego* Ingarden wskazywał, że dzieło sztuki jest tworem wielowarstwowym⁶⁵⁰.

Ingarden zaznaczał, że z poszczególne warstwy wyznaczają „formalną jedność całego dzieła”⁶⁵¹. Co więcej, dzieło, oprócz tego, że posiada warstwy, „odznacza się też uporządkowanym następstwem swych części”⁶⁵². Autor konstatuje również, że dzieło sztuki literackiej ma dwa wymiary: jeden, „w którym rozciąga się ogół warstw, i drugi, w którym części następują po sobie”⁶⁵³.

Badacz podkreślał także istnienie w dziele miejsc „niedookreślenia poszczególnych literackich dzieł sztuki, których nie należy usuwać w ich estetycznych konkretyzacjach”⁶⁵⁴. Ingarden podkreśla:

W każdym literackim dziele sztuki [...] są miejsca tego, co niepowiedziane, co przemilczane, nieokreślone, pozostawione jako otwarte, które mimo ich przedziwnej obecności, [...] odgrywają

⁶⁴⁶ N. Luhmann, *Systemy społeczne*, tłum. M. Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2012.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, s. 62.

⁶⁴⁸ R. Ingarden, *O poznawaniu...*, *op. cit.*, Warszawa 1976

⁶⁴⁹ Interesujące omówienie znajduje się np. w *Słowniku pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2001.

⁶⁵⁰ Ingarden pisał, że zawiera a) warstwę brzmień słownych, jako też tworów i charakterów brzmieniowych wyższego rzędu; b) warstwę jednostek znaczeniowych: sensów zdań i całych związków zdaniowych; c) warstwę uschematyzowanych wyglądown, przez które przejawiają się różnego rodzaju przedmioty przedstawione w dziele i d) warstwę przedmiotów przedstawionych, a mianowicie przedstawionych przez [czysto] intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez [sensy] zdań [wchodzących w skład dzieła]. Por. R. Ingarden, *O poznawaniu...*, *op. cit.*, s. 19.

⁶⁵¹ *Idem*.

⁶⁵² *Idem*.

⁶⁵³ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, s. 281.

przecież istotną rolę w dziele sztuki⁶⁵⁵.

Wspomniane przez fenomenologa „miejsca niedookreślenia” można, zdaniem autorki rozprawy doktorskiej, odnieść także do analizowanych słuchowisk. Szczególnie widoczne jest to w utworze *DNA* Tomasza Macieja Trojanowskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza, co autorka postara się ukazać w ramach analizy.

Przenosząc rozważania na grunt sztuki słuchowiskowej, trzeba zauważyć to, co podkreślają badaczki radia, Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik, że język słuchowiska składa się m.in. z elementów, które nadają utworowi znaczenie i wchodzi z sobą w różne układy. Są to znaki konwencjonalne z systemu językowego, znaki muzyczne oraz gesty foniczne⁶⁵⁶. Bachura i Pawlik dodają, że:

Język sztuki radiowej ma charakter otwarty; nie jest to system zamknięty, przeciwnie ma wiele potencjalnych odczytań. Nie istnieje zatem jeden kod umożliwiający odczytanie zawsze tych samych powiązań między jednostkami znakowymi współorganizującymi słuchowisko⁶⁵⁷.

Badaczki wyróżniają także, za Sławą Bardijewską, rodzaje materiału fonicznego. Są to dźwięk artykułowany, tożsamy jest ze słowem mówionym; dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny) oraz dźwięk muzyczny i cisza. Bachura oraz Pawlik piszą, że „materiał ten tworzy dwa układy znakowe: 1) układ werbalno-dźwiękowy (słowo, gest śródslowny), 2) układ awerbalny (odgłosy naturalne, dźwięk muzyczny)”⁶⁵⁸.

W niniejszym podrozdziale analizie poddane zostaną zatem warstwa słowna, dźwiękowa oraz muzyczna słuchowisk. W każdej z sekwencji autorka spróbuje scharakteryzować chwyt reżyserskie związane z użyciem efektów akustycznych (choćby podkreśleniem wagi słów, np. poprzez zastosowanie efektu echa oraz multiplikacji) i ich wymiarem semantycznym (egzemplifikację stanowi utożsamienie bicia serca z życiem) oraz wprowadzeniem elementów muzyki. W warstwie tekstowej słuchowiska przyjrzy się zaś słowom-kluczom łączącym kolejne sekwencje.

Analizie spójności sekwencji poddane zostaną trzy wybrane słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza oraz trzy słuchowiska innych reżyserów i reżyserki radiowych. Do analizy autorka postanowiła włączyć utwory charakteryzujące się różnorodnością materiałów

⁶⁵⁵ *Idem.*

⁶⁵⁶ J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, *op. cit.*, s. 152-153.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, s. 153. Autorki powołują się w tym zakresie także na tekst M. Blimel, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w słuchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 63-64.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, s. 153.

fonicznych. Aby w pełni przeprowadzić analizę spójności sekwencji, autorka wytypowała słuchowiska, w których Modestowicz nieco odmiennie komponuje strukturę, buduje „kuchnię akustyczną” i wykorzystuje element muzyczny. Proweniencja tekstowa też jest różna: są to bowiem słuchowisko oryginalne, adaptacja dramatu oraz adaptacja opowiadania. Jeżeli zaś chodzi o porównanie do innych twórców, autorka przyjęła następujące kryteria wyboru reżyserów. Po pierwsze, słuchowiska danych osób emitowane są na antenie Polskiego Radia, a po drugie, są to jednocześnie twórcy, którzy uczestniczą, a także zdobywają nagrody i wyróżnienia w jednym z najważniejszych festiwali, skupiających najwybitniejszych artystów radiowych i telewizyjnych, czyli organizowanym corocznie Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”. Trzej wybrani reżyserzy zaprezentowali omawiane słuchowiska podczas jubileuszowej, piętnastej edycji festiwalu. Warto też dodać, że Jan Warenycia, którego słuchowisko *Tunel* zostało poddane analizie, jest reżyserem drugiej, obok reżyserowanych przez Modestowicza *Matysiaków*, powieści radiowej emitowanej obecnie na antenie Polskiego Radia, czyli *W Jezioranach*. Anna Wieczur-Bluszcz zaś, podobnie jak Modestowicz, występuje w wybranych słuchowiskach, np. w wytypowanej do analizy *Podróży na Księżyc*, w podwójnej roli, tzn. reżyserki i autorki oprawy muzycznej. Trzeci z reżyserów, Janusz Kukuła, jest dyrektorem Teatru Polskiego Radia i zarazem jego głównym reżyserem.

Pierwszym z analizowanych słuchowisk jest *DNA* Trojanowskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza i realizacji Tomasza Perkowskiego. Utwór został zaprezentowany premierowo na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia 5 stycznia 2007 r. Osobami dramatu radiowego są ONA, ON, ONA II i ON II. W te role wcielili się kolejno: Danuta Stenka, Krzysztof Globisz, Adam Woronowicz, Marzena Trybała. Za opracowanie muzyczne odpowiedzialna była Małgorzata Małaszko⁶⁵⁹. Napisane przez Tomasza Macieja Trojanowskiego słuchowisko podejmuje ważny temat społeczny, czyli alkoholizm. *DNA* opowiada o dramacie mężczyzny uzależnionego od alkoholu i rozpadzie jego rodziny. Joanna Bachura-Wojtasik, za Sławą Bardijewską, określa utwór mianem słuchowiska z nurtu psychologicznego⁶⁶⁰.

DNA trwa dokładnie 28 minut i 8 sekund. Na potrzeby analizy, zostało podzielone przez autorkę rozprawy na pięć sekwencji. Wyznaczają je, po pierwsze, wątki tematyczne i zmieniające się plany akustyczne, rozgrywane się w dwóch przestrzeniach: świecie realnym (mieszkanie ojca-alkoholika i jednocześnie dom rodzinny jego syna) oraz bliżej nieokreślonym śnie, wymiarze duchowym, metafizycznym, a po drugie, osoby biorące udział w danej

⁶⁵⁹ *Ibidem*, s. 157.

⁶⁶⁰ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 331.

sekwencji. Sekwencje trwają kolejno: od początku utworu do 11:27, od 11:28 do 19:30, od 19:31 do 24:14, od 24:15 do 26:49 oraz od 26:50 aż do momentu pojawienia się czytanego przez lektora zakończenia, czyli do 27:40. Sekwencje są od siebie oddzielone muzyką i efektami akustycznymi, ale należy wyraźnie podkreślić, że nie w każdym przypadku pojawienie się muzyki oznacza zapowiedź kolejnej sekwencji. Szczegółowe ujęcia każdej sekwencji oraz oddzielających je elementów autorka podda analizie.

Pierwsza sekwencja, którą autorka rozprawy nazywa roboczo *Rozmową alkoholika ze Śmiercią*, jest najdłuższa i trwa do 11:27. Początkowe kilkadziesiąt sekund słuchowiska odsłania bogactwo akustyczne utworu. Wybrzmiewa w nich odgłos bicia serca oraz dźwięki, które można by zidentyfikować jako szarpanie i uderzanie w zamknięte drzwi oraz odgłos jadącego pociągu. Rolę wprowadzenia pełni też dość specyficzna ambientowa muzyka, budząca również skojarzenia z muzyką plemienną i gardłowym śpiewem. Wszystkie wspomniane elementy dźwiękowe są ważne dla uchwycenia istoty słuchowiska i zostaną szczegółowo opisane w kolejnych częściach analizy.

Coraz szybsze bicie serca miesza się z kontrastowymi brzmieniami głosów bohaterów – spokojnej, szepczącej kobiety i zdenerwowanego mężczyzny. W opisywanej sekwencji występują dwie osoby prowadzące dialog, określone przez Tomasza Macieja Trojanowskiego jako ONA i ON. Na tym etapie prawdopodobnie trudno jest słuchaczowi/słuchaczce zidentyfikować bohaterów oraz łączyć ich zależności. Słuchowisko skrywa wiele niewiadomych. Rozmowa kobiety i mężczyzny jest dość niezrozumiała, ale też może być intrygująca:

ONA

(łodowaty szept) Jeszcze nie....

ON

(agresywnie) Co jeszcze nie?

ONA

(łodowaty szept) Jeszcze nie teraz. Nie teraz....

ON

(agresywnie) A kiedy?

ONA

(łodowaty szept) Kiedy co?

ON

(agresywnie) Idiotka!

ONA

(ironicznie) Proszę, proszę...

ONA

(agresywnie) Ty...!!! Ty...!!!

ONA

(słodko) Ja....⁶⁶¹.

Gdy kobieta kończy mówić te słowa, wybrzmiewa ponownie odgłos bicia serca. Ten element akustyczny ma wymiar semantyczny. Dźwięk ten prawdopodobnie oznacza życie. Dopóki bije serce, dopóty alkoholik żyje. Dopóki słyszymy ten dźwięk, mężczyzna, choć negocjuje i kłóci się ze Śmiercią, jeszcze nie został przez nią zabrany na „drugą stronę”. Można bowiem odnieść wrażenie, że ONA jest personifikacją śmierci, której alkoholik na tym etapie życia pragnie.

Przez kolejne długie minuty ONA (w tej roli Danuta Stenka) wypomina mężczyźnie określone w słuchowisku jako ON (w bohatera wciela się Krzysztof Globisz) błędy, przypomina sytuacje, w których zawiódł bliskich: nie odebrał dziecka z przedszkola, zaniedbywał ciężko chorą, umierającą matkę, jej pieniądze, przeznaczone na artykuły spożywcze, wydawał głównie na alkohol. Bo to właśnie problem alkoholowy zniszczył życie mężczyzny. Agresywny, zdenerwowany, ale też bardzo zmęczony i zniechęcony, prosi tylko o to, by móc odejść:

ON

(burkliwie) Daj mi spokój.

ONA

(ironia) Tak od razu? Rach-ciach i po krzyku?

ON

(chrapliwie) Daj mi spokój.

ONA

(dobitnie) Chciałbyś.

ON

(chrapliwie) Spokój...

ONA

(dobitnie) Każdy by chciał...

Głos mężczyzny brzmi jakby był zrozpaczony, załamany, przygnieciony ciężarem własnych win. Jego smutek, żal, udrczenie miesza się z agresją. ONA wydaje się czerpać satysfakcję z rozmowy, która całkowicie pograża alkoholika. Dialog rozgrywa się w

⁶⁶¹ Wszystkie fragmenty pochodzą z publikacji zatytułowanej *Tomasz Maciej Trojanowski. Odłot, op. cit.*, s. 159-176.

nieokreślonej przestrzeni, którą możemy utożsamiać z zaświatami czy innym, być może przedagonalnym, stanem świadomości bohatera.

W warstwie słownej świat podzielony zostaje w takim układzie na „tu” (gdzie toczy się rozmowa pomiędzy Śmiercią i Alkoholikiem) i „tam”, czyli na ziemi, gdzie jest czas na popełnianie błędów, ale też poprawę i w rezultacie uniknięcie konsekwencji. Słowa-klucze, które padają w tej sekwencji z ust Śmierci, to wspomniane „tu i teraz”, „potem” i „tam”, a także „Ty”, „synku”, „mamo”, „rozumiesz”. Reżyser podkreśla znaczenie wybranych słów wypowiedzianych przez Stenkę („tu”, „Ty”) oraz alkoholika („mamo”), stosując echo oraz powtórzenia („rozumiesz?”).

Jeżeli chodzi o efekty dźwiękowe, to w 10. minucie i 35. sekundzie słuchowiska ponownie pojawia się odgłos bicia serca. Słychać też jednostajną, instrumentalną muzykę, w czasie której Śmierć melodeklamuje znaną kołysankę dla dzieci o dwóch szaroburzych kotach. Podczas gdy wspomniana muzyka wybrzmiewa, mężczyzna (ON) woła do bohaterki granej przez Danutę Stenkę: „Poczekaj, nie odchódź!”. Kobieta nie odpowiada. Zamiast tego, słyszymy przerażający krzyk „Tato!”. Słowo to jest kluczowe i stanowi przejście do kolejnej sekwencji, a zarazem przenosi akcję słuchowiska do świata realnego. Ostatnie słowo poprzedniej sekwencji, powtórzone, otwiera kolejną. Można więc uznać, że słowo „Tato” stanowi tu połączenie dwóch światów. Pojawia się ono dwukrotnie, w momencie przejścia od jednej sekwencji do drugiej i znów dwukrotnie na początku drugiej sekwencji omawianego słuchowiska. Sekwencje są spójne, a ich spoiwem jest warstwa tekstowa. Reżyser Waldemar Modestowicz zastosował jednak zróżnicowanie – za pierwszym razem słowa wybrzmiewają jakby z próżni, aktor krzyczy, za drugim zaś wypowiada je spokojnie, na bliskim planie akustycznym.

Przenosząc się w drugiej sekwencji do mieszkania umierającego mężczyzny, poznajemy pozostałe osoby słuchowiska. ONA II i ON II rozmawiają przy łóżku alkoholika. Ich głosy są nerwowe, pełne emocji. Z rozmowy toczącej się w mieszkaniu umierającego można wywnioskować, że dialog prowadzą żona i dorosły syn alkoholika, który jest rozdarty pomiędzy złością na ojca za zniszczone dzieciństwo a poczuciem obowiązku i smutku spowodowanego jego cierpieniem:

ON II

Zobacz, jak to wszystko się kończy. Siedzę w pokoju, w którym zamknięte było całe moje dzieciństwo, moje wyobrażenia, moja szkoła, moje wtedy całe życie – na łóżku, które kiedyś było moje, leży mój ojciec, ja siedzę przy biurku, które też kiedyś było moje i w którym zamknięte były moje wszystkie skarby

i marzenia, siedzę i tak naprawdę zastanawiam się – co ja tutaj robię?

Przecież tak naprawdę nie powinno mnie tu być, bo nie dostałem od niego nic. NIC. No powiedz. Co ja tutaj robię? Z jakiego powodu tutaj jestem?

ONA II

To Twój ojciec.

ON II

Ojciec. A z drugiej strony nie mogę inaczej. Nie potrafię. I to jest sprawiedliwe? Dla kogo i dlaczego tak ma być?

ONA II – żona i matka – stara się stanąć w obronie swego męża i wytłumaczyć jego zachowanie:

ON II

Zawsze krzyczał.

ONA II

Nie zawsze.

ON II

Odkąd pamiętam, zawsze krzyczał. Albo w ogóle się nie odzywał. Przynajmniej do mnie.

ONA II

Bardzo cię kochał.

ON II

Wiem, wiem. Jego ojciec też go kochał. I też z nim prawie nie rozmawiał.

ONA II

Nie tolerował jego picia.

ON II

A ty tolerowałaś.

ONA II

Miałam inne wyjście?

ON II

Trzeba było odejść.

ONA II

To nie takie proste.

ON II

Jasne.

Słowa-klucze pojawiające się w tej sekwencji to: ponownie podwójnie powtórzone „tato!”, „w każdej chwili” (może umrzeć – przyp. aut.), „moje”, np. „moje dzieciństwo”, „moje wyobrażenia”, „moja szkoła”, „moje wtedy całe życie”, „mój ojciec”, „moje skarby i marzenia”, „mamo”. Najważniejszym słowem, skrywającym jakąś tajemnicę,

niedopowiedzenie, jest „biurko”, przy którym ojciec pił i do którego, pomimo tego, że ojciec nie jest świadomy, nadal nie wolno zaglądać (syn podejmuje taką próbę, ale matka go powstrzymuje):

ON II

I to cholerne biurko, które przywiózł z domu, w którym się wychował. Dla mnie w prezencie. Co on w nim trzyma?

ONA II

Zostaw. Nie otwieraj.

ON II

Przepraszam... Od lat, ilekroć tu przyjeżdżałem, zawsze zastawałem go w tym samym momencie – jak siedział przy tym biurku bez słowa i patrzył przez okno [...].

I dalej w tej samej scenie:

ON II

On i to biurko. Wyglądał jakby strzegł zamkniętej w tym biurku tajemnicy. Jak strażnik... Jak strażnik kosmicznej tajemnicy.

ONA II

Nigdy tam nie zaglądałam. Nie pozwalał.

Jeżeli chodzi o warstwę dźwiękową omawianej sekwencji, to warto zauważyć, że umierający mężczyzna zaznacza swą obecność na audialnej scenie jedynie poprzez jęki, głośny, chrapliwy oddech, charczenie i kaszel. Gdyby nie te odgłosy, słuchacze i słuchaczki nie mogliby/mogłyby przypuszczać, że rozmowa toczy się w jego obecności, nad łóżem śmierci.

Ciekawy dźwiękowy zabieg reżyserski występuje w ok. 16. minucie i 30. sekundzie danej sekwencji. Po słowach żony, że mężczyzna może umrzeć „w każdej chwili”, słychać niepokojącą muzykę. Tak jakby element ten był metaforą „tamtego świata”, do którego „uda się” mężczyzna po śmierci. Można zauważyć, że muzyka pełni w danym słuchowisku nie tylko funkcję dramaturgiczną, ale jest także nosicielką treści, ma funkcję semantyczną. Wprowadza inny wymiar.

Po około 25 sekundach syn i matka wracają do dialogu, „nie zauważywszy” niejako tej przerwy. Mniej więcej dwie minuty później ta sama muzyka powraca. Widoczny jest zatem następujący schemat strukturalny omawianej sekwencji: scena A1 (dialog), B (muzyka) i powrót do sceny A2 (dialog). Gdy gra muzyka, na audialnej scenie wybrzmiewają słowa wypowiedziane już wcześniej przez syna:

Przeczytałem te same książki, co on, a nawet tysiąc więcej. Byłem w miejscach, w których on był i w tych, o których nawet nie myślał, że kiedyś mógłby tam być... Znałem ludzi, których on znał i tych, których nie mógł znać... Powtarzałem jego błędy, a potem się na nich uczyłem... I mimo to, że moje życie jest zaprzeczeniem jego, łapię się na tym, że....

Po raz kolejny Modestowicz pozostawia słuchaczy niedoinformowanych. Na czym „łapie się” syn? Że jest taki sam jak ojciec? Tego można się tylko domyślać. Niedopowiedzenie buduje ciekawość, a zarazem, jak pisał Ingarden, jest ważnym elementem dzieła sztuki. To, co nieodkryte, niedopowiedziane, „wywołuje” też kolejne sekwencje. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że poszczególne sekwencje produkują sens (fragmentaryczny), który osiąga pełny wymiar dopiero po wysłuchaniu całości. Jednocześnie każda z sekwencji „podtrzymuje” słuchowisko „przy życiu”, a zatem, nawet wewnątrz swej struktury, słuchowisko jest „systemem produkującym sens”. Każda kolejna sekwencja dąży bowiem do tego, by słuchowisko trwało dalej. Pierwsza dąży do drugiej, druga do trzeciej, itd. Każda sekwencja stanowi dopowiedzenie innej, choć nie zawsze następującej tuż po niej. Poszczególne, opisywane w ramach niniejszej analizy chwytły reżyserskie oraz warstwa słowna, służą zaś budowaniu i zachowaniu spójności utworu.

Sekwencja trzecia, rozpoczynająca się odgłosem ciężkich kroków (prawdopodobnie jest to czynność wchodzenia po schodach, gdyż umierający człowiek wspomina o „choleryjnej windzie, która się znów zacięła”), odkrywa motyw drogi, w tym momencie wyraźnie powtarzający się w słuchowisku. Motyw drogi i przechodzenia (w domyśle na tamten świat) jest uwidoczniiony w warstwie akustycznej słuchowiska poprzez odgłosy kroków i jadącego pociągu. Można zatem zauważyć spójność interpretacyjną słuchowiska.

W omawianej sekwencji słychać znów bicie serca sygnalizujące, że protagonista nadal żyje. Owo bicie serca jest, oczywiście, zabiegiem intencjonalnym i pojawia się tylko w momentach, gdy alkoholik rozmawia ze Śmiercią. Tak jest też w tym przypadku. Bohaterem i bohaterką tej sekwencji są bowiem ONA i ON. Prowadzą dialog, idąc po schodach, które wiodą do mieszkania mężczyzny. Tam widzi on „z góry” lokal, łóżko, na którym leży, ludzi, kogoś siedzącego przy biurku. „Popatrz na swoje życie z innej perspektywy” – zachęca go kobieta.

Reżyser ponownie decyduje się też na efekt multiplikacji. Słowa, które powtarza, zapętla, wypowiada Danuta Stenka, opisując alkoholika: „Od początku”, „wrażliwy”, „inteligentny”, „filozofia”, „historia”, „literatura”. Najważniejsze jest jednak powtórzone pytanie: „Co było przyczyną?”. Sekwencję składającą się z zaledwie jednej sceny kończy połączenie bicia serca i tej samej, niepokojącej muzyki.

Przedostatnia, czwarta, sekwencja zaczyna się od słów „Już?”, na które Śmierć odpowiada: „Raczej tak”. Pojawiają się kluczowe słowa „idź”, „idź dalej”, podkreślające motyw drogi, przechodzenia. Alkoholik dokonał zatem żywota. Nadal jeszcze próbuje uderzać w drzwi, by wydostać się z owej metafizycznej przestrzeni. Nie słyhać jednak bicia serca. Pojawia się natomiast po raz drugi kołysanka dla dzieci. Tym razem jednak zmarły alkoholik i śmierć śpiewają ją wspólnie. Sekwencja ta jest dość krótka, lecz może ewokować emocje. Muzyka, która pojawia się na końcu tej sekwencji, trwa przez cały pozostały czas słuchowiska. Jest to ta sama muzyka, która wybrzmiewa na samym początku utworu fonicznego, zanim jeszcze usłyszymy głosy bohaterów. Waldemar Modestowicz stosuje więc muzyczną klamrę kompozycyjną słuchowiska.

Ostatnia, piąta, sekwencja trwa zaledwie około minuty i 15 sekund. Występuje w niej tylko syn, który mówi: „Po śmierci ojca otworzyłem biurko. Znalazłem w nim same śmieci – wycinki z gazet, zabazgrane kartki, stare rachunki, szpargały. Wśród nich buszowały robaki”.

Tajemnica zostaje zatem rozwiązana, choć nie w pełni. Pytanie, dlaczego ojciec strzegł biurka jak największego skarbu, nadal pozostaje otwarte. Biorąc pod uwagę to, co syn odnalazł w biurku ojca, można by również zapytać, czy nic zatem nie zostaje po człowieku? Gdy przejdzie on już na „drugą stronę”, rachunek zysków i strat zostanie, zdaniem bohaterki granej przez Danutę Stenkę, zamknięty na zawsze. Naprawienie szkód jest już niemożliwe, można je tylko rozliczyć. Jak mówi Śmierć w czwartej sekwencji:

ONA

(szept) Za późno...

ON

(przestrach) Na co?

ONA

Na pytania. Zostały już odpowiedzi... Na każdy dzień, na każdy dzień, na każdą minutę. Na całość. Ale nie tą na zewnątrz... Nie tą opowiadaną, obnoszoną. Nie tą widzianą przez innych. Tu jest odpowiedź na to, co w środku. W tobie. W każdym. Pod przebraniem... Rozumiesz?

Warto zauważyć, że w warstwie fabularnej, matka i syn poruszają istotne problemy społeczne i psychologiczne. Z jednej strony, pokazują, że alkoholizm jest chorobą, na którą cierpią całe rodziny. Z drugiej, sygnalizują, że skłonności do alkoholu mogą dotyczyć także kolejnych pokoleń i dzieci alkoholików. Syn mówi bowiem przestraszony, że z czasem uświadamia sobie, że jest coraz bardziej podobny do ojca. Przyznaje: „I mimo, że moje życie jest zaprzeczeniem jego, łapie się na tym, że... że jestem coraz bardziej...”. Być może jest to

zasługa tytułowego DNA.

Jeżeli chodzi o formę słuchowiska, to należy zwrócić uwagę na dosadną i przejmującą oprawę muzyczną, która, pojawiając się na początku i końcu w tej samej odsłonie, stanowi zgrabną klamrę kompozycyjną. Interesujące jest także zastosowanie efektów akustycznych – zwielokrotnienia, powtórzeń, echa, głębi. Każdy ze światów to osobny plan. Joanna Bachura konstatuje, że „radiowy teatr bogaty w oprawę akustyczną i dźwięki nie pozostawia słuchaczy obojętnych wobec poruszonych kwestii”⁶⁶². Reżyser, jak zauważa Bachura⁶⁶³, użył formy montażu równoległego, by zaprezentować przeplatające się wątki. Badaczka pisze, że taki rodzaj montażu „stwarza u odbiorcy nowe wrażenia, które uzyskuje się drogą konfrontacji dwóch wątków”⁶⁶⁴. Kategorią montażu równoległego Joanna Bachura posługuje się za Jerzym Płazewskim⁶⁶⁵.

Na uwagę zasługuje także gra aktorska, a szczególnie rola Danuty Stenki, która, jak sama przyznaje, pierwsze kroki w radiowym teatrze stawiała pod okiem reżysera Waldemara Modestowicza, którego określa mistrzem reżyserii radiowej⁶⁶⁶. Postać utożsamiana ze Śmiercią, grana przez Stenkę, jest wyrazista, zmienna, poruszająca. Prawdopodobne jest, że wywołuje szeroką paletę emocji u odbiorców i odbiorczyń. Podobnie zresztą jak cały dramat radiowy zrealizowany na podstawie tekstu, który nawiązuje do trudnych i nadal bardzo aktualnych problemów społecznych. Joanna Bachura, w odniesieniu do trzech wybranych współczesnych utworów fonicznych, w tym również innego słuchowiska Trojanowskiego zatytułowanego *Układanka*⁶⁶⁷, konstatuje, iż jest to przykład podjętej przez autorów próby „ocalenia człowieka z jego wewnętrznym bogactwem dobra i otwartością w stosunku do Innego”⁶⁶⁸. Podobne stwierdzenie można zastosować w odniesieniu do omawianego słuchowiska *DNA*.

Podsumowując, słuchowisko składa się z pięciu sekwencji. W aż trzech z nich (I, III, IV) występują ON i ONA. W jednej (II) – ONA II i ON II, a w ostatniej (V), najkrótszej – tylko

⁶⁶² J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 339.

⁶⁶³ J. Bachura, *Kategorie filmowe...*, *op. cit.*, s. 234.

⁶⁶⁴ *Idem*.

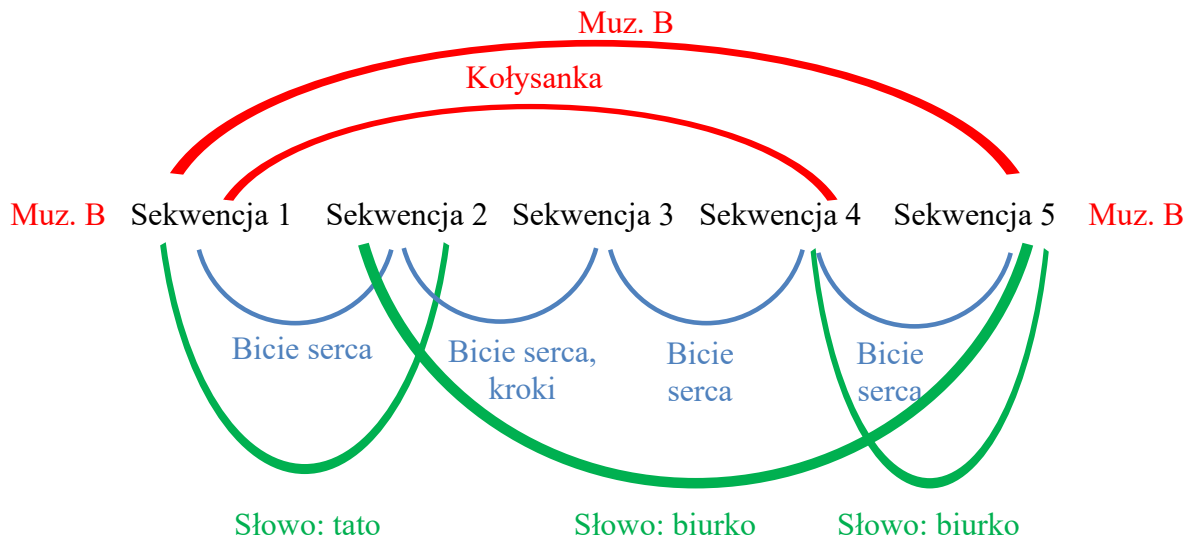
⁶⁶⁵ Bachura pisze też, że „szczególną odmianą montażu równoległego jest montaż synchroniczny”. Różnica pomiędzy nimi polega na tym, że równoległy odnosi się do wątków, które się ze sobą nie zająwiają, a synchroniczny „dwóch wątków zająwiających się i rozgrywanych jednocześnie”. Por. *Ibidem*, s. 193-196.

⁶⁶⁶ Ł. Maciejewski, *Utopiona w świetle*, <https://legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2581,danutastenka>, [dostęp z dnia 2.06.2022 r.].

⁶⁶⁷ Pozostałe dwa to *Cyrk odjechał, lwy zostały* Andrzeja Mularczyka w reżyserii Janusza Kukuły i *Sponsor* Krzysztofa Beśki w reżyserii Waldemara Modestowicza, Por. J. Bachura, *Klasyczne wartości...*, *op. cit.*, s. 350-364.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, s. 353-354.

syn, czyli ON II. Spójność sekwencji ilustruje przedstawiony poniżej uproszczony schemat:



II. 3. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *DNA*, opracowanie własne.

- warstwa muzyki
- warstwa słowa
- warstwa efektów akustycznych

Warto dodać, że elementy akustyczne oraz muzyka mają wymiar semantyczny. Dźwięk bicia serca oznacza życie, muzyka przenosi odbiorców i odbiorczynię w inny, metafizyczny wymiar bliżej nieokreślonego świata, do którego trafiają ludzie po śmierci. W słuchowisku zauważalny jest motyw drogi, przechodzenia na „tamten świat” wyrażony dźwiękowo za pomocą odgłosów kroków lub jadącego pociągu. Każda z sekwencji dąży do „wywołania” kolejnej. Razem tworzą spójną interpretacyjnie oraz strukturalnie całość. Dzieło posiada „miejsca niedookreślenia”, które związane są ze stojącym w pokoju protagonisty biurkiem, skrywającym tajemnicę. Również refleksje syna alkoholika nie są do końca wypowiedziane, jego słowa, co starała się wskazać autorka analizy, ulegają zawieszeniu. W reżyserowanym przez Waldemara Modestowicza słuchowisku pojawiają się słowa-kłucze, które w opisywanych przypadkach stanowią zamknięcie jednej i otwarcie następnej sekwencji. Analiza słuchowiska pozwala stwierdzić, że Waldemar Modestowicz buduje słuchowisko sekwencyjnie. Dba o

spójność sekwencji utworu, stosując takie chwytły jak niedopowiedzenie, zawieszenie, łączenie scen poprzez słowa-klucze, którym towarzyszą konkretne efekty akustyczne takie jak: multiplikacja, pogłos, echo, efekt głębi. Sekwencje spajane są zatem w omawianym słuchowisku zarówno na poziomie warstwy słownej, akustycznej, jak i muzycznej.

Słuchowisko *Starość jest piękna* będące dźwiękową adaptacją tekstu Esther Vilar⁶⁶⁹, w przekładzie Bożeny Intrator, również ma budowę sekwencyjną, choć podział ten nie jest aż tak wyraźny jak we wcześniej analizowanym *DNA* Tomasza Macieja Trojanowskiego. Premiera słuchowiska miała miejsce 22 marca 2007 r. W fonicznej konkretyzacji dzieła wystąpili: Grażyna Barszczewska, Anna Milewska, Zofia Saretok, Arkadiusz Bazak. Za realizację akustyczną utworu odpowiedzialny był Tomasz Perkowski, za opracowanie muzyczne – Małgorzata Małaszko, a za adaptację radiową i reżyserię – Waldemar Modestowicz.

W warstwie fabularnej utwór stanowi manifest starości, bunt przeciwko kultowi młodości oraz niezgodę na to, by podeszły wiek był powodem do deprecjacji. Ta proklamacja wypowiedzana jest przez stare kobiety i mężczyzn, którzy określają siebie, używając tego właśnie przymiotnika. Eksplikują stanowisko, mówiąc pojedynczo i chóralnym głosem. Wypowiadają jednocześnie pogardę dla wszechobecnego kultu młodości oraz prób powstrzymania i zamaskowania procesu starzenia. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa podkreśla, że słuchowisko według dramatu Vilar, „obrazuje swoisty manifest oczekiwań, pretensji, ale i marzeń starych ludzi”⁶⁷⁰.

Starość jest piękna trwa 28 minut i 34 sekundy. Autorka rozprawy doktorskiej, na potrzeby analizy, podzieliła utwór radiowy na pięć sekwencji. W przypadku omawianego słuchowiska sekwencje łączą przede wszystkim narracja oraz muzyka. Bohaterki i bohaterowie nie mają imion, są anonimowi. Hipotetycznie, ich głosy mogłyby należeć do każdego seniora i każdej seniorki, zgadzającego/zgadzającej się z treścią wypowiedzianych słów. Waldemar Modestowicz rozpoczyna foniczną konkretyzację tekstu Vilar od głośnego płaczu dziecka, przywołującego skojarzenie z momentem narodzin. Do dziecka, po kilku sekundach, dołącza szlochająca cicho kobieta. W tle brzmi muzyka wykonywana na skrzypcach.

Pierwsza sekwencja słuchowiska *Starość jest piękna* trwa do 6. minuty utworu. Składa się z dwóch scen. W warstwie tekstowej najbardziej istotny jest stosunek młodych osób do

⁶⁶⁹ E. Vilar, *Starość jest piękna. Manifest przeciwko kultowi młodości*, tłum. B. Intrator, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Warszawa 2008. Dramat, rozpisany na sześć osób, powstał w oparciu o książkę Vilar o tym samym tytule, która została wydana w 1980 r. Por. *Esther Vilar, Starość jest piękna*, <https://culture.pl/pl/dzielo/esther-vilar-starosc-jest-piekna>, [dostęp dnia 12.12.2023 r.].

⁶⁷⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Starość (i śmierć) jest piękna – na antenie* [w:] *Medialne reprezentacje kultury*, t. 1, red. A. Sugier-Szerega, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 57.

seniorów. Słowa-klucze, które pojawiają się w pierwszej scenie analizowanej sekwencji, to przede wszystkim: „staruch”, „ramol”, „grzyb”, „dziad”. Sposób postrzegania seniorów przez osoby młode, jest, jak twierdzą starsi, pejoratywny. Wszystkie przymiotniki, które pojawiają się w tej scenie mają właśnie taki charakter. Kobieta Pierwsza mówi:

Mówicie o nas „starzy, dojrzały członkowie społeczeństwa, w podeszłym wieku, seniorzy...”. Senior – to brzmi godnie. Nikt się nie domyśli, że chodzi o starucha, o odpad, o śmiecia, a przecież to my, my jesteśmy starzy⁶⁷¹.

Druga zaś dodaje:

Chyba że chcecie nas obrazić: staruch, baba, piernik, pryk, ramol, dziad, trup. Ale rzadko nas obrażacie, bo nie jesteśmy tego warci. Już niedługo znajdziemy się w piekle, albo raju, albo nigdzie. Ejże... i wtedy zechcemy na was się zemścić... Z zaświatowego klubu seniora będziemy was prześladować naszymi klątwami.

W niespełna 2. minucie utworu pojawia się chóralny głos seniorów, którzy przekrzykują się nawzajem, demonstrując swoje emocje i uczucia – irytację i zniecierpliwienie. Jednocześnie starzy ludzie nie protestują jeszcze głośno i, choć nie podoba im się zachowanie młodych, są cisi i dość ulegli. Jak wynika z fabuły słuchowiska, obawiają się bowiem utraty zainteresowania i miłości ze strony najbliższych.

Foniczna konkretyzacja tekstu Vilar, w przeciwieństwie do opisywanego wcześniej *DNA*, posiada dość bogatą „kuchnię akustyczną”. Podobnie jak w słuchowisku napisanym przez Tomasza Macieja Trojanowskiego, efekty akustyczne nie są pozbawione funkcji semantycznej. Mówiącym jednym głosem seniorom towarzyszy odgłos zegara z kukułką. Dźwięk ten odczytywać można jako znak upływu czasu. Czasu, którego starzy mają niewiele. Jest on jednak bezlitosny, co podkreślają bohaterowie i bohaterki słuchowiska, dla każdego, także dla młodych. Ci ostatni nie zdają sobie prawdopodobnie z tego jeszcze sprawy. Warto również podkreślić, że nawiązanie do „starego zegara” pojawia się także w kolejnej scenie opisywanej sekwencji (4:40). Stara kobieta mówi:

A wy? Nie, nie zapominacie o mnie. Co drugą niedzielę przychodzicie z wnukami do mojego pokoiku i przysłuchujecie się tykaniu starego zegara. Rozmawiacie ze mną głośno i wyraźnie – tak jak rozmawia się z idiotami, albo z dziećmi.

⁶⁷¹ Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchu słuchowisk.

Można zatem zauważyć spójność także na poziomie warstw dźwiękowych i tekstowych nie tylko pomiędzy sekwencjami, ale również scenami. Odgłos starego zegara zapowiada w pewnym sensie kolejną scenę słuchowiska.

W drugiej scenie opisywanej sekwencji, która rozpoczyna się od 4. minuty i 45. sekundy słuchowiska, narracja dotyczy oddania seniorów do domu pomocy społecznej, domu opieki, nazywanym niegdyś domem starców. O pobycie w tym miejscu opowiadają sami seniorzy. Warto zaznaczyć, że są oni i one jedynymi bohaterami/bohaterkami opowieści. Młodzi bliscy ani raz nie zaznaczają w dźwiękowy sposób swojej obecności na audialnej scenie słuchowiska⁶⁷². Ich wypowiedzi są przytaczane, czasem wręcz parodiowane, jedynie głosami seniorów. Esther Vilar w warstwie tekstowej, a Waldemar Modestowicz w radiowej adaptacji dramatu, oddają w pełni głos starym ludziom.

Pierwszą i drugą sekwencję słuchowiska łączy deklamowana rytmicznie i chóralnie odezwa do młodych: „Tak to jest, tak właśnie jest! Wy hieny, grabarze, kanalie, złodzieje, oszuści, gangsterzy, chciwa bando, czekająca na pieniądze!”.

W czasie, gdy starzy wypowiadają powyższe słowa, wybrzmiewa muzyka przywodząca na myśl argentyńskie tango. Pojawi się ona jeszcze w kolejnych sekwencjach słuchowiska. Związana jest ze sposobem narracji oraz stanem emocjonalnym bohaterów i bohaterek radiowej adaptacji tekstu Esther Vilar. Muzyka występuje w słuchowisku w funkcji dramaturgicznej, podkreślając rosnące w konkretnych momentach emocje, wyrażane głośno przez seniorów i seniorki.

Sekwencję drugą można określić mianem *Przebudzenia*. Samo słuchowisko autorka rozprawy odczytuje jako proces, w którym starzy ujawniają prawdę o tym, jak są postrzegani przez najbliższych oraz społeczeństwo, a także decydują się wyrazić niezgodę na taki stan rzeczy oraz ukazać prawdziwe intencje i strach, który kieruje młodymi. Strach przed tym, że sami również się kiedyś zestarzeją. Bardziej szczegółowe refleksje dotyczące tych obserwacji autorka zawarła jednak w podsumowaniu analizy.

Wspomniane *Przebudzenie* trwa niemal do 16. minuty słuchowiska (dokładnie do 15:50) i składa się ponownie z trzech scen. Pierwsza scena zbudowana jest z trzech wypowiedzi starych kobiet i mężczyzn. Z poprzednią sekwencją łączy je tykanie zegara, które słyhać przez pierwszą minutę drugiej sekwencji. Słowo-klucz w omawianej sekwencji to „czas”, podkreślany dodatkowo poprzez odgłos zegara. Mężczyzna, który rozpoczyna sekwencję,

⁶⁷² W takim sam sposób słuchacze i słuchaczki poznają inne osoby pojawiające się w pierwszej sekwencji słuchowiska, np. księdza odwiedzającego seniorów w domu pomocy społecznej czy polityków, obiecujących za pośrednictwem mediów, godne emerytury czy tańsze wycieczki dla seniorów.

wspomina swoje młode lata, mówiąc:

Moim życiem była praca. Nie miałem **czasu** [wszystkie podkreślenia autorki rozprawy] na nic innego. Teraz nie mam pojęcia, co ze sobą zrobić. Co zrobić z wolnym **czasem**. Nic nie przychodzi mi do głowy, siedzę przed telewizorem i bezradnie czekam na śmierć. Wszystko, czego się uczyłem było po to, żeby pracować, a pracowałem, żeby was utrzymać. Nie miałem **czasu** nauczyć się czegoś dla własnej przyjemności. Teraz jestem nikim. Bez pracy zawodowej jestem nikim. Nigdy nie miałem **czasu**, teraz nie mam nic, prócz **czasu**.

W kolejnej minucie słyhać szczekanie i warczenie psa. Podobnie jak we wcześniej opisywanym słuchowisku *DNA* pojawia się także efekt multiplikacji słów, pogłosu, głębi, a dodatkowo także odgłos zajętej linii telefonicznej, wybieranego numeru telefonu (stare modele telefonów stacjonarnych wydawały charakterystyczny dźwięk, gdy „wykręcało” się numer) oraz pozytywki, a także głośny oddech, wzdychanie, odgłos przejeżdżających szybko i głośno samochodów.

Waldemar Modestowicz w drugiej scenie omawianej sekwencji decyduje się także na interesujący zabieg reżyserki polegający na tym, że wypowiedzi kolejnych bohaterów i bohaterek słuchowiska poprzeplatane są odgłosem gongu. Schemat wygląda następująco: dźwięk gongu – wypowiedź mężczyzny – dźwięk gongu – wypowiedź kobiety – dźwięk gongu – wypowiedź kolejnej kobiety – chóralne powtórzenie słowa „emerytura”, do którego dodany został efekt echa. Efekt ten dynamizuje analizowany fragment słuchowiska i sprawia, że waga słów seniorów zostaje dźwiękowo podkreślona.

W trzeciej scenie starzy przywołują słowa młodych, które słyszą pod swoim adresem. Dotyczą one rozwodu, miłości w późnym wieku oraz innych etapów życia, których, zdaniem urodzonych później, nie wypada już rozpoczynać w podeszłym wieku.

Sekwencję drugą i trzecią ponownie spaja muzyka w stylu tanga. Podobnie jak w drugiej sekwencji słuchowiska, wybrzmiewa ona częściowo w trakcie wypowiedzi seniorów i przenosi słuchaczy oraz słuchaczki płynnie do trzeciej sekwencji słuchowiska, którą rozpoczynają wypowiedziane przez mężczyznę słowa-klucze: „Mamy tego dość! Dość! Dość, rozumiecie?”. Kontynuując, stara kobieta wylicza, czego seniorzy i seniorki mają dosyć. Są to m.in.: „getta, które młodzi nazywają domami opieki, klubami seniorów”, wieczorki, turnieje szachowe, wycieczki dla seniorów, lekcje tańca dla seniorów, gimnastyka dla seniorów, spotkania dla seniorów, kółka dla samotnych, Uniwersytety Trzeciego Wieku, garncarstwo, pieśni ludowe i trening autogeny.

Słowa te łączą się bezpośrednio ze sceną pierwszą pierwszej sekwencji słuchowiska, w

której stary mężczyzna przywołuje słowa młodych, zachęcających do zamieszkania w domu opieki: „W domu seniora byłoby wam lepiej. Zawsze coś by się działo: wykłady, wycieczki, wieczorki taneczne, partyjki brydża, gimnastyka grupowa [...] i lekarz na miejscu. Bezpiecznie”.

Politycy w tej samej scenie także nie zapominają o seniorach, proponując, wbrew ich woli, wiele atrakcji u schyłku życia:

Kobieta Trzecia:

Nasz rząd w szczególny sposób troszczy się o emerytów i rencistów, dlatego prosimy o głosy w następnych wyborach. Mamy wiele do zaoferowania: wyższe emerytury, tańsze wycieczki dla seniorów i wygodniejsze domy seniora, weselsze wieczorki dla seniorów, kluby seniorów, sklepy dla seniorów, nawet uniwersytet dla seniorów. Zmierzch życia powinien być piękny!⁶⁷³.

Spójność widać zatem nie tylko na poziomie następujących po sobie sekwencji, ale także pomiędzy sekwencjami niebędącymi w bezpośrednim sąsiedztwie w strukturze słuchowiska.

Analizowana sekwencja niesie ze sobą duży ładunek emocjonalny. Reżyser decyduje się nie podkreślać go dodatkowo muzyką i efektami akustycznymi. W całej swej mocy, w trzeciej sekwencji, wybrzmiewają tylko i aż słowa starych. Sekwencja kończy się gniewną wypowiedzią mężczyzny: „To, co zarobiliśmy, sami sobie weźmiemy, ponieważ jesteśmy starzy!”.

Muzyka odgrywa zaś ponownie istotną rolę we wprowadzeniu kolejnej, przedostatniej sekwencji słuchowiska. Element muzyczny sprawia, że zmienia się nastrój słuchowiska. Po dosadnym wyeksplikowaniu swoich myśli, demonstracji złości i niezgody na zakłamywanie rzeczywistości przez młodych, starzy łagodnieją. Muzyka staje się spoiwem pomiędzy trzecią i czwartą sekwencją, gdyż pozwala na płynne wprowadzenie innego, łagodniejszego klimatu słuchowiska. Zapewnia zatem spójność kolejnych sekwencji.

Sekwencja czwarta rozpoczyna się, zdaniem autorki rozprawy, niemal w 19. minucie słuchowiska (18:55). Odezwa do młodych nabiera nieco innego charakteru. Starzy z czułością zachęcają do tego, by przyjrzeć im się dokładnie, z bliska. Tym razem, po raz pierwszy w słuchowisku, zwracają jednak uwagę na emocje i odczucia młodych, a nie swoje:

Kobieta Trzecia

⁶⁷³ Słowa te zostają powtórzone w formie śpiewu przypominającego muzykę „kościelną”.

Wystraszyliście się, bo pomyśleliście o waszej przyszłości? O tym, jacy będziecie, jeśli dożyjecie naszego wieku? Naprawdę jesteście takie brzydkie i godne współczucia?

Kobieta Druga

I każdego dnia coraz bardziej boicie się tego, co ma nadejść.

Mężczyzna

Samotności. Chorób.

Kobieta Pierwsza

Bezsilności. Starzenia się.

Kobieta Druga

Odsunięcia.

Kobieta Trzecia

Zapomnienia.

Kobieta Pierwsza

No i w końcu, boicie się śmierci.

Podczas gdy seniorzy wypowiadają powyższe kwestie, wybrzmiewa fortepianowa muzyka. Autorka rozprawy zaobserwowała, że melodia zawarta w przedziale czasowym od 19:15 do mniej więcej 20:50 brzmi jak wariacja na temat utworu amerykańskiego grunge'owego zespołu Nirvana o znaczącym tytule *Smells Like Teen Spirit*⁶⁷⁴. Można przypuszczać, iż jest to celowy, acz niezwykle subtelny, zabieg reżysera Waldemara Modestowicza oraz Małgorzaty Małaszko, odpowiedzialnej za oprawę muzyczną słuchowiska *Starość jest piękna*. Utwór Nirwany, który często odczytywany jest jako hymn rewolucji nastolatków, wpisuje się przede wszystkim interpretacyjnie w ideę słuchowiska. Jeżeli zaś chodzi o efekty akustyczne w omawianej sekwencji, to zastąpione zostały one muzyką, która stanowi tło dla większości słów wypowiedzianych przez bohaterki i bohaterów.

Przedostatnią i ostatnią, piątą, sekwencję słuchowiska łączy w 23. minucie ponownie ten sam, charakterystyczny element muzyczny w stylistyce tanga. Trwa on jednak zaledwie kilka sekund. W warstwie efektów akustycznych w piątej sekwencji istotne są bicie serca i głośny oddech, trwające od 24:45 do 26:18. Dźwiękowe efekty ilustrują słowa starych o nieuchronności śmierci, a także strachu przed śmiercią. Strach ten dotyczy zarówno umierających seniorów, jak i tych, którzy mogliby się stać świadkami ich śmierci. Co interesujące, bicie serca i głośny oddech ustają, gdy stara kobieta mówi:

[...] Potrzebujemy was, bo kiedy jesteście przy nas boimy się mniej, bo potrzebujemy publiczności dla

⁶⁷⁴ Na potrzeby tej analizy można pokusić się o robocze tłumaczenie, które brzmiałoby *Pachnie (Pachnąc) jak Nastoletni Duch (Dusza)*.

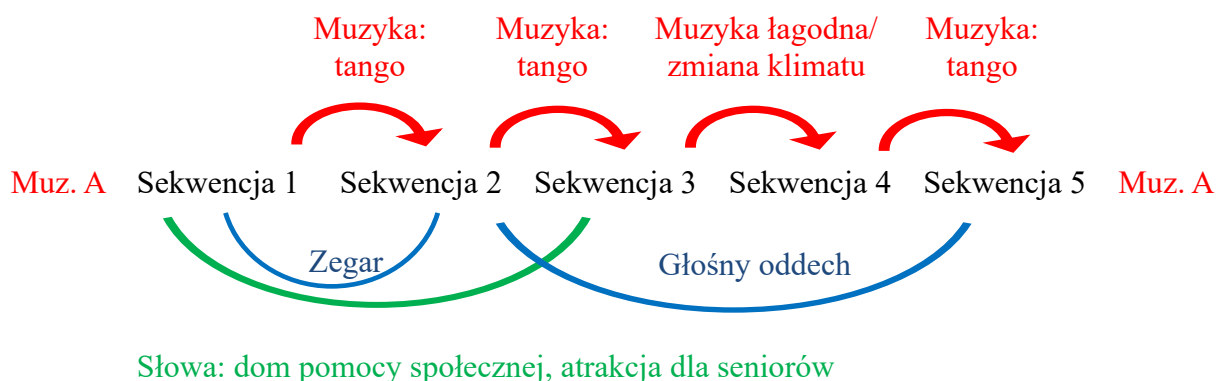
naszego ostatniego występu, naszej ostatniej roli. Chcemy ją zagrać dla was, pokazać, z jaką odwagą ją przyjmujemy.

Obecność bliskich uspokaja starsze osoby i sprawia, że strach przed śmiercią jest mniej odczuwalny. Słowa-klucze w tej sekwencji to „wy”, „was”, „wam”. Ostatnia sekwencja słuchowiska pokazuje bowiem, jak ważni są młodzi ludzie dla ich starszych bliskich. Tak ważni, że, według słów seniorów, nawet ich śmierć staje się prezentem dla młodych. Umierają po to, by zwolnić ich z obowiązku opieki. Przekaz starych dla młodych jest jednak pozytywny. Ich ostatnie, wypowiedziane gremialnie i z pełną mocą słowa brzmią bowiem: „Starość jest piękna!”.

Niemal w 27. minucie słuchowiska (26:53) słychać tę samą wzruszającą muzykę skrzypcową, graną w mollowej tonacji, która otwiera słuchowisko. Foniczną konkretyzację tekstu Esther Vilar kończy bowiem rodzaj kłamry kompozycyjnej w postaci połączenia wspomnianej muzyki oraz śmiechu dziecka⁶⁷⁵. Jak widać na przykładzie słuchowisk *DNA* oraz słuchowiska *Starość jest piękna*, zabieg ten należy do repertuaru chwytów reżyserskich Waldemara Modestowicza.

Poniższy schemat ilustruje spójność sekwencji słuchowiska *Starość jest piękna* w reżyserii Waldemara Modestowicza w warstwie tekstowej, muzycznej oraz efektów akustycznych:

⁶⁷⁵ Warto przypomnieć, że słuchowisko *Starość jest piękna* rozpoczyna płacz dziecka.



II. 4. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *Starość jest piękna*, opracowanie własne.

- warstwa muzyki
- warstwa słowa
- warstwa efektów akustycznych

Podsumowując, analiza słuchowiska *Starość jest piękna* w reżyserii Waldemara Modestowicza pozwala stwierdzić, że utwór zachowuje wysoką spójność sekwencji na poziomie warstwy tekstowej, dźwiękowej oraz muzycznej. Element muzyki utrzymany w stylistyce argentyńskiego tanga stanowi spoiwo pomiędzy sekwencjami: pierwszą i drugą, drugą i trzecią oraz czwartą i piątą. Sekwencję trzecią i czwartą łączy zaś łagodna muzyka wykonywana na pianinie lub fortepianie. Wprowadzenie i zakończenie stanowi muzyka skrzypcowa w tonacji mollowej (na schemacie oznaczona jako „Muz. A”). Muzyka posiada w słuchowisku funkcję dramaturgiczną i dostosowana jest do nastroju, jaki „panuje” w danej sekwencji.

Foniczna konkretyzacja tekstu Esther Vilar jest spójna także na poziomie warstwy tekstowej, bowiem w pierwszej sekwencji usłyszeć można, jakie atrakcje chcą, wbrew ich woli, zapewnić starym młodzi ludzie. W trzeciej sekwencji znajduje się zaś pełna dezaprobaty odpowiedź seniorów na proponowane im sposoby spędzania czasu, którym dysponują w nadmiarze.

Efekty akustyczne w słuchowisku *Starość jest piękna* ilustrują słowa seniorów, wspierając ich znaczenie. Wypowiedzi seniorów dotyczących umierania i strachu przed śmiercią towarzyszą odgłosy przyspieszonego bicia serca oraz głośnego oddechu. Odgłos tykającego zegara oraz zegara z kukułką łączy zaś pierwszą i drugą sekwencję omawianego

utworu.

Słuchowisko stanowi manifest starych ludzi, którzy chcą, by starość traktowana była przez młodych jako zwykły etap życia, a proces starzenia był rozumiany jako naturalne, dotyczące wszystkich, zjawisko. Zachęcają, by przyjrzeć się starym z bliska, chcą odsłonić „przypudrowaną” prawdę o starości. Z tego względu, w przeciwieństwie do *DNA* Tomasza Macieja Trojanowskiego w reżyserii Modestowicza, trudno w omawianym słuchowisku wskazać „miejsca niedookreślenia”.

Należy podkreślić, że słuchowisko *Starość jest piękna* prezentuje wyraźną linię interpretacyjną. Można mówić o stopniowaniu wizji starości, którą młodzi chcą za wszelką cenę zamaskować i ukryć za eufemizmami, takimi jak: podeszły wiek, odchodzenie, przemijanie. Seniorzy zaś stopniową odkrywają i przekazują prawdę o starości, która – choć bywa trudna i wiąże się z niedołężnością – jest, jak finalnie podkreślają, naprawdę piękna. W analizowanym słuchowisku można zauważyć też gradację emocji bohaterów i bohaterek. Początkowo są cisi i ulegli, stopniowo jednak, w czasie rozwoju akcji, nabierają sił i werwy, by wykrzyknąć młodym, czego tak naprawdę pragną. Pod koniec utworu łagodnieją, przenosząc pole uwagi na swych bliskich i dbając o to, by odpowiednio zrozumieli przekaz seniorów. Postaci są anonimowe, a przekaz jest uniwersalny: skierowany od każdego seniora do każdego młodego człowieka. W takim ujęciu można, zdaniem autorki rozprawy, zaryzykować stwierdzenie, że słuchowisko jest „systemem produkującym sens”, ukazując w szerszym kontekście problem społeczny związany z wykluczeniem i deprecjonowaniem osób starszych.

Ostatnim analizowanym w tej części rozprawy słuchowiskiem w reżyserii Waldemara Modestowicza jest *Srebrny deszcz* według opowiadania zmarłego w 2023 r. Pawła Huellego. Autorem adaptacji jest Waldemar Modestowicz. W słuchowisku, którego premiera miała miejsce 22 stycznia 2007 r., wystąpili: Aleksander Bednarz (Anusewicz), Anna Dereszowska (Nina), Adam Ferency (Narrator), Irena Jun (Barbara), Olgierd Łukaszewicz (Winterhaus) oraz Marian Opania (Bernard)⁶⁷⁶. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Tomasz Perkowski, a opracowania muzycznego dokonała Małgorzata Małaszko. Słuchowisko miało premierę 22 stycznia 2007 roku⁶⁷⁷.

W warstwie fabularnej *Srebrny deszcz* to opowieść o Polakach, Niemcach, Kaszubach i kresowiakach, których dzieli, a zarazem łączy, wspólna historia. Zamieszkują oni ziemię, o których tożsamość i przynależność toczyły się spory. W opowiadaniu Pawła Huellego trzech

⁶⁷⁶ Obsada, na podstawie czytanego przez Waldemara Modestowicza, zakończenia słuchowiska.

⁶⁷⁷ Encyklopedia Teatru Polskiego, *Srebrny deszcz*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50874/srebrny-deszcz>, [dostęp z dnia 27.12.2023 r.].

starszych mężczyzn jednoczy wspólne poszukiwanie skarbu sprzed lat. Skarbu, który początkowo mógł ich poróżnić. Aby odnaleźć monety ukryte przez ojca Niemca o nazwisku Winterhaus, Anusewicz i Bernard przeszukują stary mebel kuchenny znajdujący w przydomowej szopie ostatniego z wymienionych bohaterów, a następnie, we trzech, wyruszają w „podróż” pontonem po Motławie w Gdańsku. *Srebrny deszcz* to ciepła i humorystyczna opowieść o relacjach, narodach i ziemiach ojców, a także o konfliktach narodów i grup etnicznych.

Autorka rozprawy podzieliła słuchowisko na cztery sekwencje główne i dwie sekwencje poboczne, które zostaną poddane analizie. Autorka określa mianem sekwencji pobocznych te z nich, które nie są bezpośrednio związane z fabułą i akcją słuchowiska. Warto w tym miejscu zauważyć, że istotną funkcję, w przeciwieństwie do uprzednio omawianych słuchowisk, pełni w utworze postać narratora, w którego rolę wcielił się Adam Ferency. Jak na narratora przystało, rozpoczyna on słuchowisko, zapoznając odbiorców i odbiorczynię z głównym bohaterem i jego stanem emocjonalnym. Wypowiada następujące słowa: „Anusewicz nie wierzył zbyt w prorocze sny, przepowiednie Sybilli i wróżenie z dłoni, a jednak – gdy obudził się tamtego dnia, zlany potem i umęczony dusznością – poczuł, że coś musi się wydarzyć”⁶⁷⁸.

W kolejnych sekundach czasu rzeczywistego słuchowiska poznajemy głos Anusewicza – emerytowanego aktora-lalkarza, związanego nadal emocjonalnie z teatrem i lalkowymi postaciami. *Srebrny deszcz*, podobnie jak pozostałe opisywane w niniejszej części rozprawy słuchowiska, charakteryzuje klamra kompozycyjna. Pierwsza i ostatnia scena słuchowiska, które autorka określa jako sekwencje poboczne, rozgrywają się we śnie głównego bohatera lub innym, trudnym jednoznacznie do określenia, wymiarze metafizycznym. Owe sceny, na poziomie tekstowym i konkretyzacji fonicznej, stanowią klamrę kompozycyjną. W obydwu przypadkach pojawia się w nich Nina – jak można się domyślać – ukochana Anusewicza sprzed lat. Jak dopowiada bohater, przed laty słuch o Ninie zaginął i nigdy więcej się nie spotkali. Jak mówi Anusewicz: „Ją wywieźli Rosjanie, zaraz na początku, w 39 [...] Po Ninie zaginął wszelki ślad. Umarła w łagrze? Gdzie oni teraz? [...]”.

W czasie przedstawionym słuchowiska Nina byłaby już starą kobietą. Narrator dodaje bowiem w niespełna trzeciej minucie czasu rzeczywistego słuchowiska: „Gdy wysiadł [Anusewicz – przyp. aut.] z tramwaju niedaleko ulicy Uphagena, doszedł do wniosku, że nie chciałby widzieć Niny starej i pomarszczonej. Ta we śnie była nieśmiertelna i szczęśliwa”.

Spójność pomiędzy opisaną sekwencją poboczną a pierwszą sekwencją słuchowiska,

⁶⁷⁸ Wszystkie cytowane fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

rozgrywającą się w teatrze, wyznaczają słowa narratora, który w 3. minucie słuchowiska wskazuje miejsce akcji oraz ilustruje klimat pierwszej sceny pierwszej sekwencji omawianego utworu:

Po wejściu do teatru, wręczył kwiaty pani Andruszkiewiczowej, a ona jak zawsze dała mu klucze do magazynu. Zapalona struga światła wydobywała z ciemności nieruchome głowy i korpusy lalek. Ożywiał je wiele razy, użyczając im swojego głosu i ruchu dłoni. Teraz, gdy był już emerytem, przychodził tu raz w miesiącu i odgrywał z nimi w ciszy swoje własne, improwizowane sceny.

Pierwsza sekwencja jest najkrótsza, trwa do 5. minuty i 40. sekundy słuchowiska. Ogranicza się do krótkiego pobytu w teatrze i powrotu do domu (a zatem składa się z dwóch scen), gdzie Anusewicz nadal bawi się przyniesioną z teatru lalką przypominającą Kostuchę. W warstwie słownej, najistotniejszymi słowami-kluczami w tej sekwencji są „niepewność” oraz „czekanie”. Anusewicz mówi o tym, że być może w domu ktoś już na niego czeka. Słowa te, niczym samospełniająca się obietnica, „przynoszą” odwiedzin Niemca o nazwisku Winterhaus, rozpoczynające kolejną, drugą, sekwencję słuchowiska. Z pewnością zatem spoiwem pomiędzy sekwencjami pierwszą i drugą staje się warstwa słowa. Pierwsza sekwencja słuchowiska jest uboga w „kuchnię akustyczną”. Jej częścią staje się natomiast monotonna, spokojna muzyka instrumentalna, grana na flecie. Odbiorcy i odbiorczynie słyszą ją od momentu, gdy protagonista opuszcza teatr. Cichnie dopiero, gdy w domu Anusewicza pojawia się gość. Łagodnie wyciszana, stanowi spokojne przejście do drugiej sekwencji słuchowiska.

Wizyta Winterhaus w niespełna 6. minucie słuchowiska, inicjuje drugą sekwencję omawianego utworu radiowego. W warstwie akustycznej, jej początek sygnalizuje dźwięczny i melodyjny sygnał dzwonka do drzwi, który łączy pierwszą i drugą sekwencję utworu. Pierwszą scenę drugiej sekwencji otwiera poniższy dialog pomiędzy mężczyznami:

Anusewicz

Przepraszam, pan do mnie?

Winterhaus

Jestem Winterhaus. Czy mogę z panem porozmawiać?

Anusewicz

Oczywiście, proszę.

Winterhaus

Pewien kłopot jest, jak zawsze przy taka rozmowa. Ja dłużej nie mogłem zwlekać. Pan wie, ja ze trzy razy już wchodziłem na te schody i uciekałem.... Bałem się.

Anusewicz

Mnie?

Winterhaus

Sytuacji. Pan wie, ja tu mieszkałem aż do końca wojny...

Po krótkiej wymianie zdań okazuje się, że Niemiec poszukuje skarbu, który być może jego ojciec ukrył w starej komodzie, gdy jeszcze mieszkał w domu⁶⁷⁹ zajmowanym obecnie przez Anusewicza. Winterhaus tłumaczy:

To nie jest zwykła sprawa. Ja przez mego ojca tu przyjechałem. Ja ciągle ten sam sen miałem... Pan wie, on pozostawił skarb w kredensie tym kuchennym, co obok od pieca stał. On całe życie mówił: „Helmut, to pewnie tam jest”. A ja mu nie wierzyłem. A jak zmarł, to mi się śniła w każda noc ta kredens i monety. W każda noc! A potem cierpiałem na *Schlaflosigkeit*⁶⁸⁰ i lekarz mi powiedział: „Niech pan tam jedzie, Herr⁶⁸¹ Winterhaus. Niech pan przekona się, że nie ma żaden kredens, żaden skarb, nie ma nic”.

Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób Waldemar Modestowicz kreuje bohatera na poziomie warstwy językowej i brzmieniowej. Zanim jeszcze Winterhaus wyjaśni swoje pochodzenie, słuchacze i słuchaczki prawdopodobnie domyślą się, że jest obcokrajowcem, ze względu na specyficzny akcent i błędy fleksyjne występujące w wypowiedzi mężczyzny. Charakterystyczna wymowa głoski „r” dodatkowo przywodzi na myśl język niemiecki. Gdy mężczyzna zaczyna wplatać niemieckie wyrazy do wypowiedzi skonstruowanej w języku polskim, jego pochodzenie, wraz z informacją podaną w tekście, jest oczywiste.

Można by w tym miejscu przyjrzeć się także kreacji głównego bohatera Anusewicza. Jego osobowość i usposobienie są łagodne. Jest nastawiony na działanie. Gdyby nie postawa protagonisty, słuchowisko mogłoby mieć inny finał. Chęć pomocy Niemcowi i włączenie się Anusewicza do działania mają, zdaniem autorki, istotny wpływ na kształtowanie sytuacji dramaturgicznej *Srebrnego deszczu*.

Ponadto, pojawienie się Winterhaus jest, z perspektywy rozwoju akcji, jednym z najważniejszych zdarzeń słuchowiska. To właśnie wspólne poszukiwanie skarbu, którego istnienie lub nieistnienie przyszedł dowieść Niemiec, łączy mężczyzn, którzy reprezentują różne narody i grupy etniczne: Anusewicz pochodzi z Kresów Wschodnich, a dokładniej z Rudzińszczyzny znajdującej się na terenie obecnej Białorusi, Bernard jest z Kaszub, a Winterhaus to Niemiec, mieszkający do końca wojny w, obecnie polskim, Gdańsku. Pomimo różnych doświadczeń i pewnych tarć, mężczyźni koncentrują się na wspólnym celu, porzucając

⁶⁷⁹ Ze słuchowiska wiemy, że Winterhaus mieszkał w nim do końca II wojny światowej.

⁶⁸⁰ Niem. *bezsenność*.

⁶⁸¹ Niem. *pan*.

z czasem ewentualne wątki materialne. Doprowadziło to do prawdziwej relacji, wykraczającej poza jakiegokolwiek narodowościowe aspekty. Z tego powodu autorka rozprawy doktorskiej uważa, że wątkiem uogólnionym w *Srebrnym deszczu* staje się pojednanie narodów i grup etnicznych. Rozumienie terminu „wątek” autorka przytacza za Markiem Ostrowskim, który pisze: „Opowiedziane zdarzenia konstruują wątek. Zatem wątek jest jednostką fabuły. Jest całością zdarzeniową, niepodzielną już na mniejsze zamknięte całości posiadające sens fabularny”⁶⁸².

Wracając do kwestii spójności sekwencji, pojawienie się Winterhausa i jego wspólna z Anusewiczem podróż do domu Bernarda nad kanał Raduni, gdzie znajdowała się trzyczęściowa szafka kuchenna zawierający domniemany skarb, stanowią pierwszą i drugą scenę drugiej sekwencji słuchowiska. Pierwsza scena kończy się słowami Anusewicza, skierowanymi do Winterhausa: „Idziemy!”. Sceny spaja natomiast głos narratora, opisujący drogę, którą pokonują mężczyźni. Druga scena zaczyna się słowami Winterhausa, który mówi: „Mnie nie chodzi o pieniądze, majątek. Ja tylko sprawdzić chciałem, prawdę ojciec gadał, czy nie”. W analizowanych scenach główną rolę gra słowo. Element muzyczny nie występuje w omawianych scenach, a „kuchnię akustyczną” stanowią wspomniany już dźwięk dzwonka do drzwi, odgłos piejącego koguta, ćwierkanie ptaków i inne dźwięki charakterystyczne dla audiosfery, otaczającej mężczyzn przyrody. Akustyka dookreśla w tym przypadku przestrzeń. Druga sekwencja kończy się słowami Anusewicza: „Już jesteśmy. To tutaj. Niech pan nic nie mówi, ja zagadam”.

Spoiwem łączącym sekwencję drugą i trzecią staje się ponownie warstwa słowna, gdyż kwestia wypowiedziana przez Anusewicza na końcu drugiej sekwencji słuchowiska koresponduje bezpośrednio z wypowiedzią narratora, rozpoczynającą trzecią sekwencję. Należy też podkreślić, że główną funkcją narratora jest dopełnianie obrazu świata przedstawionego w radiowej adaptacji *Srebrnego deszczu*, a także informowanie słuchaczy i słuchaczek o zmianach miejsca akcji. Na samym początku trzeciej sekwencji, niemal w 11. minucie słuchowiska (10:54) narrator mówi:

Domek Bernarda stał nad kanałem. Na podwórku leżały porzewiałe blachy, cegły z rozbiórki, zwoje drutu. W bujnych chaszczach urzędowały kury. Barbara gotowała zupę. Dzieci były na wakacjach, a Benek jeździł na taksówce.

Ta krótka wypowiedź jest bogato ilustrowana dźwiękowo. Wśród efektów akustycznych

⁶⁸² M. Ostrowski, *Studia o mediach, kulturze i komunikacji*, op. cit., s. 154.

występujących na przestrzeni niespełna 30 sekund można wymienić chociażby: ćwierkanie ptaków, szczekanie i ujadanie psa, gdakanie kur, „stukanie” garnkami podczas gotowania.

W sekwencji trzeciej, Waldemar Modestowicz wprowadza kolejne postaci słuchowiska: najpierw Barbarę, żonę Bernarda, a następnie jej męża. Sekwencja składa się z trzech scen. Pierwsza rozgrywa się w domu Bernarda, gdzie Anusewicz zapoznaje Barbarę z Winterhausem, a druga w szopie, dokąd udają się mężczyźni w poszukiwaniu starego mebla. Tam też dołącza do nich Bernard. Trzecia scena ma miejsce w domu, gdzie mężczyźni i Barbara jedzą obiad. Warto zauważyć, że pomiędzy pierwszą a drugą sceną trzeciej sekwencji, gdy narrator opisuje wygląd szopy, ponownie zaczyna wybrzmiewać ta sama muzyka grana na flecie, którą usłyszeć można w pierwszej sekwencji. Tam towarzyszyła słowom narratora i Anusewicza. Podobnie zatem jak we wcześniej opisywanych słuchowiskach, spójność sekwencji zaobserwować można nie tylko na poziomie następujących po sobie sekwencji, lecz także, tak jak w tym przypadku, pomiędzy pierwszą i trzecią sekwencją słuchowiska *Srebrny deszcz* w reżyserii Waldemara Modestowicza. W omawianej sytuacji spójność wyznacza element muzyki, który wybrzmiewa w przedziale czasowym od 13:14 do 15:27.

Postać Bernarda zostaje wprowadzona do słuchowiska dokładnie w 15. minucie i 49. sekundzie słuchowiska. Jego pojawienie się rozpoczyna drugą scenę trzeciej sekwencji. Bernard jest niezadowolony z faktu, że Anusewicz i Winterhaus przeszukują jego szopę w poszukiwaniu kuchennej szafki, którą otrzymał od szwagra w prezencie ślubnym. Gdy udaje im się znaleźć mebel, a w nim kolekcję starych monet bitych w Gdańsku, które potajemnie zbierał ojciec Winterhausa, Kaszub upomina się o znaleźne. Wówczas dochodzi do kłótni pomiędzy Kaszubem a pochodzącym z Kresów Wschodnich Anusewiczem⁶⁸³, który mówi do Bernarda:

[...] Wy, Kaszubi, pazerni jesteście gorzej sępów! Ty się, Benek, opamiętaj! Gdzie masz Ty honor? Honor! Honor, gdzie?

Bernard

A Ty od Kaszubów, łapy precz trzymaj! Patrzcie go! Bosy Antek z za Buga⁶⁸⁴! Szlachecki gest, co? Przechlali dawno Polskę, a teraz dupą świecą! Panowie bracia!

Anusewicz

⁶⁸³ Symbolicznie scena ta odzwierciedla konflikty grup etnicznych zamieszkujących Gdańsk po 1945 r.

⁶⁸⁴ Było to obraźliwe powiedzenie, którego Kaszubi używali w stosunku do ludzi przybyłych z Kresów Wschodnich. Pisze o tym we wspomnieniach m.in. bohaterka reportażu *Z dwóch rodzajów gliny*, Regina Okrój (z domu Toczko). Por. O. Dębicka, *Powojenna kulturowość zaklęta w gdańskie historie rodzinne*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2019, nr 20 (4), s. 146.

O, tak, tak, przechlali? A kto z Niemcami trzymał, co? Kto zamordował Leszka Białego?⁶⁸⁵.

Gdy doszło do bójki, porządek zaprowadziła Barbara, która polała obydwu mężczyzn wodą z węża ogrodowego i zapędziła do stołu, gdzie rozgrywa się trzecia, i ostatnia, scena omawianej sekwencji. Trzecia sekwencja słuchowiska kończy się zaś, gdy Bernard mówi po obiedzie:

No i wódka się skończyła. Podaj, Basiu, domowego winka, a potem popływamy trochę dla ochłody. Mam solidny wojskowy ponton, od Ruskich. Z Demobilu kupiłem.

Barbara

To chyba poszaleliście! W takim stanie na ryby? Nie, nie ma mowy!

Bernard

Jakie tam ryby? Piękny dzień. Zrobimy sobie wycieczkę krajoznawczą.

Anusewicz

Tak, tak! Od strony kanału, widok miasta jest niecodzienny!

Łagodne przejście od trzeciej do czwartej sekwencji słuchowiska wyznacza muzyka, której linię melodyczną podkreślają skrzypce. Zmienia się jednocześnie klimat słuchowiska. Element muzyki wprowadza bowiem atmosferę sielanki. Scenie wycieczki po rzece Motławie towarzyszą liczne efekty akustyczne takie jak szum wody, odgłos ptaków przywodzący na myśl nadmorskie mewy i dźwięk silnika, najprawdopodobniej pontonu.

Skrzypcowa muzyka pojawia się ponownie w 24. minucie słuchowiska, gdy narrator opisuje, w jaki sposób, wraz ze wszystkimi, z wyjątkiem jednej, monetami, zatonął ponton Bernarda, a mężczyźni znaleźli się w wodzie, z której szczęśliwie udało im się wydostać. Druga scena rozgrywa się, już po wyjściu Anusewicza, Bernarda i Winterhausa z wody, na targu rybnym, pełnym turystów i handlarzy. Muzyka, po raz kolejny, łączy zaś nie tylko następujące po sobie sekwencje, ale także sceny w obrębie jednej sekwencji słuchowiska. Trzecia, bardzo krótka scena obejmuje słowa Anusewicza wypowiedziane już w domu, po powrocie z targu, do lalki-kostuchy, przyniesionej z teatru w pierwszej sekwencji słuchowiska. W 26. minucie słuchowiska protagonista mówi: „Staruszek, dzisiaj się tobie wywinąłem. O mały włos, a zostałbym topielcem”.

Po tych słowach narrator przenosi słuchaczy i słuchaczki w trudny do określenia metafizyczny wymiar, w którym Anusewicz spotyka przedwojennych mieszkańców

⁶⁸⁵ Książę krakowski, który został zamordowany 24 listopada 1227 r. podczas zjazdu piastowskiego w Gąsawie. Por. *Został zamordowany Leszek Biały*, <https://muzhp.pl/kalendarium/zostal-zamordowany-leszek-bialy>, [dostęp z dnia 1.01.2024 r.].

Rudzieńszczyzny.

Ostatnią, poboczną sekwencję, rozgrywającą się znów we śnie (a być może po śmierci głównego bohatera) łączy z czwartą sekwencją słuchowiska warstwa słowa. Słowem-kluczem staje się zaś „kostucha”. Pojawiająca się w tym, bliżej nieokreślonym, pozaziemskim wymiarze, Nina mówi:

Kostucha zeskoczyła na podłogę. Zakręciła się w tańcu na trzy. Zaczęła rosnąć, powiększać się, a kiedy doszła do ludzkich rozmiarów, zrzuciła prześcieradlane haki. Już nie Kostucha, ale Nina. Dwudziestoletnia, piękna i zalotna. Tańczyła na dywanie, jakby specjalnie dla niego.... Chodź do mnie, no, obejmij mnie mocno. No, chodź....

Foniczną adaptację *Srebrnego deszczu* w reżyserii Waldemara Modestowicza kończą słowa narratora:

Nina zaśmiała się i umknęła do jadalnego pokoju. Anusewicz poszedł za nią, ale za ścianą nie było już jadalni, tylko zakole rzeki i łąka. Ta sama jak ze snu. Zobaczył na niej Żubrowiczów, Anusewiczów i wszystkich innych, o których pamiętał i o których dawno już zapomniał. Ksiądz Wołkonowicz zastąpił mu drogę i kazał spojrzeć za siebie. Ujrzał własne ciało, które nie należało już do niego, a nad nim pochyloną żonę. Płakała. Z zaciśniętych palców wyjęła mu złotą monetę. Czy chcesz tam wrócić?

Anusewicz

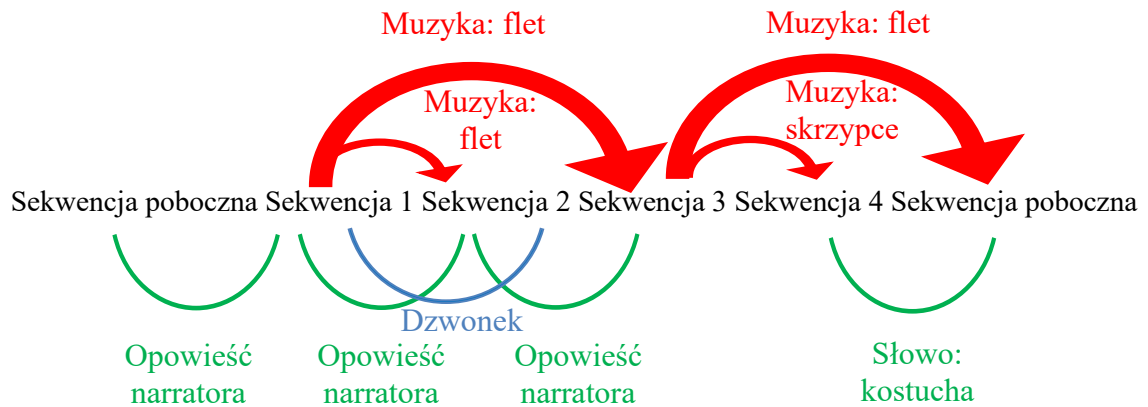
Nie... Skądże znowu...

Narrator

I ruszył... Po miękkiej, wilgotnej łące Rudzieńszczyzny, przed siebie....

Słowom tym towarzyszy spokojna muzyka grana na flecie, która wybrzmiewała w pierwszej i trzeciej sekwencji słuchowiska. Ostatnim efektem akustycznym, który w omawianym utworze słyszą odbiorcy i odbiorczynie jest, nawiązujący do tytułu, dźwięk deszczu.

Uproszczony schemat spójności sekwencji trwającego 29 minut słuchowiska przedstawia poniższa ilustracja:



II. 5. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *Srebrny deszcz*, opracowanie własne.

- warstwa muzyki
- warstwa słowa
- warstwa efektów akustycznych

Podsumowując, *Srebrny deszcz* w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza zachowuje spójność sekwencji na różnych poziomach – nie tylko następujących po sobie sekwencji, ale także tych, które nie znajdują się w swoim bezpośrednim sąsiedztwie. Analiza pozwala stwierdzić, że spójność sekwencji wyznacza zarówno warstwa słowa, jak i element muzyki. Muzyka pełni w słuchowisku podwójną funkcję: konstrukcyjną (oddzielając wybrane sekwencje) oraz dramaturgiczną (wprowadzając klimat słuchowiska). Co więcej, słuchowisko ma zdecydowanie najbardziej bogatą „kuchnię akustyczną” ze wszystkich utworów omawianych w niniejszych analizach. Waldemar Modestowicz kształtuje postaci słuchowiska za pomocą narzędzi związanych z brzmieniem języka używanego przez bohaterów, szczególnie akcentu oraz błędów fleksyjnych występujących w wypowiedzi Niemca Winterhaus. Charakterystyczna wymowa głoski „r” dodatkowo przywodzi na myśl język niemiecki. Istotny wpływ na sytuację dramaturgiczną *Srebrnego deszczu* ma natomiast postawa głównego bohatera, Anusewicza, który bezinteresownie pomaga Winterhausowi, choć skutkuje to poważną kłótnią i bójką z własnym szwagrem. Wątkiem uogólnionym, zdaniem autorki rozprawy, jest w omawianym słuchowisku pojednanie narodów i grup etnicznych, nie tylko tych zamieszkujących powojenny Gdańsk.

Analiza pozwala stwierdzić, że Waldemar Modestowicz zachowuje wysoką spójność

sekwencji reżyserowanych przez siebie słuchowisk. Kolejnym etapem analizy jest porównanie wybranych słuchowisk omawianego reżysera ze słuchowiskami reżyserów i reżyserki radiowych o zbliżonym warsztacie.

Pierwszym z opisywanych w tym ujęciu słuchowisk jest *Tunel*, będący radiową adaptacją opowiadania Zbigniewa Wojnarowskiego⁶⁸⁶ pod tytułem *Pióra*. Słuchowisko, wyreżyserowane przez Jana Warenycię⁶⁸⁷, miało premierę 9 lutego 2014 r. w Teatrze Polskiego Radia. Autorem adaptacji był sam reżyser, za realizację akustyczną odpowiadał Paweł Szaliński, a za opracowanie muzyczne Tomasz Obertyn. W słuchowisku *Tunel* wystąpili: Leon Charewicz (Dziewulski), Henryk Talar (Głos), Katarzyna Dąbrowska (Persy/Telefonistka), Krzysztof Wakuliński (Andrzej Dowmund), Andrzej Blumenfeld (Mówca/Profesor Zabiełło), Jan Prochyra (Rabski), Stanisław Brudny (Profesor Wilczur/Portier w szpitalu), Tomasz Marzecki (Spiskowiec/Urzędnik w magistracie), Andrzej Mastalerz (Młody/Uczestnik wykładu)⁶⁸⁸.

Trwający 45 minut utwór foniczny rozpoczyna muzyka przywodząca na myśl lata 30.⁶⁸⁹ oraz słowa narratora, które podkreślają wypowiedź bohatera, powtarzającego wybrane fragmenty monologu narratora. Sam narrator (określany jako Głos) posiada w słuchowisku odmienną funkcję niż w analizowanych dotąd utworach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Jest nie tylko osobą wszechwiedzącą, która objaśnia, dopowiada, przekazuje informacje o świecie przedstawionym, ale też wchodzi w dialog z bohaterami. Ta podwójna rola narratora sprawia, że początek słuchowiska może wydawać się nieco mniej czytelny, a postać mężczyzny niedookreślona. Czy jest on narratorem, czy bohaterem należącym do świata przedstawionego w słuchowisku? Dlaczego zwraca się zarówno do słuchaczy i słuchaczek, jak i do Dziewulskiego – sądowego referenta, będącego główną postacią omawianego tekstu

⁶⁸⁶ Zbigniew Wojnarowski (ur. 1956) – pisarz, felietonista, dziennikarz, autor takich powieści jak *Posoka smoka* i *Słońce w słonecznikach*. Kilkanaście słuchowisk autora, m.in. *Happy End* i *Ptaki*, zostało wyemitowanych na antenie Teatru Polskiego Radia. Publikuje również pod pseudonimem Dominika Stec.

⁶⁸⁷ Jan Warenycia (ur. 1950) – jeden z najważniejszych reżyserów Teatru Polskiego Radia. Wśród słuchowisk reżyserowanych przez Warenycię warto wymienić: *Chłopów*, *Krzyżaków*, *Imię róży*, *Mikołajka*, *Proces*, *Graczy*. Od 1994 r. reżyseruje powieść radiową *W Jezioranach*, która emitowana jest na antenie Polskiego Radia od 1960 r. W 1994 r. Jan Warenycia był odpowiedzialny także za reżyserię dubbingu do filmu animowanego *Patrol Jin Jina*. Warenycia jest wielokrotnym laureatem Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (w 2001, 2005, 2009, 2010 i 2014 r.), m.in. w kategorii „scenariusz będący adaptacją” za słuchowisko *Trylogia. Fuga alla polacca* według opowiadania Zbigniewa Wojnarowskiego (reż. Jan Warenycia). Słuchowisko zostało zgłoszone do konkursu przez Teatr Polskiego Radia w 2014 r.

⁶⁸⁸ *Zdrada, zamach i podróż czasoprzestrzenna*, <https://jedylnka.polskieradio.pl/artukul/1044374,Zdrada-zamach-i-podr%C3%B3%C5%BC-czasoprzestrzenna>, [dostęp z dnia 16.01.2024 r.].

⁶⁸⁹ Zanim jeszcze akcja się rozwinie, muzyka wybrzmiewająca w pierwszych sekundach słuchowiska, stanowi podpowiedź dla słuchaczy i słuchaczek dotyczącą epoki, miejsca w historii, czasów, w których rozgrywa się akcja utworu.

kultury? Zabieg ten sprawia jednocześnie, że początek słuchowiska może wydawać się dość intrygujący. Przykład stanowi pierwsza scena słuchowiska, w której zarówno Głos i Dowmund⁶⁹⁰ mówią jednocześnie:

Duszę się, rozumiesz? Tchu mi brak! Nie mam siły patrzeć... Na te miedziane czoła, brudne łapy, oschłe serca! Zapluli ją, obsiedli jak robactwo, zamienili w koryto, w żerowisko! I ci, i tamci, wszyscy razem zbydleli, spoganiali, sztandarami buty czyszczą!⁶⁹¹.

Dowmundowi odpowiada zaś zarówno jego kochanka o imieniu Persy (w tej roli Katarzyna Dąbrowska), jak i Głos⁶⁹²: „Kochaj mnie, *mon amie*⁶⁹³! Nikt nie kocha tak jak ty!”. W kolejnych scenach Głos ponownie powtarza słowa bohaterów, wtórując im, a także prowadzi dialog z Dziewulskim.

W warstwie fabularnej *Tunel* jest opowieścią o wspomnianym już referencie sądowym Dziewulskim (główną rolę gra, występujący nierzadko w słuchowiskach reżyserowanych przez Modestowicza, Leon Charewicz), który – pod pretekstem wyjazdu do sanatorium w Drohobyczu – wynajmuje pokój nieopodal swego domu, by obserwować żonę. Podejrzewa ją bowiem o zdradę. W miarę rozwoju akcji dowiaduje się, że poprzednim lokatorem zajmowanego przez niego pokoju był poseł na sejm Jan Zbierski, który został dotkliwie pobity przez oficerów za to, że krytykował rządy sanacyjne i Józefa Piłsudskiego. Zdecydowanym zwrotem akcji staje się w słuchowisku moment, w którym protagonista podsłuchuje przez kanał wentylacyjny rozmowę spiskowców. Początkowo trudno Dziewulskiemu zrozumieć, kogo chcą oni zabić, gdy przygotowują swój plan. Wreszcie jednak dowiaduje się, że ofiarą zamachu ma stać się pisarz i lekarz Tadeusz Boy-Żeleński, a w dokonaniu zabójstwa ma pomóc spiskowcom przebywający w miasteczku profesor Zabięło. Okultysta ten zamierza otworzyć tunel czasoprzestrzenny, by umożliwić zamach na Boya-Żeleńskiego. Dziewulski, przenikając do otwartego przez Zabięłę kanału czasoprzestrzennego, rozpoczyna abstrakcyjną i zagadkową podróż, w czasie której poznaje takie postaci literatury dwudziestolecia międzywojennego, jak np.: profesor Wilczur ze *Znachora* autorstwa Tadeusza Dołęgi-Mostowicza czy Stefania (Stefcia) Rudecka – bohaterka powieści *Trędowata* pióra Heleny Mniszkówny. Te dwie, przenikające się w słuchowisku przestrzenie – czas wyobrażony słuchowiska i wymiar tajemniczy, wypełniony postaciami i autorami oraz autorkami literatury – stanowią wyraźne

⁶⁹⁰ Zwracający się do swej kochanki, Persy (w tej roli Katarzyna Dąbrowska).

⁶⁹¹ Wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

⁶⁹² Persy śpiewa, Głos mówi.

⁶⁹³ Fr. mój przyjacielu.

plany akustyczne utworu.

Pierwszy z nich wypełniony jest „po brzegi” muzyką, która towarzyszy niemal każdej scenie. Wybrzmiewają zarówno utwory pochodzące ze sceny rozrywkowej, kabaretowej lat 30., jak i np. pieśń I Brygady Legionów Polskich dowodzonych przez Józefa Piłsudskiego, *My, Pierwsza Brygada*⁶⁹⁴. Muzyka w słuchowisku reżyserowanym przez Jana Warenycię posiada przede wszystkim funkcję ilustracyjną, ale częściowo także dramaturgiczną, podkreślając istotne momenty i budując napięcie omawianego utworu radiowego. Warto też podkreślić, że muzyka nie posiada wymiaru semantycznego i jest, jak już zostało napisane, przede wszystkim dźwiękową ilustracją.

Drugi wymiar, czyli metafizyczna podróż literacka przez kanał czasoprzestrzenny, jest zaś bogaty w efekty akustyczne. Swoistej wycieczce towarzyszą nieustanne trzaski, huki i cyklicznie pojawiający się głośny, przenikający, jednostajny szum, niczym odgłos silnika, który symbolizuje ruch i proces przemieszczania się. Ponadto, słychać wycie, zawodzenie, kroki, dźwięk otwieranych drzwi, szelest oglądanego weksla, dźwięk wbijania łopat w ziemię. Nie brakuje także elementu muzycznego: muzyki fortepianowej czy kobiecego śpiewu, Nagromadzenie wymienionych dźwięków potęguje wrażenie abstrakcji i niezwykłości podróży, którą Dzewulski opisuje w 41. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska tymi słowy:

Ten sen jest zbyt namacalny. Ten dziwny, spustoszony przez kataklizm świat wokół, pełen martwych pisarzy i żyjących postaci, które stworzyli, jest cudzą krainą. Co ja tu robię, skoro nie mam z nią nic wspólnego? Po co dałem się wciągnąć w tę koszmarną wycieczkę z podziurawionym kulami trupem?

Na końcu wspomnianej wyprawy protagonista dowiaduje się także prawdy o sobie. W 42. minucie słuchowiska mężczyzna towarzyszący mu w podróży i objaśniający Dzewulskiemu otaczającą ich rzeczywistość mówi:

Ty nie masz żony, mieszkasz sam w ubożuchnym mieszkanku, roznośisz listy za marną pensyjkę i całymi dniami gapisz się z nudów okno. Chorujesz na płuca i podkochujesz się skrycie w córce lekarza, która jest narzeczoną jakiegoś ważnego polityka. Nie masz nawet nazwiska, panie kolego. Panowie Skamandryci⁶⁹⁵ nazwali cię Szary Człowiek i wysoko wspięli się po twoich plecach, nie ma co.

⁶⁹⁴ Autorem wspomnianej pieśni legionowej był najprawdopodobniej Andrzej Brzuchal-Sikorski – kapitan i kapelmistrz I Brygady Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego. Od 2007 r. utwór *My, Pierwsza Brygada* jest pieśnią reprezentacyjną Wojska Polskiego.

⁶⁹⁵ Literaci należący do grupy poetyckiej Skamander, istniejącej w latach 1916-1939 r. Tworzyli ją m.in. Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń.

Słowa te poddają w wątpliwość całą dotychczasową fabułę słuchowiska. Jeżeli Dziewulski nie jest tym, za kogo się podaje na samym początku utworu, a sytuacja wygląda zupełnie odmiennie, słuchacze i słuchaczki mogą zastanawiać się, czy opowiedziana im historia jest zatem tylko tworem wyobraźni głównego bohatera. Snem o innym, lepszym i posiadającym sens życia, który protagonista sam sobie wyśnił? Tego jednoznacznie autor nie wyjaśnia.

Tunel można rozpatrywać jako całość z podziałem na poszczególne sceny. Da się określić oczywiście budowę sekwencyjną omawianego utworu, choć spójność sekwencji nie jest tak wyraźna jak w słuchowiskach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Pojawiają elementy, które przenoszą słuchaczy w inny czas, miejsce lub jeden ze wskazanych wcześniej wymiarów utworu. Są to w pierwszym przypadku słowa narratora/Głosu, które wyraźnie wskazują zmianę czasu (wypowiadając słowa „Trzy dni później”), a także zmianę wymiaru, tzn. przejście przez kanał czasoprzestrzenny i rozpoczęcie podróży w innym, abstrakcyjno-literackim świecie, który autorka opisała powyżej. Gdyby nie postać Głosu i jego wyraźne słowa eksplikujące wprost zmianę czasu oraz wprowadzenie przez autora słuchowiska nowego, metafizycznego wymiaru, wydzielenie sekwencji byłoby bardziej skomplikowane. Niemniej jednak, spójność sekwencji na poziomie warstw słowa, muzyki czy elementów akustycznych, w porównaniu do utworów fonicznych reżyserowanych przez Modestowicza, nie jest, jak już zostało napisane, tak wysoka.

W warstwie słownej brakuje słów-kluczy, które występują w analizowanych słuchowiskach w reżyserii Waldemara Modestowicza. Trudno też wyróżnić powtarzające się elementy muzyki, która – w przypadku utworów radiowych reżyserowanych przez Modestowicza – nie tylko pomaga zachować szczególną spójność sekwencji utworów, ale także posiada funkcję semantyczną, jest znacząca. Przykładowo pojawienie się charakterystycznej muzyki w kolejnych sekwencjach słuchowiska *DNA*, oznacza, że bohaterowie – Alkoholik i Śmierć – znajdowali się w innej, metafizycznej przestrzeni. W słuchowisku *Tunel* trudno odnaleźć tego rodzaju analogie. Wprawdzie w pierwszej scenie pierwszej sekwencji utworu reżyserowanego przez Jana Warenycię pojawia się ta sama muzyka kabaretowa, powtórzona po raz kolejny w scenie snu Dziewulskiego, niemniej jednak dzieje się to w stosunkowo niewielkim odstępnie czasu, w obrębie tej samej sekwencji, tj. zanim narrator/Głos wypowie słowa: „Trzy dni później”. Podobnie poszczególne efekty akustyczne, np. dźwięk przypominający pracujący silnik, pojawiają się w jedynie w czasie podróży bohaterów po świecie pełnym postaci i autorów/autorek związanych z literaturą.

Podsumowując, należy zauważyć również, że *Tunel* charakteryzuje się niewielką dynamiką montażu. Fabuła nie jest zbyt wartka, sceny są dość długie – trwają od kilku, nawet

do kilkunastu minut. Słuchowisko nie zachowuje wysokiej spójności sekwencji na poziomie warstw słowa, muzyki i efektów akustycznych. Sceny zmieniają się w sposób płynny, brak jednak znaczących elementów wysokiej spójności na poziomie wspomnianych warstw. Słuchowisko jest z tego powodu także mniej czytelne niż analizowane wcześniej słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza. Ponadto, narrator pojawia się w podwójnej roli niby-bohatera oraz wszechwiedzącego komentatora, opisującego świat przedstawiony słuchowiska. Wydaje się jednak, że dialogi bohaterów charakteryzuje dość niski poziom interakcji, każdy z nich wypowiada swe kwestie częściowo w charakterze monologów. Większości scen towarzyszy nawarstwienie różnorodnych elementów muzyki, a także rozbudowana „kuchnia akustyczna”, bogata w rozmaite, wyszczególnione w niniejszej analizie efekty dźwiękowe.

Kolejnym słuchowiskiem jest *Podróż na Księżyc*⁶⁹⁶ Moniki Milewskiej⁶⁹⁷ w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz⁶⁹⁸, które zostało zaprezentowane premierowo na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia 5 kwietnia 2014 r. Rok później, podczas XV Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie Anna Wieczur-Bluszcz otrzymała Grand Prix za reżyserię owego słuchowiska. W *Podróży na Księżyc* wystąpili: Jerzy Radziwiłowicz (Ludwik Lumière), Jan Englert (Georges Méliès), Elisabeth Duda (Głos z megafonu), Głosy z przeszłości: Stanisław Brudny (Ojciec Mélièsa), Elżbieta Kępińska (Matka Mélièsa), Janusz Wituch (Uliczny krzykacz), Stanisław Elsner Załuski (Ojciec Lumière’a), Adam Bauman (Dziennikarz), Paweł Szczesny (Dyrektor teatru), Artur Janusiak (Zbieracz złomu), Stefan Knothe (Właściciel Grand Café) oraz Przemysław Bluszcz (Narrator). Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Maciej Kubera, wielokrotnie współpracujący także z Waldemarem Modestowiczem, a opracowania muzycznego dokonała sama reżyserka, Anna

⁶⁹⁶ Ten sam tytuł nosi słynny film z 1902 r. w reżyserii jednego z bohaterów słuchowiska, Georgesa Mélièsa. W warstwie fabularnej film opowiada o uczonych, którzy wybierają się w podróż na Księżyc. Rakieta, z której zostali oni wystrzeleni, trafia prosto w jego oko. Scena ta stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych kadrów filmowych w kulturze. Ten niemy film zapewnił Mélièsowi międzynarodową sławę i rozpoznawalność. W 8. minucie słuchowiska Lumière nawiązuje do filmu pt. *Podróż na Księżyc*, mówiąc: „...Księżyc, Pana Księżyc. Księżyc, który znają miliony”.

⁶⁹⁷ Monika Milewska (ur. 1975) – pisarka, dramaturżka, poetka, eseistka, tłumaczka, badaczka i antropolożka historii związana z Uniwersytetem Gdańskim. Otrzymała stypendium „Polityki” i nominację do nagrody literackiej Nike za, wydaną w 2020 r., eseistyczną książkę *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne* oraz Pomorską Nagrodę Literacką „Wiatr od morza” za powieść *Latawiec z betonu* w 2019 r.

⁶⁹⁸ Anna Wieczur-Bluszcz (ur. 1974) – reżyserka teatralna, telewizyjna, radiowa i operowa oraz scenarzystka, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, Podyplomowych Studiów Marketingu Kultury w Uniwersytecie Warszawskim i Podyplomowych Studiów Coachingu w Uniwersytecie SWPS (dawniej Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej) w Warszawie. W 2012 r. zdobyła Grand Prix „Wielki Jantar” na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” za reżyserię filmu *Być jak Kazimierz Deyna*. Wielokrotnie nagradzana także podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (w 2012, 2015, 2016, 2017, 2018 i 2022 r.). W 2023 r. otrzymała Złoty Ryngraf w kategorii „Polak mały” za spektakl telewizyjny *Misja Lolka Skarpetczaka* na Festiwalu Kultury Narodowej „Pamięć i Tożsamość”.

Wieczur-Bluszcz. Tekst słuchowiska, które zaliczyć można do grona słuchowisk oryginalnych, zdobył II nagrodę w konkursie na słuchowisko zorganizowanym w 2013 r. przez Program Drugi Polskiego Radia i Stowarzyszenie Autorów ZAIKS⁶⁹⁹. W jury zasiadli wówczas Paweł Łysak, Małgorzata Semil, Zofia Sieradzka, Ewa Stock-Kalinowska oraz Maciej Wojtyszko, a do konkursu nadesłano 37 tekstów⁷⁰⁰.

Podróż na Księżyc trwa ponad 57 minut. Słuchowisko rozpoczyna odgłos jadącego pociągu. W tle słychać spokojną, instrumentalną muzykę, której motyw przewodni grany jest na skrzypcach. Pociąg stopniowo i rytmicznie przyspiesza, muzyka jednak zachowuje swoje pierwotne tempo. Gdy pociąg odjeżdża w dal, narrator mówi: „Historia ta zdarzyła się w Paryżu. Pewnego wieczoru, do małego dworcowego sklepiku wszedł starszy pan w zimowym płaszczu i staromodnym kapeluszu”⁷⁰¹.

W chwili, gdy drzwi sklepu się otwierają, słychać dyskretny dzwonek, zawieszony najpewniej nad nimi. „Kuchnia akustyczna” zostanie poddana bardziej dogłębnej analizie, warto jednak podkreślić, że *Podróż na Księżyc* charakteryzują subtelne efekty dźwiękowe komponowane w słuchowisku z dużym wyczuciem. Mężczyzna, który przekracza próg sklepu z zabawkami, stwierdza:

Dzień dobry, Szanownemu Panu, czy można się tu u Pana na chwilę zatrzymać? Wszędzie tak zimno, pewnie Pan już wie... Niesłychane, niesłychane. Mamy początek lat 30. XX wieku, a wciąż zdarzają się takie rzeczy. Czy Pan słyszał, ile jest opóźniony pociąg do Lyonu? Dwie godziny, całe dwie godziny! Zaspy, powiadają. Chłuba naszego państwa, Francuska Kolej Żelazna, nie potrafi poradzić sobie z kilkoma centymetrami śniegu. A dworzec? No, to, to już prawdziwy skandal! To ma być największy i najbardziej nowoczesny dworzec w Paryżu? To jest... To jakiś biegun północny! Poczekalna zamknięta – podobno z zimna pękły rury. Kawiarnia i restauracje nieczynne z powodu mrozu, sklepiki pozamykane, bo w Wigilię nikomu się nie chce pracować. I co ma w tej sytuacji robić pasażer, którego pociąg spóźnia się dwie godziny? Tylko u Pana świeciło się światło.

Warstwa słowna słuchowiska już w pierwszej minucie ujawnia najbardziej istotne dla słuchaczy i słuchaczek informacje. Pozwala odnaleźć się w czasie (lata 30. XX wieku), miejscu (dworzec, Paryż, Francja), a także poznać protagonistę i jego aktualną sytuację. Zabieg ten, choć „należy” do warsztatu autorki słuchowiska, sprawia, że jego foniczna konkretyzacja również staje się dla odbiorców i odbiorczyń bardziej czytelna i przejrzysta. W dalszej części

⁶⁹⁹ Dane na podstawie odsłuchu.

⁷⁰⁰ *Pierwsza Podróż na Księżyc w Trójce*, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2658187,pierwsza-podroz-na-ksiezyc-w-trojce>, [dostęp z dnia 22.01.2024 r.].

⁷⁰¹ Wszystkie cytowane fragmenty słuchowiska pochodzą z odsłuchu.

utworu okazuje się, że mężczyźni, którzy spotkali się na stacji kolejowej, to iluzjonista, reżyser, pionier kina i producent filmowy, Georges Méliès⁷⁰², oraz ojciec kinematografii, reżyser i aktor, Ludwik Lumière⁷⁰³, który wraz z bratem Augustem wynalazł kinematograf. Pierwszy z nich prowadzi sklep z zabawkami, drugi trafił do sklepu przypadkiem, by się ogrzać. Gdy Lumière postanawia kupić wnukom zabawkową kamerę filmową, okazuje się, że mężczyźni mają wspólną przeszłość. W słuchowisku łączy ich zamiłowanie do kina, pasja, a ich dialog ujawnia wiele ciekawych faktów z przeszłości, dotyczących życiorysów mężczyzn, historii kina oraz wynalazku kamery. Opiswane spotkanie jest fikcyjne, choć hipotetycznie, biorąc pod uwagę czas, w którym żyli Méliès i Lumière, byłoby ono możliwe.

W ramach analizy autorka rozprawy proponuje podział utworu na trzy sekwencje, które zostaną szczegółowo opisane. Należy jednak podkreślić, że całe słuchowisko rozgrywa się w sklepie z zabawkami, znajdującym się na dworcu. Bohaterowie są stali, są nimi Georges Méliès i Ludwik Lumière, a także występujący w słuchowisku narrator. W retrospektywach pojawiają się także głosy z przeszłości. Opowieść snuta przez Lumière'a przenosi jednak słuchaczy i słuchaczki do innych miejsc i czasów. Zmienia się także nastrój i częściowo temat opowieści mężczyzny. W tym sensie więc słuchowisko można podzielić na proponowane sekwencje, a także podjąć próbę omówienia poziomu ich spójności.

Pierwsza sekwencja słuchowiska, składająca się z jednej sceny, stanowi poznanie oraz rozmowę dwu mężczyzn i trwa niemal do 10. minuty utworu. Jej bohaterami są Méliès i Lumière oraz wspomniany już narrator, który „występuje” w omawianym utworze radiowym w podstawowej roli objaśniacza, komentatora i informatora. Wskazuje miejsce, czas, wprowadza bohaterów. Nie jest jednak jedyną osobą, która pełni tę funkcję. W 9. minucie i 55. sekundzie słuchowiska sam Georges Méliès przenosi słuchaczy i słuchaczki do wcześniejszych czasów, opowiadając dawne dzieje i rozpoczynając tym samym pierwszą scenę drugiej sekwencji słuchowiska:

Wszystko zaczęło się 28 grudnia 1895 r., albo może dużo wcześniej, w pewien sierpniowy wieczór, kiedy obwieściłem ojcu, że za żadne skarby świata nie chcę zostać szwecem.

Ludwik Lumière

Szwecem? Cóż to za pomysł?

Georges Méliès

W naszej rodzinie całkiem oczywisty, by nie powiedzieć, jedyny.

⁷⁰² Georges Méliès urodził się w 1861 r. w Paryżu i zmarł tamże w roku 1938.

⁷⁰³ Ludwik Lumière urodził się w 1864 r. we francuskiej miejscowości Besançon i zmarł tamże w roku 1948, dokładnie 10 lat po Mélièsie.

Po tych słowach wybrzmiewają głosy Ojca i Matki Mélièsa. Zastosowana w warstwie słownej retrospektywa została poprzedzona dźwiękiem jadącego pociągu – takim samym, jaki można usłyszeć na początku słuchowiska. Ten reżyserski zabieg Anny Wieczur-Bluszcz sprawia, że zostaje zachowana wyraźna spójność pomiędzy pierwszą a drugą sceną słuchowiska. Ponadto, warstwa słowna jest w tym przypadku podkreślona warstwą efektów dźwiękowych, co sprawia, że wybrzmiewa bardziej donośnie. W warstwie muzycznej, podczas pierwszej części retrospektywnej opowieści, gdy pojawiają się głosy z przeszłości (np. rodziców Mélièsa w 10. i 11. Minucie oraz Ulicznego krzykacza w 12. i 13. minucie słuchowiska), wybrzmiewa ta sama spokojna, melodyjna, powtarzająca się muzyka. Towarzyszy ona przede wszystkim przyjemnym wspomnieniom Mélièsa, podkreślając błogi nastrój tej części słuchowiska.

Należy w tym miejscu zwrócić także uwagę na relację pomiędzy czasem rzeczywistym a czasem wyobrażonym słuchowiska. Jak już zostało napisane, opowieść retrospektywna Georges’a Mélièsa rozpoczyna się niemal w 10. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska. Ze słów Lumière’a słuchacze i słuchaczki dowiadują się jednak, że – biorąc pod uwagę czas wyobrażony czy czas fikcji – minęło 30 minut i tyle trwała wcześniejsza rozmowa mężczyzn. Ludwik Lumière podkreśla bowiem, zachęcając Mélièsa do mówienia, że „ma czas, pociąg odjeżdża bowiem dopiero za półtorej godziny”. Jak wiadomo z poprzedniej sekwencji słuchowiska, gdy Lumière wszedł do sklepu Mélièsa, do odjazdu pociągu pozostały dwie godziny.

W kolejnych minutach słuchowiska rozmowa mężczyzn nieustannie miesza się ze wspomnieniami. W 25. minucie utworu Georges Méliès opowiada także o tym, jak stworzył swoje *opus magnum*, czyli tytułową *Podróż na Księżyc*:

W 1902 r. w swoim *Atelier Montreuil* zbudowałem największą armatę świata i wystrzeliłem z niej pojazd kosmiczny. To była pierwsza ekspedycja badawcza w dziejach Ziemi i Księżycy.

Ludwik Lumière

Ekspedycja badawcza? A, mówi pan o swoim filmie.

Georges Méliès

Jako badaczy wysłałem na Księżyc swoich najlepszych aktorów. Czegóż oni tam nie przeżyli? Wybuch wulkanu, burze śnieżne, wędrówkę w głąb krateru, a na koniec spotkanie z zastępami wojowniczych Selenitów⁷⁰⁴. Jednego Selenitę udało im się nawet sprowadzić jako jeńca na Ziemię, ale przedtem musieli z nimi stoczyć prawdziwie homerycki bój, a potem wysłałem tych samych, wypróbowanych aktorów na biegun północny, na spotkanie Śnieżnego Olbrzyma.

⁷⁰⁴ Domniemanych mieszkańców Księżycy.

Ludwik Lumière

I nie miał pan wyrzutów sumienia?

Georges Méliès

Dlaczego? Przecież nic im nie groziło. Dekoracje i zabezpieczenia były perfekcyjnie wykonane.

Ludwik Lumière

Nie, nie pytam o aktorów, pytam o publiczność. Czy nie miał pan wyrzutów sumienia, oszukując ludzi?

Często niewykształconych, łatwowiernych, tę całą, jak ją zwano, publiczność jarmarczną? Przedstawiał jej pan zmyślony, nieprawdziwy świat, a mój wynalazek miał przecież dokumentować rzeczywistość, pokazywać świat takim, jaki jest [...].

Dialog ten rozpoczyna polemikę pomiędzy wyznającym naukowe wartości Lumièrem a twórczym, kochającym sztukę, Mélièsem.

Trzecia i ostatnia sekwencja słuchowiska rozpoczyna się w 33. minucie. „Obwieszcza” ją kobiecy głos z megafonu, informujący w języku francuskim o aktualnym rozkładzie jazdy pociągów. Zastosowany efekt akustyczny w postaci ogłoszenia przez megafon przenosi uwagę słuchaczy i słuchaczek do miejsca, o którym jest mowa w warstwie słownej. Bohater wraca wówczas bowiem do tematu tego, w jaki sposób jego kariera skończyła się w sklepiku z zabawkami. Sekwencja ta charakteryzuje się odmiennym, bardziej melancholijnym klimatem. W 50. minucie słuchowiska, w omawianej sekwencji, w warstwie słownej jest mowa o kamerze, której dawniej Lumière nie chciał sprzedać Mélièsowi, co mężczyźni wspominają również w pierwszej sekwencji słuchowiska. Istnieje zatem, na tym poziomie, także jednoznaczna spójność pomiędzy sekwencją pierwszą a trzecią.

Podsumowując, w słuchowisku *Podróż na Księżyc* w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz można zauważyć cechy spójności sekwencji, choć nie są one tak wyraźne jak w analizowanych w niniejszej części rozprawy słuchowiskach w reżyserii Waldemara Modestowicza. Przejście od pierwszej do drugiej sekwencji słuchowiska, w 10. minucie czasu rzeczywistego utworu, stanowią przywołane na początku niniejszej analizy słowa narratora. Tym, co łączy pierwszą i drugą sekwencję słuchowiska, jest także odgłos jadącego pociągu, który słychać się również na początku utworu fonicznego. Płynne przejście od drugiej do, rozpoczynającej się w 33. minucie utworu, trzeciej sekwencji *Podróży na Księżyc*, zapewnia, płynący z megafonu, głos kobiety, mówiącej po francusku, który należy zaliczyć w tym przypadku do warstwy „kuchni akustycznej” utworu. Pierwszą i trzecią sekwencję łączy zaś, na poziomie warstwy słowa, motyw kamery. Należy również podkreślić, że na początku i na końcu słuchowiska pojawia się ta sama, spokojna muzyka, stanowiąc klamrę kompozycyjną utworu. Zabieg ten jest charakterystyczny również dla wielu słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara

Modestowicza. Ponadto, omawiane słuchowisko rozpoczyna i kończy głos narratora, będący naturalnym wprowadzeniem i zakończeniem opowieści snutej przez Mélièsa i Lumière'a. *Podróż na Księżyc* charakteryzuje stosowana z wyczuciem „kuchnia akustyczna”, a muzyka pełni w słuchowisku przede wszystkim funkcję dramaturgiczną, wywołując odpowiedni nastrój i podkreślając klimat fabuły.

Ostatnim ze słuchowisk analizowanych w niniejszej części rozprawy jest *Jesienny wieczór* Friedricha Dürrenmatta⁷⁰⁵ w reżyserii Janusza Kukuły⁷⁰⁶ oraz przekładzie Danuty Żmij-Zielińskiej. Słuchowisko miało premierę 14 czerwca 2014 r. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Tomasz Perkowski, a opracowania muzycznego dokonał Marian Szałkowski. Wystąpili: Krzysztof Gosztyła (Autor), Wojciech Pszoniak (Gość), Dariusz Wnuk (Sekretarz) i Andrzej Mastalerz (Dyrektor hotelu). W 2015 r., za rolę Autora w omawianym słuchowisku, podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie, Krzysztof Gosztyła otrzymał nagrodę aktorską za rolę męską⁷⁰⁷. Słuchowisko zostało zgłoszone do konkursu przez Program Pierwszy Polskiego Radia.

W warstwie fabularnej *Jesienny wieczór* jest opowieścią o spotkaniu dwóch nietuzinkowych mężczyzn – powieściopisarza, laureata Nagrody Nobla, Maksymiliana Fryderyka Korbesa (zwanego w słuchowisku Autorem) i emerytowanego księgowego firmy

⁷⁰⁵ Friedrich Dürrenmatt (ur. 1921 – zm. 1990) – szwajcarski dramaturg, poeta, prozaik, autor słuchowisk, teoretyk teatru, reżyser i malarz, doktor honoris causa Temple University w Filadelfii, Uniwersytetu w Nicei, Hebrajskiego Uniwersytetu w Jerozolimie i Uniwersytetu w Zürichu. Pierwszą publikacją Dürrenmatta było opowiadanie *Der Alte* (1945 r.), a pierwszą wystawioną sztuką – *Es steht geschrieben* (1947 r.). W 1954 r. dramaturg wyreżyserował swoją sztukę zatytułowaną *Małżeństwo pana Mississippi*. Dwa lata później zaprezentowano w ramach prapremiery jedną z najbardziej znanych sztuk Dürrenmatta *Wizyta starszej pani*. Pisarz był wielokrotnie nagradzany, otrzymał m.in. nagrodę literacką miasta Berna za dramat *Anioł zstąpił do Babilonu* (1954 r.), Wielką Nagrodę Szwajcarskiej Fundacji Schillera (1960 r.), nagrodę im. Grillparzera Austriackiej Akademii Nauk (1968 r.), nagrodę literacką kantonu Berno (1969 r.), Międzynarodową Nagrodę Literacką Welsh Arts Council (1978), Austriacką Nagrodę Państwową (1984 r.), Bawarską Nagrodę Literacką (1985 r.) i Nagrodę im. Georga Büchnera (1986 r.).

⁷⁰⁶ Janusz Kukuła (ur. 1953) – od lat 70. XX wieku reżyser radiowy związany z Polskim Radiem, a od 2009 r. dyrektor Teatru Polskiego Radia oraz jego główny reżyser. Funkcję tę Kukuła pełnił także w latach 1992-2006. Wyreżyserował ponad 1500 słuchowisk radiowych (dane według *Encyklopedii Teatru Polskiego* z 28.01.2024 r.; Por. <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/6272/>). Za reżyserię słuchowiska Andrzeja Mularczyka *Cyrk odjechał, lwy zostały* otrzymał w 1996 r. jedną z najbardziej prestiżowych nagród dla twórców i twórczyń radiowych, Prix Italia. Reżyser był także wielokrotnie nagradzany podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”, m.in. w 2001 r. za reżyserię słuchowiska *Ostatnia taśma Krappa* według dramatu Samuela Becketta oraz w 2002 r., gdy otrzymał Grand Prix za adaptację i reżyserię słuchowiska *Dziesięć pięter*. Wśród licznych nagród warto wspomnieć także o Złotym Mikrofonie (2000 r.) oraz Złotym Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, którym Janusz Kukuła został odznaczony w 2021 r. podczas otwarcia w Baranowie Sandomierskim Muzeum Teatru Polskiego Radia pod nazwą „Muzeum Słów i Głosów”. Kukuła reżyseruje nie tylko bardziej tradycyjne formy radiowe, lecz także słuchowiska multimedialne, np. serial radiowy *Motel w pół drogi*, o którym pisała m.in. badaczka radia Joanna Bachura-Wojtasik. Por. J. Bachura-Wojtasik, *Odłony wyobraźni...*, op. cit., s. 98-101. Janusz Kukuła jest także autorem powieści *Miłość to znaczy* oraz tomików poezji zatytułowanych *To znaczy*. *Wiersze z lat* [daty w tytule tomiku nie są wskazane – przyp. aut.] i *Znaczy (wiersze bez dat)*.

⁷⁰⁷ *Ex aequo* z Krzysztofem Globiszem, który otrzymał nagrodę za rolę Prowadzącego i Słuchaczy w słuchowisku *Nienawidzę* w reżyserii Ewy Kutryś, zgłoszonym przez Radio Kraków.

Oechsli i Trost oraz wielkiego miłośnika literatury Korbesa, Furchtegotta Hofera, który od lat śledzi noblistę. Tego wieczoru odwiedza go bez zapowiedzi w luksusowym apartamencie, w którym obecnie przebywa Korbes, twierdząc, że odkrył jego sekret. Jak mówi Hofer, którego autor słuchowiska nazywa Gościem, poświęcił 10 lat życia, by udowodnić, że pisarz jest seryjnym mordercą odpowiedzialnym za śmierć 22 osób, będących jednocześnie bohaterami jego powieści.

W pierwszych sekundach utworu słyhać muzykę graną na fortepianie i skrzypcach, a lektor czyta motto, które brzmi: „Pan Korbes musiał być naprawdę złym człowiekiem – bracia Grimm”. Nie jest to częsty zabieg, by na początku słuchowiska pojawiały się tego typu odautorskie komentarze. W kolejnych minutach *Jesiennego wieczoru* słuchacze i słuchaczki poznają postać Autora, który zwraca się do nich w następujący sposób:

Panie i Panowie, chciałbym na wstępie, niczym scenograf teatralny, a raczej scenograf radiowy, gdyby coś takiego istniało, opisać miejsce tej, być może dziwnej nieco, lecz – przysięgam – prawdziwej historii. Nie jest, co prawda, całkiem bezpiecznie opowiadać historie prawdziwe. Mógłby się przecież znaleźć przy tym ktoś z policji, czy nawet jakiś prokurator, chociażby nawet nie z racji obowiązków służbowych. O tyle jednak mogę sobie na to pozwolić, ponieważ wiem na pewno, że Państwo nie uznacie za prawdziwą mojej prawdziwej historii. Przynajmniej oficjalnie nie, w rzeczywistości bowiem, nieoficjalnie, że się tak wyrażę, Państwo, a więc również obecny przy tym, być może, prokurator lub policjant, wiecie doskonale, że ja opowiadam tylko prawdziwe historie. Zatem, czy mogę prosić o odrobinę wysiłku? Proszę sobie wyobrazić salon w luksusowym apartamencie pierwszorzędnego hotelu. Cena apartamentu – horrendalna. Nowoczesny, przystosowany do dłuższego pobytu. Jasne? Przed sobą, po lewej stronie – wystarczy zamknąć oczy, a wyraźnie zobaczycie Państwo ten pokój. Odwagi tylko, wyobraźnię macie Państwo jak wszyscy ludzie, nawet jeśli być może wątpicie o tym. Po lewej widzicie Państwo różne stoły zsunięte razem. Interesuje Was pracownia pisarza? O, proszę, to może trochę bliżej? Po prawej stronie pokoju panuje porządek, a raczej względny porządek, fotele wielkie, miękkie, wygodne, najnowszej konstrukcji i wokół wszędzie książki, na ścianach fotografie, zdjęcia. Czyje? Tego się Państwo dowiecie. Najpiękniejsze zaś tło: duże otwarte drzwi, balkon, widok czarujący, stosowny do ceny. Połyskujące jezioro, jeszcze kilka tygodni temu pokryte żaglami, białymi, czerwonymi, teraz – pusta, modra tafla, w głębi: wzniesienia, lasy, okolica podgórska. Niebo wieczorne. Przyjrzyjmy się dwu głównym postaciom naszej sztuki. Zacznijmy ode mnie. Państwo dobrze słyszą, ja jestem jedną z głównych postaci. Przykro mi, naprawdę. Postaram się jednak nie przestraszyć Państwa zbyt raptownie. Wsuwam się zatem ostrożnie, z prawej strony do pokoju [...] ⁷⁰⁸.

Ten bezpośredni zwrot do odbiorców i odbiorczyń wynika oczywiście ze słów dramatu Friedricha Dürrenmatta, jest jednak dość interesującym zabiegiem w słuchowisku radiowym.

⁷⁰⁸ Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchu.

Świadczy o metapoziomie – bohater słuchowiska mówi o sobie samym, mając świadomość, że jest postacią danego dramatu radiowego. Ponadto, Korbes występuje tu zarówno w roli bohatera, jak i narratora, na co wskazuje przytoczony, obszerny fragment pierwszej sceny *Jesiennego wieczoru*. Opisuje on bowiem miejsce akcji (luksusowy apartament w hotelu) i jego wygląd (pracownia pisarza, w której panuje względny porządek oraz widok za oknem), czas akcji (wieczór), a także – w dalszej części monologu – samego siebie:

[...] Maksymilian Fryderyk Korbes jestem – powieściopisarz, laureat Nagrody Nobla, itd., itd. Tęgi, opalony na brąz, nieogolony, łysa, potężna głowa. Wyróżniam się tym, że jestem brutalny, bezwzględny i zapijaczony. Jestem szczery, jak Państwo widzicie, chociaż referuję tylko opinię, jaką ma o mnie świat [...] Mam na sobie spodnie od pidżamy i szlafrok, niezapięty, nagi tors, porośnięty siwym włosom [...].

W 5. minucie i 44. sekundzie utworu Korbes charakteryzuje także Gościa, którego niespodziewanie spotkał w swej pracowni: „Bardzo mieszczański, niski, szczupły. Podobny, można rzecz, do starego agenta ubezpieczeniowego. Pod pachą aktówka [...] Gość zaczyna mówić. Rzecz tedy wygląda tak [...]”.

Niniejszy wstęp w postaci monologu Autora, liczony do momentu spotkania Korbesa i Hofera na audialnej scenie, trwa aż 6 minut. Towarzyszy mu subtelny element muzyczny składający się głównie z pojedynczych dźwięków fortepianu oraz akordów granych na wspomnianym instrumencie. Muzyka jest arytmiczna. Podczas pierwszych sześciu minut utworu słychać także ascetyczną, oszczędną „kuchnię akustyczną”, która sprowadza się do szumu wody oraz dźwięku przypominającego skrzeczące mewy, a także bliżej nieokreślonych trzasków.

Po przywołanych słowach Autora „rzecz wygląda tedy tak”, rozpoczyna się rozmowa mężczyzn, zainicjowana przez Gościa. Głównymi bohaterami *Jesiennego wieczoru* są dwie opisane postaci, Maksymilian Fryderyk Korbes i Furchtegott Hofer, prowadzące dialog. Epizodycznie, łącznie na kilkanaście sekund, pojawiają się także Sekretarz Krobesa oraz Dyrektor hotelu. Słuchowisko rozgrywa się w całości w jednym miejscu i czasie, tzn. wieczorem w luksusowym apartamencie hotelowym Korbesa, a także poświęcone jest jednemu głównemu tematowi, tzn. postaci Korbesa-mordercy. Z tego powodu, zdaniem autorki, nie ma przeszkód, by reżyserowany przez Janusza Kukulę utwór omawiać holistycznie, całościowo, jako jedną spójną sekwencję. Można jednak, na potrzeby analizy, podzielić utwór na trzy sekwencje, które wyznaczają słowa Autora, charakter jego postaci oraz niedookreślenie w sposób pełny miejsca, z którego przemawia do słuchaczy i słuchaczek we wstępie utworu. W

takim ujęciu, pierwsza sekwencja trwa do 6. minuty czasu rzeczywistego słuchowiska, gdy Autor występuje w roli swoistego narratora, opowiadającego o *Jesiennym wieczorze* z metapoziomu. Druga to najdłuższa sekwencja właściwa, którą od 6. do 49. minuty stanowi przede wszystkim dialog Autora i Gościa, z epizodycznym jedynie udziałem Sekretarza. Trzecia zaś sekwencja zawiera się w przedziale od 48. minuty czasu rzeczywistego słuchowiska aż do jego zakończenia, gdy Korbes, już po śmierci Hofera, rozmawia z Sekretarzem i Dyrektorem hotelu. Ponownie „wciela” się też w postać przemawiającą do odbiorców i odbiorczyń, tym razem jednak za pośrednictwem swojego asystenta (Sekretarza), który zapisuje słowa noblisty. W ostatniej sekwencji zmienia się skład bohaterów słuchowiska. Zaproponowany podział nie jest w stu procentach klasycznym podziałem na sekwencje wyznaczone przede wszystkim poprzez zmianę tematu, a niekiedy także zmianę miejsca, czasu akcji i składu bohaterów oraz bohaterki słuchowiska. Nieco odmienny wydźwięk i charakter wątku, towarzyszące mu zwroty akcji, a dodatkowo zmiana składu bohaterów ostatniej sekwencji oraz odmienny charakter postaci protagonisty pozwala jednak, przy wszystkich wspomnianych zastrzeżeniach, zdaniem autorki, zaproponować, na potrzeby niniejszej analizy, taką kategoryzację.

Z pewnością w słuchowisku *Jesienny wieczór* najważniejsze są słowo i głos – jego brzmienie, tempo, akcentacja oraz rytmiczność. Osią konstrukcyjną utworu jest zaś dialog – aktywny, prężny, dynamiczny. Bohaterowie wchodzi w interakcje, prowadzą ożywioną konwersację, reagują wzajemnie na swoje słowa, również na poziomie tzw. gestów fonicznych, takich jak westchnienia czy pomruki. Te dźwiękowe gesty mimiczne są komplementarne wobec wypowiedzianych kwestii. Odpowiadają emocjom, które towarzyszą bohaterom, i sprawiają, że rozmowa wydaje się bardziej „malownicza”. Protagonistów, ich wygląd, aparycję, charyzmę, jest zaś słuchaczom i słuchaczkom potencjalnie łatwiej nakreślić w wyobraźni, dzięki owym gestom fonicznym. Niewątpliwie gra aktorska Krzysztofa Gosztyły, wcielającego się w rolę Autora, oraz Wojciecha Pszoniaka grającego Gościa, zasługują na uwagę. Kreacje aktorskie tych mistrzów słowa sprawiają, że brzmi ono w słuchowisku donośniej i bardziej dobitnie. Słowo dominuje w analizowanym tekście kultury.

Dialogowi mężczyźni towarzyszą wybrzmiewające sporadycznie efekty akustyczne. Przykładowo, w 8., 17. i 30. minucie słuchowiska pojawia się odgłos nalewanego do szklanki trunku (bohater dopowiada, że jest to whisky). W 18. minucie słychać, że bohaterowie wydychają głośno powietrze (z fabuły słuchowiska wiadomo zaś, że jest to dym z palonych cygar). W 25. minucie szeleszczą kartki, które Gość pokazuje Autorowi, ujawniając, że wie, iż noblista jest nie tylko wyjątkowym powieściopisarzem, ale także brutalnym mordercą. Jest na

nich bowiem lista nazwisk osób zamordowanych przez Korbesa. W 45. minucie słuchowiska pojawia się odgłos odpalanych zapalek, a minutę później huk, uderzenie i hałas oznaczający śmierć Hofera.

W warstwie muzycznej zaś, poza wspomnianą już arytmiczną muzyką fortepianową oraz dźwiękami skrzypiec, które rozpoczynają *Jesienny wieczór*, słuchowisko jest dość ubogie. Gdy Hofer i Korbes rozmawiają o kolejnych bohaterach utworów literackich Autora (m.in. w 19. i 22. minucie słuchowiska), którzy zostali zamordowani, mężczyznom akompaniuje niepokojący stały sygnał muzyczny, wzbogaconymi melodyjnymi „ozdobnikami”. Elektroniczne dźwięki muzyki współgrają także z niepewnością i strachem Gościa, który w 45. minucie czasu rzeczywistego słuchowiska dowiaduje się, że Korbes ma zamiar zabić również jego. Można zatem uznać, że istnieje w tym wymiarze pewnego rodzaju spójność wewnętrzna opisywanej sekwencji. W finalnej scenie śmierci Hofera słychać szybkie dźwięki skrzypiec, które dynamizują scenę i wzmacniają poczucie niebezpieczeństwa, zagrożenia. W tle pojawia się także brzmienie fortepianu. Muzyka pełni zatem w opisywanej części słuchowiska funkcję dramaturgiczną, potęgując nastrój grozy i tajemniczości.

W 50. minucie *Jesiennego wieczoru* Autor ponownie zwraca się do słuchaczy i słuchaczek, tym razem jednak pośrednio, dyktując słowa niniejszej przemowy lub początku nowej powieści swojemu asystentowi:

Panie i Panowie, chciałbym na wstępie, niczym scenograf teatralny, a raczej scenograf radiowy, gdyby coś takiego istniało, opisać miejsce tej, być może dziwnej nieco, lecz – przysięgam – prawdziwej historii. Nie jest to, co prawda, całkiem bezpiecznie opowiadać historie prawdziwe. Mógłby się przecież znaleźć przy tym ktoś z policji, czy nawet jakiś prokurator, chociażby nawet nie z racji obowiązków służbowych. O tyle jednak mogę sobie na to pozwolić, ponieważ wiem na pewno, że Państwo nie uznacie za prawdziwą tej mojej prawdziwej historii. Przynajmniej oficjalnie nie, w rzeczywistości bowiem, nieoficjalnie, że się tak wyrażę, Państwo, a więc również obecny przy tym, być może, prokurator lub policjant, wiecie doskonale, że ja opowiadam tylko prawdziwe historie. Zatem, czy mogę prosić o odrobinę wysiłku? Proszę sobie wyobrazić salon w luksusowym apartamencie pierwszorzędnego hotelu...

W warstwie literackiej, słownej widoczna jest zatem spójność pomiędzy pierwszą a trzecią sekwencją słuchowiska. Monolog ten jest bowiem powtórzoną kwestią Autora, wypowiedzianą w pierwszych minutach *Jesiennego wieczoru*, choć w finalnej scenie wypowiedź jest skrócona i ogranicza się do przytoczonego powyżej fragmentu. W warstwie muzycznej pojawia się dodatkowo ta sama melodia fortepianowa, która wybrzmiewa na początku omawianego utworu. W zakończeniu słuchowiska słychać zaś muzykę graną na skrzypcach,

która również rozlega się na początku utworu. Janusz Kukuła stosuje zatem, podobnie zresztą jak Waldemar Modestowicz, w słuchowisku muzyczną klamrę kompozycyjną.

Podsumowując, filarami trwającego 52 minuty i 45 sekund utworu są słowo w warstwie tekstowej oraz głos w warstwie brzmieniowej. Najbardziej wyraźna spójność zauważalna jest pomiędzy pierwszą a trzecią sekwencją słuchowiska. Realizuje się ona w wymiarze słownym, tekstowym oraz muzycznym. Ponadto, w obrębie najdłuższej, drugiej sekwencji, zauważalna jest dodatkowo spójność wewnętrzna, które manifestuje się poprzez powtarzalne elementy niepokojącej, elektronicznej muzyki. W warstwie akustycznej, dla sekwencji drugiej, charakterystyczny staje się przede wszystkim dźwięk nalewanego do szklanek trunku oraz odgłos palenia cygar i wydychania dymu. *Jesienny wieczór* w reżyserii Janusza Kukuły charakteryzuje się ponadto dość ascetyczną „kuchnią akustyczną” oraz oszczędną muzyką, która pełni w słuchowisku przede wszystkim funkcję dramaturgiczną, potęgując nastrój i podkreślając istotne momenty, takie jak np. zabójstwo Furchtegotta Hofera, dokonane przez Maksymiliana Fryderyka Korbesa.

Na przykładzie analizowanego słuchowiska można stwierdzić, że Janusz Kukuła stawia na pierwszym miejscu słowo, co jest niejednokrotnie zauważalne również w słuchowiskach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Obaj reżyserzy zapraszają do swoich realizacji największych aktorów i aktorki, charakteryzujących się doskonałym warsztatem. Zarówno Modestowicz, jak i Kukuła stosują muzyczne lub dźwiękowe klamry kompozycyjne. Słuchowiska, które stały się przedmiotem analizy, są jednak odmienne pod względem poziomu spójności budowy sekwencyjnej. W utworach Waldemara Modestowicza spójność sekwencji jest bardziej czytelna. Ponadto, w przypadku słuchowisk Modestowicza, sekwencje zachowują częstokroć wysoką spójność we wszystkich omawianych warstwach, czyli słowa, dźwięku i muzyki. Dzieje się to nie tylko wewnątrz danej sekwencji, ale także pomiędzy kolejnymi, a nierzadko również między oddalonymi od siebie w czasie rzeczywistym słuchowiska, sekwencjami.

Przeprowadzona analiza słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza, Jana Warenyci, Anny Wieczur-Bluszcz oraz Janusza Kukuły pozwala wskazać różnice w zakresie sposobów i efektów pracy reżyserów, a zarazem wyłania cechy charakterystyczne dla twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza. Głównym celem analizy była próba zauważenia i omówienia poziomu spójności sekwencji słuchowisk w warstwach słowa, efektów akustycznych oraz muzyki. Pierwszy wniosek wynikający z tej części rozważań można określić następująco: słuchowiska Waldemara Modestowicza charakteryzują się bardziej czytelną spójnością sekwencji – nie tylko tych następujących bezpośrednio po sobie.

Najbardziej istotne jest jednak to, za pomocą jakich środków reżyser osiąga tę spójność. W niniejszym podsumowaniu autorka rozprawy postara się odpowiedzieć na to pytanie, przyglądając się ponownie trzem najważniejszym „tworzywom” słuchowisk: słowu, „kuchni akustycznej” oraz muzyce.

Warstwa werbalna omawianych słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza charakteryzuje się powtarzalnością słów-kluczy⁷⁰⁹, które łączą ze sobą plany akustyczne, wskazują miejsce akcji, odnoszą do konkretnych tematów słuchowiska. Zauważalne są one nie tylko pomiędzy kolejnymi sekwencjami, ale także tymi, które nie „sąsiadują” ze sobą bezpośrednio na osi czasu rzeczywistego utworu. Pojawienie się słów-kluczy może sprawiać, że słuchacz lub słuchaczka łatwiej odnajdą się na „terenie” słuchowiska. Słowa-klucze pełnią zatem rolę swoistych nawigatorów po tym audialnym gruncie i sprawiają, że spójność sekwencyjna słuchowisk reżyserowanych przez Modestowicza jest bardziej wyraźna i łatwiej zauważalna. Oczywiście jest, że słowa te „przynależą” do autora lub autorki słuchowiska, niemniej jednak warto pamiętać, że sam wybór tekstu, który zostanie poddany fonicznej konkretyzacji lub adaptacji radiowej, również świadczy o poetyce reżysera i „odsłania” jego lub jej sposób myślenia o utworach radiowych. Sam wybór jest już bowiem subiektywny. Można zaryzykować stwierdzenie, że Modestowicz jako reżyser radiowy „myśli sekwencjami charakteryzującymi się wysoką spójnością”, co oznacza, że spójna budowa sekwencyjna jest dla niego, zdaniem autorki rozprawy, jedną z najbardziej odpowiednich form.

Należy także podkreślić swoistą dźwiękową „zabawę” słowem, którą usłyszeć można w słuchowiskach reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Na przykład w *DNA* wielokrotnie pojawia się efekt multiplikacji, zwielokrotnienia słów, które są szczególnie istotne dla fabuły danej sceny lub sekwencji słuchowiska. We wspomnianym utworze autorstwa Tomasza Macieja Trojanowskiego reżyser zapęta kwestie Śmierci oraz powtarza pytanie, które wypowiada grająca tę postać Danuta Stenka: „Co było przyczyną?”, skłaniając tym samym słuchaczy i słuchaczki do refleksji na temat podłoża choroby alkoholowej głównego bohatera, a zarazem rzeczywistych przyczyn jego śmierci.

Kompozycyjna czytelność utworów w reżyserii Modestowicza nie zawsze jest tożsama z czytelnością interpretacyjną. Autorka dysertacji starała się ukazać, że w słuchowiskach omawianego reżysera odnaleźć można wielokrotnie „miejsca niedookreślenia”. Wydaje się, że Waldemar Modestowicz jako twórca radiowy chętnie podejmuje się reżyserii utworów, które

⁷⁰⁹ Przykładowo, w słuchowisku *DNA* są to takie słowa, jak „tu i teraz”, „potem i tam”, które łączą ze sobą konkretne plany akustyczne, czyli wymiar metafizyczny (rozmowa ze Śmiercią) i rzeczywisty (Alkoholik umierający na oczach rodziny).

stanowią wyzwanie intelektualne dla odbiorców i odbiorczyń. Element zaskoczenia oraz pewnego rodzaju tajemnicy, niedopowiedzenia można zaobserwować w wielu słuchowiskach reżyserowanych przez Modestowicza. Ponadto, reżyser podejmuje często tematy psychologiczne, związane z przemianą wewnętrzną bohatera oraz dotyczące istotnych problemów czy zagadnień współczesnego społeczeństwa, pamięci zbiorowej oraz wydarzeń historycznych.

Warto jednocześnie zaznaczyć, że filarem i podstawową „materiał” omawianych słuchowisk jest słowo i głos, które Waldemar Modestowicz stawia na pierwszym miejscu. Aktorzy i aktorki z radiowej obsady Modestowicza są mistrzami i mistrzyniami słowa. Charakteryzują się nienaganną dykcją i wybitnym warsztatem aktorskim. Reżyser dobiera bohaterów i bohaterki często na zasadzie przeciwieństwa głosów, co oznacza, że brzmienie głosów protagonistów i protagonistek jest odmienne. Ułatwia to rozpoznanie postaci na audialnej scenie słuchowiska, a jednocześnie sprawia, że są bohaterowie i bohaterki są bardziej charakterystyczni i charakterystyczne, a także potencjalnie bardziej interesujący/interesujące dla odbiorców i odbiorczyń. Modestowicz, co podkreślał w rozmowie z autorką rozprawy⁷¹⁰, ceni w aktorach oraz aktorkach występujących w reżyserowanych przez siebie słuchowiskach przede wszystkim umiejętność bycia na scenie „prawdziwym/prawdziwą”. Drobnymi modyfikacjami tekstu, które zdarzają się podczas nagrań, nie są dla reżysera tak istotne, jak naturalnie i przekonująco zagrane emocje, które towarzyszą wypowiedaniu kwestii bohaterów i bohaterek. Przykładem poruszającej gry aktorskiej stanowi chociażby postać Śmierci w słuchowisku *DNA* Tomasza Macieja Trojanowskiego, w którą wcieliła wybitna polska aktorka teatralna, filmowa, telewizyjna i radiowa, Danuta Stenka. Kolejnym przykładem może być postać Winterhause, granego przez Olgierda Łukaszewicza w słuchowisku *Srebrny deszcz*. Postać ta posiada wyraźny akcent, który pozwala odbiorcom i odbiorczyniom odgadnąć pochodzenie mężczyzny, zanim jeszcze „wyjawi” to fabuła słuchowiska.

Analiza słuchowisk pozwoliła ukazać również, że utwory reżyserowane przez Waldemara Modestowicza zachowują wysoką spójność na poziomie warstwy akustycznej⁷¹¹. Dzięki współpracy z realizatorami akustycznymi, Modestowicz nie tylko „ilustruje” słuchowiska, ale także wprowadza do utworów elementy dźwiękowe istotne znaczeniowo. Pierwszy sposób użycia „kuchni akustycznej” związany jest z próbą budowania pewnego

⁷¹⁰ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r., *op. cit.* Por. *Aneks*.

⁷¹¹ Ukazuje to uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *Starość jest piękna* (il. 4., s. 192).

obrazu przestrzeni słuchowiska w wyobraźni odbiorców i odbiorczyń, drugi zaś odnosi się do warstwy interpretacyjnej słuchowisk. Przeprowadzona analiza uwidoczniała fakt, że Modestowicz powtarza określone dźwięki w kolejnych scenach i sekwencjach słuchowisk, gdy wynika to np. z motywu utworu. Za przykład może posłużyć wspomniane już *DNA*, w którym motyw drogi, podróży, przenoszenia się (w tym przypadku do innego świata) „przewija się” w słuchowisku warstwie słownej, której towarzyszy wymiar dźwiękowy wyrażony poprzez odgłos jadącego pociągu i kroków. Kolejnym elementem akustycznym, który ma wymiar semantyczny, jest w słuchowisku *DNA* bicie serca, które prawdopodobnie oznacza życie. Gdy Alkoholik umiera, bicie serca ustaje. Dopóki jednak negocjuje ze Śmiercią, jego serce głośno pracuje. Podobnie w słuchowisku *Starość jest piękna* symbolem przemijania, odchodzenia staje się dźwięk zegara z kukułką, który słychać w pierwszej i drugiej sekwencji słuchowiska. Głośny oddech, który pojawia się w drugiej i piątej sekwencji, a także odgłos przyspieszonego bicia serca może zaś być w tym przypadku utożsamiany ze strachem przed śmiercią, o którym mówią seniorzy i seniorki. Zauważyć zatem można, że jeden odgłos, dźwięk, efekt akustyczny może mieć wiele znaczeń, które są bezpośrednio związane z fabułą konkretnego słuchowiska. Waldemar Modestowicz z właściwą sobie subtelnością i wyczuciem reżysera, buduje, wraz z realizatorem/reżyserem dźwięku, „kuchnię akustyczną”, która każdorazowo jest „robiona pod wymiar” danego utworu.

Analiza wybranych utworów pozwala także stwierdzić, że obok podstawowej funkcji ilustracyjnej, efekty akustyczne odgrywają w słuchowiskach reżyserowanych przez Modestowicza również rolę interpretacyjną, mają wartość znaczeniową, wymiar semantyczny. Powtarzalność konkretnych dźwięków, idąca w parze z tematem czy fabułą danej sceny lub sekwencji, jest jednym z elementów, które istotnie wpływają na szczególnie wyraźną spójność sekwencyjną słuchowisk omawianego reżysera. Podobną powtarzalność trudno jest tak jednoznacznie wskazać w przypadku omawianych słuchowisk w reżyserii Jana Warenyci, Anny Wieczur-Bluszcz czy Janusza Kukuły, choć oczywiście wspomniani reżyserzy i reżyserka nie rezygnują całkowicie z takich rozwiązań.

Ostatnim omawianym elementem jest warstwa muzyczna słuchowisk Modestowicza. Muzyka pełni w analizowanych utworach funkcję dramaturgiczną, budując nastrój, podkreślając ważne momenty fabuły, oraz funkcję kompozycyjną (odgrywając również tym samym rolę akapitów). Jest to kolejny element aktywny semantycznie, np. powtarzająca się kołysanka, którą słyszymy w *DNA* może symbolicznie odnosić odbiorców i odbiorczynie do sfery wspomnień bohatera z dzieciństwa, poczucia bezpieczeństwa protagonisty, które zostało zburzone przez jego alkoholizm i w efekcie, spotkanie ze Śmiercią. Ponadto, muzyka

zapowiada zmianę miejsca, charakterystyczna muzyka tożsama jest z metafizyczną przestrzenią, w której znajdują się bohaterowie – Alkoholik i Śmierć. W słuchowisku *Starość jest piękna* muzyka łączy ze sobą kolejne sekwencje utworu: pierwszą i drugą, drugą i trzecią oraz czwartą i piątą. Zmienia jednak swe brzmienie pomiędzy sekwencją trzecią i czwartą, co związane jest z odmiennym klimatem i nastrojem części słuchowiska, a także zachowaniem bohaterów. Podobnie w słuchowisku *Srebrny deszcz* wybrane sekwencje łączy muzyka grana na flecie.

Należy zauważyć również, że jednym z chwytów reżyserskich stosowanych przez Waldemara Modestowicza na poziomie warstwy muzycznej słuchowisk jest kłamra kompozycyjna. Modestowicz rozpoczyna słuchowiska określoną muzyką, tą samą, którą słyhać niejednokrotnie w zakończeniu utworu. Wszystkie analizowane słuchowiska – *DNA*, *Starość jest piękna* i *Srebrny deszcz* – stanowią przykłady zastosowania kłamry kompozycyjnej. W pierwszym i drugim utworze są to kłamry muzyczne, w trzecim zaś jest to kłamra kompozycyjna w wymiarze tekstowym i dźwiękowym. Podobne rozwiązanie można zauważyć w wybranych słuchowiskach reżyserowanych przez Janusza Kukulę, np. w omawianym w ramach niniejszej analizy *Jesiennym wieczorze*. Ponadto, integralnymi częściami niemal wszystkich słuchowisk radiowych, na początku i końcu, są kolejno czołówka i zakończenie. Lektorem, którego głos słyhać w omawianych elementach, w przypadku słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, jest najczęściej sam reżyser.

Podsumowując, wysoka spójność sekwencyjna słuchowisk w reżyserii Waldemara Modestowicza widoczna jest na poziomie wszystkich warstw utworu: słowa, efektów dźwiękowych i muzyki. Wyznaczają ją słowa-klucze, powtarzalność konkretnych efektów akustycznych, związanych często z fabułą słuchowiska, oraz cykliczność pojawiania się konkretnego rodzaju i charakteru muzyki w obrębie danego utworu. W reżyserowanych przez siebie słuchowiskach Modestowicz zachowuje szczególną spójność sekwencji utworów, m.in. poprzez takie chwytów jak niedookreślenie, scalanie sekwencji za pomocą słów-kluczy, często podkreślanych poprzez zwielokrotnienia, echo czy pogłosy oraz zastosowanie tej samej muzyki w wybranych sekwencjach słuchowisk oraz pomiędzy nimi. Dzięki opisanym w niniejszym rozdziale zabiegom twórczym, wspomniana spójność sekwencji jest bardziej klarowna, przejrzysta i czytelna niż w przypadku omawianych słuchowisk pozostałych reżyserów oraz reżyserki.

ROZDZIAŁ V

Współpraca Waldemara Modestowicza z autorem słuchowisk, pisarzem i scenarzystą Tomaszem Maciejem Trojanowskim

5.1. Geneza współpracy

W rozdziale tym autorka rozprawy skupi się na współpracy Waldemara Modestowicza z Tomaszem Maciejem Trojanowskim ze względu na jej szczególny i długotrwały charakter. Osią tekstów Trojanowskiego skierowanych do dorosłego odbiorcy jest przemiana wewnętrzna bohatera. Taki intymny charakter opowieści stwarza wyjątkową okazję do fonicznych konkretyzacji na radiowej scenie. W niniejszej części opisane zostaną zarówno słuchowiska dla dzieci, jak i dla dorosłych, gdyż tych dwóch obszarów dotyczy kooperacja Waldemara Modestowicza z Tomaszem Maciejem Trojanowskim.

Waldemar Modestowicz współpracuje z Tomaszem Maciejem Trojanowskim od wielu lat. Trojanowski jest pisarzem, scenarzystą, autorem słuchowisk radiowych, związanym z Teatrem Polskiego Radia od 1995 r. Jak przeczytać można na portalu Polskiego Radia, to

autor kilkudziesięciu słuchowisk nadawanych w pasmach Radio Dzieciom i Radiowy Teatr Satyry. Współpracował z licznymi stacjami telewizyjnymi, tworząc scenariusze talk show, programów rozrywkowych i audycji dla dzieci. Wydał kilka książek. Debiutanckie *Kocie historie* otrzymały Nagrodę Literacką im. Kornela Makuszyńskiego⁷¹².

Wśród słuchowisk dla dzieci, których autorem jest Trojanowski, można wymienić takie utwory jak: *Plazma*, *Mikołajkowy prezent*, *Trąba włoścacza*, *Gdzie jest przesyłka*, *Kosmate stworki Mikołaja*, *Ferie z fortepianem* i *Pojedynek*⁷¹³. Jak pisze Aleksandra Pawlik, Trojanowskiego „pozyskał” dla Teatru Polskiego Radia poprzednik Janusza Kukuły na stanowisku dyrektora Teatru Polskiego Radia w latach 2007-2008, Krzysztof Zalewski⁷¹⁴. Pawlik dodaje, że teksty Trojanowskiego „stały się podstawą poszukiwań nowych rozwiązań formalnych, stosowania gier dźwiękowych i bogactwa efektów akustycznych”⁷¹⁵.

⁷¹² J. A. Dziewiątkowski, *Tomasz Maciej Trojanowski – Odłot*, <https://trojka.polskieradio.pl/arttykul/519098>, [dostęp z dnia 30.08.2022 r.].

⁷¹³ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 199.

⁷¹⁴ *Ibidem*, s. 42-43.

⁷¹⁵ *Ibidem*, s. 43.

Jak podkreśla Modestowicz, Trojanowski „za każdym razem opisuje intymne historie wyrwane z jego wyobraźni, w które wkłada dużo serca”⁷¹⁶. Początek współpracy reżysera i pisarza związany był z tworzeniem baśni audialnych⁷¹⁷, gdyż Tomasz Maciej Trojanowski z wykształcenia, a także z zamiłowania, jest pedagogiem⁷¹⁸. Sam Trojanowski, odwołując się do swojego pierwszego „spotkania” ze słuchowiskiem, przyznaje:

Długo dochodziłem do wewnętrznego przekonania, że mam prawo dzielić się z innymi własną kreacją świata, że jestem odpowiedzialny w stu procentach za tę kreację, że całkowicie odpowiadam za każde użyte w niej słowo. I że nie jest ona przypadkiem, konfabulacją, wykalkulowaną na zimno, obliczoną na poklask i przypodobanie się szerokiej publiczności [...] A kiedy wreszcie zdecydowałem się, że tak – że mam prawo, naturalnie zwróciłem się do formy, która odcisnęła na mnie swoje piętno tamtego wieczora⁷¹⁹.

Kolejnym etapem współpracy Modestowicza i Trojanowskiego stały się słuchowiska dla dorosłych słuchaczy i słuchaczek, np. *Bilans ostateczny*, *DNA*, *Mgła*, *Organizacja U*, *Peron*, *czyli raport o nieprawidłowościach systemu*, *Pojedynek*, *Retransmisja*. Modestowicz wspomina:

Od bajek przeszliśmy w ramach naszej współpracy do słuchowisk dla dorosłych. Zauważyłem, że Tomek bardzo dobrze „wyczuwa” dialog – zarówno momenty dramatyczne, jak i komediowe. Są to teksty, które zazwyczaj aktorom bardzo dobrze się mówi. Namówiłem Tomka, żeby zaczął pisać słuchowiska dla dorosłych. To jest oczywiście zupełnie inna poetyka. Tomek dobrze czuje groteskę. Mam też wrażenie, że obsesyjnie powraca do tematów, które go dręczą. Słuchowiska to kolejne odsłony tych tematów. Jako autor posiada swój zasób tematów, które są dla niego istotne i ważne. Tomek co pewien czas otwiera kolejny pokój, w którym te tematy się rozgrywiają. On nie pisze frywolnych historii i słuchowisk o niczym. To są ważne, współczesne historie i dlatego lubię je robić⁷²⁰.

Dzieła audialne tworzone przez ten radiowy duet „dowartościowują [...] słuchacza, który poszukuje w nich odpowiedzi na trudne egzystencjalne pytania”⁷²¹, co podkreślają m.in.

⁷¹⁶ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁷¹⁷ Przykładem może być słuchowisko *Mikołajkowy prezent* z 2013 r. w reżyserii Waldemara Modestowicza, w którym wystąpili m.in. Krzysztof Kowalewski (Mikołaj) i Krzysztof Stelmaszyk (pomocnik Mikołaja – Misiak Polarny) oraz Artur Barciś, Andrzej Blumenfeld, Bernard Lewandowski, a także dzieci. Realizatorem akustycznym słuchowiska był Maciej Kubera, a opracowanie muzyczne stworzył Tomasz Obertyn.

⁷¹⁸ Trojanowski ukończył studia pedagogiczne w Uniwersytecie Warszawskim.

⁷¹⁹ *Tomasz Maciej Trojanowski. Odlot*, *op. cit.*, nota autorska pisarza.

⁷²⁰ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

⁷²¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, *Rola słuchowisk w komunikacji kulturowej* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry...*, *op. cit.*, s. 193.

takie badaczki jak Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa i Joanna Bachura-Wojtasik. I dodają: „wszakże formy te nigdy nie rezygnują z samego tekstu, z ambitnego, wartościowego słowa [...]”⁷²².

5.2. Wybrane słuchowiska dla dorosłych – *Układanka, Retransmisja, Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu, Drzazgi*

Pierwszym ze słuchowisk dla dorosłych słuchaczy i słuchaczek, którym autorka poświęci uwagę jest *Układanka*, nagrodzona⁷²³ w konkursie na VI Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie w 2006 r.⁷²⁴. W słuchowisku wystąpili Adam Woronowicz (w roli doktora) i Mirosław Zbrojewicz, który wcielił się w postać pacjenta. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Tomasz Perkowski, a opracowania muzycznego dokonała Małgorzata Małaszko⁷²⁵. Utwór wyreżyserował, oczywiście Waldemar Modestowicz. Słuchowisko nagrane zostało 26 listopada 2005 r., a wyemitowane premierowo 5 grudnia tego samego roku w Programie Pierwszym Polskiego Radia. 2 czerwca 2006 r. publiczność Teatru Kameralnego w Sopocie usłyszała słuchowisko podczas Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”⁷²⁶.

Niespełna dwudziestopięciominutowe słuchowisko zainicjowane jest przez hałas, który Tomasz Maciej Trojanowski nazywa „głośnym odgłosem pracy jakiegoś mechanizmu – gigantycznej hali maszyn albo ogromnego silnika”⁷²⁷. Autorce rozprawy nasuwają się zaś skojarzenia z dynamiczną muzyką elektroniczną. Huk ten i wrzawę przekrzykują głosy bohaterów, próbujące „przebić się” przez zgiełk i wtargnąć na audialną scenę słuchowiska. Utwór rozpoczyna się niejako „od środka”, tak jakby słuchacz/słuchaczka nagle otworzył/otworzyła drzwi lub znalazł/znalazła się, być może przypadkiem, w miejscu, gdzie od jakiegoś czasu rozgrywa się już dramatyczna akcja. Bohaterów – doktora i pacjenta – odbiorcy i odbiorczynie poznają poprzez następujący dialog:

⁷²² *Idem*.

⁷²³ Nagrodę w kategorii „realizacja akustyczna” otrzymał Tomasz Perkowski za słuchowiska *Szalona lokomotywa* oraz *Układanka*, a za opracowanie muzyczne – Małgorzata Małaszko za słuchowiska: *Salto*, *Szalona lokomotywa* i *Układanka* (Program Pierwszy Polskiego Radia), oraz *Zwiastowanie* (Naczelna Redakcja Programów Katolickich).

⁷²⁴ J. A. Dziewiątkowski, *Tomasz Maciej Trojanowski – Odłot*, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/519098>, [dostęp z dnia 30.08.2022 r.].

⁷²⁵ *Tomasz Maciej Trojanowski. Odłot, op. cit.*, s. 137.

⁷²⁶ *Idem*.

⁷²⁷ *Ibidem*, s. 139.

DOKTOR
Jeszcze możemy zawrócić!!! Słyszysz!!!
PACJENT
Nie ma mowy!!!
DOKTOR
Jesteś pewien!?!?
PACJENT
Mam inne wyjście!?!?!?
DOKTOR
Widzisz te drzwi!?!? Teraz wszystko w swoim życiu możesz jeszcze zmienić!!! Rozumiesz!?!? Jak je otworzę, będzie za późno!!!
PACJENT
Dlaczego?!?!?
DOKTOR
Zobaczysz!!!
PACJENT
Co tam jest?!?!?
DOKTOR
Nie udawaj!!!
PACJENT
Co jest za tymi drzwiami!?!?!
DOKTOR
Niespodzianka!!!
PACJENT
Zaplecze!?!?!
DOKTOR
Tak jest, bracie!!! Zaplecze!!! I przyczyna!!! Zobaczysz wreszcie, z czego biorą się wszystkie twoje reakcje, twoje emocje, twoje wątpliwości. Dowiesz się wreszcie – DLACZEGO!?!?!⁷²⁸.

Rozmowa pomiędzy bohaterami jest dość lakoniczna, lecz intrygująca. Potencjalnie może ona wzbudzić ciekawość słuchaczy/słuchaczek. Postaci są ekspresyjne i plastyczne. Bohaterowie zostali przez Trojanowskiego zestawieni, jak stwierdza Aleksandra Pawlik, w sposób antytetyczny⁷²⁹. Pacjent jest przestraszony, niepewny, nie pokłada on pełnej ufności w lekarzu, choć można odnieść wrażenie, że jest od niego zależny. Doktor wydaje się mieć nad nim przewagę, góruje jako ten, który posiada dostęp do wiedzy. Jednocześnie w czasie rozmów

⁷²⁸ Wszystkie fragmenty pochodzą z publikacji *Tomasz Maciej Trojanowski. Odlot, op. cit.*, s. 139-155.

⁷²⁹ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki, op. cit.*, s. 209.

z pacjentem jest zniecierpliwiony, nie ma wystarczająco dużo czasu. Nie wykazuje się postawą wspierającą:

DOKTOR

Co tym razem?

PACJENT

To samo, nie wiem jak...

DOKTOR

Tylko bez monologów. Żadnych długich zdań, bo to męczy. Krótko i konkretnie.

PACJENT

Nie da się.

DOKTOR

Wszystko się da.

PACJENT

Mam się w ogóle nie odzywać?

DOKTOR

Jak wolisz.

PACJENT

Kim ja jestem?

DOKTOR

Znowu to samo.

Joanna Bachura dodaje, że pacjent

stanowi doskonały przykład człowieka, chyba wyjątkowego, bowiem jest to ktoś, kto nie uważa się za lepszego od innych, ale wymaga od siebie więcej niż inni, nawet jeżeli nie udaje mu się tych wymagań zaspokoić⁷³⁰.

Badaczka, odwołując się do koncepcji Ortegi y Gasset, uznaje pacjenta za przedstawiciela elity, którego można przeciwstawić masie⁷³¹. Jego zaprzeczeniem staje się postać doktora – bohatera, którego wypowiedzi są lakoniczne, powierzchowne, pozbawione głębi. Doktor nie chce wnikać i analizować, pragnie spokoju, zachowania choćby pozorów dobrobytu. Czy to jego rzeczywiste pragnienia czy jedynie obawa przed zmanierowaniem porządku, który jest na tyle nietrwały, że najmniejsza wątpliwość mogłaby go zburzyć? Bohater mówi do pacjenta: „Jesteś strasznie monotematyczny. Po co się w tym grzebiesz? Nie możesz spać,

⁷³⁰ J. Bachura, *Odstłony wyobraźni...*, *op. cit.*, s. 326.

⁷³¹ *Idem*.

prawie nie wychodzisz z domu. Daj sobie spokój”. W innym zaś miejscu dodaje: „Rób, co chcesz... Tylko nie przywiązuj żadnej wagi ani do tego, co robisz, ani do tego, co mówisz. I nie wyciągaj z tego żadnych konsekwencji. Tym bardziej dla siebie. Nie zastanawiaj się. Nie myśl”.

Można by rzec, że postać doktora jest uosobieniem postmodernizmu w myśl zasady *anything goes*, co w wolnym tłumaczeniu można ująć jako „wszystko wolno” czy, pisząc bardziej kolokwialnie – „wszystko ujdzie”. Do charakterystyki dwóch postaci pasują słowa Waldemara Buliry, który pisząc o problemie detotalizacji prawdy w odniesieniu do filozofii Ágnes Heller, wyjaśnia, co rozumie pod pojęciem postmodernizmu:

„Wszystko wolno” może być odczytywane następująco: możesz się buntować przeciwko cemukolwiek chcesz się buntować, lecz pozwól mi buntować się przeciwko tej szczególnej rzeczy, przeciwko której ja chcę się buntować. Albo jeszcze inaczej – pozwól mi nie buntować się przeciwko niczemu w ogóle, ponieważ ja czuję się całkowicie zadowolony⁷³².

Pacjent szuka sensu, buntuje się przeciwko powierzchowności działań i egzystencji, nie akceptuje rzeczywistości, nie godzi się na zastaną sytuację. Nieustannie stawia pytania o sens życia człowieka:

PACJENT

Na koniec każdego dnia zastanawiam się, co dzisiaj zrobiłem? Jaki mój ruch miał znamiona istotności... Jaką czynność uznać za usprawiedliwiającą moje bycie. Co jest wartością mojego ja, tutaj? Jakie to ma znaczenie w ogólności?

Bohater odrzuca też jakiegokolwiek półśrodki i półprawdy. Podważa, analizuje, jego postawa jest wytrwała, krytyczna i bezkompromisowa. Można odnieść jednocześnie wrażenie, że w swej postawie czuje się osamotniony i nie pasuje do obecnego świata:

PACJENT

Wiem. Cały czas jestem wprowadzany w błąd. Podawane mi są bezwartościowe informacje. Informacje w języku, który nic nie znaczy, który jest tylko zbiorem pustych opakowań po znaczeniach... Uczyłem się innego języka. Znam inny język. I teraz nie jestem w stanie się porozumieć...

Pauza

⁷³² W. Bulira, *Problem detotalizacji prawdy. Wokół Ágnes Heller ponowoczesnej perspektywy nowoczesności*, „Principia” 2007, XLIX, s. 139.

PACJENT

Jak możesz się porozumieć... Słowa przestają cokolwiek opisywać, są tylko jakimś umownym grepssem o krańcowym stopniu istotności. Są sprane i wypłowiałe z jakichkolwiek kolorów... Nie znaczą nic.

Jeśli chodzi o warstwę fabularną, słuchowisko poświęcone jest zagadnieniom tożsamości i prawdy. Jak można przeczytać w publikacji wydanej przez Polskie Radio:

W świecie falsyfikatów, podróbek nic nie jest pewne, tylko nosi znamiona rzeczywistości. Dążenie do prawdy wyznacza drogę działań jednego z bohaterów, pacjenta, nad którym czuwa diaboliczny (bądź boski, w każdym razie posiadający klucz do rzeczywistości) lekarz. Wzajemnie się próbują – każdy z nich ma w sobie siłę – jeden destrukcyjną, drugi kreacyjną. Słuchowisko niezwykle ciekawe w „przestrzeni dźwiękowej” – twórcy słuchowiska zadbali o to, by rozpad języka, którego doświadczają bohaterowie, miał swoje odzwierciedlenie w planach akustycznych⁷³³.

Dramat jest dosadny i prosty w swej formie. Zbudowany na podstawie dialogu pomiędzy zaledwie dwoma bohaterami sprawia, że wrażenie intymności, która jest cechą radia, staje się jeszcze bardziej intensywne. Słuchacz/słuchaczka poznaje świat myśli i problemów natury egzystencjonalnej bohatera, który określony został jako „pacjent” – tak, jakby jego krytyczne myślenie i chęć odnalezienia sensu, czyniła go chorą jednostką w zdrowej i bezproblematicznej masie społecznej. Słuchowisko jest dynamiczne, a bohaterowie sugestywni. Oprawa muzyczna Małgorzaty Małaszko, w kontrapunkcie do momentów ciszy, podkreśla ważne z punktu widzenia fabuły sceny, a także ewokuje emocje u odbiorców.

Joanna Bachura, w odniesieniu do trzech wybranych współczesnych słuchowisk, w tym również *Układanki*⁷³⁴, konstatuje, iż jest to przykład podjętej przez autorów próby „ocalenia człowieka z jego wewnętrznym bogactwem dobra i otwartością w stosunku do Innego”⁷³⁵.

Retransmisja to słuchowisko, które już od pierwszych chwil odbioru intryguje interesującymi zabiegami akustycznymi – zmultiplikowanymi nakładającymi się słowami, niepokojącymi odgłosami burzy, ulicznym zgiełkiem, fragmentem wypowiedzi przypominającym kościelne kazanie wybrzmiewające w tle, odważnym opracowaniem muzycznym, za które po raz kolejny odpowiedzialna była Małgorzata Małaszko. Realizatorem akustycznym słuchowiska był zaś Tomasz Perkowski podobnie jak w pozostałych opisywanych

⁷³³ Tomasz Maciej Trojanowski. *Odłot*, op. cit., s. 138.

⁷³⁴ Pozostałe dwa to *Cyrk odjechał*, *lwy zostały* Andrzeja Mularczyka w reżyserii Janusza Kukuły i *Sponsor* Krzysztofa Beški w reżyserii Waldemara Modestowicza. Por. J. Bachura, *Klasyczne wartości...*, op. cit., s. 350-364.

⁷³⁵ *Ibidem*, s. 353-354.

jak dotąd w tym podrozdziale słuchowiskach. Jak więc widać, Modestowicz jako reżyser miewa stałych współpracowników w zespole osób odpowiedzialnych za powstanie utworu radiowego.

W słuchowisku wystąpili: Adam Woronowicz (ON), Aleksander Bednarz (Pan Władek), Marian Opania (Kapelmistrz), Marcin Troński (Działacz) oraz Wojciech Machnicki, Andrzej Chudy, Karol Wróblewski, Brygida Turowska, Krzysztof Szczerbiński (Biesiadnicy). Fragmenty *The Hollow Men*⁷³⁶ – T.S. Eliota zaprezentował nieżyjący już wybitny polski aktor Franciszek Pieczka. Trwający niespełna pół godziny dramat radiowy miał swoją premierę 11 czerwca 2007 r. na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia.

Tomasz Maciej Trojanowski rozpoczyna scenariusz słuchowiska następującym wprowadzeniem:

Idea i rzeczywistość

Zamiar i dokonanie

Wcześniej – transmisja ze śmierci Wielkiego Człowieka

Teraz – retransmisja ze śmierci małych ludzi

Pomiędzy koncepcję i kreację

Pada cień

Bo tak się właśnie kończy⁷³⁷.

Biorąc pod uwagę fabułę, słuchowisko, jak zaznacza Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

w niezmiernie interesujący sposób „rozprawia” się – by tak rzecz – z przybierającym coraz szersze rozmiary zjawiskiem przekształcania Osoby Zmarłego Papieża Polaka i związanych z nim zjawisk, a nawet rzeczy, w towary konsumpcyjne, przy czym można – używając języka ekonomii – domniemywać, że podaż jest odpowiedzią na popyt⁷³⁸.

Zauważa to także główny bohater słuchowiska w rozmowie z Panem Władkiem:

PAN WŁADEK

Wie pan, prawdziwa kultura leży w głębi istoty każdego człowieka. W głębi, a nie w tym, jaki jego obraz tworzy się. Telewizja...Z jednej strony człowiek potrzebuje igrzysk, z drugiej jest bardzo samotny

⁷³⁶ *Próżni ludzie* – poemat T.S. Eliota opublikowany w 1925 r. Utwór jest znany w Polsce również pod tytułem *Wydrążeni ludzie*.

⁷³⁷ Wstęp ten, a także wszystkie fragmenty słuchowiska pochodzą z publikacji *Tomasz Maciej Trojanowski. Odłot*, *op. cit.*, s. 159-176.

⁷³⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*”..., *op. cit.*, s. 46.

wobec... no wobec czego?

Wobec tego wszystkiego. Trzeba szukać prawdziwych znaczeń. Taka wystawa, ludzie, zaduma. To jest chyba sedno, prawda?

ON

A transmisja z umierania, jaką urządzono? Ci wszyscy dziennikarze ścigający się, kto pierwszy poda wiadomość, te pytania, wywiady – to reality show, które przytłaczało swoją pustką, bo w momencie śmierci słowa nie znaczą NIC. Tak jak NIC znaczą deklaracje, że dla uczczenia, z wielkiej miłości, teraz będzie spokój i zgoda i nikt nikogo. I co? Po dwóch dniach znowu to samo. Słowa, słowa, słowa.

Słuchowisko w warstwie akustycznej jest bogate, zaskakuje mnogością efektów, odgłosów. Pewne wypowiedzi postać określona jako ON mówi jakby w myślach na głos, jakby słowa kierował do samego siebie. Monologi te pojawiają się nagle i nie nawiązują do dialogu prowadzonego w danej sytuacji pomiędzy bohaterami słuchowiska. Przykładowo, gdy Pan Waldek, ON i Pan Staszek jadą samochodem, rozmawiając o profesji głównego bohatera, ON nagle zaczyna mówić o II wojnie światowej. Słowa te odbijają się echem, są zdublowane w tle: „Druga wojna. Zawsze jak o niej myślę, to widzę ją czarno-białą. Nie potrafię wyobrazić sobie kolorów. Nie potrafię wyobrazić sobie, tych sześciu lat w kolorze”.

Chwilę później wspomina, a jego słowa ponownie są powtórzone w ramach efektu akustycznego. Co ciekawe, najpierw pojawia się głos z oddali, jakby w innym planie, innej przestrzeni, a dopiero w następnej kolejności, nadal powtarzane, słowa, bardziej wyraźnie docierają do odbiorców i odbiorczyń:

Pamiętam, jak raz byłem na Majdanku. Przewodnik oprowadzał dwójkę turystów. Stanęli obok mnie. To jest komora gazowa, powiedział przewodnik. Oryginalna? – zapytał mężczyzna. Oryginalna – machinalnie odpowiedział przewodnik. A co by było, gdyby odpowiedział, że nie. Że podróba.

Istotną funkcję w *Retransmisji* pełni także muzyka, którą Aleksandra Pawlik, za badaczem sztuki filmowej Jerzym Płażewskim, określa jako immanentną⁷³⁹. Płażewski pisze, że

jako wynikająca z akcji filmu, ona [muzyka immanentna – przyp. aut.] jedynie jest w stanie wywoływać efekty bezpośrednio dramatyczne. Druga jej funkcja polega na emocjonalnym przygotowaniu widza – podobnie jak to czyni muzyka transcendentna⁷⁴⁰ – ale ze zmianami wynikającymi z ujawnienia na ekranie

⁷³⁹ Badacz sztuki filmowej dzieli muzykę na transcendentną i immanentną. Por. J. Płażewski, *Język filmu*, op. cit., s. 344-352.

⁷⁴⁰ Płażewski pisze, że muzyka transcendentna „odgrywa rolę daleko ważniejszą od immanentnej i zajmuje procentowo znacznie więcej miejsca na ścieżce dźwiękowej. Stosowanie tego typu muzyki jest daleko elastyczniejsze, dlatego choćby, że niemal bez ograniczeń wybrać można moment jej rozpoczęcia i zakończenia oraz najsukuczniejszy sposób instrumentalizacji. Z tych względów posiada ona największy udział

źródła dźwięków (możność wprowadzenia piosenki itp.)⁷⁴¹.

Warto na marginesie jedynie dodać, że Płażewski wylicza także przykładowo potencjalne funkcje dramatyczne muzyki immanentnej, czyli „a. Muzyka nosicielem idei, b. Muzyka elementem akcji, c. Żart muzyczny”⁷⁴². Scena, w której biesiadnicy śpiewają religijną pieśń *Barkę*, kojarzącą się z postacią papieża św. Jana Pawła II, stanowi przykład użycia muzyki immanentnej w *Retransmisji* reżyserowanej przez Waldemara Modestowicza.

Aleksandra Pawlik zwraca także uwagę na to, że zastosowano, nie tak często spotykaną w słuchowiskach, scenę zbiorową. Nie znamy wszystkich bohaterów występujących we wspomnianej scenie. W czasie biesiady główny bohater (określony przez scenarzystę jako ON) rozmawia z trzema uczestnikami obchodów dni miasta, na które został zaproszony w ramach, jak mówi w słuchowisku, „spotkania z ciekawym człowiekiem”. Pozostałe osoby stanowią tło dla ich dialogów. Pawlik pisze, że „jeżeli takie sceny [zbiorowe – przyp. aut.] w ogóle się wprowadza do słuchowiska, najczęściej wskazuje się w nich głównych bohaterów, a pozostali uczestnicy sceny to anonimowa zbiorowość”⁷⁴³. Taka właśnie sytuacja ma miejsce w omawianym utworze radiowym. Ponadto, odbiorcy usłyszą również inne pieśni kościelne, a także przejmujące dźwięki liry korbowej.

W słuchowisku *Retransmisja* pojawiają się też dodatkowe postaci komentujące wprowadzone przez autora scenariusza. Ponadto, nieco podobnie jak w opisywanym w dalszej części rozprawy słuchowisku *Drzazgi*, pojawia się nieokreślona postać. W *Drzazgach* tajemniczy mężczyzna deklamuje fragmenty *Apokalipsy św. Jana*, w *Retransmisji* zaś, głosem aktora Franciszka Pieczki, bohater cytuje, jak już zostało wspomniane, poemat *The Hollow Men* – T.S. Eliota. Jedna ze scen zakończona jest muzyką, a na jej tle wybrzmiewa wiersz:

Oczu napotkać nie śmiem w moich snach
W sennym królestwie śmierci
Nigdy się nie ukaza:
Tam na złamanej kolumnie
Oczami będzie blask słońca
Tam tylko chwieją się drzewa
I głosy, kiedy wiatr śpiewa,
Są dalsze i uroczyste

w emocjonalnym przygotowaniu widza. Ona jednak równocześnie najwięcej daje powodów do nadużyć”. Por. *Ibidem*, s. 344.

⁷⁴¹ *Ibidem*, s. 350.

⁷⁴² *Ibidem*, s. 351.

⁷⁴³ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 58-59.

Niż gwiazda blednąca.

I obym nie był bliżej
W sennym królestwie śmierci
Niechaj jak inni noszę
Takie umyślne przebranie
Patyki stracha na polu
Szczurzą sierść, pióra wronie
Niechaj jak wiatr wieje się skłonię
Nie bliżej –

Niech ostatecznie ominie spotkanie
W królestwie ni światła ni cienia

Głos postaci deklamującej powyższe słowa jest pełen spokoju. Fragment poematu zestawiony został na początku z przemową mężczyzny zaproszonego na obchody w charakterze gościa. Wypowiedź wybrzmiewa w tle, ale jest niezrozumiała, ponownie zdublowana, słowa się na siebie nakładają, aż wreszcie cichną.

Poza pracochlónnymi efektami dźwiękowymi, bogatą „kuchnią akustyczną” oraz interesującym wykorzystaniem muzyki, na uwagę zasługuje także gra aktorów. Poza mistrzem słowa Franciszkiem Pieczką, warto wyróżnić także przekonującą rolę Adama Woronowicza i bardzo autentyczną postać Adama Ferencego, choć wszyscy mężczyźni występujący w słuchowisku (a zatem Aleksander Bednarz, Marian Opania i Marcin Troński) prezentują wysoki i wyrównany poziom radiowego aktorstwa.

Podsumowując, *Retransmisja* intryguje zarówno jeśli chodzi o warstwę dźwiękową, jak i dramaturgiczną. Podejmuje zastanawiający społeczny temat, a zespół Trojanowski-Modestowicz-Małaszko-Perkowski ponownie tworzy słuchowisko wielowymiarowe, frapujące i dotykające głębi.

Kolejnym słuchowiskiem dla dorosłych odbiorczyń i odbiorców jest *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu* Tomasza Macieja Trojanowskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza. Za realizację akustyczną odpowiadał Tomasz Perkowski, a opracowania muzycznego dokonała Renata Baszun. W słuchowisku wystąpili Adam Ferency (ON) i Grzegorz Damiński (TY). Dramat radiowy został wyemitowany premierowo 8 października 2009 r. w Programie Pierwszym Polskiego Radia. Nagrany został zaś 3 października tego

samego roku⁷⁴⁴. Trojanowski rozpoczyna scenariusz didaskaliami:

W lewym głośniku słyszymy pojedynczy dziecięcy głos czytający fragmenty Elementarza. Po chwili, z prawego głośnika dołącza się do niego dorosły głos – czyta tytuły artykułów z jakiejś brukowej gazety....⁷⁴⁵.

Pokazuje to wyraźnie, jak Trojanowski operuje słowem, które ma wybrzmieć na antenie radiowej. Słuchowisko otwierają spiętrzone, nakładające się na siebie dźwięki. Oprócz wspomnianych już głosów dziecka i dorosłego wybrzmiewają fragmenty archiwalnych nagrań – jak pisze Trojanowski – „przemówień partyjnych, wieców, wypowiedzi zwykłych ludzi, fragment *Księgi Genesis*...”⁷⁴⁶. Dochodzi do nich uliczny zgiełk oraz stukot używanej maszyny do pisania. Z sekundy na sekundę, efektów jest coraz więcej, natężenie dźwięku rośnie po to, by osiągnąć swoiste apogeum, „pęknąć” i rozlać na scenie audialnej ciszę. Po chwili ciszy słychać dialog bohaterów, któremu towarzyszy ogłos wietrznych dzwonek, rozbrzmiewających delikatnie w tle. Czołówka słuchowiska to istne bogactwo efektów akustycznych.

Aleksandra Pawlik zauważa, że *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu* ma konstrukcję jednowątkową. Jest to rozmowa bohatera z mężczyzną, „który przygotowuje raport o paradoksach rzeczywistości społeczno-politycznej”⁷⁴⁷. Badaczka dodaje, że pojawia się w nim „symboliczny motyw podróży do własnego wnętrza, poszukiwanie własnej osobowości i swojego miejsca w świecie”⁷⁴⁸. Pod tym względem dramat radiowy podobny jest do słuchowiska *Drzazgi*⁷⁴⁹. Bohater Daniel, próbując odkryć prawdę o domu, w którym mieszka, odbywa podróż w głąb siebie, przemieniając w efekcie swoje życie i naprawiając relacje z najbliższymi. Ponadto, w obydwu słuchowiskach pojawiają się róże i gołębnik jako elementy wywołujące wspomnienia, odsyłające do czasów, które bezpowrotnie przeminęły i osób, które na zawsze odeszły. Bohater (TY) słuchowiska *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu* mówi:

⁷⁴⁴ Tomasz Maciej Trojanowski. *Odlot*, op. cit., s. 223.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, s. 225.

⁷⁴⁶ *Idem*.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, s. 141.

⁷⁴⁸ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 140. Do innych słuchowisk wykorzystujących ten schematyzujący motyw Pawlik zalicza następujące utwory radiowe: J. Amichaj *Dzwony i pociągi*, H. Bardijewski *Nieznane światło*, K. Beška *Orient-Express*, M. Gajdziński *Celsjusz 36 koma 8*, A. Koczerga *Archipeląg złudzeń*, J. Łukosz *Grabarz królów*, A. Mularczyk *Z głębokości wód*, T. M. Trojanowski *Last minute tour*.

⁷⁴⁹ Słuchowisko zostało opisane także w pracy magisterskiej autorki rozprawy. Por. *Wybrane aspekty spektakli audialnych – kilku komedii i dramatów – jako przykład sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza*, op. cit.

Przed domem, od strony podwórka były dwa ogródki. W jednym stał gołąbnik, w drugim mój dziadek hodował róże... Szczepił je, krzyżował. Jakby przeprowadzał eksperymenty genetyczne. Tak go zapamiętałem. Ogródek był mały, więc kiedy te wszystkie róże kwitły, wyglądał jak jeden wielki różnobarwny kwiat. Zanurzałem się w nim, krążąc po wytyczonych ścieżkach, a każda nieostrożność, każdy strącony płatek, każda moja bezmyślność powodująca nawet minimalne zachwiania porządku była dostrzeżona, nawet jeżeli stał do mnie odwrócony plecami. I potem to surowe, tylko tu, w tym miejscu, spojrzenie... I spokój tego miejsca, tak daleki od reszty⁷⁵⁰.

Jeśli chodzi o fabułę, to nie jest ona zbyt rozwinięta. Pawlik nazywa *Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu* „słuchowiskiem filozoficznym”⁷⁵¹, w którym „punkty zwrotne wyznaczają kolejne odsłony przekonań bohatera”⁷⁵². Mężczyzna, który wszedł na teren cudzej posesji, usilnie próbuje opowiedzieć swoje wspomnienia, przekazać przemyślenia jej właścicielowi. Drugi mężczyzna jednak nie słucha, nie ma ochoty poświęcić czas nieznanemu człowiekowi, którego być może z początku uznaje za akwizytora lub osobę zainteresowaną kupnem działki, na której się znajdują. Nie ma cierpliwości, by wysłuchać drugiego człowieka:

ON

Aktywizacja marzeń? Koce z wielbłądziej wełny, usługi, pakiety, patenty, kredyty? Dziękuję, nie skorzystam.

TY

Nie... Nic nie sprzedaję.

ON

Kupić? Chcesz kupić? Niestety. Ta działka nie jest na sprzedaż. Do widzenia.

TY

Nie...

ON

To, o co chodzi?

TY

Cisza.

ON

Już, już. Do widzenia.

TY

W środku wszystkiego taka cisza...

ON

⁷⁵⁰ Wszystkie fragmenty pochodzą z publikacji Tomasz Maciej Trojanowski. *Odlot*, op. cit., s. 223-245.

⁷⁵¹ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 156.

⁷⁵² *Idem*.

Nie rozumiesz, co do ciebie mówię? Wstawaj i do widzenia. (mamrocząc pod nosem) I tak właśnie jest. Włażą, nie słuchają, nie rozumieją. Tylko mówią. Zdania. Pojęcia. Wyrazy. Wszystko śmietnik. Wszystko...

TY

Poczekaj.

ON

Czekam. Właśnie czekam. I powoli tracę cierpliwość. Tam jest furтка.

Wreszcie jednak ON podejmuje dialog z bohaterem, którego autor scenariusza nazywa „TY”. Głosy mężczyzn są spokojne i przejmujące, a rozmowa w kolejnych minutach staje się niespieszna. ON ironicznie określa samego siebie „wszystkowiedzącym mędrce”, który ma „udzielić odpowiedzi”, a swego rozmówcę „zbląkaną duszą, która chce znać odpowiedź”. Zauważyć można jednak wymiennosc ról. TY zamienia się w słuchacza, a ON w osobę, która przemawia, stawia pytania, poszukuje odpowiedzi. Jego odpowiedzi wydają się z początku niezrozumiałe. Imponderabilia mieszają się w opowieści z codziennymi czynnościami, takimi jak obieranie i gotowanie ziemniaków.

Tło dźwiękowe jest delikatne, wręcz sielankowe, słycać śpiew różnych ptaków. Efekty akustyczne w żadnej mierze nie „przykrywają” jednak słów, których treść jest tak istotna. Sceny oddzielają od siebie zaś dźwięki podobne do tych, które usłyszeć można w czołówce słuchowiska. Kakofonia głosów, słów, przemówień, recytowanego Elementarza i dziecięcych wierszyków, pieśni, okrzyków i bliżej nieokreślonej wrzawy. Zakłócają „spokój” odbioru, przełamują spokojną scenę dialogu. Potencjalnie nie pozwalają słuchaczom i słuchaczkom odczuć monotonii utworu radiowego.

Drzazgi są ostatnim z opisywanych w tej części rozprawy efektów audialnych współpracy reżysera radiowego Waldemara Modestowicza i pisarza oraz scenarzysty Tomasza Macieja Trojanowskiego. Premiera utworu radiowego miała miejsce 15 marca 2014 r. na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia. Słuchowisko zdobyło nagrodę za scenariusz oryginalny dla Tomasza Macieja Trojanowskiego podczas VX edycji sopockiego Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”, który odbył się w czerwcu 2015 r. w Sopocie. Utwór radiowy został zgłoszony przez Program Pierwszy Polskiego Radia.

Jak podkreślał Waldemar Modestowicz, *Drzazgi* są niejako słuchowiskiem o „wywoływaniu duchów”⁷⁵³:

Przedmioty i mieszkania, w których ludzie żyją noszą ślady ich [mieszkańców – przyp. aut.] bytności,

⁷⁵³ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

obecności. To są zarówno ślady dosłowne, jak i metafizyczne, duchowe. Gdy zaczynaliśmy pracę nad tym słuchowiskiem, w ramach żartu opowiedziałem Tomkowi pewną rzecz. Otóż, przeczytałem dosyć dawno temu, że radzieccy uczeni doszli do wniosku, że w starych pomieszczeniach, takich jak wnętrza świątyń kościołów, cerkwi, w starych pałacach i zamkach, mogą być śladowo zachowane odbicia ludzkich głosów. Oczywiście uczeni radzieccy próbowali to udowodnić, ale nie wiem, czym to się skończyło.

Jest w tym jednak trochę racji niedosłownej, że ślady ludzi pozostają w pomieszczeniach i przedmiotach. Namawiałem więc Tomka, żeby poszukał takiej historii odkrywania ludzkiej obecności, ludzkiej tragedii w sprzętach i miejscach. Okazało się, że jest takie miejsce – stary dom, z którym wiąże się historia życiowa Tomka Trojanowskiego. Jest to dom jego dzieciństwa, w którym stała się tragedia. Tomek próbował dowiedzieć się, co tam się wydarzyło. Szedł po śladach. Właśnie z tego urodziło się to słuchowisko⁷⁵⁴.

W słuchowisku wystąpili: Mariusz Bonaszewski (Daniel), Krzysztof Stelmaszyk (Andrzej), Elżbieta Kępińska (Sąsiadka), Adam Ferency (Nowak), Sławomir Orzechowski (Pan Krzysio), Izabella Bukowska (śpiew/krzyk kobiety), Bernard Lewandowski (krzyk chłopca). Realizatorem akustycznym był Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonała Renata Baszun. Głównym bohaterem *Drzazg* jest Daniel. Mężczyzna wprowadza się do domu, w którym przed laty wydarzyła się tragiczna historia. Daniel, krok po kroku, ślad po śladzie, poznaje i odkrywa historię tego miejsca. Budowaniu napięcia, niemal od początku fabuły, towarzyszą zabiegi reżyserskie. Słuchacze i słuchaczki poznają protagonistę podczas sceny rozmowy telefonicznej. Słyszalne są jednak głównie słowa Daniela, choć „po drugiej stronie linii telefonicznej” również można usłyszeć niewyraźny głos. Przykuwa on uwagę, skłaniając do pytań: czy celowo głos ten jest rozmyty? A może za chwilę słowa rozmówcy/rozmówczyni Daniela staną się zrozumiałe? Na myśl przychodzi to nieostry kadr filmowy, który po kilku sekundach staje się wyraźny. W tym przypadku tak się jednak nie dzieje. Na początku słuchowiska pojawia się także odgłos łopoczących skrzydeł – symbol i zapowiedź rozwoju fabuły. Wszystkie te techniczne zabiegi oraz efekty akustyczne są nierozdzielnie związane z historią napisaną przez Tomasza Macieja Trojanowskiego, stając się dźwiękowymi metaforami.

Istotna w tym miejscu jest intencja reżysera, który podkreślał:

Tę historię można by opowiedzieć wyłącznie słowami poprzez dialog rozmówców, ale pomyślałem, że skoro wywołujemy duchy [...], to warstwa akustyczna także powinna być nieco inna. Pojawiają się zabiegi, których raczej się nie stosuje. W scenie rozmowy telefonicznej słyszymy nie tylko odpowiedzi,

⁷⁵⁴ *Idem.*

ale również drugą stroną dialogu. Ciekawe jest jednak to, że nie jesteśmy w stanie zrozumieć zadawanych pytań, więc musimy się domyślać ich brzmienia. O czym oni rozmawiają, gdzie jest konflikt w tym dialogu? – to są pytania, które sobie stawiamy, słuchając tej sceny. Pomyślałem, że chciałbym, aby pojawił się chociaż szmer tego drugiego głosu. Najczęściej słyszymy jedynie człowieka rozmawiającego przez telefon, ale nie słyszymy jego rozmówcy. Pomyślałem, że to też trzeba wypełnić. Te głosy, krzyk kobiety – chciałem, żeby to wszystko zaistniało w słuchowisku⁷⁵⁵.

Drzazgi to utwór, w którym terażniejszość zdeterminowana jest przez niedającą o sobie zapomnieć przeszłość. To historia, która manifestuje się przede wszystkim w pozawerbalnej warstwie słuchowiska. Istotną funkcję pełni w nim muzyka, budująca napięcie i podkreślająca ważne momenty akcji. Ponadto, muzyka ta posiada wartość semantyczną, a jej dodatkowe znaczenia wyrażają się chociażby w połączeniu śpiewu w języku jidysz⁷⁵⁶ z bardziej nowoczesnym brzmieniem o dynamicznym tempie, a także w intrygującym połączeniu dźwięków skrzypiec przerywanych krzykami młodej kobiety z fragmentami *Apokalipsy św. Jana* wypowiedzianymi przez tajemniczego mężczyznę.

Na uwagę zasługuje także montaż słuchowiska. Przywoływanie symbolicznych postaci, które pojawiają się na audialnej scenie utworu, odbywa się dzięki zastosowaniu montażu retrospektywnego, a także *letimotivu* w postaci krzyków kobiety. Świadomie stosowane przez reżysera efekty ukazują przemyślaną koncepcję słuchowiska i jego spójność w warstwie dźwiękowo-słownej. Efektu niedopowiedzenia dopełnia „kuchnia akustyczna”.

Dopiero po kilkunastu minutach słuchacze i słuchaczki mogą domyślić się, że słyszalne w tle śpiew i krzyki kobiety przywołują postać Żydówki mieszkającej niegdyś w kupionym przez Daniela domu przy ulicy Kwiatowej 43. To historia, którą protagonista zostanie naznaczony na zawsze. Ogień, który przyśnił się mężczyźnie pierwszej nocy po przeprowadzce do budynku, skrzypiąca drewniana podłoga, która była „świadkiem” morderstwa oraz róże zasadzone w miejscu dawnego spalonego gołębnika, gdzie powiesił się pewien mężczyzna – oto znaki i symbole opisywanej historii. Metafory, które Trojanowski opisuje słowem, a Modestowicz – dźwiękiem. Wspomniane róże można odczytywać także jako symbol nowego życia Daniela. Waldemar Modestowicz również podkreślał, że jest to „rodzaj pamięci, uczczenia, złożenie hołdu. Jest to próba rozwiązania sytuacji w sposób metaforyczny”⁷⁵⁷. Bowiem dzięki, niełatwym jednakowoż, doświadczeniom związanym z poznawaniem przeszłości domu, główny bohater, po wielu latach, odnawia relacje z bliskimi.

⁷⁵⁵ *Idem.*

⁷⁵⁶ Śpiewała Izabella Bukowska.

⁷⁵⁷ Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r., *op. cit.*

Jak podkreśla Waldemar Modestowicz:

Lokator, który po latach kupił ten dom, dotarł do owych śladów i próbuje dowiedzieć się, co tam się wydarzyło. Na początku robi to być może odruchowo, z ciekawości, choć jest to człowiek współczesny, nowoczesny, którego takie historie właściwie nie powinny obchodzić. On żyje dniem teraźniejszym i przyszłością. Wyobrażam go sobie jako kogoś w rodzaju menadżera, który postanowił wyremontować dom. W tym domu jest jednak zapisana historia z czasów wojny, z czasów Holocaustu. Ta historia, którą powoli odkrywa bohater, wciąga go, zmienia i sprawia, że zaczyna on żyć nie tylko swoim losem, ale też historią tego domu. Postanawia naprawić swoje życie, rzeczy, które wcześniej go nie interesowały – życie uczuciowe, duchowe – nagle stają się dla niego ważne. Takie sytuacje mogą odmienić człowieka i stąd te *Drzazgi*⁷⁵⁸.

Wydaje się, że życie głównego bohatera już na zawsze naznaczone będzie przeszłością i poczuciem obowiązku przechowywania i przekazywania historii osób, którą poznał i którym, jak sam uważa, jest to winien.

Analiza *Drzazg* wskazuje na takie cechy reżyserii Waldemara Modestowicza, jak umiejętne budowanie współgrających ze sobą planów dźwiękowych, dynamiczny montaż, rytmiczność słuchowiska, wykorzystywanie muzyki do budowania klimatu utworu, rozważne „rozgrywanie” „kuchni akustycznej”, która pełni funkcję ilustracyjną oraz posiada wartość semantyczną.

5.3. Teatr radiowy dla dzieci na przykładzie słuchowisk *Plazma* oraz *Mikołajkowy prezent*

Aby dopełnić wyobrażenia o współpracy Waldemara Modestowicza z Tomaszem Maciejem Trojanowskim autorka rozprawy przyjrzy się wybranym słuchowiskom dla dzieci. Jedną z propozycji dla najmłodszych odbiorców Teatru Polskiego Radia jest słuchowisko *Plazma*. Utwór został zaprezentowany jako pierwsze w 2013 r. słuchowisko z cyklu „Jedynka dzieciom”. Premiera miała miejsce 20 stycznia o godz. 19.25⁷⁵⁹ w Programie Pierwszym

⁷⁵⁸ *Idem*.

⁷⁵⁹ Chociaż portale encyklopediateatru.pl oraz scenografiapolska.pl podają datę premiery 19 stycznia 2013 r. (Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Plazma*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/20824/plazma>, [dostęp z dnia 03.03.2024 r.] oraz *Plazma*, <https://scenografiapolska.pl/przedstawienie/49104/plazma> [dostęp z dnia 10.09.2022 r.]), to wiarygodnym źródłem jest w tym przypadku Polskie Radio (Por. *Premiera dla dzieci w Teatrze Polskiego Radia*, <https://www.polskieradio.pl/17/220/Artykul/765186,Premiera-dla-dzieci-w-Teatrze-Polskiego-Radia>, [dostęp z dnia 10.09.2022 r.]).

Polskiego Radia⁷⁶⁰. W słuchowisku wystąpili: Andżelika Kurowska (Mysiek), Maciej Falana (Jacek), Sławomir Pacek (Strażnik) oraz Marcin Przybylski (Don Torpedo). Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonał Tomasz Obertyn⁷⁶¹.

W warstwie fabularnej trwające niespełna dwadzieścia pięć minut słuchowisko charakteryzuje się prostotą opowieści. Jej bohaterami są dwa sympatyczne stwory (twory wyobraźni), Mysiek i Strażnik (Zyziek), których wygląd odbiorcy/odbiorczynie poznają dzięki słowom Jacka – chłopca spotkanego przez stworki w krainie ludzi:

JACEK

Jasne, że was widzę. Macie kolorowe futerka i jesteście podobni do... surojadek.

MYSIEK

Jestem podobny do surojadki. To ciekawe. A jaki mam kapelutek? Czerwony w białe kropeczki?

JACEK

Masz berecik.

MYSIEK

Z antenką?

JACEK

Satelitarną⁷⁶².

W pierwszych minutach trwania słuchowiska, Mysiek i Strażnik próbują przenieść się do życiodajnego, lecz obecnie wymierającego, Jeziora Wyobraźni. Nie są jednak w stanie uczynić tego samodzielnie. Aby tam dotrzeć, potrzebują pomocy. Udają się więc do świata ludzi, by poszukać młodego człowieka o wielkiej wyobraźni, który pomoże im dotrzeć do celu. Autor słuchowiska podkreśla znaczenie i potęgę wyobraźni w umyśle człowieka:

STRAŻNIK

Mysiek, tutaj nic nie ma. Poczekałnia jest pusta.

MYSIEK

Może wszyscy są gdzie indziej?

STRAŻNIK

Nie ma gdzie indziej. Zanim dostaniesz się do świata ludzi, musisz być tutaj. I dopiero stąd ruszasz w podróż. Tutaj powinno być wszystko, co powołała do życia wyobraźnia. Wszystkie stwory, wszystkie

⁷⁶⁰ *Premiera dla dzieci w Teatrze Polskiego Radia*, <https://www.polskieradio.pl/17/220/Artykul/765186,Premiera-dla-dzieci-w-Teatrze-Polskiego-Radia>, [dostęp z dnia 10.09.2022 r.].

⁷⁶¹ *Idem*.

⁷⁶² Wszystkie fragmenty pochodzą z odsłuchu.

rzeczy, wszystkie zdarzenia czekają tu, aż przyleci po nie prom i zabierze je do miejsca przeznaczenia.

Strażnik mówi dalej:

Tu powinno być jak w środku tęczy, rozumiesz? Tu powinno tętnić życie. Powinno wszystko płynąć, falować. Nieustanny ruch. Lądujące co chwila promy, wchodzące na ich pokłady krajobrazy, marzenia, wymyślone postaci. O rany, chyba już wiem, co się stało [...] Jezioro Wyobraźni. Zdaje się, że stała się jakaś straszna rzecz. I zdaje się, że już po nas.

Stwory, najpierw Mysiek, potem Strażnik (Zyziek), lądują w dziwnym świecie, który drugi z wymienionych bohaterów nazywa „światem z plazmy”. Don Torpedo, bohater, który żyje w tej z pozoru zamkniętej krainie, posiada swoje „atrybuty”, np. blaster i głowicę. W warstwie akustycznej słuchowiska jest to wyobrażony świat pełen bogactwa dźwięków – począwszy od krzyków stworów, uderzeń, dźwięku odbijanej piłeczki, odgłosów gry komputerowej, hałasów strzelaniny i fanfar, niewyraźnych głosów, zgiełku i huku. Odgłosy te towarzyszą pojawieniu się postaci Don Torpedo, są z nim i jego światem bezpośrednio związane i w ten sposób zaznaczają dodatkowo jego obecność na audialnej scenie słuchowiska.

Następnie, stwory podróżują do świata ludzi, gdzie wspomniany już chłopiec Jacek, dzięki sile swej wyobraźni i wygenerowanego przez nią przejścia, przenosi się z bohaterami nad Jezioro Wyobraźni, czyli, jak mówi Mysiek, „tam, gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna marzenie. Po drugiej stronie wszystkiego”. Moment, gdy zaczyna działać wyobraźnia chłopca, jest wprost „namalowany” dźwiękiem. Pojawia się wówczas zarówno rytmiczna, nakładająca się na siebie muzyka, jak i szum wiatru oraz cała paleta różnorodnych odgłosów. Podobnie miejsce, w którym znajduje się Jezioro Wyobraźni, pełne jest muzyki i śpiewu ptaków. Gdy bohaterowie docierają na miejsce, okazuje się, że Jezioro Wyobraźni „zamknięte jest w plazmie”:

STRAŻNIK

Teraz wszystko zaczyna być jasne [...] Bałem się, że jezioro wyschło, ale na szczęście tak się nie stało. Jest, tylko zamknięte w plazmie. To teraz już wiemy, dlaczego poczekalnia jest pusta. Dlaczego nie ma krajobrazów, marzeń, wymyślonych postaci [...] Gdyby wyschło, to nie byłoby już odwrotu.

Jak dodaje bohater, aby ożywić i uwolnić Jezioro Wyobraźni, należy wyjąć „centralną wtyczkę”, która znajduje się w świecie ludzi. I każdy musi uczynić to samodzielnie, jeżeli chce, by wytwory wyobraźni nadal istniały.

Można zatem wywnioskować, że słuchowisko podejmuje bardzo aktualny problem

społeczny związany z nadużywaniem przez dzieci i młodzież tzw. urządzeń ekranowych. W 2019 r. Światowa Organizacja Zdrowia przekazała, obowiązujące do dziś, wytyczne dotyczące nie tylko korzystania ze wspomnianych urządzeń przez najmłodszych, ale także samego przebywania dzieci w przestrzeni, w której włączone są urządzenia ekranowe (np. telewizor czy laptop). 24 kwietnia 2019 r. przedstawiciele WHO określili tzw. *sedentary screen time*, rozumiany jako czas poświęcony na oglądanie telewizji lub korzystanie z gier komputerowych przez dzieci w różnym wieku⁷⁶³. I tak oto, niemowlęta w wieku poniżej jednego roku nie powinny być w ogóle narażone na obecność w przestrzeni, gdzie znajdują się ekrany elektroniczne, dzieci do 2. roku życia nie powinny patrzeć na ekrany urządzeń elektronicznych, a nieco starsze, w wieku od 2 do 4 lat, mogą spędzić przed ekranem jedną godzinę dziennie, pięciolatki zaś – dwie godziny⁷⁶⁴. I choć słuchowisko jest „młodsze” niż te konkretne wytyczne, to o problemie nadużywania, czy wręcz uzależnienia dzieci od gier komputerowych dyskutuje się w Polsce i na świecie od wielu lat, wskazując zagrożenia płynące z nadmiernego grania. Tomasz Maciej Trojanowski, jako pedagog z wykształcenia, zapewne także zdaje sobie sprawę z tych zagrożeń. W słuchowisku *Plazma* kładzie nacisk na jeden z efektów nadużywania gier komputerowych – zanik wyobraźni, a zatem „wyschnięcie” symbolicznego Jeziora Wyobraźni. Daje jasną wskazówkę – powrót do świata wyobraźni możliwy jest tylko dzięki wyłączeniu wtyczki, która zasila tytułową *Plazmę*.

Podsumowując, jest to kolejne słuchowisko Trojanowskiego w reżyserii Modestowicza, które, choć przeznaczone dla młodych słuchaczy i słuchaczek, podejmuje ważne problemy społeczne. Opowieść jest bogata zarówno, jeśli chodzi o warstwę tekstową, jak i dźwiękową. Plany są od siebie wyraźnie oddzielone, a słuchowisko obfituje w efekty akustyczne. Gra aktorów jest dynamiczna, pełna energii, postaci są wyraziste, charakterystyczne, ale jednocześnie nie są nienaturalnie „przerysowane”. Słuchowisko *Plazma* stanowi przykład przystępnie napisanego, pieczołowicie skonstruowanego, barwnego dźwiękowo oraz wartościowego teatru radiowego dla dzieci.

Inną propozycją dla najmłodszych jest słuchowisko Tomasza Macieja Trojanowskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza zatytułowane *Mikołajkowy prezent*. Wystąpili w nim: Krzysztof Kowalewski (Mikołaj), Krzysztof Stelmaszyk (Misiek Polarny), Andrzej Blumenfeld (Policjant), Artur Barciś (Inżynier Słodowiak) oraz Bernard Lewadowski (Wacek), a także

⁷⁶³ *To grow up healthy, children need to sit less and play more*, <https://www.who.int/news/item/24-04-2019-to-grow-up-healthy-children-need-to-sit-less-and-play-more>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].

⁷⁶⁴ Wernicki P., *WHO zaleca: ekrany urządzeń elektronicznych – nie dla dzieci*, <https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C33764%2Cwho-zaleca-ekrany-urzadzen-elektronicznych-nie-dla-dzieci.html>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].

dzieci ze szkoły, których nie znamy z imion i nazwisk (przedstawiają się w zakończeniu słuchowiska jako „klasa II B”). Premiera miała miejsce 8 grudnia 2013 r. Podobnie jak w przypadku poprzedniego omawianego słuchowiska *Plazma*, za realizację akustyczną odpowiedzialny był Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonał Tomasz Obertyn⁷⁶⁵.

Mikołajkowy prezent to zabawna radiowa baśń, w której Mikołaj i jego pomocnicy są pokazani w niestandardowym, bardziej współczesnym świetle. Historię rozpoczyna humorystyczny dialog Mikołaja i Miśka Polarnego, który uświadamia odbiorcom, że nawet pomocnicy Świętego Mikołaja nie zawsze są grzeczni:

MISIEK POLARNY

Już, już jestem.

MIKOŁAJ

Tak, słyszę i widzę.

MISIEK POLARNY

A co masz taką kwaśną minę? Mikołaj, co się stało?

MIKOŁAJ

Po pierwsze, spóźniłeś się o dwadzieścia dwie minuty. Po drugie, od pół roku prawie codziennie powtarzam ci, żebyś wytrząpywał futro ze śniegu przed drzwiami, a ty ciągle to robisz za drzwiami...

MISIEK POLARNY

Ostro pada, a jak ostro pada, to...

MIKOŁAJ

Nie przerywaj!⁷⁶⁶

Misieki polarny nie zawsze jest prawdomówny. Przerywa, nie słucha, bywa spóźnialski, przez zakład („to honorowa sprawa”), który wymyślił („ile niedźwiedzi polarnych mieści się w saniach”), rozpadły się sanie Mikołaja. Jak przyznaje z rozbijającą szczerością: „Niektóre miśki tak mają, zwłaszcza polarne”. Ponadto, w przeszłości pracował w cyrku i głośno wyraża opinię na temat wykorzystywania zwierząt w takich miejscach. Sam Mikołaj również jawi się nieco inaczej niż zazwyczaj się go przedstawia. Jest poważny, nieco tajemniczy i ironiczny, dość wybuchowy, momentami groźny (Misiek mówi w pewnym momencie „Mikołaj, ja się ciebie boję”) i z pewnością odbiega od typowego obrazu tej postaci ze świata dziecięcych marzeń. Może dlatego autor scenariusza Tomasz Maciej Trojanowski zrezygnował z przydomka „święty”. Ponadto, Mikołaj jest nowoczesny – jak mówi, ma stronę na Facebooku

⁷⁶⁵ Tomasz Maciej Trojanowski, *Mikołajkowy prezent*,

<https://scenografiapolska.pl/przedstawienie/50574/mikolajkowy-prezent>, [dostęp z dnia 16.09.2022 r.].

⁷⁶⁶ Wszystkie fragmenty pochodzą z odsłuchu.

oraz, w czasie gdy zepsute przez Miśka sanie są remontowane, jeździ wraz ze swoim pomocnikiem po niebie motocyklem. Przekroczywszy prędkość, zostają zatrzymani przez Policjanta. To z jego słów dowiadujemy się, że z wyglądu główny bohater przypomina Świętego Mikołaja. Policjant po krótkiej rozmowie z piratami drogowymi, łącząc się z centralą, mówi:

Halo, centrala, no mam ich. Podaję rysopis: starszy gość, długa biała broda, siwe włosy, ubrany w czerwony szlafrok. Tak. Drugi gość ubrany w futro, koloru białego, mocno zarośnięty na twarzy. Przypomina... zwierzę. Nie, nie wiem, jakie. Nie przerabialiśmy na szkoleniu.

Jeśli chodzi o fabułę, to autor ponownie zaskakuje słuchaczy, gdy Mikołaj i Misiek Polarny uciekają Policjantowi i przyjeżdżają do domu chłopca o imieniu Wacek (w tej roli Bernard Lewandowski) czekającego na prezenty. Po dotarciu na miejsce Misiek Polarny straszy dziecko, które dosadnie domaga się najnowszego iPhone'a i większego telewizora, a Mikołaj, jak się okazuje, nie przybył po to, by wręczyć chłopcu prezent. Szuka psa, który jest zamknięty w pralni, ponieważ przeszkadza rodzinie:

MIKOŁAJ

No, już, już, już, uspokój się, już jestem.

WACEK

Poszedł stąd, wynocha!

MISIEK POLARNY

O, nie krzyczymy na zwierzątka!

MIKOŁAJ

Nie, nie, ale spokojnie, spokojnie, Miśku. Już nikt nigdy na tego malucha krzyczał nie będzie. Zabieramy czworonoga i znikamy.

WACEK

A prezent na Mikołajki? Ja chcę prezent! Natychmiast!

MIKOŁAJ

Ty już prezentu nie dostaniesz. Ale dostanie go piesek.

WACEK

Po co psu najnowszy model Iphone'a?

MIKOŁAJ

Po nic, dlatego piesek Iphone'a nie dostanie. Dostanie za to nowy dom – taki, w którym pieska się kocha i dba się o niego. Taki, w którym nie traktuje się pieska jak zabawkę. Misiek, znikamy, a ty, chłopczyku, zastanów się nad sobą.

Tomasz Maciej Trojanowski podnosi zatem ważny problem traktowania zwierząt,

szczególnie tych, które w okresie bożonarodzeniowym stają się nieprzemysłanymi prezentami. Wspomina również, słowami Miśka Polarnego, o traktowaniu zwierząt w cyrku. Słuchowisko przeznaczone dla dzieci niesie za sobą istotne przesłanie i kończy się morałem. Nie można jednak z pewnością powiedzieć, że jest moralizatorskie. Forma scenariusza jest zabawna, przewrotna, lekka i dynamiczna. Postaci są barwne i wyraziste.

Jeśli zaś chodzi o konkretyzację foniczną słuchowiska, jest ono pełne dźwięków. Szczególnie bogata „kuchnia akustyczna” towarzyszy scenie rozgrywającej się w warsztacie inżyniera Słodowiaka, który naprawia sanie Mikołaja wśród odgłosów szurania, stukania, warkotu silnika motocykla, a także śmiechu elfów. Muzyka, która ilustruje słuchowisko, jest szybka, rytmiczna, melodyjna, wzbogacona o odgłosy gwizdania i dźwięk dzwoneczków.

Jak trafnie zauważa Aleksandra Pawlik, pisząc o słuchowiskach dla dorosłych, Tomasz Maciej Trojanowski „traktuje słuchowiska jako artystyczny sposób zwrócenia uwagi słuchaczy na ważne problemy współczesności”⁷⁶⁷, np. kwestie społeczne, polityczne, kulturalne, pedagogiczne, a w tym celu stosuje m.in. „różnorodne formy komentarza odautorskiego”⁷⁶⁸, zestawia ze sobą kontrastujące postaci, wprowadza na audialną scenę dodatkowych komentatorów, stosuje symbole i metaforyczne opowieści o filozoficznej naturze. Próbuje także postawić diagnozę współczesnej kultury i przypomina o podstawowych wartościach⁷⁶⁹. Podejmowane tematy są zazwyczaj bliskie życiu, związane z rzeczywistością, co może pomagać odbiorcom i odbiorczyniom łatwiej utożsamiać się z bohaterami prezentowanych słuchowisk. Forma jest jednak zawsze atrakcyjna, często – w przeciwieństwie do podejmowanych tematów – lekka i przystępna. Słuchowiska dla dzieci cechuje zaś zabawny, humorystyczny język. Choć pisane są z dystansem do życia i bohaterów, zawsze zawierają w sobie wartościowe przesłanie, niekiedy kończą się morałem. Nie jest to jednak pouczanie dzieci przez pisarza-pedagoga, raczej próba radosnego wkroczenia do świata najmłodszych. Autor niesie ze sobą ważne przesłanie dotyczące tego, co powinno być w życiu kluczowe – dobro, wyobraźnia, relacje.

Podsumowując, efektem współpracy Trojanowskiego i Modestowicza są słuchowiska przemysłane zarówno pod względem treści, jak i formy, w których przemiana wewnętrzna bohatera czy bohaterów zazwyczaj jest w centrum uwagi. Ponadto, tworzą wartościowy teatr radiowy dla dzieci. Współpraca realizowana jest na etapie pracy nad tekstem, dźwiękowa konkretyzacja scenariusza pozostaje w gestii samego reżysera. Słuchowiska Trojanowskiego

⁷⁶⁷ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 208.

⁷⁶⁸ *Idem*.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, 208-209.

reżyserowane przez Waldemara Modestowicza charakteryzują się często bogatą „kuchnią akustyczną”, a muzyka posiada w nich dodatkową wartość semantyczną.

ZAKOŃCZENIE

Założeniem i celem nadrzędnym niniejszej rozprawy było określenie poetyki twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza w obrębie sztuki słuchowiskowej. Pytania badawcze, jakie postawiła autorka dysertacji, związane były z najważniejszymi obszarami reżyserii Modestowicza, tzn. formą i podejmowaną tematyką słuchowisk, poszczególnymi elementami utworów fonicznych, np. muzyką, efektami dźwiękowymi i postawą reżysera wobec tekstu scenariusza słuchowiska. Autorka starała się również odpowiedzieć na pytania dotyczące charakterystyki współpracy Modestowicza z autorem słuchowisk oryginalnych, reżyserem dźwięku i zespołem aktorskim. Istotne stały się także pytania obejmujące proces realizacji utworów radiowych, tzn. dotyczące stosowanych przez Waldemara Modestowicza chwytów reżyserskich oraz powtarzalności wykorzystywanych narzędzi i metod reżyserowania słuchowisk. Ponadto, autorka próbowała znaleźć odpowiedź na pytanie, czy Waldemar Modestowicz, jako reżyser radiowy, korzysta z metod filmowych, a także, na ile słuchowiska w reżyserii Modestowicza zachowują spójność na wybranych poziomach. Istotne było też wskazanie, w jakich rolach, poza rolą reżysera, czyli np. współtwórcy scenariusza, autora adaptacji, występuje Waldemar Modestowicz. Ostatnie pytanie dotyczyło zaś cech, które wyróżniają słuchowiska reżyserowane przez Modestowicza na tle utworów innych reżyserów radiowych tworzących w obrębie sztuki słuchowiskowej.

Twórczość reżyserska Waldemara Modestowicza charakteryzuje się różnorodnością. Modestowicz podejmuje się reżyserii odmiennych form słuchowisk. Autorka przywołała w dysertacji przykłady słuchowisk oryginalnych, *Gdzie jest ten tani kupiec* Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej i *Do gwiazd* Marty Rebdy, oraz utworów fonicznych będących adaptacją tekstów literackich, czyli *Cała jaskrawość* (według powieści Edwarda Stachury), *Kapelusz* (według *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego) oraz *Recycling* (według wierszy Tadeusza Różewicza). Należy nadmienić, że w przypadku adaptacji Waldemar Modestowicz sięga zarówno do opowiadań, powieści, jak i poezji. Tekst literacki determinuje charakter słuchowisk. Utwory foniczne na podstawie opowiadań lub powieści mają zazwyczaj dość przejrzystą, linearną budowę fabularną, adaptacje utworów poetyckich skonstruowane są zaś w sposób achronologiczny.

W repertuarze reżyserskim Modestowicza znajdują się także słuchowiska realizowane w ramach nagrań plenerowych. Autorka przywołała w rozprawie dwa z nich: *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* Feliksa Netza oraz *Balladę o moim mieście* Agnieszki Czarkowskiej i Gabrieli Walczak. Słuchowiska plenerowe realizowane są metodą filmową, co stanowi

odpowiedź na jedno z pytań badawczych zadanych przez autorkę rozprawy. Metoda filmowa polega w omawianych przypadkach na tym, że na potrzeby słuchowisk zbudowane zostały plany nagrań, przypominające plany filmowe (istotne było zatem ustawienie mikrofonów w plenerze, określenie wzajemnego układu i miejsca gry aktorów i aktorek, przejścia bohaterów i bohaterek oraz przejazdów mikrofonów). Pierwszy z wymienionych utworów realizowany był dźwiękowo m.in. na lotnisku, na ulicach Katowic oraz w klatce schodowej jednego z bloków. Drugi zaś – m.in. w Studiu Rembrandt Polskiego Radia Białystok oraz w Białostockim Muzeum Wsi, we wnętrzach drewnianego domu. Efekty akustyczne, takie jak np. rzucane i wybuchające petardy, bieganie po schodach, odgłosy zamykanych drzwi, również w większości nagrywane były w czasie gry aktorskiej, w naturalnych sytuacjach i podczas wykonywania opisanych w scenariuszu słuchowisk czynności.

Przedmiotem omówienia stała się także powieść radiowa *Matysiakowie*, której reżyserię Waldemar Modestowicz rozpoczął w 2009 r., przejmując wskazaną funkcję po Stanisławie Grotowskiej. Reżyser wprowadził pewne zmiany wynikające z charakteru jego pracy reżyserskiej. Autorka konstatuje w rozprawie, że Modestowicz jest typem reżysera totalnego, co oznacza, że stara się osobiście czuwać nad każdym aspektem realizacji słuchowiska. Tym samym Waldemar Modestowicz personalnie nadzoruje montaż powieści, przywrócił próby dla zespołu aktorskiego przed rozpoczęciem nagrań, a także podjął próbę nadania powieści radiowej nieco bardziej współczesnego wymiaru, np. poprzez odmłodzenie zespołu aktorskiego oraz zdynamizowanie utworu.

Modestowicz jest także reżyserem słuchowisk dla dzieci i młodzieży. W warstwie tekstowej utwory te charakteryzują się elementami humorystycznymi i zazwyczaj pozbawione są moralizatorskiego wydźwięku, choć cechuje je walor edukacyjny. Posiadają „lekką” konstrukcję, której cechą główną jest dynamiczny montaż, krótsze sceny (w porównaniu do słuchowisk dla dorosłych słuchaczy i słuchaczek) oraz mniejsza liczba planów akustycznych. Większość słuchowisk skierowanych do dzieci i młodzieży charakteryzuje się także bogatą i rozbudowaną „kuchnią akustyczną”.

Jeżeli chodzi o tematykę słuchowisk, to reżyser chętnie podejmuje tematy, których osią fabularną są wewnątrz przeżycia głównego bohatera, jego przemiana. Ponadto, tematyka słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza odnosi się do współczesnych problemów psychologicznych, emocjonalnych, społecznych, takich jak samotność, starość, odrzucenie (przykład stanowi omawiane w rozprawie słuchowisko *Starość jest piękna* według dramatu Esther Vilar), relacje międzyludzkie (ukazane na przykład w słuchowisku *Drzazgi* Tomasza Macieja Trojanowskiego) oraz opowieści związanych z pamięcią zbiorową oraz

przepracowywaniem istotnych wydarzeń historycznych (egzemplifikację stanowić może słuchowisko *Za drutami był las*). Przemiana wewnętrzna bohaterów i bohaterek, a także skomplikowane relacje międzyludzkie to częste tematy słuchowisk realizowanych przez duet Modestowicz-Trojanowski, któremu autorka poświęciła w rozprawie ostatni rozdział. Przykładem słuchowiska o tematyce skomplikowanych relacji rodzinnych oraz jednego ze współczesnych problemów społecznych, czyli alkoholizmu, poświęcone zostało słuchowisko Tomasza Macieja Trojanowskiego *DNA*.

Autorka usiłowała przyjrzeć się szczegółowo w rozprawie elementom składniowym słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, takim jak muzyka i pełniona przez nią w funkcja, „kuchnia akustyczna” oraz warstwa tekstowa. Ponadto, starała się określić postawę reżysera wobec scenariusza słuchowiska. Wnioski z przeprowadzonych analiz autorka opisuje poniżej.

Analiza słuchowisk *Za drutami był las*, do którego współtwórcami scenariusza są Waldemar Modestowicz i Ryszard Wołagiewicz, oraz *Von Bingen. Historia prawdziwa* (według tekstu Sandry Szwarz) wykazała, że muzyka pełni w utworach reżyserowanych przez Modestowicza wielorakie funkcje. Najważniejsza konkluzja dotyczy tego, że są to nie tylko funkcje konstrukcyjne czy dramaturgiczne, ale także semantyczne. Oznacza to, że reżyser, jako świadomy twórca, wykorzystuje omawianą warstwę foniczną słuchowisk do budowania dodatkowych znaczeń. W słuchowisku *Von Bingen. Historia prawdziwa* muzyka jest znakiem rozpoznawczym protagonistki, św. Hildegardy, na audialnej scenie. Muzyka utożsamiana jest w słuchowisku z cielesnością, będącą przeciwieństwem restrykcyjnie pojmowanej świętości, związanej z ciszą, umartwianiem i posłuszeństwem, którą reprezentuje inna bohaterka, przełożona św. Hildegardy, Jutta. W utworze zatytułowanym *Za drutami był las* muzyka, zdaniem autorki rozprawy, symbolizuje życie, które oficerowie wiedli, zanim trafili do obozu dla jeńców mieszczącego się w Kozielsku. Muzyka pojawia się podczas prowizorycznych obchodów Świąt Bożego Narodzenia czy Wielkanocy. Stanowi nie tylko rodzaj ilustracji muzycznej, ale także posiada wartość semantyczną. Oprócz tego, ma funkcję dramaturgiczną, potęgując nastrój i podkreślając ważne momenty słuchowiska.

„Kuchnia akustyczna” jest istotną warstwą utworów fonicznych reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza. Efekty dźwiękowe nagrywane są czasem specjalnie na potrzeby danego utworu radiowego, również przez samego reżysera, a także współpracujących z nim reżyserów dźwięku, szczególnie Macieja Kubereę. Tak było w przypadku analizowanego w dysertacji słuchowiska *Cała jaskrawość*. Odgłosy walącego się budynku czy wożenia drewna były nagrywane specjalnie na potrzeby słuchowiska przez reżysera dźwięku i realizatora

akustycznego, Macieja Kubereę oraz Waldemara Modestowicza. Omawiane w rozprawie utwory foniczne charakteryzują się zróżnicowaną „kuchnią akustyczną”, której „wydźwięk” dostosowywany jest każdorazowo do konkretnego tekstu. Wybrane słuchowiska w reżyserii Modestowicza, jak np. *Srebrny deszcz* (według opowiadania Pawła Huellego), czy słuchowiska nagrywane w plenerach jak *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* oraz *Ballada o moim mieście* charakteryzują się rozbudowanymi efektami dźwiękowymi. Inne utwory foniczne, wśród których wymienić można *Drugi pokój*, bazują niemal jedynie na słowie, głosach, muzyce i ciszy.

Warto zauważyć również, analizując elementy składowe słuchowisk, że Modestowicz subtelnie operuje pauzą oraz elementem ciszy (na etapie montażu oraz nadzorowania gry aktorskiej). Cisza, podobnie jak element muzyki, pełni w wybranych słuchowiskach nie tylko funkcje dramaturgiczne, ale także konstrukcyjne, co wykazała analiza utworu fonicznego *Drugi pokój*. Element ciszy posiada w omawianym słuchowisku także wartość semantyczną. Gradacja ciszy związana jest z procesem umierania, a cisza absolutna oznacza w słuchowisku śmierć starszej kobiety.

Kolejne pytanie badawcze sformułowane w dysertacji związane było z określeniem postawy Waldemara Modestowicza wobec scenariusza słuchowiska. Po pierwsze, należy zauważyć, że reżyser nie traktuje tekstu scenariusza słuchowiska oryginalnego jako ostatecznego. Dokonuje niezbędnych jego zdaniem modyfikacji i skrótów, które związane są przede wszystkim z koniecznością dostosowania tekstu, również w przypadku realizacji słuchowisk oryginalnych, do specyfiki medium radiowego. Zmiany mogą zatem obejmować zmniejszenie liczby postaci, ograniczenie liczby wątków fabularnych czy też wydobycie potencjalnie dźwiękowych fragmentów tekstu. Wniosek ten pozwolił na określenie postawy Modestowicza wobec tekstu słuchowiska jako postawy interpretującej. Autorka posługuje się terminem, który w obszar rozważań o słuchowisku włączyła Aleksandra Pawlik, przenosząc go z dziedziny sztuk filmowych za Warrenem Bassem⁷⁷⁰. Wspomniane modyfikacje są najczęściej wynikiem rozmów z autorem scenariusza, jak w przypadku wieloletniej współpracy Waldemara Modestowicza z pisarzem Tomaszem Maciejem Trojanowskim. Egzemplifikację może stanowić przywoływane już słuchowisko zatytułowane *Drzazgi*. Jeżeli chodzi o adaptacje, to reżyser dokonuje przekładu z poszanowaniem oryginalnego utworu literackiego. Najważniejsze, co sam Modestowicz podkreślał w rozmowie z autorką rozprawy, jest dla reżysera zachowanie sensu oraz głównych myśli adaptowanego tekstu.

⁷⁷⁰ Por. A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, op. cit., s. 58.

Przeprowadzone przez autorkę badania pozwoliły wyodrębnić pewne chwytły reżyserskie i określić, na ile są one powtarzalne w omawianych słuchowiskach. Należy jednak zaznaczyć, że zdaniem autorki dysertacji, styl reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza w obrębie sztuki słuchowiskowej cechuje swoisty eklektyzm. Sposób pracy reżysera jest różnorodny i dostosowany do odmiany gatunkowej tekstu oraz indywidualnie do każdej konkretyzacji fonicznej. Trudno jest wskazać jednoznaczny, zawsze powtarzający się schemat strukturalny i sposób konstruowania słuchowisk przez reżysera. Jak przyznaje sam Modestowicz, a także jego najbliższy współpracownik, realizator akustyczny, reżyser dźwięku i muzyk, Maciej Kubera, sposoby reżyserii różnych utworów radiowych są odmienne. Eklektyczność słuchowisk oraz indywidualny dobór metod i narzędzi reżyserskich są zatem istotną cechą reżyserii Waldemara Modestowicza, na którą składają się omówione w niniejszym podsumowaniu wnioski z badań, spostrzeżenia oraz obserwacje.

Do właściwości reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza należy dynamiczny montaż, którego wyróżnikami są krótkie sceny, zestawienia kontrastowych dźwięków, operowanie na granicy ciszy i dźwięku, zderzenie różnych planów akustycznych. Reżyserowane przez Modestowicza słuchowiska zbudowane są także jako sekwencja scen lub na zasadzie montażu skojarzeniowego i montażu antytez.

Twórczość reżyserską Modestowicza cechuje także znajomość specyfiki medium radiowego i wynikająca z niej struktura słuchowisk, które charakteryzują się niewielką liczbą bohaterów, zróżnicowaniem głosów aktorów i aktorek. Stosunkowo rzadko pojawiają się w realizowanych przez reżysera utworach fonicznych sceny zbiorowe (np. tłumy, bitwy). Przeważają, co jest generalnie typowe dla sztuki słuchowiskowej, „sceny intymne”, często prezentujące dynamikę przemiany wewnętrznej protagonistów. Tempo pracy nad jednym słuchowiskiem wynosi od kilku dni do około dwóch miesięcy, w przypadku słuchowisk nagrywanych w plenerach.

Należy jeszcze nadmienić, że Waldemar Modestowicz nie czerpie bezpośrednio z twórczości swoich mentorów i poprzedników, Zbigniewa Kopalki czy Henryka Rozena, realizacje reżyserskie słuchowisk są inne i posiadają indywidualne cechy charakterystyczne, które autorka starała się wskazać w rozprawie. Odmienne od „standardowych”, sposoby reżyserii, Modestowicz stosuje w słuchowiskach plenerowych, które realizowane są opisanymi powyżej metodami filmowymi.

Kluczową cechą reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza jest wysoka spójność sekwencji słuchowisk występująca na poziomie warstwy tekstowej/słownej, muzycznej oraz warstwy efektów akustycznych. Choć wymiary wspomnianej spójności bywają różne, to

zdecydowanie należy cechę tę włączyć do zbioru atrybutów Modestowicza jako reżysera radiowego. Na poziomie warstwy tekstu szczególną spójność sekwencji słuchowiska wyznaczają konkretne, indywidualne dla każdego utworu, słowa-klucze. Czytelna spójność w obszarze muzyki nakreślają powtarzające się sygnały muzyczne i melodie, na poziomie „kuchni akustycznej” zaś – poszczególne dźwięki lub ich zbiory.

Waldemar Modestowicz w reżyserowanych przez siebie słuchowiskach stosuje także „miejsca niedookreślenia”, które sprawiają, że utwory są do pewnego stopnia otwarte na interpretacje odbiorców i odbiorczyń, a także potencjalnie pozwalają uruchomić wyobraźnię. Pojęcie „miejsca niedookreślenia” autorka zapożycza w analizie spójności sekwencji od Romana Ingardena, który w odniesieniu do dzieła literackiego, podkreślał, że w każdym z nich jest miejsce na to, co niedookreślone⁷⁷¹. Przenosząc rozważania fenomenologa na grunt sztuki słuchowiskowej, autorka zauważa, że „miejsca niedookreślenia” są charakterystyczne również dla utworów fonicznych reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza.

Autorka konstatuje także, że słuchowiska w reżyserii Modestowicza są systemami produkującymi sens i, w rozumieniu Marka Ostrowskiego⁷⁷², dążą do tego, by podtrzymać swe istnienie. Zaobserwować to można na poziomie materiału literackiego (scenariusza lub adaptacji), a dodatkowe, właściwe swej istocie sensory nadbudowywane są w warstwie dźwiękowej słuchowisk i współistnieją ze sobą w kolejnych elementach utworu, takich jak efekty akustyczne, często wzmacniające rolę słowa, oraz muzyka.

Przywołane w dysertacji przykłady słuchowisk pozwoliły wskazać role, w których, poza rolą reżysera, występuje Waldemar Modestowicz, a zatem współtwórcy scenariusza (słuchowisko *Za drutami był las*), poszczególnych efektów akustycznych (*Cała jaskrawość*) oraz autora adaptacji (*Cała jaskrawość*, *Srebrny deszcz*, *Starość jest piękna*, *Recycling*). Autorka sygnalizuje w rozprawie także inne „twórcze wcielenia” Modestowicza, przywołując słuchowisko *Jeszcze jeden radosny dzień* według *Radosnych dni* Samuela Becketta, do którego reżyser sam stworzył oprawę muzyczną. Podaje też przykład słuchowiska zatytułowanego *Berek lunatyczny*, w którym Waldemar Modestowicz wystąpił jako aktor radiowy. W tym ostatnim przypadku należy jednak uściślić, że był to utwór wyreżyserowany przez Sławomira Olejniczaka w 1984 r. Modestowicz wcielił się wówczas w rolę *Pieśniarza*. Można zatem sformułować wniosek, że wielopostaciowość jest również jedną z istotnych oraz zauważalnych cech twórczości reżyserskiej Waldemara Modestowicza.

Jeżeli chodzi o współpracę z autorem słuchowisk, reżyserem dźwięku i zespołem

⁷⁷¹ R. Ingarden, *O poznawaniu...*, op. cit., s. 281.

⁷⁷² M. Ostrowski, *Protest song...*, op. cit., s. 151.

aktorskim, to kluczowe było określenie Waldemara Modestowicza typem reżysera totalnego, który czuwa nad każdym etapem słuchowiska, począwszy od redakcji otrzymanego scenariusza bądź tworzonej przez Modestowicza adaptacji, poprzez kierowanie grą aktorską, aż do zgrania/montażu i uzupełnienia słuchowiska o warstwę efektów dźwiękowych (budowanie „kuchni akustycznej”) i muzyki. Ponadto, Waldemar Modestowicz współpracuje z czołówką polskich aktorów i aktorek, z różnych pokoleń. Dobierając obsadę, zwraca uwagę na takie cechy aktorów jak: łatwość w zmianie oblicza aktorskiego, umiejętność dostosowania się do szybkiego tempa nagrań wynikającego z dynamiki pracy Modestowicza, sprawne odgrywanie skrajnych emocji, budowanie oraz modyfikacja postaci bohatera/bohaterki słuchowiska w związku z niechronologicznym, w stosunku do scenariusza harmonogramem nagrań, a co za tym idzie, niemożnością rejestrowania gradacji uczuć protagonistów/protagonistek. Komunikacja, rozmowa, wzajemny szacunek, a także możliwość zaistnienia na audialnej scenie, niezależnie od odgrywanej roli, stanowią podstawę współpracy reżysera z zespołem aktorskim.

Bliska kooperacja z muzykiem, autorem oprawy muzycznej, reżyserem dźwięku oraz autorem scenariusza słuchowiska sprawia, że Waldemar Modestowicz jako reżyser radiowy ma wpływ na wszystkie warstwy dźwiękowe utworu, tj. słowo, muzykę, „kuchnię akustyczną” (efekty dźwiękowe) i ciszę. Wydaje się więc, że opisana powyżej wielopostaciowość wcieleń twórczych potwierdza, iż określenie Modestowicza typem reżysera totalnego jest trafne.

Waldemar Modestowicz konstruuje bohaterów swoich słuchowisk poprzez dobór obsady, dostosowując aktora do postaci ze względu na jego cechy fizyczne: wiek, tembr głosu, charakterystyczną barwę głosu. Ważne jest również na tym etapie zróżnicowanie głosów aktorów, aby ułatwić odbiorcom identyfikację protagonistów. Charakterystyka odbywa się również poprzez odpowiednie użycie „kuchni akustycznej”, a także zastosowanie kontrapunktu słowa i dźwięku oraz usytuowanie danego bohatera lub bohaterki słuchowiska w konkretnym planie fabularnym.

Badania przeprowadzone przez autorkę rozprawy dowiodły, że słuchowiska reżyserowane przez Waldemara Modestowicza wyróżniają się na tle utworów innych reżyserów radiowych. Analiza porównawcza słuchowiska *Drugi pokój* w reżyserii Janusza Warneckiego (współpracującego przy realizacji utworu fonicznego z Juliuszem Owidzkim) i w reżyserii Waldemara Modestowicza ukazały różnice pomiędzy dwiema konkretyzacjami fonicznymi tekstu Zbigniewa Herberta. W przeciwieństwie do Warneckiego, Modestowicz subtelniej operuje pauzą, a montaż jest bardziej dynamiczny, co wynikać może oczywiście także z odstępów 35 lat, który dzieli premiery tych dwóch słuchowisk. Niemniej jednak utwór reżyserowany

przez Waldemara Modestowicza cechuje bardziej rozbudowane wykorzystanie muzyki, która pełni w utworze zarówno funkcję dramaturgiczną, jak i konstrukcyjną. Muzyka wyznacza bowiem kolejne części słuchowiska. Gra aktorska jest zaś mocno nacechowana emocjonalnie, ma charakter ekspresyjny, z licznymi gestami fonicznymi. Tempo utworu jest wartkie, a jego rytm przyspiesza w miarę rozwoju akcji fabularnej.

Opisana już powyżej analiza spójności sekwencji udowodniła zaś, że wybrane słuchowiska zachowują wysoką spójność sekwencji, która jest dość konsekwentnie realizowana na poziomie warstwy tekstowej, muzyki oraz efektów akustycznych. Słuchowiska reżyserowane przez Modestowicza wyróżnia także stosowanie „miejsc niedookreślenia”. Charakterystyczna jest również naturalna gra aktorek i aktorów, która, ponad perfekcyjne odzwierciedlenie tekstu, stawia autentyczność odgrywanych uczuć i emocji bohaterów oraz bohaterów występujących na audialnej scenie.

Warto jeszcze raz podkreślić wielość form słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, na którą składają się m.in. słuchowiska oryginalne, adaptacje, słuchowiska plenerowe, powieść radiowa *Matysiakowie*, słuchowiska, w których istotną rolę pełni muzyka, a także utwory foniczne przeznaczone dla dzieci i młodzieży. Należy ponownie zwrócić uwagę na współpracę reżysera z Tomaszem Maciejem Trojanowskim, której efektem są słuchowiska dojrzałe dramaturgicznie. Duet autorsko-reżyserski podejmuje tematy istotne z punktu widzenia rozważań dotyczących współczesnych zjawisk i problemów społecznych, przemian wewnętrznych bohaterów oraz wydarzeń historycznych i pamięci zbiorowej. Kluczowa dla eklektycznego charakteru twórczości reżyserskiej Modestowicza jest także, realizowana regularnie od 2015 r., kooperacja z Martą Rebdzą. Efektem drugiej wspomnianej współpracy są słuchowiska będące połączeniem nagrań dokumentalnych oraz fikcji fabularnej. Jak już zostało wspomniane, współpraca Modestowicza i Rebdzy rozpoczęła się pod koniec granicznego dla niniejszej rozprawy 2015 r. Z tego powodu autorka nie mogła w pełni omówić twórczości tandemu Rebdza-Modestowicz. Obszar ten, jako istotny dla najbardziej współczesnych działań reżyserskich Modestowicza, wymaga dalszego opracowania.

Rozprawa poświęcona została sztuce reżyserskiej Waldemara Modestowicza realizowanej w obszarze słuchowisk. Autorka świadomie zrezygnowała z omówienia pozostałych dziedzin działalności twórczej reżysera. Dla pełnego opisu Modestowicza jako reżysera i artysty konieczne byłoby stworzenie charakterystyki twórczości reżyserskiej sztuki scenicznej, począwszy od lat 70., gdy Waldemar Modestowicz związany był, jeszcze w czasie studiów w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, z Teatrem Ósmego Dnia aż do spektakli reżyserowanych w Teatrze Polskim w Szczecinie. Interesujące byłoby także

porównanie wybranych spektakli teatralnych i radiowych w reżyserii Modestowicza oraz odpowiedź na pytanie, czy i na ile możliwe jest zaobserwowanie zbieżnych cech reżyserii w tych dwóch obszarach działalności.

Odrębnej analizie powinny zostać poddane również reportaże radiowe Waldemara Modestowicza, a także, należąca do zupełnie innego pola twórczości, reżyseria dubbingu do filmów. Chcąc nakreślić, jak wszechstronnym twórcą, reżyserem i artystą jest Modestowicz, o wszystkich wymienionych w niniejszym podsumowaniu obszarach autorka wspomina w części biograficznej rozprawy. Przywołane dziedziny twórczości nie stanowią jednak przedmiotu rozważań, są jedynie zasygnalizowane. Autorka rozprawy wyraża jednakowoż głęboką nadzieję, że będzie mogła kontynuować swoje badania dotyczące pozostałych dziedzin działalności twórczej Waldemara Modestowicza oraz udziału wymienionych tekstów kultury we współczesnym krajobrazie medialnym, a także szerzej – ich uczestnictwa we współczesnej kulturze.

LITERATURA

Monografie i artykuły

- Albińska K., *Poranna audycja radiowa jako hybryda międzygatunkowa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.
- Antologia polskiego reportażu radiowego*, red. J. Smyk, Polskie Radio, Warszawa 2018.
- Arijon D., *Gramatyka języka filmowego*, tłum. F. Forbert-Kaniewski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2008.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Babbie E., *Badania społeczne w praktyce*, tłum. W. Betkiewicz, M. Bucholc, P. Gadomski, J. Haman, A. Jasiewicz-Betkiewicz, A. Kloskowska-Dudzińska, M. Kowalski, M. Mozga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Bablet D., *Współczesna reżyseria 1887-1914*, tłum. E. Misiołek, T. Misiołek-Zabza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Bachura J., *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475-488.
- Bachura J., *Kategorie filmowe w teatrze radiowym* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 217-243.
- Bachura J., *Klasyczne wartości w dobie ponowoczesności na przykładzie radiowej sztuki słowa „O niepewności życia w czasach obecnych”* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 350-364.
- Bachura J., *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura J., Pawlik A., *Słuchowisko i jego „anatomia”* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 141-179.
- Bachura J., Pawlik A., *Współczesne słuchowisko na tle przemian technologicznych i kultury konwergencji* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 202-216.
- Bachura J., Pawlik A., *Wtórna wizualność sztuki radiowej na przykładzie wybranych*

- sluchowisk dramatycznych* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 444-457.
- Bachura J., Pawlik A., *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3 (17), s. 162-170.
- Bachura-Wojtasik J., *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne* [w:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Olsztyn 2016, s. 184-212.
- Bachura-Wojtasik J., *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 63-80.
- Bachura-Wojtasik J., *Sluchowisko dokumentalne a rzeczywistość*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXIII, z. 4, s. 71-88.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001.
- Bass W., *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, przeł. A. Helman [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 135-141.
- Beuys J., *Każdy artystą* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 268-280.
- Blimel M., *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 63-75.
- Book S., *Podręcznik dla aktorów. Technika Improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych*, tłum. K. Kosińska, E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Boyd A., *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Braun K., *Autorytet reżysera w teatrze*, „Teoria – Literatura – Kultura” 2013, nr 1 (26), s. 159-183.
- Bulira W., *Problem detotalizacji prawdy. Wokół Agnes Heller ponowoczesnej perspektywy nowoczesności*, „Principia” 2007, XLIX, s. 139-154.
- Chomicz Z., *80 lat Polskiego Radia. 1925-2005*, Polskie Radio, Warszawa 2005.
- Czarnek P., *Rozrywkowe oblicze radia komercyjnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,

Łódź 2021.

- Dębicka O., *Powojenna kulturowość zaklęta w gdańskie historie rodzinne*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2019, nr 20 (4), s. 145-147.
- Doliwa U., *Piraci w eterze. Proces powstawania prywatnej radiofonii lokalnej w Polsce w latach 1989-1995*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2023.
- Doliwa U., *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.
- Doliwa U., *Radio studenckie w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008.
- Fereński P.J., Gomóła A., Moraczewski K., *Projekty, kierunki, propozycje. Antologia polskiego kulturoznawstwa* [w:] *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. P.J. Fereński, A. Gomóła, K. Moraczewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 7-19.
- Fras J., *O typologii wypowiedzi medialnych i dziennikarskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Glinkowski K., *Mikrofon i aktor. Wywiad z Ireną Eichlerówną*, „Pion” 1934, nr 11, s. 7.
- Goban-Klas T., *Radiomorfoza w kontekście ewolucji, adaptacji i konwergencji mediów*, „Studia medioznawcze” 2006, nr (3) 26, s. 15-22.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2013.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1997.
- Gombrich E.H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Harcup T., *Dziennikarstwo – teoria i praktyka*, tłum., E. Rodzeń-Leśnikowska, D. Leśnikowski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2010.
- Hendrykowski M., *Dzieło filmowe i jego autor*, Centrum Studiów Otwartych, Poznań 1991.
- Hendrykowski M., *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 179-189.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Historia sztuki od starożytności do postmodernizmu*, red. C. Frontisi, tłum. I. Badowska, J. Pałęcka, B. Walicka, Świat Książki, Warszawa 2006.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

- Hopfinger M., *Szkic o adaptacji. Moje przygody z adaptacją*, „Tekstualia” 2020, nr 1 (60), s. 141-146.
- Hopfinger M., *Wprowadzenie [w:] Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 9-22.
- Hulewicz W., *Możliwości artystyczne radia*, „Życie sztuki” 1935, nr 2, s. 88-97.
- Hulewicz W., *Scenariusz słuchowiska*, „Antena” 1935, nr 12, s. 6.
- Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 1982.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Luhmann N., *Systemy społeczne*, Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2012.
- Iredyński I., *Głosy*, Estymator, Warszawa 1974.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Jędrzejewski S., *Od radia Marconiego do mediów strumieniowych. Rewolucja technologiczna, ewolucja przekazu i odbioru*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2020.
- Jędrzejewski S., *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Universitas, Kraków 2010.
- Jędrzejewski S., *Strategie zarządzania rozgłośnią publiczną w warunkach konwergencji [w:] Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 33-49.
- Katz S.D., *Reżyseria filmowa ujęcie po ujęciu. Od pomysłu do realizacji*, tłum. F. Pastusiak, M. Szczerbic, Fundacja Edukacji i Sztuki Filmowej Macieja Ślesickiego i Bogusława Lindy LATERNA MAGICA, Warszawa 2007.
- Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Każmierczak E., *Rola i miejsce słuchowiska w systemie audiowizualnych tekstów kultury*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 473-481.
- Klimaczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, cz. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, hasło: „artysta”.
- Kopalko Z., *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1966.
- Kopciński J., *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Herberta*, Więź, Warszawa 2008.

- Kosidowski Z., *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1928.
- Kowalska A., *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014.
- Kowalska N., *Feature po polsku. Artystyczne reportaże radiowe Katarzyny Michalak*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 4, t. 11, s. 81-89.
- Kowalska N., *Między prawdą a zmyśleniem, czyli wokół feature i reportaży radiowych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 20, s. 223-232.
- Kowalska N., *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Kowalska-Elkader N., *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność. Materiały z Warsztatów Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych 1993-2002*, red. J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2004.
- Kukielko-Rogozińska K., *Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki*, „Panoptikum” 2012, nr 11 (18), s. 141-152.
- Kwiatkowski M.J., *Kulisy radia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Kwiatkowski M.J., *„Tu Polskie Radio Warszawa”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Kwiatkowski M.J., *Polskie Radio w konspiracji 1939-1944*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Łastowiecki J., *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12, t. 1, s. 11-24.
- Łastowiecki J., *„Którzy domagali się dowodów swojego obłąkania oskarżając radio o hipnotyzm”. Ewolucja wizerunku radia w wybranych spektaklach teatru wyobraźni*, „Konteksty Kultury” 2016, nr 13, z. 1, s. 66-80.
- Łastowiecki J., *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego na przykładzie polskich realizacji gatunku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2019.
- Łastowiecki J., *Wielka wspólnota osobnych*, „Tekstualia” 2013, nr 1 (32), s. 39-52.
- Mamet D., *Reżyseria filmowa*, tłum. T. Szafrński, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2016.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

- Marynowski Z., *Teatr wyobraźni*, „Radio” 1933, nr 45, s. 2-3.
- Matusiak E., *Gdy słuchacz staje się użytkownikiem. O sytuacji komunikacyjnej fikcjonalnych dzieł audialnych*, rozprawa doktorska napisana w Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem M. Worsowicz i J. Bachury-Wojtasik, Łódź 2022 [praca niepublikowana].
- Matusiak E., *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700 jako dzieło po wielokroć otwarte. Analiza i interpretacja*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 2 (61), s. 101-111.
- Mayen J., *O stylistyce utworów mówionych. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965.
- McLeish R., *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021.
- McLuhan M., *Radio bęben plemienny*, tłum. K. Jakubowicz [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 100-108.
- Mikulski J., *Sztuka aktorska*, Skład Główny w księgarni G. Centnerszvera, Warszawa 1898.
- Misiak T., *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd kulturoznawczy” 2010, nr 1 (7), s. 62-74.
- Misiak T., *Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce*, „Przegląd kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 52-63.
- Miszczak S., *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 1972.
- Mucha A., *Głosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 489-503.
- Nardelli Z., *Słuchowisko – Sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik teatralny” 1973, z. 3-4, s. 528-534.
- Nyczek T., *Czarny polonez* [w:] *Teatr Ósmego Dnia. Wybór tekstów krytycznych*, red. T. Nyczek, SZSP, Warszawa 1979.
- Ong W.J., *Wtórna oralność*, tłum. J. Japola [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 178-186.
- Ostrowski M., *Studia o mediach, kulturze i komunikacji*, Primum Verbum, Łódź 2016.

- Ostrowski M., *Protest song „Masters of War” Boba Dylana – analiza luhmannowska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, nr 5 (51), s. 143-159.
- Pawlik A., *O autorstwie tekstów audialnych w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 2 (20), s. 171-184.
- Pawlik A., *Sluchowisko „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta jako rodzaj adaptacji* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 381-394.
- Pawlik A., *Teatr radiowy i jego gatunki*, Mado, Toruń 2014.
- Pawliszak F., *Jak powstaje sluchowisko*, „Antena” 1937, nr 16, s. 6-7.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, hasło „reżyser”, s. 435-436.
- Peiper T., *Radiofon* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 95-99.
- Pietrzak M., *Retoryka artystyczna wobec wyzwań kulturowych, edukacyjnych i pedagogicznych XXI w. Literatura – sztuka – praktyka*, BEL Studio, Warszawa 2016.
- Pisarek W., *Analiza zawartości prasy*, Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Kraków 1983.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. ks. T. Bielski, ks. W. Markowski, Pallottinum, Poznań-Warszawa, 1971.
- Piwińska M., *Zbigniew Herbert i jego dramaty* [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 314-323.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *„Dwa Teatry” – czyli o Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 5-55.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *„Dwa Teatry” – czyli o Teatrze Wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia* [w:] *Wypowiedź dziennikarska. Teoria i praktyka. Skrypt dla studentów dziennikarstwa*, red. B. Bogołębska, A. Kudra, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 157-198.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Intencje interpretacyjne wpisywane w sluchowiska za pomocą słów i dźwięków* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 256-265.

- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 59-140.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Literatura w Polskim Radiu w okresie międzywojennym*, „Prace polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1989, nr 45, s. 185-200.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu (na przykładzie Polskiego Radia w latach 1925-1939)* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 247-255.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Przyczynek do planu klasztoru kultury na podstawie badań radiowych przekazów artystycznych*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1 (23), s. 7-42.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 266-276.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Biblioteka, Łódź 2000.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Starość (i śmierć) jest piękna – na antenie* [w:] *Medialne reprezentacje kultury*, t. 1, red. A. Sugier-Szerega, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 53-66.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., Bachura J., *Rola słuchowisk w komunikacji kulturowej* [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 180-201.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., Baran M., *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka* [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 11-18.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., Klimczak K., *Świat emocji reportażu radiowych Ireny Piłatowskiej, Anny Sekudewicz i Janiny Jankowskiej* [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 317-326.

- Pleszkun-Olejniczakowa E., Szklarek K., *Jak jest [powinno być] zrobione dobre słuchowisko – przepis według Witolda Hulewicza* [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, s. 196-204.
- Płażewski J., *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Polskie Radio. Historia – Program – Technika. 90 lat Polskiego Radia*, red. A. Ossibach-Budzyński, Wydawnictwa Polskiego Radia, Warszawa 2015.
- Seweryniak H., *Interpretacja hermeneutyczno-narracyjna dzieł filmowych. Kilka uwag z zakresy metodyki*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, t. 13, s. 231-257.
- Sidoruk E., „Recycling” Tadeusza Różewicza jako poemat satyryczny, „Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 134-143.
- Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2001.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, hasło: „słuchowisko”, Kraków 2006.
- Sobocińska M., *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w kulturze” 2019, z. 2 (20), s. 143-155.
- Stachura K., *Ewolucja kultury partycypacji na przykładzie serwisu You Tube* [w:] *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, t. 1, „ALGRAF”, Olsztyn 2007, s. 320-328.
- Stachyra G., „Radio MajdaneK” – głos pośród ciszy. *Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności* [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 11-26.
- Stachyra G., *Współczesne gatunki radiowe jako konglomeraty i kolekcje* [w:] *Język w radiu. Antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 109-127.
- Strzelecki R., *Aktor i wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001.
- Sygizman K., *O narracyjności reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39), s. 83-99.
- Szklarek K., *Wybrane aspekty spektakli audialnych – kilku komedii i dramatów – jako przykład sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza*, praca magisterska napisana w Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem E. Pleszkun-Olejniczakowej, Łódź 2015 [praca

- niepublikowana].
- Szklarek-Zarębska K., *Motywy starości, przemijania i śmierci w twórczości Waldemara Modestowicza na przykładzie słuchowisk „Drugi pokój”, „Starość jest piękna” i „Sprzątanie”*, „Media – Kultura – Komunikacja społeczna” 2022, nr 18, s. 215-228.
- Szulczyński W., *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Szymańska A., Köhler C., *Pogłębiony wywiad indywidualny z dziennikarzem. Uwagi warsztatowe [w:] Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, red. A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Teatr Ósmego Dnia*, red. P. Skorupska, Agora, Warszawa 2009.
- Tomasz Maciej Trojanowski. *Odłot*, red. J. Kukuła, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości [w:] Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 17-42.
- Trzebiński J., *Problematyka narracji we współczesnej psychologii [w:] Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-17.
- Tuszeński J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Wejs-Milewska V., *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2008.
- Wielopolska-Szymura M., *Drugie życie radia. Transformacja radia pod wpływem procesów konwergencji [w:] Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 19-32.
- Wójciszyn-Wasil A., *O literaturze w radiu. Specjalistyczna wiedza w masowym medium [w:] Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 415-423.
- Wójciszyn-Wasil A., *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do roku 1939*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.

- Vilar E., *Starość jest piękna. Manifest przeciwko kultowi młodości*, tłum. B. Intrator, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Warszawa 2008.
- Zawojcki P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo POLTEXT, Warszawa 2010.
- Zbigniew Herbert. *Dramaty*, red. J. Kopciński, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008.
- Zimnica-Kuzioła E., *Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Zwolińska B., *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Zwolińska B., *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym* [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, red. N. Kowalska-Elkader, J. Bachura-Wojtasik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 145-160.

Źródła internetowe

- Albińska K., „*Teatr do słuchania*”, „*literatura do grania*”, „*kino dla ucha*”? *O rodowodzie gatunkowym słuchowiska radiowego*,
<http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3400>,
[dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- Alicja.sos.pl*, <http://alicja.sos.pl/momencik.html>, [dostęp z dnia 24.11.2023 r.].
- „*Apocalypsis cum figuris*”, reż. Jerzy Grotowski,
<https://culture.pl/pl/dzielo/apocalypsis-cum-figuris-rez-jerzy-grotowski>,
[dostęp z dnia 16.07.2023 r.].
- Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Jerzy Dowbor Muśnicki*,
<https://poznan.ap.gov.pl/edukacja-2/znani/dowbor-musnicki/>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].
- „*Ballada o moim mieście*”, <https://www.youtube.com/watch?v=enS2IHroxDA>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- „*Ballada o moim mieście*” w plenerze,
<https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/136809>,
[dostęp z dnia 2.06.2022 r.].
- Breadandpuppet*, <https://breadandpuppet.org/>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].
- Chrzanowska R., *Zmarła aktorka Ludmila Łączyńska znana z roli Jadwigi Matysiakowej*,
<https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/zmarla-aktorka-ludmila-laczynska-znana-z-rol-i-jadwigi-matysiakowej>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].
- Chwalcie łąki umajone – Irena Pilatowska i Waldemar Modestowicz*,
<https://www.polskieradio.pl/80/1002/Artykul/493844,Chwalcie-laki-umajone-Irena-Pilatowska-i-Waldemar-Modestowicz>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].
- Do gwiazd – premiera*, <https://www.terazteatr.pl/aktualnosci/do-gwiazd-premiera,2355>,
[dostęp z dnia 17 lipca 2023 r.].
- „*Drzazgi*” *Tomasza Macieja Trojanowskiego w radiowej Jedyńce*,
<http://www.polskieradio.pl/17/219/Artykul/1075444,Drzazgi-Tomasza-Macieja-Trojanowskiego-w-radiowej-Jedynce>, [dostęp z dnia 20.12.2022 r.].
- Dwa Teatry: Grand Prix dla Jedyńki za „Hamleta”*,
<https://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/609169,Dwa-Teatry-Grand-Prix-dla-Jedynki-za-Hamleta>, [dostęp z dnia 22.12.2021 r.].
- „*Dziennik wojenny*” *na Scenie Teatralnej Trójki*,
<https://trojka.polskieradio.pl/artykul/2789035,Dziennik-wojenny-na-STT>,

- [dostęp z dnia 11.07.2023 r.].
- Dziwiątkowski J. A., *Tomasz Maciej Trojanowski – Odlot*,
<https://trojka.polskieradio.pl/artykul/519098>, [dostęp z dnia 30.08.2022 r.].
- Encyklopedia PWN, *Reżyseria*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rezyseria;3967606.html>,
[dostęp z dnia 4.12.2021 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Cała jaskrawość*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50425/cala-jaskrawosc>,
[dostęp z dnia 20.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Cała jaskrawość*,
<https://encyklopediateatru.pl/osoby/2559/waldemar-modestowicz>,
[dostęp z dnia 20.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Drugi pokój*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50441/drugi-pokoj>,
[dostęp z dnia 19.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Drugi pokój*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/51115/drugi-pokoj>,
[dostęp z dnia 19.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Drugi pokój*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50846/drugi-pokoj>,
[dostęp z dnia 19.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Janusz Kukula*,
<https://encyklopediateatru.pl/autorzy/6272/janusz-kukula>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Jeszcze jeden radosny dzień*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/66767/jeszcze-jeden-radosny-dzien>,
[dostęp z dnia 12.07.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Kapelusz*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48195/kapelusz>,
[dostęp z dnia 10.07.23 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Libertango*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57846/libertango>,
[dostęp z dnia 15.07.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Motel w pół drogi*,
<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/20322/motel-w-pol-drogi>,
[dostęp z dnia 24.11.2023 r.].

- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Nic dwa razy*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57899/nic-dwa-razy>,
[dostęp z dnia 17.07.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Plazma*,
<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/20824/plazma>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/46494/pokoj-z-widokiem-na-wojne-polsko-jaruzelska>, [dostęp z dnia 20.12.2020 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Srebrny deszcz*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50874/srebrny-deszcz>,
[dostęp z dnia 27.12.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Tajmer*,
<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50549/tajmer>,
[dostęp z dnia 17.03.2023 r.].
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Zbigniew Kopalko*,
<https://encyklopediateatru.pl/autorzy/3342/zbigniew-kopalko>,
[dostęp z dnia 16.07.2023 r.].
- Esther Vilar, Starość jest piękna*, <https://culture.pl/pl/dzielo/esther-vilar-starosc-jest-piekna>,
[dostęp dnia 12.12.2023 r.].
- Freesound*, <https://freesound.org/>, [dostęp z dnia 7.07.2023 r.].
- Gala zamknięcia XVI Festiwalu Dwa Teatry*, <https://vod.tvp.pl/video/wydarzenia,gala-zamknienia-xvi-festiwalu-dwa-teatry-sopot-2016,25506341>,
[dostęp z dnia 31.12.2021 r.].
- „*Gdzie jest ten tani kupiec?*” w *Dwójce*,
<https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/1143638>, [dostęp z dnia 13.08.2023 r.].
- Grand PiK 2015 – Agnieszka Czarkowska – Ballada o moim mieście*,
<https://www.youtube.com/watch?v=GFn25cJMZT0>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- Hendrykowski M., *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*,
https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/marek_hendrykowski_-_animacja_jako_dokument._dokument_jako_animacja._wokol_poetyki_i_antropologii_ruchomych_obrazow.pdf, [dostęp z dnia 20.03.2023 r.].
- Historia radia*, <https://www.radiolodz.pl/pages/588-historia-radia>,
[dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

- Ingram K., *O nas, czyli krótka historia Teatru Polskiego Radia*,
<https://www.polskieradio.pl/17/76/Artykul/354321>, [dostęp z dnia 4.02.2022 r.].
- Inny stan skupienia, „Dwa Teatry”. Od Hildegardy do Wampira z Zagłębia*,
<https://www.polskieradio.pl/8/4795/Artykul/1624088,Dwa-Teatry-Od-Hildegardy-do-Wampira-z-Zaglebia>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].
- Jarmuszewska B., *Feliks Filipowicz (1869-1941)*,
https://www.umb.edu.pl/photo/pliki/medyk/wspomnienia_i_refleksje/wir-listopad%202011.pdf, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- Jubileusz Wiesława Myśliwskiego*, <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/566422,Jubileusz-Wieslawa-Myśliwskiego>, [dostęp z dnia 20.05.2023 r.].
- Kopciński J., *Drugi pokój*,
<https://web.archive.org/web/20190517153319/http://fundacjaherberta.com/tworczosc/dramat/drugi-pokoj>, [dostęp z dnia 19.08.2023 r.].
- Kopciński J., *Samoinscenizacja konserwatysty*,
<https://teatr-pismo.pl/9148-samoinscenizacja-konserwatysty/>,
[dostęp z dnia 17.07.2023 r.]
- Kopciński J., *Waldemar Modestowicz: na złamanie karku*,
<https://e-teatr.pl/waldemar-modestowicz-na-zlamanie-karku-9505>,
[dostęp z dnia 16.12.2021 r.].
- Kto otworzy drzwi*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/3102412,kto-otworzy-drzwi>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].
- Kukula Janusz*, https://tekstualia.pl/pl/autorzy/kukula_janusz, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].
- Lubelski T., *Kino Moralnego Niepokoju*,
<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].
- Maciejewski Ł., *Utopiona w świetle*,
<https://legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2581,danutastenska>,
[dostęp z dnia 2.06.2022 r.].
- Matysiakowie*, <https://www.polskieradio.pl/17/219/Artykul/2877591>,
[dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- Matysiakowie*, <https://www.polskieradio.pl/241,Matysiakowie>, [dostęp z dnia 23.07.2022 r.].
- Matysiakowie. Historia*, <https://www2.polskieradio.pl/matysiakowie/historia/>, [dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- Matysiakowie – o audycji*,

- <https://www.polskieradio.pl/241/4717/Artykul/1598248>,*Matysiakowie-o-audycji*,
[dostęp z dnia 2.1.2022 r.].
- Matysiakowie odcinki*,
<https://www.polskieradio.pl/357,teatr-polskiego-radia/7290,matysiakowie-wszystkie-odcinki/>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].
- Matysiakowie po raz 3000. Wyjątkowa odsłona*,
<http://www.polskieradio.pl/7/15/Artykul/1207683>,*Matysiakowie-po-raz-3000-Wyjątkowa-odslona*, [dostęp z dnia 12.09.2022 r.].
- Matysiakowie 12 sierpnia godz. 13:13*,
<https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/3224120>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].
- Marta Rebzda: kiedy historie wracają, to znak, że muszą je radiowo opowiedzieć*,
<https://jedynka.polskieradio.pl/arttykul/2999474>,*Marta-Rebzda-kiedy-historie-wracaja-to-znak-ze-musze-je-radiowo-opowiedziec*, [dostęp z dnia 11.07.2023 r.].
- Nasza kolekcja, nowe dzieła*, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/157>, [dostęp z dnia 26.11.2023 r.].
- Niemojewska A., *Ludwik Sempoliński. Ten wąsik ach, ten wąsik*,
<https://encyklopediateatru.pl/arttykuly/285666/ludwik-sempolinski-ten-wasik-ach-ten-wasik>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].
- Nowak W., *Kiedy Ewa tańczy tango*,
<http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/1810/wysokie-obcasy-warszawa-nr-21-26-maja-2001.pdf>, [dostęp z dnia 12.12.2021 r.].
- Nowe słuchowisko dla dzieci w radiowej Jedynce*,
<https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/963094>,*nowe-sluchowisko-dla-dzieci-w-radiowej-jedynce*, [dostęp z dnia 17.03.2023 r.].
- Opowieść wigilijna Karola Dickensa*,
<http://www.polskieradio.pl/8/198/Artykul/504948>,*Opowiesc-wigilijna-Karola-Dickensa*, [dostęp z dnia 23.07.2022 r.].
- Plazma*, <https://scenografiapolska.pl/przedstawienie/49104/plazma>, [dostęp z dnia 10.09.2022 r.].
- Pierwsza Podróż na Księżyc w Trójce*,
<https://trojka.polskieradio.pl/arttykul/2658187>,*pierwsza-podroz-na-ksiezyc-w-trojce*, [dostęp z dnia 22.01.2024 r.].
- Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską. Słuchowisko w Programie Drugim*,
<https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/2635708>,*Pokoj-z-widokiem-na-wojne-*

- polskojaruzelska-Sluchowisko-w-Programie-2, [dostęp z dnia 1.1.2022 r].
- Premiera dla dzieci w Teatrze Polskiego Radia!*,
<https://www.polskieradio.pl/17/220/Artykul/765186,Premiera-dla-dzieci-w-Teatrze-Polskiego-Radia>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- Premiery teatralne dla dzieci w radiowej Jedynce*,
<https://jedyinka.polskieradio.pl/arttykul/764210>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- Przecena dla wszystkich*, <https://e-teatr.pl/przecena-dla-wszystkich-r13029>, [dostęp z dnia 10.08.2023 r.].
- Przecena dla wszystkich Teatru Ósmego Dnia – pierwszy pokaz publiczny*,
<https://encyklopediateatru.pl/kalendarium/4417/przecena-dla-wszystkich-teatru-osmego-dnia-pierwszy-pokaz-publiczny>, [dostęp z dnia 10.08.2023 r.].
- Radio-modest. Blog Waldemara Modestowicza*,
<http://www2.polskieradio.pl/blogi/modestowicz/>, [dostęp z dnia 2.1.2021 r.].
- Recycling*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/2525006>,
[dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- „Recycling Różewicza – sluchowisko w rytmie poezji*,
<https://www.polskieradio.pl/8/433/arttykul/2719885,recycling-rozewicza-sluchowisko-w-rytmie-poezji>, [dostęp z dnia 14.03.2023 r.].
- Sandra Szwarz, Von Bingen. Historia Prawdziwa*,
<http://www.gnd.art.pl/sandra-szwarc/>, [dostęp z dnia 31.12.2021 r.].
- Scena teatralna Trójki*, <https://trojka.polskieradio.pl/audycja/333>,
[dostęp z dnia 10.03.2024 r.].
- Schönhöfer P., *Sztuka Josepha Beuysa. Kształtować społeczeństwo jak rzeźbę*, tłum. K. Kończal, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/bku/bys/22209348.html>, [dostęp z dnia 25.11.2023 r.].
- Skonieczna J., *„Za drutami był las” – sluchowisko dokumentalne*,
<https://radioszczecin.pl/395,1585,za-drutami-byl-las-sluchowisko-dokumentalne-dzis>,
[dostęp z dnia 30.12.2021 r.].
- Sluchowisko dokumentalne: Za drutami był las*,
<https://www.polskieradio.pl/8/295/Artykul/213857,Sluchowisko-dokumentalne-Za-drutami-byl-las>, [dostęp z dnia 30.11.2022 r.].
- Sluchowisko na lato, Sokratesa spotkanie ze śmiercią. Sluchowisko Herberta w Dwójce*,
<https://www.polskieradio.pl/8/2931/arttykul/897812,sokratesa-spotkanie-ze-smiercia-sluchowisko-herberta-w-dwojce>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

- Sluchowisko pt. Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*,
<https://radio.rzeszow.pl/wiadomosci/sluchowisko-pt-pokoj-z-widokiem-na-wojne-polsko-jaruzelska>, [dostęp z dnia 20.12.2020 r.].
- Sluchowisko „Rozprawa” według Stanisława Lema*,
<https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/2810571,Sluchowisko-Rozprawa-wedlug-Stanislaw-Lema-POSLUCHAJ>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].
- Sluchowisko w Jedyńce „Sonata Belzebuda”*,
<https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/2368664>, [dostęp z dnia 7.07.2023 r.].
- Stanisława Perzanowska*, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-perzanowska>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].
- Stempniak A., *Andrzej Brzoska. Jak powstaje sluchowisko? Jak tworzy się spektakl?*,
<https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/3002753,Andrzej-Brzoska-Jak-powstaje-sluchowisko-Jak-tworzy-sie-spektakl>, [dostęp z dnia 3.06.2023 r.].
- Teatr, Marek Nowakowski „Dwa dni z Aniołem”*,
<https://www.polskieradio.pl/8/295/Artykul/214042,Marek-Nowakowski-Dwa-dni-z-Aniolem>, [dostęp z dnia 13.08.2023 r.].
- Teatr Ósmego Dnia*, <http://teatrosmegodnia.pl/>, [dostęp z dnia 10.08.2023 r.].
- Teatr Polskiego Radia*, <https://www.facebook.com/TeatrPR/>, [dostęp z dnia 31.10.2021 r.].
- To grow up healthy, children need to sit less and play more*,
<https://www.who.int/news/item/24-04-2019-to-grow-up-healthy-children-need-to-sit-less-and-play-more>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- To jedno z najdłużej nadawanych sluchowisk na świecie. „Matysiakowie” mają 64 lata!*,
<https://www.polskieradio.pl/13/53/artykul/2640823,to-jedno-z-najdluzej-nadawanych-sluchowisk-na-swiecie-matysiakowie-maja-64-lata>, [dostęp z dnia 8.07.2023 r.].
- Tomasz Maciej Trojanowski, Mikołajkowy prezent*,
<https://scenografiapolska.pl/przedstawienie/50574/mikolajkowy-prezent>, [dostęp z dnia 10.09.2022 r.].
- Tomasz Maciej Trojanowski, Plazma*,
<https://scenografiapolska.pl/przedstawienie/49104/plazma>,
[dostęp z dnia 13.09.2022 r.].
- Tyszkiewicz O., *Edward Stachura*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-stachura>, [dostęp z dnia 12.08.2023 r.].
- Waldemar Modestowicz*,
<http://www.dziennikteatralny.pl/portrety/waldemar-modestowicz.html>,

- [dostęp z dnia 31.12.2021 r].
- Waldemar Modestowicz,*
<https://wajdaschool.pl/instructor/waldemar-modestowicz/>, [dostęp z dnia 12.06.2023 r].
- Wernicki P., WHO zaleca: ekrany urządzeń elektronicznych – nie dla dzieci,*
<https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C33764%2Cwho-zaleca-ekrany-urzadzen-elektronicznych-nie-dla-dzieci.html>, [dostęp z dnia 13.09.2022 r].
- Węgierskie starcie idei. „Kwartet” Spiró,*
<https://www.polskieradio.pl/93/2931/Artykul/2553889,Wegierskie-starcie-idei-Kwartet-Spiro>, [dostęp z dnia 10.10.2023 r.].
- Wieczór ze słuchowiskiem, Nowakowskiego „Raport o stanie wojennym”,*
<https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/1317750,Nowakowskiego-Raport-o-stanie-wojennym>, [dostęp z dnia 12.07.2023 r.].
- Wieczór ze słuchowiskiem, „Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską”. Słuchowisko w Programie 2,* <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/2635708,Pokoj-z-widokiem-na-wojne-polskojaruzelska-Sluchowisko-w-Programie-2>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r.].
- Wieczór ze słuchowiskiem, „Recycling” Tadeusza Różewicza – słuchowisko w rytmie poezji,*
<https://www.polskieradio.pl/8/433/artykul/2719885,recycling-rozewicza-sluchowisko-w-rytmie-poezji>, [dostęp z dnia 14.03.2023 r.].
- Wieczór ze słuchowiskiem, Słuchowisko: „Hamlet” według Barańczaka i Modestowicza,*
<https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/1611412,Sluchowisko-Hamlet-wedlug-Baranczaka-i-Modestowicza>, [dostęp z dnia 22.12.2021 r.].
- W Jezioranach,* <https://www.polskieradio.pl/357/7234/W-jezioranach>,
[dostęp z dnia 20.08.2023 r.].
- Witek, syn bogini,*
<https://trojka.polskieradio.pl/artykul/2801284,witek-syn-bogini>,
[dostęp z dnia 20.08.2023 r.].
- Witold Hulewicz – legenda Polskiego Radia,*
<https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1459728,Witold-Hulewicz-%e2%80%93-legenda-Polskiego-Radia>, [dostęp z dnia 26.12.2021 r.].
- W tych dźwiękach jest świat. Rozmowa o słuchowiskach z Januszem Łastowieckim,*
<http://festiwal-interpretacje.pl/w-tych-dzwiekach-jest-swiat-rozmowa-o-sluchowiskach/>, [dostęp z dnia 27.02.2024 r.].
- Von Bingen. Historia prawdziwa mistyczki i wizjonerki w radiowej Jedyńce,*
<https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/1527569,von-bingen-historia->

prawdziwa-mistyczki-i-wizjonerki-w-radiowej-jedynce, [dostęp z dnia 13.07.2023 r].
Von Bingen otwiera lipiec na Scenie Teatralnej Trójki,
<https://www.polskieradio.pl/9/333/Artykul/2766873,Von-Bingen-otwiera-lipiec-na-Scenie-Teatralnej-Trojki-POSLUCHAJ>, [dostęp z dnia 1.1.2022 r].
Zbigniew Herbert „Bądź wierny Idź”, <http://herbert.polskieradio.pl/>,
[dostęp z dnia 13.08.2023 r].
Zdrada, zamach i podróż czasoprzestrzenna,
<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/1044374,Zdrada-zamach-i-podr%C3%B3%C5%BC-czasoprzestrzenna>, [dostęp z dnia 16.01.2024 r].
Zmarła aktorka Ludmiła Łączyńska, znana z roli Jadwigi Matysiakowej,
<https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/zmarla-aktorka-ludmila-laczynska-znana-z-rol-i-jadwigi-matysiakowej>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r].
Został zamordowany Leszek Biały, <https://muzhp.pl/kalendarium/zostal-zamordowany-leszek-bialy>, [dostęp z dnia 1.01.2024 r].
65 lat słuchowiska „Matysiakowie”. Kultowa powieść Programu I,
<https://www.polskieradio.pl/7/5346/Artykul/2869725,65-lat-sluchowiska-Matysiakowie-Kultowa-powiec-Programu-1>, [dostęp z dnia 26.12.2021 r].

Rozmowy

Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 maja 2015 r. w siedzibie Teatru Polskiego Radia w Warszawie⁷⁷³.

Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 20 czerwca 2015 r. w siedzibie Teatru Polskiego Radia w Warszawie⁷⁷⁴.

Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki.

Rozmowa autorki dysertacji z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki.

Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera przeprowadzona 6 lipca 2023 r. za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki.

Inne źródła

Wywiad Barbary Marcinik z Waldemarem Modestowiczem przeprowadzony na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia po emisji słuchowiska *Cała jaskrawość*, 15 września 2013 r., plik cyfrowy w archiwum autorki rozprawy.

⁷⁷³ Rozmowa została opublikowana we fragmentach w pracy magisterskiej *Wybrane aspekty spektakli audialnych – kilku komedii i dramatów – jako przykład sztuki reżyserskiej Waldemara Modestowicza*, op. cit.

⁷⁷⁴ *Idem*.

WYKAZ ANALIZOWANYCH TEKSTÓW AUDIALNYCH⁷⁷⁵

Ballada o moim mieście; Agnieszka Czarkowska i Gabriela Walczak; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Zdzisław Wasilewski; muzyka: Marek Kubik; premiera: 20 czerwca 2015 r.

Cała jaskrawość; Edward Stachura; reżyseria i adaptacja: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn; premiera: 15 września 2013 r.

DNA; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 5 stycznia 2007 r.

Do gwiazd; Marta Rebzda; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; muzyka: Piotr Moss; premiera: 14 listopada 2015 r.

Drugi pokój; Zbigniew Herbert; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Ewa Szałkowska; muzyka: Marek Kazana i Marek Mac; premiera: 4 czerwca 1993 r.

Drugi pokój; Zbigniew Herbert; reżyseria: Janusz Warnecki; asystent reżysera: Juliusz Owidzki; realizacja akustyczna: Halina Machay; premiera: 24 kwietnia 1958 r.

Drzazgi; Tomasz Maciej Trojanowski, reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Renata Baszun; premiera: 15 marca 2014 r.

Gdzie jest ten tani kupiec; Alicja Bykowska-Salczyńska, reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 4 lutego 2005 r.

Jesienny wieczór; Friedrich Dürrenmatt; przekład: Danuta Żmij-Zielińska; reżyseria i adaptacja: Janusz Kukuła; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Marian Szałkowski; premiera: 14 czerwca 2014 r.

Kapelusz; Wiesław Myśliwski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; adaptacja: Bogumiła Prządka; realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska; opracowanie muzyczne: Maciej Kubera; premiera: 25 lipca 2007 r.

⁷⁷⁵ Wykaz dotyczy utworów omawianych w części analitycznej rozprawy (rozdział czwarty) oraz w rozdziale piątym. Opis słuchowisk autorka podaje według wzoru: tytuł, autor scenariusza/utworu literackiego, autor przekładu, reżyser, asystent reżysera [jeżeli występuje], autor adaptacji, autor realizacji akustycznej, autor oprawy muzycznej lub muzyki, kierownik produkcji [jeżeli występuje], data pierwszej emisji [jeśli ustalenie było możliwe]. W przypadku opisów słuchowisk *Za drutami był las* i *Drugi pokój* z 1958 r. oraz powieści radiowej *Matysiakowie* autorka pomija wyszczególnienie osoby odpowiedzialnej za oprawę muzyczną lub muzykę, gdyż funkcja ta nie jest we wspomnianych utworach wskazana.

Matysiakowie; Adam Bauman, Ireneusz Wróbel, Marta Rebzda; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; kierownictwo produkcji: Teresa Skoczyła; premiera: 15 grudnia 1956 r., powieść radiowa nadawana cyklicznie do dziś.

Mikołajkowy prezent; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn; premiera: 8 grudnia 2013 r.

Peron, czyli raport o nieprawidłowościach systemu; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Renata Baszun; premiera: 8 grudnia 2009 r.

Plazma; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn; premiera: 20 stycznia 2013 r.

Podróż na Księżyc; Monika Milewska; reżyseria: Anna Wieczur-Bluszcz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Anna Wieczur-Bluszcz; premiera: 5 kwietnia 2014 r.

Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską; Feliks Netz; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Jacek Kurkowski; muzyka: Jan „Kyks” Skrzek; kierownictwo produkcji: Agnieszka Strzemińska; premiera: 16 grudnia 2006 r.

Recycling; Tadeusz Różewicz; reżyseria i adaptacja: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 9 października 2006 r.

Retransmisja; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 11 czerwca 2007 r.

Srebrny deszcz; Paweł Huelle; reżyseria i adaptacja: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 22 stycznia 2007 r.

Starość jest piękna; Esther Vilar, przekład: Bożena Intrator; reżyseria i adaptacja: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 22 marca 2007 r.

Tajmer; Grzegorz Miecugow; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Maciej Kubera; opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn; premiera: 27 października 2013 r.

Tunel; Zbigniew Wojnarowski; reżyseria i adaptacja: Jan Warenycia; realizacja akustyczna:

Paweł Szaliński; opracowanie muzyczne: Tomasz Obertyn; premiera: 9 lutego 2014 r.

Układanka; Tomasz Maciej Trojanowski; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski; opracowanie muzyczne: Małgorzata Małaszko; premiera: 5 grudnia 2005 r.

Von Bingen. Historia prawdziwa; Sandra Szwarc; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna i opracowanie muzyczne: Maciej Kubera; premiera: 11 października 2015 r.

Za drutami był las; Waldemar Modestowicz i Ryszard Wołagiewicz; reżyseria: Waldemar Modestowicz; realizacja akustyczna: Anna Waraczewska; premiera: 15 lipca 1990 r.

SPIS RYCIN

- Il. 1. Struktura słuchowiska, opracowanie własne, s. 69.
- Il. 2. Podobieństwa i różnice wynikające z przeprowadzonej analizy, opracowanie własne, s. 169.
- Il. 3. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *DNA*, opracowanie własne, s. 184.
- Il. 4. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *Starość jest piękna*, opracowanie własne, s. 192.
- Il. 5. Uproszczony schemat przedstawiający spójność sekwencji słuchowiska *Srebrny deszcz*, opracowanie własne, s. 201.

ANEKS

Rozmowa autorki dysertacji z Maciejem Kubera – reżyserem dźwięku, realizatorem akustycznym, kompozytorem i muzykiem, na stałe współpracującym z Waldemarem Modestowiczem w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie⁷⁷⁶ – przeprowadzona 6 lipca 2023 r.⁷⁷⁷.

Katarzyna Szklarek-Zarębska: Rozmawiamy kilkanaście minut po tym, gdy – wraz z Waldemarem Modestowiczem – zakończyliście pracę nad kolejnym odcinkiem serialu radiowego *Matysiakowie*. Jak z Twojej perspektywy, jako osoby współpracującej obecnie na stałe z Waldemarem Modestowiczem przy *Matysiakach*⁷⁷⁸, różni się praca nad serialem radiowym od tej nad słuchowiskiem?

Maciej Kubera: Z mojej perspektywy różnic nie ma aż tak wiele. Podstawowa jest taka, że w *Matysiakach* wraz z Waldemarem Modestowiczem mamy wypracowany zestaw „chwytów”, którymi się posługujemy. Bardzo dobrze znamy już postaci, aktorów. Mamy opracowane ustawienie wielu elementów. Wiemy już dokładnie, gdzie są drzwi, jak ustawić mikrofony, choć są, oczywiście, odcinki, w których to wszystko się zmienia. Ponadto, mam także przygotowany swój zbiór efektów dźwiękowych, którymi posługuję się w tym serialu radiowym, np. dzwonek do mieszkania Doroty, dzwonek do mieszkania Kasi, telefony komórkowe bohaterów. W przypadku pracy nad serialem radiowym, różnice dotyczą etapu przygotowania do zgrania, już po nagraniu materiału. W większości słuchowisk zgrywam i montuję w całości słowo, a następnie taki materiał trafia już pod opiekę reżysera, który zajmuje się bardziej szczegółowo pracą nad dalszym montażem. W *Matysiakach*, ponieważ mamy już ustalone nasze stałe efekty dźwiękowe, dodaję je do zmontowanego słowa i do tak przygotowanego materiału, zasiadamy już razem z Waldemarem.

Wspomniałeś o stałych efektach dźwiękowych, które wykorzystywane są do współtworzenia *Matysiaków*. Jakie to chwyt?

Jest to na przykład sposób podchodzenia do drzwi. W *Matysiakach* powtarza się sytuacja, w której ktoś przychodzi, np. odwiedzając danego bohatera czy bohaterów. Ów,

⁷⁷⁶ Maciej Kubera pracuje w Polskim Radiu od 2007 r., początkowo jako współpracownik, szybko jednak rozpoczął pracę w ramach etatu. Zaczynał jako ilustrator muzyczny. Niemalże od początku swojej drogi zawodowej w PR współpracuje z Waldemarem Modestowiczem.

⁷⁷⁷ Rozmowa przeprowadzona za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki pracy.

⁷⁷⁸ Modestowicz reżyseruje *Matysiaków* od 2009 r., Maciej Kubera jest realizatorem akustycznym tegoż serialu radiowego od 2012 r. Wcześniej, okazjonalnie, Kubera zastępował innych realizatorów akustycznych *Matysiaków*, np. Ewę Szałkowską, na tym stanowisku.

przykładowo, bohater otwiera drzwi, mówi „Dzień dobry”. Ktoś odpowiada, a następnie przechodzi do pokoju i wita się z pozostałymi osobami. To taka sceniczno-radiowa sytuacja, która często się pojawia. Pamiętam dokładnie, jak robić te przejścia u siebie na konsolcie, a aktorzy wiedzą, jak je robić w studiu. Mamy to dobrze opracowane, a także zestaw stałych dźwięków. To oczywiście tylko jeden z przykładów.

Dodam jeszcze, odpowiadając na to pytanie, że *Matysiakowie* tym się różnią od wielu innych słuchowisk, że w serialu tym jest zdecydowanie mniej muzyki, a zatem montaż również jest mniej skomplikowany i nie wymaga tylu dyskusji oraz pomysłów, z których trzeba wybrać ten najlepszy.

Abstrahując od *Matysiaków*, skąd pozyskujesz efekty dźwiękowe do słuchowisk? Przypominają mi się przekazy dotyczące lat 30. XX w., gdy pisano o „polowaniach” na dźwięki. W tym celu wyruszano np. wozem transmisyjnym, by nagrywać naturalny dźwięk w plenerze. Dźwięki te nie zawsze jednak łatwo było zidentyfikować i bywało, że przykładowo, wystrzał z pistoletu brzmiał jak kłaśnicie w dłonie⁷⁷⁹.

To świetny przykład z tym pistoletem, rzeczywiście tak jest. Do tego jeszcze powrócę. Jeżeli chodzi o pozyskiwanie dźwięków, to źródeł jest kilka. Część dźwięków, które nagrywamy ze słowem, to jest osobny temat, który chętnie później rozwinę. Wiele dźwięków jest zgromadzonych na płytach, na taśmach i oczywiście większość jest przegranych już do komputerów. Można więc je z naszego wewnętrznego serwera pobrać, a następnie umieścić w słuchowisku. Ja korzystam także z bibliotek internetowych, np. FreeSound⁷⁸⁰, gdzie zamieszczam czasem również swoje dźwięki, oraz z YouTube.

Co oznacza, że Twoje autorskie dźwięki także możemy usłyszeć w słuchowiskach, m.in. tych reżyserowanych przez Modestowicza?

Tak, to trzecie źródło pozyskiwania dźwięków. Czasem sam chodzę i nagrywam. Zdarzało mi się także wraz z Waldemarem nagrywać konkretne efekty dźwiękowe, np. do słuchowiska *Cała jaskrawość*⁷⁸¹ według Edwarda Stachury. Jest tam scena, w której domek, stodoła czy inny budynek, już dokładnie nie pamiętam, się zawala. I takie efekty jak wożenie drewna na taczce, odgłosy spadającego drewna, stukanie – to wszystko nagrywaliśmy u Waldemara na działce, obok domu na nasze mikrofony. Ja również nagrywam przeróżne atmosfery dźwiękowe, również do *Matysiaków*, o których przed chwilą rozmawialiśmy. Pewnej

⁷⁷⁹ Przykład ten przywołuje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w książce *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*. Por. *Literatura*.

⁷⁸⁰ Por. *Freesound*, <https://freesound.org/>, [dostęp z dnia 7.07.2023 r.].

⁷⁸¹ Słuchowisko według powieści Edwarda Stachury o tym samym tytule wydanej w 1969 r. w Warszawie. Premiera słuchowiska miała miejsce na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia 15 września 2013 r.

zimy – niestety tylko raz, choć może powinienem to zrobić również o innych porach roku – poszedłem w okolice miejsca, gdzie *Matysiakowie* się rozgrywają⁷⁸² i tam nagrałem atmosferę dźwiękową. Korzystam z niej, na przykład, gdy są w tym serialu radiowym sceny, które rozgrywają się na dworze. Niekiedy dodaję do niej atmosferę letnią, którą nagrałem z kolei na podwórku koło mojego bloku. Mam kilka nagrań z tego miejsca. To są efekty, z których korzystam.

Kolejnym efektem, który nagrałem m.in. do *Matysiaków*, ale korzystam z niego również w innych produkcjach, jest odgłos chodzenia po schodach. To było dość duże przedsięwzięcie, które zrealizowałem wraz z moimi trzema praktykantkami, bodajże we wrześniu 2015 r. Spotkaliśmy się wieczorem w siedzibie Radia, gdzie są kamienne schody. Mieliśmy trzy kompaktowe rejestratory, konkretnie Zoomy⁷⁸³. Jedna osoba nagrywała dźwięk, stojąc na szczycie schodów, druga, znajdując się na dole, a trzecia – przemierzając się, wchodząc i schodząc ze schodów. Rejestrowaliśmy odgłosy, zmieniając obuwie, prędkość, osoby. Ponadto, nagrywaliśmy różne plany, tzn.: osoba stojąca na dole rejestrowała najpierw odgłos oddalających się, wchodzących kroków, a następnie zbliżających, schodzących, stojąca na górze – najpierw zbliżających, wchodzących, później oddalających, schodzących, a ta, która szła, nagrywała cały czas ten sam plan. To jest naprawdę bardzo przydatne w różnych sytuacjach, które rozgrywają się w *Matysiakach*.

Na zakończenie tego wątku opowiem jeszcze jedną historię dotyczącą nagrywania dźwięków. Pani Dżennet Połtorzycka⁷⁸⁴, nieżyjąca już współautorka *Matysiaków*, miała kiedyś samochód, tzw. malucha, z lat 90., dość nowy jak na tego typu auto. Pomyślałem, że trzeba ten samochód nagrać. Mieliśmy wówczas dodatkowy mikrofon, więc staraliśmy się nagrać ten dźwięk kwadrofonicznie – z zewnątrz, wewnątrz, wycieraczki, podjazdy, odjazdy, klakson, trzaskanie i otwieranie drzwi. Stworzyliśmy całą listę efektów samochodowych, oczywiście w różnych planach. Teraz, gdy o tym myślę, wydaje mi się, że w żadnym słuchowisku z tego nie skorzystałem. Powinienem może zamieścić ten dźwięk na platformie FreeSound, z której, jak wspominałem, korzystam. Oczywiście, tylko z tych plików, które mają zerową licencję

⁷⁸² W fabule serialu radiowego rodzina Matysiaków mieszka w Warszawie przy ulicy Dobrej. Jak przeczytać można na stronie Polskiego Radia: „Adres rodziny to ulica Dobra 21 mieszkania 6. Nie istnieje on jednak w rzeczywistości – na ulicy Dobrej nie ma numerów: 21, 23 i 25 – a w miejscu gdzie mógłby się znajdować dom Matysiaków jest skrzyżowanie z ulicą Tamka”. Por. *To jedno z najdłużej nadawanych słuchowisk na świecie. Matysiakowie mają 64 lata!*, <https://www.polskieradio.pl/13/53/artukul/2640823,to-jedno-z-najdluzej-nadawanych-sluchowisk-na-swiecie-matysiakowie-maja-64-lata>, [dostęp z dnia 8.07.2023 r.].

⁷⁸³ Rodzaj przenośnych rejestratorów dźwięku.

⁷⁸⁴ Dżennet Połtorzycka-Stampf¹ urodziła się 29 sierpnia 1924 r. w Warszawie. Była polską pisarką, dziennikarką i współautorką powieści radiowej *Matysiakowie*. Zmarła 5 marca 2020 r. w stolicy Polski.

użytkowania⁷⁸⁵, ponieważ w słuchowiskach nie ma miejsca, by przekazać dodatkowe informacje o autorstwie takich dźwięków.

Musisz mieć te dźwięki dobrze skatalogowane, by móc swobodnie po nie sięgać.

Tak, nie jest łatwo szybko odnaleźć efekt, który będzie pasował do danego słuchowiska. Jest to pewnego rodzaju wyzwanie. Wraz z Waldemarem Modestowiczem mamy jednak zestaw, zbiór naszych ulubionych efektów i często z niego korzystamy. Ma to jednak tę wadę, że czasem, słuchając słuchowisk naszych lub kolegów czy koleżanek, myślimy: „O nie, znów ten sam wiatr”. Zdarza się też, że oglądam serial na BBC i myślę: „Znam ten odgłos ptaków, słyszany w tle”. Część efektów mamy bowiem z bibliotek BBC.

Poważnie mówiąc, to jednak nie jest takie proste, by odnaleźć i dopasować szybko odpowiedni efekt. Dźwięki są oczywiście opisane, ale tak naprawdę za każdym razem musimy sprawdzać, czy dany efekt będzie odpowiedni do słuchowiska, nad którym pracujemy.

Powróćmy, proszę, do tematu, który wcześniej wstępnie poruszyliśmy. Czy jako reżyser dźwięku również spotykasz z sytuacjami, w których dźwięk nagrany przez Ciebie w naturze, na scenie audialnej, w słuchowisku jest zupełnie nie do odczytania, jak wspomniany już wystrzał z pistoletu brzmiący jak kłaśnięcie w dłonie? Czy zdarzyło się to podczas pracy nad słuchowiskiem w reżyserii Waldemara Modestowicza?

To bardzo dobry przykład z tym pistoletem, ale może być też tak, że ten strzał brzmi odpowiednio, ale na przykład jest zbyt słaby. Jest taki jeden efekt strzału z pistoletu, który chyba po raz pierwszy wykorzystałem bodajże w *Sonacie Belzebuba* w 2019 r.⁷⁸⁶. Jest on złożony z trzech odgłosów strzału, w różnych planach, o różnym nasileniu. I dopiero takie połączenie, bliskiego, konkretnego strzału z tym odległym, mającym pewien pogłos, dało nam taki cel, jaki zamierzaliśmy osiągnąć.

Efekt dźwiękowy w słuchowisku jest tak naprawdę pewnego rodzaju gestem teatralnym. Aktor na scenie wykonuje pewien gest lub wypowiada daną kwestię czasem zupełnie inaczej niż ma to miejsce w rzeczywistości. Czyni to, by uzyskać efekt artystyczny lub zwrócić na siebie uwagę publiczności np. w drugim, trzecim czy ostatnim rzędzie. Podobnie jest w pewnym sensie z efektami dźwiękowymi w słuchowisku. Efekt akustyczny też służy jako znak.

⁷⁸⁵ A zatem dają pełnię możliwości, by wykorzystywać dane efekty, także w produkcjach komercyjnych, jakimi są słuchowiska Polskiego Radia.

⁷⁸⁶ Słuchowisko na podstawie utworu Stanisława Ignacego Witkiewicza o tym samym tytule, w reżyserii i adaptacji Waldemara Modestowicza. Maciej Kubera odpowiedzialny był za realizację akustyczną słuchowiska. Muzykę skomponował zaś Piotr Moss. W *Sonacie Belzebuba* wystąpili: Anna Chodakowska, Maria Pakulnis, Wiktoria Gorodeckaja, Justyna Kowalska, Mateusz Rusin, Piotr Grabowski, Marcin Przybylski, Krzysztof Stelmaszyk oraz Zbigniew Konopka i Paweł Peterman. Por. *Słuchowisko w Jedyńce „Sonata Belzebuba”*, <https://jedyinka.polskieradio.pl/artukul/2368664>, [dostęp z dnia 7.07.2023 r.].

Nie służy jedynie temu, by budować przestrzeń czy realizm. To gest, który czasem trzeba wzmocnić, a innym razem z niego zrezygnować, by nie przeszkadzał w odbiorze. Zazwyczaj jednak słuchacz rzeczywiście musi rozpoznać, co to jest, jaki to dźwięk, żeby się zorientować, co się dzieje, np. że pada deszcz. Efekt musi być więc sugestywny, wyrazisty, rozpoznawalny. Warto jednak pamiętać, że nadmiar dźwięków może zakłócać odbiór. Wszystko w słuchowisku, słowo, muzyka i efekty, docierają do nas przez dźwięk. Nie można więc jednocześnie słuchacza zamęczyć [śmiech]. Ponadto, skoro wszystko w słuchowisku się przenika, to nadmiar efektów stanowi też dodatkowe wyzwanie, jeżeli chodzi o zgrabny montaż.

A jakie są ulubione efekty dźwiękowe Twoje i Waldemara Modestowicza? Podkreślałeś, że współpracując ze sobą często macie już pewien określony zestaw efektów, z których lubicie korzystać. To po pierwsze, a po drugie – z jakich chwytów stylistycznych korzystacie? Czy są takowe, które się częściej powtarzają?

Mamy pewne efekty, które znamy, pamiętamy i które lubimy, ale nie mam folderu pt. „Ulubione efekty Waldemara”, chociaż być może mógłbym takowy częściowo stworzyć [śmiech]. Mamy pewien schemat, jeżeli chodzi o *Matysiaków*. Wiadomo, jaka muzyka rozpoczyna dany odcinek, jaka kończy. Ustalamy zapowiedź i tak dalej. Poza tym, są może pewne sposoby pracy, które się powtarzają, ale trudno to uchwycić. Miałbym dużą trudność, żeby to teraz sformułować.

Wspominałeś o efektach nagrywanych wraz ze słowem jako o jednym z ciekawszych tematów. Czy mógłbyś go teraz rozwinąć?

Bardzo chętnie. Często nagrywamy efekty ze słowem np. stukanie filiżanek, krojenie warzyw, otwieranie czy zamykanie drzwi. Dziś na przykład w *Matysiakach* nagrywaliśmy dzwonek od wędki. To jest naprawdę przydatne, ale sytuacja ta ma również wadę. Od niej może zacząć. Dlaczego ktoś mógłby się tego bać? A mógłby, bo są powody. Jeżeli nagrywamy efekty wraz ze słowem na jednej parze ścieżek stereofonicznych, mamy wówczas mniejszą kontrolę nad tym, jak później można wykorzystać te efekty. Nie mamy zbyt wielu możliwości, by w razie potrzeby poprawić ten dźwięk. Zawsze staramy się więc nagrać to bardzo dokładnie, żeby nie było konieczności poprawy.

Zalet natomiast jest bardzo dużo. Przede wszystkim efekt jest nagrany w tej samej przestrzeni, co głos i jest umieszczony od razu w odpowiednim planie, nie musimy się o to dostosowanie później martwić. Dodatkowo, efekt ten, gdy jest nagrany ze słowem, przekazuje aktorskie emocje i intencje. Przykładowo osoba, która jest zdenerwowana kroi warzywa szybciej i mocniej niż ta, która jest spokojna i zrelaksowana. Trudno by było w bibliotece znaleźć odpowiedni efekt. Mógłby on się wówczas nie zgrać z intencją aktora.

Wracając do początku. Kiedy rozpoczęła się Twoja współpraca z Waldemarem Modestowiczem?

Nazwisko „Modestowicz” znałem od dawna, jeszcze zanim rozpocząłem pracę w Polskim Radiu. Od dziecka słucham radiowej Dwójki. Tam się słuchowiska także przewijały. Zaczynałem pracę w radiu jako ilustrator muzyczny. Jeśli dobrze pamiętam, to moje pierwsze słuchowisko realizowałem z Waldemarem, właśnie jako ilustrator muzyczny. Było to słuchowisko według sztuki György Spiró *Kwartet*⁷⁸⁷. Rozmawialiśmy wówczas z Waldemarem Modestowiczem dużo o muzyce. Na marginesie powiem, że niedawno Dwójka powtórzyła także słuchowisko *Kapelusz* z Wiesławem Michnikowskim w tytułowej roli, gdzie też jest moja oprawa muzyczna. Śmieję się z siebie, że robię tam cuda na wiolonczeli. Dziś gram więcej, a mam wrażenie, że nie aż tak dobrze. Pamiętam do tej pory, że Waldemar poprosił mnie wówczas o zagranie piosenki *Ten wąsik ach, ten wąsik* i ja ten utwór opracowałem akordowo na wiolonczeli. Andrzej Brzoska nagrał mi wówczas kilka wersji, z których każda miała jakiś dobry fragment i później usadził mnie, bym to wszystko montował. W każdym razie, tak się rozpoczęła moja współpraca z Waldemarem Modestowiczem, która trwa do dziś.

Towarzyszysz Modestowiczowi w pracy niemal na co dzień. Jak z Twojej perspektywy wygląda sposób pracy tego reżysera? Czy, według Twojej wiedzy, Modestowicz jest obecny na każdym etapie pracy nad słuchowiskiem? Na ile ingeruje, realizując swoją wizję reżyserską, a na ile pozostawia swobodę działań np. jeżeli chodzi o dobór efektów dźwiękowych, budowanie „kuchni akustycznej”?

Główne etapy pracy nad słuchowiskiem są dwa: nagranie i zgranie. Wcześniej czytam tekst, a po jego przeczytaniu, „po drodze” dopytuję Waldemara o szczegóły. Wiem jednak, że ma on już wiele rzeczy przemyślanych, ma pomysł jak ja mam pracować nad „kuchnią akustyczną”. Jeżeli na przykład wie, że będzie potrzebne coś istotnego, coś innego niż zwykle, to wcześniej również mnie o tym informuje. Nie są nam więc potrzebne wielkie posiedzenia, żeby dyskutować o tekście. O tych kwestiach rozmawiamy już raczej podczas samego nagrania lub tuż przed. Drugi, istotny z mojego punktu widzenia, etap to zgranie, czyli do tego, co nagramy z aktorami, dokładam dodatkowe efekty dźwiękowe, pogłosy czy inne zabawy z dźwiękiem. Są także etapy pracy nad słuchowiskiem, w których ja nie uczestniczę, ale wiem, że Waldemar stara się mieć nad wszystkim pieczę. Widzę to szczególnie na przykładzie

⁷⁸⁷ Wyprodukowane w 2007 r. Słuchowisko w przekładzie Jolanty Jarmołowicz, adaptacji Moniki Mokrzyckiej-Pokory, reżyserii Waldemara Modestowicza oraz realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski. Wystąpili w nim: Dorota Landowska, Stanisława Celińska, Andrzej Blumenfeld i Arkadiusz Bazak. Por. *Węgierskie starcie idei. „Kwartet” Spiró*, <https://www.polskieradio.pl/93/2931/Artykul/2553889,Wegierskie-starcie-idei-Kwartet-Spiro>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].

Matysiaków, tu chodzi m.in. o kontakt z autorami i dostosowanie tekstu do potrzeb słuchowiska.

To nie dotyczy jednak tylko tego serialu radiowego. Jest takie słuchowisko *Dziennik wojenny* Michała Andruka⁷⁸⁸. Słyszałem opowieści o tym, że Waldemar Modestowicz i Marta Rebzda dużo pracowali nad tym tekstem, również z autorem. To bardzo ciekawy tekst o wojnie polsko-bolszewickiej oraz o przyjaźni żołnierza z dziennikarzem, który tę wojnę obserwuje i opisuje. Z tego, co pamiętam, Waldemar mówił, że autor jest jednocześnie zawodowym żołnierzem współcześnie pracującym w wojsku, więc naprawdę wie, co to jest wojna. Ten tekst powstał jeszcze przed wybuchem wojny w Ukrainie. W każdym razie, jeżeli na przykład chodzi o etap pracy nad tekstem, to chciałem na tym przykładzie pokazać, że Waldemar Modestowicz jest również zaangażowany na tym etapie.

Tak naprawdę ma pieczę nad wszystkim, od początku do końca. Świetne jest też to, że aby tę pieczę nad wszystkim mieć, Waldemar tak naprawdę uczy się naszych sposobów pracy, działania, naszego języka. Podgląda nas trochę jak pracujemy, po to, by usprawnić przebieg tworzenia słuchowiska.

Was, czyli?

Myślę głównie o sobie jako reżyserze dźwięku, ale sądzę, że to dotyczy także aktorów. Szuka takiego języka, którym może sprawnie przekazać różne uwagi. Waldemar nadaje też pewien taki rodzaj tempa współpracy. Ja to przynajmniej tak odbieram. Może to też jest moja cecha, że w ten rytm pracy wchodzę.

A jak określilibyś ten rytm?

Chodzi mi o rytm w tym sensie, że nie chce się tej pracy nad słuchowiskiem przerywać, że chce się to robić sprawnie i szybko, w dobrym tego słowa znaczeniu. Powiem coś, co bardzo chciałem w tej rozmowie powiedzieć i teraz mam właśnie okazję: warunki naszej pracy są takie, że musimy pracować szybko, bo nie mamy wielu dni prób, nie mamy wielu dni na nagranie i zgranie. Musimy to zrobić sprawnie. Bardzo podziwiam, że Waldemar ma zdolność bardzo trafnego i lakonicznego określania różnych rzeczy, docierania do sedna. Czasem wystarczą trzy słowa jego uwag i już wiadomo, o co chodzi. To jest też oczywiście kwestia poznania

⁷⁸⁸ Słuchowisko w adaptacji Marty Rebzdy i reżyserii Waldemara Modestowicza powstało na podstawie scenariusza Michała Andruka, nagrodzonego trzecią nagrodą w konkursie ogłoszonym przez Polskie Radio z okazji setnej rocznicy Bitwy Warszawskiej. Premierowo zaprezentowane zostało na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia 19 października 2020 r. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonała Renata Baszun. W słuchowisku wystąpili: Piotr Bajtlik, Mateusz Rusin, Przemysław Bluszczyk, Justyna Kowalska, Aleksandra Kaźmierczak, Michał Klawiter, Jakub Kordas, Mariusz Jakus, Kamil Kula, Piotr Kramer, Konrad Żygadło, Konrad Szymański, Jakub Pruski, Emil Gąsowski, Michał Kaszak, Antoni Galicki. Por. „*Dziennik wojenny*” na Scenie Teatralnej Trójki, <https://trojka.polskieradio.pl/arttykul/2789035,Dziennik-wojenny-na-STT>, [dostęp z dnia 11.07.2023 r.].

wspólnego języka.

Wspominałeś, że Waldemar Modestowicz zazwyczaj ma pomysł na to, jak powinna brzmieć „kuchnia akustyczna”...

W zasadzie zawsze ma pomysł.

Czego zatem Waldemar Modestowicz oczekuje od Ciebie jako reżysera dźwięku?

Przede wszystkim zaangażowania. Gotowości na różnego rodzaju wyzwania, które podczas pracy się pojawiają, a także przygotowania do pracy. Istotne jest też szybkie tempo pracy.

A jakie pomysły, przykładowo, proponuje Modestowicz?

Dotyczą one na przykład konkretnego ustawienia mikrofonów w danym miejscu. Zauważyłem, że Waldemar stara się wszystko ustawiać tak, by dało się sprawnie, w odpowiednim tempie, bez zbędnych przerw nagrać przebieg słuchowiska.

Pamiętam słuchowisko zatytułowane *Raport o stanie wojennym*⁷⁸⁹, gdzie przeplatały się niejako „narracyjne” formy wypowiedzi bohaterów z ich dialogami. Nagrywaliśmy to wszystko za jednym zamachem. Wyglądało to tak, że ta postać, która mówiła narrację zbliżała do mikrofonu, a następnie, nie przerywając nagrania, zaczynała dialog z innymi bohaterami. Po pierwsze, zabieg ten oszczędził nam czasu na montaż, a po drugie, gwarantował, że ta narracja swoim tempem i rytmem zgra się z dialogiem, który po niej następował. W takiej sytuacji słyszymy tempo wypowiedzi aktorów i na bieżąco możemy je korygować. Dzieje się to w pewnej dynamice, więc jest i łatwiej, i ładniej.

Jak już wspominałeś, z Waldemarem Modestowiczem współpracowałeś także jako ilustrator muzyczny, ale przecież takie formy współpracy zdarzają się do dziś. Myślę chociażby o słuchowisku *Von Bingen. Historia prawdziwa*, gdzie pojawiły się fragmenty pieśni po łacinie, które przekładałeś na język polski.

Rzeczywiście, teraz mi to wszystko przypominasz. Pamiętam, że Hildegardę grała Julka Kijowska, która skończyła szkołę muzyczną. Przynosiłem jej nuty, ale wybrała improwizację, bo, jak się okazało, dawno nie śpiewała, czytając z nut, więc to było wymagające. Ale nuty przeczytała, wzbogacając o improwizację.

⁷⁸⁹ Scenariusz słuchowiska powstał na podstawie opowiadań Marka Nowakowskiego, które zostały zebrane w tomie *Raport o stanie wojennym* wydanym po raz pierwszy w 1982 r. Słuchowisko w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza. Za realizację odpowiadał Maciej Kubera, a za oprawę muzyczną – Tomasz Obertyn. Obsada: Arkadiusz Jakubik, Paweł Ciołkosz, Grzegorz Kwiecień, Irena Jun, Sławomir Pacek, Henryk Talar, Stanisław Brudny, Ewa Konstancja Bułhak, Joanna Jeżewska, Magda Kusa. Por. *Wieczór ze słuchowiskiem, Nowakowskiego „Raport o stanie wojennym”*, <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/1317750,Nowakowskiego-Raport-o-stanie-wojennym>, [dostęp z dnia 12.07.2023 r.].

Mamy więc wyjątkową sytuację, że możesz mi opowiedzieć również o tym, jak przebiega współpraca z Waldemar Modestowiczem w dziedzinie doboru muzyki czy oprawy muzycznej do słuchowisk. Wiem również, że sam Modestowicz jest utalentowany muzycznie. Przykładowo, w Teatrze Dnia Ósmego w latach 80. grał na gitarze. Domyślam się więc, że w przypadku oprawy muzycznej także osobiście wszystko nadzoruje...

Zgadza się. Zdarza się nawet, czasem odnoszę takie wrażenie, że Waldemar słyszy więcej ode mnie. W takim sensie, że może sprawniej i szybciej dostrzega pewne niuansy. To się przydaje na przykład przy montażu, jeżeli musimy jakiś utwór skrócić lub przedłużyć po to, by pasował „pod słowo”. W takim montażu Waldemar też czynnie uczestniczy. I wówczas właśnie się zdarza, że jakieś kwestie rytmiczne słyszy szybciej niż ja. To że Waldemar posiada słuch muzyczny, widać nawet po tym, jak konstruuje rytm słowa w słuchowisku. To jest niebanalne, jak te zdolności muzyczne się wówczas ujawniają i przydają. Mam wrażenie, że różne czynniki, elementy w słuchowisku, takie jak słowo, muzyka, efekt dźwiękowy, układa w sposób muzyczny. Ja również na to patrzę „muzycznie”. To jest naprawdę przyjemna współpraca. Nawet jeżeli mamy odmiennie zdanie na dany temat, to lepiej dyskutować i nie zgadzać się z kimś, kto słyszy i wie, o co chodzi.

Co, Twoim zdaniem, jest dla Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego ważniejsze w słuchowisku: słowo czy dźwięk?

Myślę, że najważniejsze jest zgranie wszystkich tych elementów. Nie wiem, czy dla Waldemara, czy w ogóle. Pamiętam, że kiedyś się tak na to zżymałem, gdy nasz Pan Dyrektor⁷⁹⁰ podkreślał, jak ważne jest słowo. Myślałem: „A co z efektami dźwiękowymi?”. Potem jednak pomyślałem, że słowo rzeczywiście jest najważniejsze w słuchowisku. Przynajmniej dla mnie. Przez to słowo najwięcej się dowiadujemy. Najwięcej przez to słowo dociera, przynajmniej w tych naszych słuchowiskach w Teatrze Polskiego Radia. Jest ono w centrum. Tak uważam, ale nie chciałbym Waldemara do żadnej z kategorii – logocentryków czy fonocentryków – przyporządkowywać. Wydaje mi się, że byłoby to nieadekwatne. Piękno polega chyba na umiejętnym połączeniu wszystkich elementów. Nawet jeżeli słowo prowadzi w naszych słuchowiskach, nawet gdybyśmy uznali, że jest ono najważniejsze, to nie oznacza, że np. muzykę czy efekty dźwiękowe traktujemy po macoszemu. Albo że ich nie używamy. One też są ważne, a złożenie elementów ze sobą jest istotne. Widzę, że Waldemar o to dba, by – nawet przy primacie słowa – wszystkie elementy ze sobą odpowiednio współgrały.

Dla mnie zaś, osobiście, te trzy najważniejsze dźwiękowe elementy, czyli słowo,

⁷⁹⁰ Dyrektorem Teatru Polskiego Radia od 2009 r. jest Janusz Kukula. Por. *Kukula Janusz*, https://tekstualia.pl/pl/autorzy/kukula_janusz, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].

muzyka, efekty dźwiękowe, trochę się przenikają. Wchodzą we wspólny rytm, więc jest to również pewnego rodzaju muzyczne przeżycie. Są to dźwięki ułożone w czasie – tak jest zarówno w muzyce, jak i w słuchowisku. Czasem efekty dźwiękowe wchodzą w warstwę muzyczną, słowo też. Jest nie tylko przekąźnikiem treści. Mówi nam też o charakterze postaci, o tym, czy znajduje się ona daleko czy blisko. Są różnego rodzaju przydźwięki towarzyszące słowu, które pełnią funkcję efektów dźwiękowych. Te warstwy się ze sobą przenikają, nie są odizolowane. Widzę wyraźnie, że Waldemar bardzo dba o to, by wszystkie te elementy tworzyły spójną jakość.

Czy zauważasz jakiś konkretny rodzaj, styl montażu, który stosujesz, pracując z Waldemarem Modestowiczem w tym reżysersko-realizatorskim duecie? Czy ten montaż ma, Twoim zdaniem, określone cechy charakterystyczne? Czy jest na przykład dynamiczny? Czy za każdym razem jest on bardzo indywidualnie dostosowany do opowieści, którą słyszymy? Jak to wygląda z perspektywy osoby, która *de facto* najbliżiej współpracuje z Modestowiczem?

Wydaje mi się, że ten montaż jest dość dynamiczny, ale za każdym razem dostosowujemy go do słuchowiska, jego ogólnego rytmu i typu narracji. Mówiąc kolokwialnie, nie ma tam pustych przebiegów. Jeżeli się pojawiają dłuższe pauzy, to zawsze mają one swój sens. Zdecydowanie montaż ten nie jest schematyczny.

A czy na przestrzeni lat widzisz jakieś zmiany, jeżeli chodzi o sposób pracy Waldemara Modestowicza? W czasie naszych rozmów reżyser wspominał chociażby o tym, że dawniej śmieiej operowało się pauzą ze względu na to, że słuchacz/słuchaczka miał/miała nieco inną cierpliwość i poziom skupienia.

Ja myślę, że te zmiany, jeśli są, to zachodzą na tyle powoli, że ich nie dostrzegam. Podczas swojej pracy w radiu raczej nie zauważyłem takiej zmiany, nie tylko w przypadku współpracy z Waldemarem. Nie spostrzegam takiego przyspieszenia pauz podczas swojej pracy, natomiast na pewno wiem i doświadczyłem tego, że w starych słuchowiskach rzeczywiście te pauzy nieraz są bardzo długie, aktorzy śmiało nimi operują. Jak już jednak mówiłem, podczas swojej pracy, przykładowo porównując rok 2007 do 2023, takich zmian nie dostrzegam.

A czy zaryzykowałbyś podjęcie próby określenia stylu Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego z Twojej perspektywy? Czy byłbyś w stanie ten styl określić, scharakteryzować bądź wyróżnić kilka cech, które wyłaniają się na przestrzeni kilkunastu lat Waszej współpracy?

Pewne cechy już wymieniłem, ale czy potrafiłbym tak syntetycznie jakoś określić ten

styl, to chyba nie. Ja go oczywiście w pewnym sensie wyczuwam, ale nigdy nie zastanawiałem się, w jaki sposób to zwerbalizować.

To może spróbujmy podsumować cechy, które charakteryzują, Twoim zdaniem, Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego.

Z pewnością jest to sprawność pracy i szukanie dobrych sposobów komunikacji ze współpracownikami: z aktorami i aktorkami, ze mną. Oczywiście jest też to, że gdy dwie osoby od lat ze sobą współpracują, to rozumieją się lepiej niż te, które pierwszy czy drugi raz spotykają się w pracy. Wiadomo, że jak dwie osoby ze sobą dużo pracują, to praca przebiega zdecydowanie bardziej sprawnie. Niemniej jednak Waldemar zawsze szuka odpowiedniego sposobu komunikacji, która jest nie tylko sprawna i skuteczna, ale także stawia na pierwszym miejscu szacunek dla drugiej osoby, dla rozmówcy. To jest, moim zdaniem, cecha szczególna Waldemara Modestowicza jako reżysera radiowego.

Ponadto, Waldemar, jak wspominałem wcześniej, uczy się „języka” drugiej osoby, jednocześnie ucząc nas, czyli współpracowników, swego sposobu komunikacji. Jest to rodzaj wzajemnej wymiany, szczególnie istotnej, gdy pracuje się pod presją czasu, a jednocześnie w tym krótkim czasie, którym dysponujemy, chce się osiągnąć jak najlepszy efekt.

Warto też podkreślić, że Waldemar Modestowicz traktuje każdy, nawet najmniejszy element słuchowiska jako część pewnej przemyślanej całości i na każdym etapie pracy dba o związek danego elementu z całością. Nadaje całemu słuchowisku rytm, a następnie pilnuje, by każdy element w tym rytmie wybrzmiewał, że tak to muzycznie określe.

Ostatnio rozmyślałem też nad tym, z jakimi tekstami lubi pracować Waldemar. Nigdy wprawdzie o to nie zapytałem, ale czasem zdarzają się sytuacje, że dostaje on tekst i mówi, że nie chce go realizować, ponieważ jest o niczym. Nie wiem, czy Waldemar by to potwierdził, ale odnoszę wrażenie, że preferuje teksty, w których bohater czy bohaterka naprawdę szczerze opowiada o sobie, o swoich uczuciach, przeżywa istotną część swojego życia, a także mówi o tym, co najważniejsze. Krótko mówiąc: osobiste i szczerze historie.

Czy pamiętasz słuchowisko Tomasza Macieja Trojanowskiego zatytułowane *Drzazgi*?

Pamiętam.

Odnoszę wrażenie, że to przykład właśnie takiego tekstu, o jakim opowiadasz. Główny bohater słuchowiska Daniel przeżywa całą paletę uczuć, a my – słuchacze i słuchaczki – coraz lepiej poznajemy tzw. życie wewnątrz protagonisty. Przemiana wewnętrzna, zmiana sposobu myślenia głównego bohatera jest, według mnie, osią fabularną tego słuchowiska. Czy tekst ten mógłby egzemplifikować to, o czym mówisz?

Na pewno tak. Chodzi o tekst, w którym główny bohater (może być ich, oczywiście, więcej) przeżywa coś bardzo osobistego, szczerego. Nie pamiętam tego słuchowiska bardzo dokładnie, ale zapadł mi w pamięć Mariusz Bonaszewski⁷⁹¹ grający pewnego siebie, trochę aroganckiego Daniela, który następnie się zmienia. Jest w tym słuchowisku też postać pijaczka w sposób przejmujący grana przez Sławomira Orzechowskiego oraz wiele wzruszających scen. Słuchowisko opowiada historię pewnego domu i strasznych scen, które się w nim wydarzyły. Był nawet pomysł, by słuchowisko to nagrywać w podobnym domu, gdzieś na warszawskich Włochach⁷⁹². Finalnie jednak koncepcja ta nie została zrealizowana. Jeśli dobrze pamiętam, to Tomasz Maciej Trojanowski w takim, bodajże poniemieckim, domu mieszkał.

Kiedyś Waldemar Modestowicz opowiadał mi, że historia tego domu jest w pewnym sensie inspirowana życiem Tomasza Macieja Trojanowskiego, który w podobnym domu się wychował.

Finalnie słuchowisko zostało nagrane w studiu?

Tak, finalnie w studiu. Tam też Izabella Bukowska śpiewała...

.... występował również Bernard Lewandowski...

... był chłopcem małym chłopcem. To był 2015 rok.

To jeszcze tylko jedno pytanie. Czy widzisz różnice w pracy nad słuchowiskiem oryginalnym a adaptacją? Czy to są jakieś praktyczne różnice w realizacji, czy rozgrywają się jedynie na poziomie pracy nad tekstem?

Wydaje mi się, że tutaj nie ma szczególnych różnic. Ja dostaję tekst, ustalone są terminy nagrania... Nie ma znaczenia, czy ten tekst jest oryginalny, czy jest to adaptacja. Bardziej istotne jest to, w jaki sposób jest on napisany, czy istnieje narrator, czy jest dużo zmian planów, czy sceny rozgrywają się w jednym pomieszczeniu, czy jest ich wiele, a może dzieją się w plenerze. Te czynniki są niezależne od kwestii słuchowisko oryginalne a adaptacja.

⁷⁹¹ Odtwórca głównej roli.

⁷⁹² Włochy to dzielnica podmiejska otaczająca warszawskie lotnisko Chopina.

Rozmowa autorki dysertacji z reżyserem Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 7 stycznia 2023 r.⁷⁹³.

Katarzyna Szklarek-Zarębska: Jak zdefiniowałby Pan pojęcie reżyserii radiowej?

Waldemar Modestowicz: Reżyseria radiowa tak naprawdę niewiele się różni od reżyserii w ogóle, czyli procesu, w którym jeden człowiek, reżyser, ma jako podstawę tekst dramaturgiczny – bo przecież teksty słuchowisk to są właściwie teksty dramaturgiczne, gdzie didaskalia są oczywiście bardzo specyficzne, to znaczy odnoszą się tylko do warstwy akustycznej. Choć warstwa wizualna jest mniej istotna, bez niej również nie można się obejść. W związku z tym tekst słuchowiska trzeba traktować jako pełnowymiarowy i pełnowartościowy. Stanowi on punkt wyjścia, ale wszystkie kolejne kroki są właściwie takie same jak w każdym innym gatunku dramaturgicznym, teatralnym czy filmowym. Ten nasz teatr radiowy czy słuchowisko znajduje się gdzieś w połowie drogi między spektaklem teatralnym a filmem. Już w poprzednim wieku teoretycy rozważali, jaka jest specyfika tej formy, tego gatunku. Niemniej jednak postępowanie jest dokładnie takie samo. Po pierwsze – tekst, punkt wyjścia.

Potem trzeba zastanowić się nad tym, jak ja jako reżyser to sobie wyobrażam, jak widzę ten świat, który mam do przedstawienia, do opowiedzenia. Następnie kluczowym, podstawowym momentem jest obsada. Moment to za dużo powiedziane, czy za mało powiedziane. To czasami jest długi proces, bo należy wpasować pewne typy postaci nie tylko głosowe, ale również pełnowymiarowe, ludzkie. Reżyser musi znaleźć odpowiedniki tych bohaterów wśród aktorów, których zna, ceni, lubi. Aktorów zarówno teatralnych, jak i filmowych. Ten zawód jest w pewnym sensie interdyscyplinarny, bo aktorzy występują wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia ze sztuką dramatyczną. Wcielają się postaci. W radiu dzieje się to na bardzo podobnej zasadzie jak w teatrze czy filmie. Wymyślając obsadę, muszę pamiętać o rzeczach podstawowych na przykład, że aktor musi odpowiadać psychofizycznie postaci, którą sobie wyobrażam po przeczytaniu tekstu, po napisaniu tekstu, czy po adaptacji tekstu, bo przecież też się tym czasami zajmuję. I na dodatek trzeba jeszcze pamiętać o tym, że głosy nie mogą być do siebie podobne. To podstawowa sprawa wynikająca z tego, że słuchowisko nie ma warstwy wizualnej. Jeżeli występuje pięciu aktorów, pięciu bohaterów naszej historii, naszego słuchowiska, to ich głosy powinny być tak zróżnicowane, odmienne, a jednocześnie ciekawe, radiowe, charakterystyczne, żeby słuchacz się nie pogubił. Żeby w

⁷⁹³ Rozmowa przeprowadzona za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki pracy.

pewnym momencie już nie trzeba było objaśniać, kto mówi, tylko pozwolić zadziałać wyobraźni słuchacza, żeby on sobie tę naszą postać odtworzył w swojej wyobraźni i dał jej żyć, a także być w jakichś relacjach z innymi bohaterami. Obsada jest zatem istotnym momentem. Ja oczywiście mam swoich ulubionych aktorów, z których częściej współpracuje. Niektórzy aktorzy mają bardzo charakterystyczne, specyficzne, radiowe i rozpoznawalne głosy. To jest walor. Są aktorzy, którzy nie lubią radia, bo nie mogą zagrać twarzą, nie mogą zagrać miną. To wszystko jest właściwie skondensowane w głosie. Większość jednak lubi. Dlaczego tak się dzieje, że w Teatrze Polskiego Radia od zawsze spotykamy największych aktorów? Pewnie dlatego, że ten proces twórczy jest krótszy, że aktor nie musi tak długo pracować nad rolą, że jest mnóstwo niespodzianek, że jest ogromny margines na improwizację, na to, żeby samemu coś wymyślić. A poza tym, to jest takie spotkanie poza zespołem danego teatru. Aktorzy mają szansę spotkać się artystycznie z ludźmi, z którymi nie spotkaliby się w teatrze czy w filmie. Robienie obsady jest więc konstruowaniem takiego zespołu artystycznego.

Następnie przechodzimy do procesu twórczego, który jest istotą pracy reżysera. Proces ten w radiu jest dość specyficzny, bo – jak wspomniałem – bardzo szybki. Wymaga od reżysera błyskawicznej reakcji na to, co się dostaje „z tamtej strony”⁷⁹⁴, od aktora. Trzeba to od razu przekładać, wybierać, bo przecież aktor też musi polegać na reżyserze. Aktora należy zachęcić do tej swojej wizji tej historii, do tego, jak my chcemy tę naszą opowieść pokazać, przedstawić, gdzie mamy rozłożyć akcenty, gdzie są ważne sceny, na których trzeba się szczególnie skupić. O tych wszystkich rzeczach rozmawiam z aktorami, tylko mówię jeszcze raz, że jest czasu dziesięć razy mniej niż w każdym innym gatunku na przykład w filmie, w serialu, w telewizji czy też w teatrze, że ten czas jest skrócony. W czasach, gdy zaczynałem pracę w tym zawodzie, to dzień, dwa, trzy przed nagraniem miałem szansę na spotkanie z aktorami w sali prób, mogłem przeprowadzić próbę analityczną, ustalić pewne kwestie, pozwolić dojrzeć tym decyzjom, tej pracy, którą aktor musi wykonać sam z postacią w domu, w głowie, w swojej duszy, w swojej wrażliwości. A teraz tego czasu nie ma. Aktor oczywiście dostaje tekst i jest świadomy, że wybieram go do danej roli. Kontaktujemy ze sobą, bardzo często rozmawiam z aktorami, szczególnie tymi mniej doświadczonymi, którzy dopiero wchodzą do zawodu i co do których mam pewne podejrzenia, że może nie do końca odczytują moje intencje. Wówczas do nich dzwonię, umawiam się, czasem spotykam, żeby im parę rzeczy wyjaśnić wcześniej, bo potem się spotykamy dopiero na nagraniu. I jest oczywiście próba czytana, analityczna, ale ja nie tracę czasu na próby stolikowe. Na to nie ma czasu, bo aktor przychodzi do radia między próbą w

⁷⁹⁴ Po drugiej stronie tzw. reżyserki. Reżysera i realizatora akustycznego oraz aktorów dzieli szyba w studiu nagraniowym.

teatrze a nagraniem serialu, czy spektaklem wieczornym, który musi zagrać w teatrze. W związku z tym, jeżeli chce się pracować z najlepszymi aktorami, a ciągle się chce, to trzeba po prostu łapać te wolne chwile, które oni nam dają. No i to jest właśnie taki czas pomiędzy próbą a spektaklem. Te cztery, pięć godzin. W przypadku istotnych, ważnych zadań, kiedy trzeba się zatrzymać, zastanowić, szuka się przede wszystkim terminów, które odpowiadają największym gwiazdom, żeby mogły się skupić wyłącznie na nagraniu słuchowiska.

Spotykamy się, robimy bardzo szybką próbę. Już w studiu próbuję oswoić aktora z przestrzenią, z mikrofonami, z rekwizytami, bo przecież aktor w radiu nie siedzi przy stoliku, czytając tekst, gra tak jak wszędzie indziej, jak w teatrze. Teatr jest matecznikiem zawodu aktora, ale zarówno w filmie, jak i w serialu czy słuchowisku gra się całym sobą, gra się ciałem, ruchem, mimiką, gestem, wreszcie rekwizytem. Rewizyty te muszą mieć oczywiście sens akustyczny, ale dodatkowo, wobec braku scenografii, służą uruchomieniu wyobraźni aktora. Walorem tekstów dramaturgicznych, radiowych jest to, że swobodnie posługujemy się czasem, przestrzenią. W związku z tym aktor musi bardzo szybko uruchomić wyobraźnię. Gdzie ja działam? Kim ja jestem? Co ja tu robię? Co się dzieje dookoła mnie? Przecież inaczej myślę, działam, ruszam się, rozmawiam w różnych sytuacjach, przestrzeniach, czasie. Radio bardzo lubi tego typu sceny, fragmenty, które są bardzo intymne, na przykład: spowiedź, sąd, relacja, ale też lubi takie stany, które bardzo trudno pokazać w innym gatunku. Mianowicie introspekcje. Zawsze mnie śmieszy w teatrze, kiedy jest przerwa w akcji i aktor wykonuje karkołomną rzecz, mianowicie myśli przed publicznością.

I wypowiada coś „na stronie”.

Tak, w teatrze to zawsze wychodzi sztucznie, w radiu nie, bo słuchowisko jest sztuką zarówno intymną, jak i introwertyczną. Łatwo wejść w „klimat” rozmowy z samym sobą, można podejmować tematy obsesyjne, dotyczące *alter ego*, wędrówki w głąb swojej istoty – to wszystko znakomicie się sprawdza w słuchowisku, sztuce radiowej, teatrze radiowym. Aktor musi mieć tego świadomość. Jako reżyser zawsze biorę udział w próbie analitycznej, czytanej, kiedy aktorzy mówią teksty swoich postaci i mierzą się z partnerką, partnerem, partnerami. Moją rolą jest wyznaczenie pewnego rodzaju napięcia, przebiegu, kto prowadzi scenę, do czego to zmierza, jaka jest puenta, konsekwencja. Zawód aktora jest bardzo egoistyczny. Każdy aktor gra trochę „na siebie” i to jest naturalne, zrozumiałe, oczywiste. W związku z tym oczywiście szuka kontaktu z partnerem, z partnerką, ale jednocześnie chce zaistnieć. Chce prowadzić. Jako reżyser muszę od razu ustalić pewną „hierarchę” postaci w słuchowisku, aby uniknąć nieporozumień. W trakcie próby czytanej w studiu, ustawiam choreografię scen, przebiegi, moment zbliżenia do mikrofonu itd. Słuchowisk nie gramy w całości, funkcjonuje podział na

sceny. Aktor nie musi też opanować pamięciowo tekstu swojej roli. Jest to zarówno ułatwieniem, jak i utrudnieniem, gdyż dodatkowo posługuje się kartką lub, coraz częściej, tabletem. Aktor musi być cały czas uważny, skupiony. Powinien działać wielotorowo, to znaczy pilnować przebiegu swojej roli, działania postaci, próbować w nią wejść całym sobą, do końca, emocjonalnie, intelektualnie. Musi próbować stworzyć żywego człowieka, który czuje, myśli, ma swoje emocje, a jego działanie ma zarówno swoje punkty kulminacyjne, jak i momenty zatrzymania. Musi mieć nie tylko jasność co do charakteru i roli swojej postaci, ale również pełne zaufanie do reżysera jako tego, który komponuje całość i nią dyryguje. Nie może zacząć nagrania z wątpliwościami. Reżyser jest od tego, żeby te wątpliwości rozjaśnić, ustalić. Z każdym aktorem i aktorką. W związku z tym muszę też „pogodzić” relacje między nimi. Takie rzeczy ustalamy na próbach. Bierze w nich udział również dźwiękowiec, który musi czasami się dostosować do tych przebiegów, bo sceny bywają bardzo dynamiczne. Są to na przykład pościgi, pogonie, bójki, kłótnie, sądy czy sceny miłosne. Teatr radiowy wbrew pozorom nie jest statyczny, jest dynamiczny.

Aktor gra, jak już powiedziałem, całym sobą. W związku z tym jeżeli na przykład zakładamy, że w tej bitwie nasi przeciwnicy lądują na ziemi, na podłodze, w okopie, na łące czy w wodzie, to wszystko musimy z aktorami przećwiczyć. Dźwiękowiec zaś musi ustawić te sytuacje mikrofonowe w taki sposób, żeby mikrofon nie przeszkadzał, a jednocześnie klarownie nagrał poszczególne zróżnicowane plany. Musimy ustalić wszelkie przejścia, podejścia z lewej do prawej strony. To nie jest statyczna praca. To jest akcja. W związku z tym aktorzy muszą opanować sprawy związane z kartkami. Jak to ustawić, jak to przełożyć, gdzie między sobą. Tu cię chwycę, tu będę cię dusił, albo tu będę cię całował. Takie rzeczy się ustala bardzo krótko, w czasie tej półgodzinnej czy godzinnej próby, po czym zaczynamy nagranie.

Najlepsza sytuacja jest wtedy, kiedy mogę poprowadzić nagranie chronologicznie. Wówczas aktor jest świadkiem rozwoju swojej postaci, wie, do czego zmierza, dojrzewa do kulminacji. Czasem jednak jest tak, że jestem zmuszony grać w sposób niechronologiczny. Muszę wówczas pilnować napięć i emocji, szczególnie jeżeli zaczynamy nagranie od sceny kulminacyjnej, dramatycznej, pełnej napiętości. Muszę doprowadzić aktora do takiego stanu, żeby całość była klarowna i logiczna. Do pewnych emocji aktor musi wówczas dojść. To też jest specyfika i trudność pracy aktora w radiu, że musi szybko kombinować, szybko wprowadzać się w takie stany emocjonalne, które czasami są ekstremalne. Czasem, gdy prowadzę zajęcia z adeptami sztuki radiowej czy studentami aktorstwa, tłumaczę, że mikrofon jest bezwzględny sędzią prawdy i kłamstwa. Nie możemy do niego dołożyć mimiki, wyrazu twarzy. Mamy tylko głos. Jeżeli kłamiemy, jeżeli nie wejździemy emocjonalnie na ten najwyższy

poziom prawdy, to mikrofon natychmiast to obnaża. Ekstremalne stany takie jak rozpaczliwy, wstrząsający płacz albo pełen radości i ekstazy śmiech czy miłość między dwojgiem ludzi bardzo często pojawiają się w radiowych opowieściach. Aktor musi wyzwalać je właściwie na zawołanie. Aktor, który gra w spektaklu teatralnym i wie, że w 30. minucie tego spektaklu będzie musiał zapłakać, nadbudowuje sobie emocje. Ma na to czas w teatrze. W radiu ten proces jest błyskawiczny. Trzeba takie umiejętności trenować, hołubić, doszukiwać się ich w sobie. Budowanie warsztatu aktora w teatrze radiowym jest naprawdę trudne. Łatwo jest skłamać w mocnych, emocjonalnych scenach.

Uczestniczę intensywnie w procesie nagrania. Aktorzy są tylko ludźmi i zdarza się, że czasem pomylą tekst, zrobią błąd dykcyjny, zgubią słowo. Jako reżyser muszę zwracać uwagę na takie rzeczy. Czasami jednak scena jest tak pięknie i prawdziwie prowadzona, że nawet to zgubienie słowa, jeżeli ono nie jest istotne, nie przeszkadza mi. Mam umowę z aktorami, że grają, dopóki im nie przerwę, dopóki nie powiem: „Nie, tego nie możemy zostawić”. To jest kwestia zaufania i wzajemnego „wyczulenia”, które działa w obydwie strony. Jestem w reżyserce, po drugiej stronie szyby dźwiękoszczelnej, oni są w studiu, ale cały czas zachowujemy kontakt wzrokowy. Namawiam aktorów, żebyśmy się kontaktowali, żebyśmy byli razem, tak jak muzycy w orkiestrze – muszą czasami spojrzeć na dyrygenta.

Proces pracy nad słuchowiskiem jest bardzo podobny do tego, jaki funkcjonuje w filmie czy w teatrze telewizji, m.in. pod względem możliwości powtórzenia scen. Jeżeli wraz z aktorami mamy poczucie, że z danej sceny można by wydobyć więcej lub że powinna ona pójść w innym kierunku, nagrywamy drugą wersję. Są tacy aktorzy, którym łatwiej jest zrozumieć popełnione błędy, jeżeli mają szansę posłuchania danego fragmentu, ujęcia czy sceny. I w teatrze radiowym można to zrobić od razu. Można po prostu puścić tę scenę, którą nagraliśmy. To jest kwestia minuty. Możemy nagrać kilka wersji danej sceny, ale musimy uzyskać z aktorem/aktorką pewną zgodność co do tego, jak ją poprawić. Oczywiście, ja sobie od razu mniej więcej wybieram, która z tych wersji jest najlepsza. Najczęściej jest nią ta ostatnia, bo gdyby pierwsza była najlepsza, to już nie byłoby potrzeby powtarzania. Po nagraniu wszystkich scen kończy się moja współpraca z aktorami, materiał jest gotowy.

Zdarza się, że słuchowisko ma więcej warstw akustycznych i trzeba dograć np. chóry czy dalsze plany. Po tym podstawowym przebiegu scenicznym nagrywamy więc też kolejne warstwy, które trzeba multiplikować lub gdzie jest potrzebny wielogłos. Wtedy zatrzymuję aktorów na pewien czas i namawiam do nagrania rzeczy, które są mi potrzebne. Oczywiście muszę im to wszystko wytłumaczyć. Aktor musi mieć bardzo ożywioną i skupioną wyobraźnię w czasie pracy, ponieważ wszystkie światy, w jakich on działa, trzeba sobie wyobrazić.

Oczywiście w teatrze też tak jest, że na początku próbujemy bez dekoracji, bez rekwizytów, ale jest taki moment, kiedy wychodzi się na scenę i zaczyna się grać z rekwizytami, zaczyna się grać w dekoracjach. To wtedy tak naprawdę dopiero się ustawia poszczególne sceny w teatrze. Mówię o teatrze żywego planu. Natomiast w teatrze radiowym od razu trzeba pamiętać o tym, w jakim kontekście się coś dzieje.

Wracając do rekwizytów. Jak wspominałem, są one bardzo ważne. W jednej ręce aktor trzyma tablet albo kartkę z tekstem, a drugą ręką operuje rekwizytem albo wspomaga się inspicjentem, który wykonuje istotne działania. Czasami nagrywamy sytuacje, w których nasi bohaterowie siedzą i jedzą. I to jedzenie jest nie tylko ozdobnikiem, ale także dosyć istotną dramaturgicznie rzeczą. Wówczas naprawdę używamy sztuców, talerzy, mamy przygotowane jedzenie, to wszystko jest prawdziwe. Nie tylko dlatego, żeby było prawdziwe akustycznie, ale też dlatego, żeby pobudzało wyobraźnię aktorów. Do rekwizytów należą także: okna, drzwi, przedmioty, które muszą się odezwać, telefony itd. Tego jest naprawdę dużo, więc jeśli ktoś wyobrażał sobie, że teatr radiowy to głosy aktorów plus efekty dźwiękowe, to jest w błędzie. Właściwie większość istotnych efektów dźwiękowych, które są ważne do przebiegu naszej opowieści, robi się na planie, robią to sami aktorzy. Wręcz powiem inaczej, że oni to uwielbiają. Aktor, który dostaje rekwizyt, od razu czuje się pełniejszy. Ta scena ożywa. To wszystko nabudowuje nam świat przedstawiony naszych opowieści.

To jest jednak dopiero połowa pracy. Po nagraniu – odbywa się to zazwyczaj w zupełnie innym terminie – muszę mieć czas na to, żeby posłuchać materiału, który nagraliśmy, a następnie porozumieć się z oprawcą muzycznym albo z kompozytorem i powiedzieć, jakiego rodzaju muzyka jest mi niezbędna. Czasem te rozmowy odbywają się przed nagraniem, jeżeli potrzebujemy fragmentu muzyki, którą ma zaśpiewać bohater. Taka muzyka musi być już wcześniej przemyślana i skomponowana, żeby znalazła się w słuchowisku. Najczęściej jednak już na etapie pracy z tekstem, kiedy zastanawiam się nad tym światem, który mam przedstawić, rozmawiam z kompozytorem, muzykiem czy oprawcą muzycznym i ustaliam, które rzeczy są dla mnie istotne, gdzie chcę wypuścić muzykę, który akcent muzyczny jest dla mnie ważny, ale też rozmawiamy o poetyce tej muzyki. Jaka ona ma być. Czy to ma być muzyka klasyczna? Czy to ma być muzyka grana na żywo w trakcie spektaklu? Aktor musi mieć świadomość tego, jaka jest muzyka w słuchowisku, jak powinien zaśpiewać, jak sobie z tym poradzić. To rola reżysera, by najpierw ustalić wszystkie szczegóły z kompozytorem, a następnie z aktorem. Najczęściej aktorzy dostają „prymki muzyczne”⁷⁹⁵ albo nuty, jeżeli się nimi posługują. Niestety,

⁷⁹⁵ Zawierają one linię melodyczną i akordy.

jest to coraz rzadsza umiejętność. Dostają zatem nagrane fragmenty muzyki, którą muszą przygotować w domu, pracując nad rolą, nad postacią.

Następnie dzieje się to, co nazywam „alchemią radiową” lub „kuchnią radiową”, czyli moment zgrania. Choć często przed tym etapem zgrywa się jeszcze muzykę. Nie wyobrażam sobie, żeby mnie, reżysera, przy tym nie było. Najczęściej jestem obecny, gdy kompozytor pracuje z muzykami i nagrywają muzykę do mojego słuchowiska. Robię to, by mieć świadomość celowości muzyki i tego, jak zakomponować tę muzykę w moim słuchowisku. Następnie przechodzimy do czasochłonnego procesu zgrania słuchowiska. Najczęściej w tym zgraniu bierze udział też kompozytor albo oprawca muzyczny, ponieważ dopasowujemy muzykę do scen. Stwarzamy margines, tło akustyczne, które tam musi się znaleźć. Dodajemy istotne efekty dźwiękowe. I konstruujemy końcową wizję słuchowiska, które funkcjonuje przecież jako plik dźwiękowy. Tylko wtedy, kiedy jest wyemitowane czy w programie radiowym, czy na zasadzie podcastu, na stronie internetowej, można usłyszeć tę wizję. Wtedy to działa, opowiadamy tę historię i wpływamy na słuchaczy, którzy stwarzają sobie tę ostateczną wizję słuchowiska w swoich głowach, w swojej wyobraźni. I wtedy dopiero kończy się moja praca.

W rozmowie z Jackiem Kopcińskim wspominał Pan, że coraz rzadziej korzysta z gotowych efektów. Skąd pochodzą efekty, oprócz tych, które wybrzmiewają w studiu? Są nagrywane? Czy korzysta Pan z efektoteki?

Czasami jesteśmy skazani na efektotekę, gdy nie posiadamy konkretnych efektów. Moglibyśmy pewnie je zdobyć, gdybyśmy mieli więcej czasu i więcej pieniędzy. Na przykład nowojorska ulica – ona jest dosyć specyficzna, charakterystyczna. Możemy udawać, że ruch uliczny w Warszawie, np. na bardzo ruchliwym skrzyżowaniu, naśladuje tę ulicę, ale to nie będzie to samo. Nie wymyślimy także np. efektów dźwiękowych łodzi podwodnej. I wtedy korzystamy z efektoteki. Jeżeli rzecz się dzieje na jakiejś tropikalnej wyspie, to też nie mamy ani czasu, ani pieniędzy na to, żeby tam polecieć i nagrać sobie te efekty. W związku z tym też budujemy tło, korzystając z efektoteki. Nie oznacza to, że korzystamy z jednego gotowego efektu. Staramy się je mieszać, miksować, dodawać, nakładać, szukać wielowarstwowości danego planu akustycznego. Gdy robiliśmy słuchowiska będące adaptacją opowiadań Lema⁷⁹⁶,

⁷⁹⁶ 19 września 2021 r. w Programie Pierwszym Polskiego Radia zaprezentowano premierowo słuchowisko *Rozprawa* według opowiadania Stanisława Lema w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza. Realizatorem akustycznym był Maciej Kubera, a za oprawę muzyczną odpowiadała Renata Baszun. Obsada: Mariusz Bonaszewski, Leon Charewicz, Przemysław Bluszcz, Karol Dziuba, Olgierd Łukaszewicz, Piotr Grabowski, Przemysław Sadowski, Grzegorz Kwiecień, Michał Piela. Por. *Słuchowisko „Rozprawa” według Stanisława Lema*, <https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/2810571,Sluchowisko-Rozprawa-wedlug-Stanislaw-Lema->

również nie mogliśmy skonstruować rakiety kosmicznej i nagrać jej odgłosów. Podobnie z wojną. Kiedyś nagrywaliśmy słuchowisko dziejące się w okopach pierwszej wojny światowej. Budowaliśmy efekty, nakładając na siebie wiele, czasem zaskakujących warstw. Jest na przykład taki efekt, który nazywa się ruchy tektoniczne. Bardzo interesujący, ciekawy, wręcz nie do podrobienia. Do tego można by dołożyć jeszcze wybuch wulkanu, który też jest dosyć charakterystyczny i też dźwiękowo nie do podrobienia. Następnie dodać wybuch jakiegoś pocisku armatniego oraz odgłos przypominający wyrzutnię raketową pocisków ziemia-powietrze. Są takie efekty. Ale to jeszcze jest za mało. Żeby zbudować całą grozę ostrzału artyleryjskiego słyszanego z okopu, potrzebne są wybuchy. Ja nie brałem udziału w wojnie, ale wszyscy widzieliśmy takie obrazy w kinie, znamy je z literatury. To są przerażające wybuchy pocisków, którym towarzyszą podmuchy powietrza. W związku z tym należałoby znaleźć efekt gwałtownego podmuchu powietrza, osypywania się ziemi oraz osuwania się i burzenia budynków. Są osobne efekty, które noszą nazwy takie jak: burzenie budynku murowanego, niszczenie drewnianej konstrukcji, ścinanie drzewa, upadek ściętego w lesie drzewa. Trzeba by jeszcze najpewniej dołożyć tłuczone szkło. Jesteśmy w okopach, w mieście, trwa bombardowanie, zapewne wokół wybuchają pożary. Mamy do dyspozycji więc różnorodne efekty ognia: dużego, ogromnego, wręcz ściany ognia. Takie efekty również można by było dołożyć do tego obrazu dźwiękowego wojny, o której mówimy. I z tych kilkunastu odpowiednio zmiksowanych dźwięków, z zachowaniem ich proporcji, powstaje tło. Należy jednak pamiętać, że taka konstrukcja nie może być płaska, musi być przestrzenna. Oznacza to, że wybuchy muszą znajdować się w głębi, a podmuch powietrza na tyle blisko, żebyśmy wręcz poczuli, że ten wiatr wieje nam w twarz. Cała ta warstwa akustyczna musi być nasycona i plastyczna, wieloplanowa. A na dodatek nie powinna być statyczna, musi się zmieniać. Powinien być zarówno moment kulminacyjny, jak i oddalenie. Na jednym przykładzie pokazałem Pani, jak się buduje plany akustyczne wydarzeń, co do których mamy pewność, że nie możemy ich nagrać. Oczywiście, jak ktoś się uprze, może pojechać na wojnę całkiem niedaleko i nagrać dźwięki, tylko jaki jest w tym sens? Wszędzie tam, gdzie mogę, to nagrywamy efekty, na przykład kroki po śniegu, chodzenie, szczególne efekty, które są potrzebne w danym słuchowisku, na przykład kopanie dołu albo budowanie jakiejś konstrukcji, albo wbijanie. Wszystko to, co mogę nagrać, i takie plany, które mogę znaleźć gdzieś obok siebie niedaleko, to nagrywam. Bo wiem najlepiej, do czego one mają być użyte i mam świadomość, że jak wezmę z efektoteki, to może być on nieprawdziwy. Choć mnóstwo nagrań jest dostępnych np.

odgłos kroków czy wykonywania rozmaitych czynności, to nie są one prawdziwe w każdej sytuacji i kontekście. W związku z tym nagrywam je sam albo proszę mojego dźwiękowca⁷⁹⁷, który posiada dobry mikrofon i odpowiedni rejestrator dźwięku, bo teraz to już są cyfrowe rejestratory, i jedziemy nagrywać te efekty.

Polowanie na dźwięki.

Można tak powiedzieć. Powiem Pani, że to jest bardzo przyjemne i mocno porusza wyobraźnię. Najczęściej robię to przed nagraniem z aktorami, ale zdarza się, że dopiero po nagraniu wiem, czego mi brakuje, co jeszcze muszę nagrać, żeby scena nabrała koloru, żeby ją wypełnić. Wtedy jedziemy jeszcze raz i nagrywamy daną rzecz zupełnie inaczej. Coś, co może się dobrze wpasować w sceny, które nagrywamy z aktorami w studiu. Nie zawsze oczywiście pracuje się w studiu, mnie się już kilkanaście razy w życiu zdarzyło pracować poza studiem, w plenerach, w prawdziwych wnętrzach, metodą trochę filmową. Stanowi to większe wyzwanie dla akustyka, który musi odpowiednio poustawiać mikrofony, trochę, jak mówiłem, tak jak na planie filmowym. Ale gra jest warta świeczki. Nagrywamy w ten sposób, gdy są możliwości finansowe i czasowe. I wówczas, gdy ma to sens, gdyż on jest bardzo istotny. Taka praca ma swój walor, aktor zupełnie inaczej gra, głos też zupełnie inaczej brzmi w prawdziwych wnętrzach.

Ile czasu średnio zajmuje Panu przygotowanie słuchowiska? Liczmy od momentu rozpoczęcia pracy z materiałem literackim.

Są różne słuchowiska. Ostatnio nagrywałem bardzo piękną rzecz na dwie aktorki uwięzione w prosektorium. To słuchowisko będzie miało swoją emisję 15 [stycznia 2023 r. – przyp. aut.]. Namawiam do posłuchania. To jest tekst Nedy Neždany, ukraińskiej dramatopisarki, napisany na scenę, ale ja zrobiłem z niego adaptację radiową. Słuchowisko nosi tytuł *Kto otworzy drzwi*⁷⁹⁸. Rzecz się dzieje w prosektorium. Są uwięzione dwie kobiety. Drzwi są zamknięte. Jedna pracuje w prosektorium, a druga tam trafiła jako umarła. I właściwie cała ta historia jest między nimi, między niemożliwością wyjścia. Jest jeszcze telefon. I tylko tyle. Nad wspomnianym słuchowiskiem pracowałem niedługo, ponieważ nie musiałem jeździć, nagrywać, kombinować. Zrobiłem adaptację i pomyślałem sobie: co będzie istotne w tej opowieści? Najistotniejsze będą aktorki. To musiały być dwie młode, piekielnie wrażliwe i

⁷⁹⁷ Prawdopodobnie mowa o Macieju Kuberze, reżyserze dźwięku.

⁷⁹⁸ Słuchowisko zostało premierowo wyemitowane 15 stycznia 2023 r. na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia w ramach cyklu „Współczesna dramaturgia Ukrainy”. Por. *Kto otworzy drzwi*, <https://www.polskieradio.pl/357/6991/Artykul/3102412,kto-otworzy-drzwi>, [dostęp z dnia 10.07.2023 r.].

zdolne aktorki, najlepsze w Polsce. Jedna z nich to Wiktoria Gorodeckaja, a druga to Marta Wągrocka, obie z Teatru Narodowego.

Historia działa się w studiu, w jednym pomieszczeniu, gdzie naturalnie znajdowało się dwoje zamkniętych drzwi i telefon – taki staromodny, bo kostnica, o której mowa w słuchowisku, jest umiejscowiona w starym, postsowieckim bunkrze atomowym. Wszyscy wiemy, jak te bunkry wyglądają. Tam są telefony z lat 70., 80. zeszłego wieku. No i taki telefon znalazł się w rekwizytach w Teatrze Polskiego Radia. Cała rzecz się rozgrywała między kobietami. Żeby było śmieszniej, dekoracji też tam specjalnie nie było, bo jedna z nich jest naga w kostnicy, przykryta jedynie prześcieradłem, a druga pije kropelki na uspokojenie. I to są właściwie wszystkie rekwizyty w tym słuchowisku. Telefon, nic się więcej nie dzieje. W związku z tym wszystko, co istotne, stało się na próbie i w czasie nagrania, a potem był potrzebny jeszcze genialny kompozytor, czyli Piotr Moss⁷⁹⁹, który przyniósł swoją muzykę, i który oparł słuchowisko muzycznie. Wyszła z tego przepiękna opowieść. Jak mam więc Pani odpowiedzieć w tym przypadku? Licząc w godzinach? Było to parę godzin mojej pracy nad adaptacją tego tekstu i nad obsadą, ale szczęśliwie się udało znaleźć właśnie te dwie aktorki, które sobie wymyśliłem od początku. Czasem jednak jest tak, że z różnych względów na aktora czy aktorkę trzeba poczekać, np. dlatego, że gra akurat w filmie. W związku z tym nie zawsze możemy mieć taką obsadę, jaką sobie wymarzyliśmy. Niestety, ale to zdarza się nie tylko w radiu. Wracając do tematu, potem dwie, trzy, cztery, może pięć godzin nagrania z aktorkami w studiu, z Andrzejem Brzoską, znakomitym dźwiękowcem. Był też oczywiście kompozytor. W pewnym momencie aktorki śpiewają piosenki, więc kompozytor podesłał im wcześniej nuty. Szczęśliwie obydwie czytają nuty. Przez moment przetrenowaliśmy sobie, jak one mają to zaśpiewać. Następnie skończyliśmy nagranie i przystąpiliśmy do zgrania, dokładając dzwonki telefonów i dodatkowe efekty, bo się okazuje, że ta historia.... Nie chcę zdradzać, namawiam do posłuchania.

Na pewno posłucham.

Ona posiada również wymiar metafizyczny, jest o wolności, którą nam dano i z którą nie potrafimy nic zrobić. Cała ta sytuacja bloku postsowieckiego, gdzie runęła komuna i nagle wstaliśmy, drzwi zostały otwarte i nie wiedzieliśmy, co zrobić, jak się zachować. Baliśmy się przez nie wejść, czy wyjść z tych bunkrów naszych przeciwatomowych...

W każdym razie, zgranie zajęło nam sześć godzin, czyli w sumie jakieś jedenaście godzin plus dwie godziny.... Nie, więcej. Przesadzam. Nie jestem aż takim geniuszem

⁷⁹⁹ Polski kompozytor urodzony 13 maja 1949 r. Mieszka i pracuje w Paryżu.

[śmiech]. Powiedzmy, trzy godziny pracy nad adaptacją. Łącznie 14, 15 godzin. Ale są też historie bardzo skomplikowane. Kiedyś nagrywałem pewne słuchowisko w plenerach, w Katowicach....

Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską Feliksa Netza...

Nagrywaliśmy je przez pięć dni. Mówię o samym nagraniu, a potem jeszcze zgranie. Tydzień pracowałem nad tym. Dodatkowo nagranie muzyki... Bywa więc różnie. Można by powiedzieć, że średnio zajmuje to dwie takie sesje. Jedna sesja trwa od 14:00 do 20:00, czyli 12 godzin średnio, licząc dwie sesje. Mówię o pracy w studiu, ale często mamy do nagrania dodatkowe efekty dźwiękowe, plany akustyczne... Przykładowo nad słuchowiskami, które teraz robiliśmy z Martą Rebzdą⁸⁰⁰, bardzo dużo się napracowaliśmy. Sami nagrywaliśmy takie efekty jak: stodoła, kroki, drzwi do stodoły, cmentarz, brama cmentarna, zamieć, ucieczka w śniegu. Specjalnie czekaliśmy na te śnieżne dni na wsi. Bywa więc różnie. Ale myślę sobie, że takie 12 godzin to jest minimum.

Skoro już Pan o tym wspomniał, to chciałabym zapytać o materiał literacki. Jak wiemy, może być on dwojaki: scenariusz oryginalny słuchowiska i adaptacja. Pan również nierzadko tych adaptacji dokonuje. Co jest kluczem do udanej adaptacji? Przełożenie dzieła literackiego, czasami bardzo obszernego, składającego się z wielu różnych elementów, z których nie wszystkie mogą znaleźć się potem na antenie radiowej, wymaga ogromnego wysiłku, ale też umiejętności.

Od razu muszę się zastrzec, że ja się tym zajmuję w pewnym sensie z przymusu. Nie zajmowałbym się adaptacją, gdybym nie musiał, gdyby w Polsce była normalna sytuacja, w której istnieje spore grono ludzi, którzy to robią. Na zachodzie określa się taką osobę słowem dramaturg, czyli nie ten, kto pisze, tylko ten, kto przenosi rzecz na scenę, do jakiejś innej formy, przerabia, adaptuje. To że adaptuję pewne teksty wynika też z tego, że mam ograniczone zaufanie. Do siebie też, ale jeżeli już mam się podjąć jakiegoś zadania, to czasem wolę to zrobić osobiście. Bywa, że są to zresztą karkołomne zadania, ostatnio coraz bardziej, bo w ogóle tempo naszego życia strasznie przyspieszyło. Ja to widzę w pewnej perspektywie czasu, również jeżeli chodzi o formy radiowe. Niegdyś nagrywało się i emitowało słuchowiska 70-minutowe, a teraz 45 minut to jest maksymalna długość takiego słuchowiska, a najlepiej, by udało się zmieścić 40 minutach. Dostaję czasem takie karkołomne zadania, na przykład: nagrajmy Moliere. Myślę: dobrze, zatem *Chory z urojenia*. I zmieścimy to w 45 minutach. To nie do zrobienia, karkołomne.

⁸⁰⁰ Jak już zostało wspomniane, z Martą Rebzdą Waldemar Modestowicz zrealizował między innymi takie słuchowiska jak *Do gwiazd*, *Popsute*, *Pozwól, że ci opowiem*, *To słowo*.

Albo zmieścimy Szekspira w 45 minutach. To jest nie do zrobienia, to już nie będzie Szekspir, to nie będzie Molier, to będą jakieś fragmenty, jakaś wariacja na temat, a nie rzetelna adaptacja.

Żeby była jasność, nie mam swojego sposobu adaptowania tekstów. Za każdym razem szukam narzędzi od początku, zastanawiam się, jak to ugryźć. Robię tylko takie rzeczy, które mnie interesują, które mnie bardzo pociągają, które są dla mnie jakimś wyzwaniem. I tylko dla siebie. Chyba nie mógłbym zrobić adaptacji dla kogoś, bo ja mniej więcej wiem, jak się potem za to zabrać, do czego to służy. Jednocześnie nie wszystko muszę wypisywać w tej adaptacji, bo wiem więcej niż mogę zapisać w didaskaliach danego opracowania. Zasada jest taka: za bardzo nie skrzywdzić autora. To jest podstawowa zasada. Nie okaleczyć go. Jeżeli już posługujemy się imieniem i nazwiskiem Williama Szekspira i jeszcze na dodatek dodajemy tytuł, który wszyscy znają np. *Król Lear*, *Hamlet*, *Makbet*, *Romeo i Julia*, to wiadomo, że takiego tekstu nie można okaleczyć, nie można zmienić. A jeżeli dodatkowo jest to dzieło w obcym języku, to trzeba wybrać tłumaczenie, które najlepiej odpowiada, jest jak najbardziej współczesne, posługuje się zrozumiałym dla współczesnego słuchacza językiem. To jest piekielnie trudne zadanie, więc wyznaję zasadę, że na pewno nic nie dopisuję. Staram się nie wypaczać głównej idei tego utworu, nie przenoszę akcentów. Należy tak wyważyć działania, żeby to w dalszym ciągu był ten utwór, a nie jakiś inny. Wierność oryginałowi jest rzeczą podstawową, kluczową.

Ponieważ jestem reżyserem radiowym, to mniej więcej wyczuwam i wiem, czym charakteryzuje się ten rodzaj sztuki teatralnej, którym w pewnym sensie jest słuchowisko. Dokonując adaptacji, ocalam więc od skrótów takie rzeczy, które są istotne z punktu widzenia akustycznego, które dobrze zbudują warstwę akustyczną tej opowieści. Staram się też oczywiście, mówiąc najprościej, ograniczyć liczbę postaci. Wyrzucam jakieś poboczne, mniej istotne wątki. Zostawiam te najważniejsze, najistotniejsze, budujące dramaturgię i te, których wyrzucenie po prostu okaleczyłoby nasz utwór. To są zdroworozsądkowe zasady. Jeżeli przy okazji uda się znaleźć sposób na to, żeby skróty nie były jedynie koniecznością, ale żeby spowodowały pewnego rodzaju przyspieszenie akcji, jej skondensowanie i wielowarstwowość, zapewniły bardziej współczesne podejście do tej historii, to wtedy jest cudownie. A jeżeli się uda z tych skrótów, z tej nowej kompozycji, z tych jeszcze raz poukładanych klocków zbudować jakąś metaforę artystyczną, jakąś zupełnie innego rodzaju wartość dodaną, to w ogóle już jest wspaniale. To wtedy człowiek jest szczęśliwy, myśli sobie, że nie stracił czasu na cięcia, na okaleczenia.

Czy pracując nad słuchowiskiem oryginalnym również wyznaje Pan zasadę dochowania wierności scenariuszowi? A może słuchowiska tego rodzaju są efektem

ścierania się i kompromisów wypracowywanych razem z pisarzem czy pisarką?

Różnie bywa. Jeżeli autor żyje, to można porozmawiać i przekonać go [do pewnych racji – przyp. aut.]. Bo w sposób nieunikniony za pisanie słuchowisk biorą się nowi ludzie, którzy nie mają doświadczenia. Dla osób, które uczą się tego warsztatu i rzemiosła moje sugestie, uwagi, ale nie krytyka, mogą być pouczające. Działa to jednak w obydwie strony. Taką współpracę lubię i staram się pracować z ludźmi, którzy przyjmują moje uwagi. Oczywiście zdarza się, że nie przyjmują. Wtedy się po prostu trochę się spieramy, ale trzeba dojść do jakiegoś porozumienia. Jeżeli mam się podjąć reżyserii danego słuchowiska, to jego autor też jest w pewnym sensie na mnie skazany, nie tylko ja na niego. Zatem dogadujemy się. Ja staram się oczywiście tak rozmawiać, żeby nikogo nie urazić. Za każdym razem to jest jednak obnażenie swojej intymności, wrażliwości. Są tacy autorzy, którzy piszą sercem i emocjami, nie tylko rozumem. Jeżeli się powie, że coś jest przesadne, to może zabołec. Staram się więc rozmawiać dosyć rzeczowo i delikatnie. Najczęściej jednak autorzy przyjmują moje uwagi dotyczące układu scen czy ich kondensacji. Do typowych błędów młodych autorów należy niedoszacowanie czasowe. Piszą za dużo, za dużo chcą powiedzieć, ilościowo za dużo. Czasami tego tekstu jest dwa razy za dużo. W związku z tym muszą skracać. A jak już się biorą za skracanie, to ich to boli. Niektórzy mówią: „To już proszę skrócić. Ja nie jestem w stanie”. Rzeczywiście, trudno jest samemu coś skrócić. Ale są autorzy, dość znani zresztą, którzy przyjmują moje sugestie, skróty, zmiany, a nawet tacy, którzy mówią: „Ty to skróć i będzie dobrze”. I to jest pewnego rodzaju zaufanie. Oczywiście nie od razu. Jeżeli udało mi się nie zepsuć piątego, szóstego słuchowiska, wówczas są już otwarci na taką współpracę i bardziej mi ufają, jeśli chodzi o ich teksty oryginalne.

Których autorów, autorki szczególnie Pan ceni w zakresie tej współpracy?

Z przyczyn naturalnych najbardziej cenię sobie Martę Rebdę. Jest moją partnerką, w związku z tym łatwiej mi się z nią dogadać, a dodatkowo biorę udział w całym procesie twórczym, więc widzę, jak to się rodzi, jak powstaje, mogę czasami doradzić i pomóc. Marta przyszła do radia z nieco innej rzeczywistości, z reportażu, więc ma zupełnie odmienne podejście do pisania. Współpraca z Martą uświadomiła mi, że można spojrzeć na ludzi, na problem, na sytuację na nowo, z innego punktu widzenia. Poza tym ona jest inteligentną kobietą, posiada niesamowitą wrażliwość i sposób widzenia świata. Ta współpraca bardzo mi odpowiada i poszerza mój światopogląd. Są też inni piszący, na przykład Sandra Szwarz, która tworzy bardzo ciekawe teksty. Kilka razy udało nam się podjąć owocną współpracę. Jest też Jarosław Jakubowski, który ma swój własny styl i sposób pisania. Jest Rafał Wojasiński. To jest

właśnie przykład autora, który dał mi w pewnym momencie wolną rękę, jeśli chodzi o redakcję jego słuchowisk: poprawianie, skracanie, drobne retusze.

Czy nadal współpracuje Pan z Tomaszem Maciejem Trojanowskim?

Pracowaliśmy wiele lat. Zaczęło się od bajek, słuchowisk dla dzieci. Tomasz bardzo dobrze czuł tego rodzaju teksty. Jest wrażliwym człowiekiem i jak każdy wrażliwy człowiek, ma w pewnym sensie duszę dziecka. W tym momencie nasza współpraca nieco się urwała. Tomek zajmuje się obecnie robieniem widowisk dla dzieci, które sam wymyśla. Mówię tutaj o teatrze telewizji dla dzieci. Jest taki kanał dla dzieci ABC⁸⁰¹ i tam Tomek tworzy. Dalej jednak przyjaźnimy się i rozmawiamy. Po prostu chyba nie ma czasu już na pisanie słuchowisk.

Wracając do współpracy z Martą Rebdą. Państwa słuchowiska często łączą ze sobą warstwę dokumentalną z fikcją. Prawdziwe rozmowy, postaci zostają nadbudowane fabułą słuchowiska. W jaki sposób Państwo współpracują? Z pewnością wymaga to od Pana odmiennych metod pracy nad utworem radiowym.

Oczywiście. Z pozoru jest łatwiej, ale to tylko z pozory, bo mamy w takiej sytuacji do czynienia z innym kontekstem. Nie zawsze bowiem światy, które łączymy, są do siebie przystawalne. Pokazujemy prawdziwe, wzięte z życia sytuacje. Jest tzw. zwykły człowiek wraz z całym wachlarzem swoich emocji, nie zaś bohater radiowy. Emocje tego człowieka czasem są nie do pokazania, są bardzo intymne, prywatne. Człowiek ten posiada bezwzględną prawdę. Każdy z nas bowiem w codziennym życiu objawia siebie autentycznie. Oczywiście to bycie sobą zawiera wszystkie możliwe formy kłamstw: cynizm, śmieszność, szeroki wachlarz zachowań, które są nie do podrobienia. Można próbować je podrabiać, można zbudować z nich kreację aktorską. I dobry aktor może spróbować wejść w tę postać. Ale zderzenie tych światów: prawdziwego, autentycznego człowieka i aktora jako jego partnera do działania, do rozmowy, niesie niebezpieczeństwo, że te dwa światy się nie zejdą. Towarzyszy nam obawa, że w pewnym momencie jednak umowność gry aktora nie „sklei się” z autentycznością zwykłego człowieka, który mówi w sposób niedoskonały, który nie zastanawia się nad pięknym słowem, który niczego nie udaje, a nawet jeśli udaje, to on udaje prywatnie, a nie zawodowo. Nieprzystawalność tych światów jest naszym stałym niebezpieczeństwem. Zawsze jednak próbujemy z tego wybrnąć.

Czego Waldemar Modestowicz wymaga od aktorów i aktorek? Wspominał Pan, że ceni w aktorach umiejętność błyskawicznego reagowania, wyzwala w sobie pewnych

⁸⁰¹ TVP ABC. Tomasz Maciej Trojanowski pisze m.in. odcinki programu *Zwierzaki Czytaki*, w którym występuje Piotr Bajtlik. Można dodać, że aktor ten grał także w słuchowisku *Tajmer* omawianym w rozdziale czwartym rozprawy.

emocji, szybkiej odpowiedzi na Pańską wizję. Czytałam też ostatnio wywiad z Danutą Stenką, która powiedziała w nim, że jako aktorka radiowa narodziła się pod Pana skrzydłami⁸⁰².

Za każdym razem spotkanie z aktorami jest w pewnym sensie intymne. Ten rodzaj porozumienia, nawet jeśli dochodzi do jakichś nieporozumień w trakcie współpracy, to intymne spotkanie. Mówię o intymności, która nie jest erotyczna. To rodzaj duchowej więzi.

Jeśli chodzi o Dankę Stenkę... Mam nagranie z początków aktorstwa radiowego Danusi. W Szczecinie nagrywaliśmy wówczas słuchowisko *Jeszcze jeden radosny dzień* według *Radosnych dni* Samuela Becketta. Danuta wystąpiła tam u boku świetnego, nieżyjącego już aktora Jacka Polaczka, który pracował wtedy w Szczecinie. Aktorzy mówią fragmenty prozy poetyckiej Becketta. Proszę zobaczyć, co się między nimi dzieje, jaka jest wrażliwość, napięcie, prawda, jakie to jest cielesne. Mówię o głosach oczywiście, ale też o światach, które oni tymi głosami stwarzają. Danusia to jest rzeczywiście zupełnie nieprawdopodobny człowiek, bo ona ma niesamowite pokłady wrażliwości. Z perspektywy lat widzę, że zawsze była bardzo drobiazgowa i dokładna w analizowaniu postaci oraz intelektualnym drążeniu sensów, znaczeń, metafor, które jako aktorka ma przekazywać, postaci, które ma zagrać. Pamiętam, że nagrywaliśmy fragment wstępu, gdzie pojawia się tylko jedno słowo: życie. Życie jako przejaw życia. Poprosiłem Danutę Stenkę, by to słowo zawołała. Była wówczas młodą dziewczyną⁸⁰³. Poprosiłem, by zawołała jak dziecko, które biega po lesie. Jak radosne, szczęśliwe, „wypuszczone” dziecko, które słyszy ptaki, widzi słońce w drzewach, biegnie przez las i woła tak jakby uciekała przed nim wiosna. Woła: życie, życie! Ale tak, żeby się chciało żyć przy tym wołaniu. I ona to zrobiła. Ale proszę zobaczyć, jak to nieprawdopodobnie zrobiła, jakimś szóstym zmysłem, niebywałą intuicją. Ostatnio zaś pracowaliśmy wspólnie nad słuchowiskiem Marty Rebdy *To słowo* o dzieciach Zamojszczyzny. Jeśli nie miała Pani okazji posłuchać, to chętnie podrzucę.

Danusia zagrała w tym słuchowisku zwykłą kobietę, matkę, która jest w sytuacji ekstremalnej. Wysiedlają bohaterów, a dzieciaki po prostu nikną w oczach, w obozach przejściowych. W sposób zupełnie niesamowity zagrała w tym słuchowisku prostą, prawdziwą matkę i niewykształconą kobietę. Z jaką wrażliwością i delikatnością potrafiła to pokazać. Za każdym razem, gdy się spotykamy, Danusia w pracy jest bardzo dociekliwa i skupiona, a

⁸⁰² Ł. Maciejewski, *Utopiona w świetle*,
<https://legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2581,danutastenka#gsc.tab=0>, [dostęp z dnia 12.04.2023 r.].

⁸⁰³ Miała dokładnie 27 lat.

jednocześnie pobudzona intelektualnie. Czasem zadaje pytania, które przewartościowują mój punkt widzenia. Jest prawdziwą partnerką w pracy. To się rzadko zdarza, a jak już się zdarza, to należy taką sytuację szanować i cenić. Wielkiej klasy artystka, aktorka.

Rozmowa autorki dysertacji z reżyserem Waldemarem Modestowiczem przeprowadzona 16 stycznia 2023 r.⁸⁰⁴.

Katarzyna Szklarek-Zarębska: Podczas naszej poprzedniej rozmowy pojawił się wątek kooperacji z autorami i autorkami słuchowisk. Podkreślał Pan wagę współpracy z Martą Rebzdą. Jak ona się rozpoczęła?

Waldemar Modestowicz: W listopadzie 2015 r. zrealizowaliśmy słuchowisko *Do gwiazd* opowiadające historię Janiny i Mieczysława Lewandowskich. Janina była jedyną kobietą, która zginęła w Katyniu, a jednocześnie córką generała Dowbora-Muśnickiego – bohatera powstania wielkopolskiego. W słuchowisku wystąpili zaś: Grzesiu Damięcki, Ania Dereszowska, Maria Robaszkiewicz, Andrzej Mastalerz, Elżbieta Kępińska. Muzykę skomponował Piotr Moss. To było nasze pierwsze słuchowisko i zarazem drugie, które Marta zrealizowała w Teatrze Polskiego Radia⁸⁰⁵.

Skoro rozmawiamy o pierwszych słuchowiskach: Pana pierwszą realizacją był *Herostrates*⁸⁰⁶ 1981 r. nagrywany w czasie studiów?

Na studiach reżyserskich mieliśmy zajęcia praktyczne, które polegały na robieniu adaptacji i nagrywaniu słuchowisk. Nagrywaliśmy głównie w Katowicach, czasami w Krakowie. Rzeczywiście na pierwszym roku moim słuchowiskiem zaliczeniowym z najważniejszego przedmiotu, czyli z reżyserii, był *Herostrates*. Wymóg był taki, że miała to być adaptacja. Trzeba było znaleźć utwór literacki, zaadaptować go, zrobić obsadę i wyreżyserować. Słuchowisko to było egzaminacyjne, szkolne, ale trafiło na ogólnopolską antenę Polskiego Radia.

Co jest dla Pana ważniejsze w słuchowisku: słowo – najpierw to napisane, a następne wypowiedziane przez aktora/aktorkę – czy dźwięk?

Warstwy te się uzupełniają, jedna nie może istnieć bez drugiej. Niemniej jednak jako reżyser zdecydowanie większą wagę przywiązuję do sensu, to znaczy do tej warstwy tekstowej, słownej, myślowej, do ładunku intelektualnego oraz emocjonalnego. Słowa bowiem zawierają w sobie emocje. Najbardziej pociągające są jednak dla mnie kwestie natury filozoficznej. Każdy dobry dramat powinien stanowić próbę odpowiedzi na istotne pytania dotyczące naszego

⁸⁰⁴ Rozmowa przeprowadzona za pośrednictwem komunikatora Messenger, zapis cyfrowy w posiadaniu autorki pracy.

⁸⁰⁵ Pierwsze było słuchowisko *Libertango* w reżyserii Janusza Kukuły zaprezentowane premierowo 17 maja 2015 r. Za realizację akustyczną odpowiedzialny był Paweł Szaliński, a opracowania muzycznego dokonał Marian Szałkowski. W słuchowisku wystąpili Anna Cieślak i Krzysztof Gosztyła. Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Libertango*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57846/libertango>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].

⁸⁰⁶ Według opowiadania Jeana-Paula Sartre’a pod tym samym tytułem.

życia. Mogą to być pytania o miłość, sens życia, macierzyństwo, przemijanie, pracę. O wszystko to, czym my, ludzie, się zajmujemy, pasjonujemy. To, co przeżywamy. Najważniejsza jest zatem ta warstwa intelektualna, znaczeniowa, ideowa, emocjonalna. *Background*, czyli wszystkie kolory, które muszą się znaleźć w tym żywym obrazie, w tej żywej opowieści, również jest istotny. Na pewno jednak forma i jakość są służebne wobec treści. Zabawa w reżyserię polega w pewnym sensie na uzupełnianiu tego obrazu, przekazu myślowego. Gorzej jest jak tego przekazu myślowego jest niewiele, a autor zajmuje się efektami dźwiękowymi. Zawsze jest to drażniące i niestety kończy się klęską. W każdym dobrym tekście dramaturgicznym, który stanowi podstawę do stworzenia teatru radiowego, ważna jest siła, moc, ważność tematów intelektualnych, przesłanie, morał. Reszta służy temu, żeby konstrukcję myślową dopełnić, uwypuklić, przekazać słuchaczowi.

Czy brak wizualności w radiu też trzeba dopełnić metodami reżyserskimi? A może cecha ta daje reżyserowi nowe możliwości twórcze?

Ja bym tego nie przeciwstawiał, nie rozpatrywał w kategoriach *in plus* czy *in minus*. Taka jest specyfika radiowych środków. Minusem jest niewątpliwie to, że nie widać. Natomiast to ograniczenie można przekuć w coś ważnego, jeżeli trafi się na wrażliwego słuchacza, który potrafi uruchomić wyobraźnię, uważnie słuchać i samemu stwarzać te światy, które są mu opowiadane za pomocą głosów, muzyki, dźwięków i akustyki. Mnie to nigdy nie ograniczało. Przyznam, że wiele razy robiłem podwójne przymiarki, to znaczy nagrywałem słuchowisko, a potem miałem okazję zmierzyć się z tym materiałem na przykład w teatrze. To za każdym razem jest zupełnie inna jakość. Gdyby zadała mi Pani pytanie, które doświadczenie było ciekawsze, to trudno by mi było odpowiedzieć.

Teatr radiowy ma niewątpliwie taką przewagę, że można zaprosić do współpracy największych polskich aktorów. W teatrze nie zawsze się to zdarza. W filmie, gdzie dysponujemy innym budżetem, lub w Teatrze Telewizji można oczywiście wymarzyć sobie znakomitą obsadę. W moim przypadku skompletowanie takiej obsady udaje się właśnie w teatrze radiowym i bardzo sobie to chwalebę.

Co przyciąga aktorów do Teatru Polskiego Radia? Co sprawia, że na audialnych scenach możemy usłyszeć głosy największych polskich aktorów i aktorek? Czytając opracowania dotyczące dwudziestolecia międzywojennego, można zauważyć, że początkowo nie wszyscy aktorzy entuzjastycznie podchodzili do ról radiowych. Być może wynikało to z obawy przed tym, że mikrofon z łatwością wylapuje niedoskonałości warsztatowe, dykcyjne. Być może trudność i wyzwanie stanowiła gra bez widowni w zasięgu wzroku...

Teatr Polskiego Radia istnieje od wielu lat. Od zawsze przyciągał czołowych polskich artystów. To jest walor. Zawsze tak było, w związku z tym kolejne pokolenia, które dołączały do grona aktorów, miały taki bodziec, że mogą się spotkać z najlepszymi. To nie jest oczywista sytuacja na deskach teatru scenicznego. Czasem nie można nawet marzyć o tym, by zagrać epizodyczną rolę u boku wielkiego aktora czy wielkiej aktorki. Poza tym to jest pewnego rodzaju wyzwanie. W czasie naszej poprzedniej rozmowy mówiłem, że aktor musi się w radiu nieprawdopodobnie skupić. Okres pracy nad słuchowiskiem jest bardzo krótki, więc na te trzy, cztery godziny nagrania aktor musi osiągnąć maksimum swoich umiejętności, talentu, zdolności. Poza tym jest to wyzwanie, że właśnie spotykasz się na planie z takimi gwiazdami jak Piotr Fronczewski czy Anna Seniuk. Właściwie wszystkie wielkie nazwiska polskiego teatru przychodziły do radia i młodzi adepci sztuki aktorskiej mieli szansę, żeby się z nimi zmierzyć. To zawsze było dla nich nieprawdopodobne przeżycie.

Pamiętam wspomnienie Ludki Łączyńskiej⁸⁰⁷, która była bardzo przejęta, gdy po raz pierwszy zagrała w *Matysiakach* z Perzanowską⁸⁰⁸. To była jej pani profesor, przedwojenna gwiazda. Wielu młodych, teraz już często dojrzałych, znanych, aktorów pamięta te swoje pierwsze kroki w radiu jako niesamowitą przygodę, niesamowity łut szczęścia, uśmiech losu. Szansę, że mogli podziwiać tych wielkich artystów pracujących przed mikrofonem. Wystarczy raz, dwa przyjść na takie nagranie. Panią też serdecznie zapraszam, żeby zobaczyć jakie to jest wyzwalaające⁸⁰⁹ i jak aktorzy pracują przed mikrofonem, jakie etudy czasami powstają. Aż szkoda, że tego nie widać w radiu, bo aktor gra całym sobą: ciałem, gestem, mimiką. W związku z tym ci młodzi ludzie, którzy przychodzą do epizodów, do jakichś małych ról, mogą podglądać mistrzów i uczyć się. Myślę, że większość aktorów jednak bardzo ceni sobie ten gatunek sztuki aktorskiej, czyli teatr radiowy. Poza tym, że trzeba intensywnie pracować, można spotkać się ze znakomitymi aktorami, z różnych pokoleń.

Walorem jest też niewątpliwe to, że w teatrze radiowym zawsze była literatura najwyższej próby, najwyższego lotu. Oczywiście, tak jak wszędzie, zdarzają się mniej ważne słuchowiska, np. komedie, groteski, bardzo potoczne opowieści, historie, są dzieła różnego kalibru. Jednak nawet rozrywka może być najwyższej próby. Komedia może być najwyższej

⁸⁰⁷ Ludmiła Łączyńska (ur. 24 kwietnia 1923 r. w Lublinie, zm. 3 sierpnia 2019 r. w Warszawie) – polska aktorka radiowa, teatralna i telewizyjna. W latach 1957-2019 grała postać Jadwigi w powieści radiowej *Matysiakowie*. Por. *Zmarła aktorka Ludmiła Łączyńska, znana z roli Jadwigi Matysiakowej*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/zmarla-aktorka-ludmila-laczynska-znana-z-rol-jadwigi-matysiakowej>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].

⁸⁰⁸ Stanisława Perzanowska (ur. 2 lipca 1898 r. w Warszawie, zm. 24 maja 1982 r. w Warszawie) – polska aktorka teatralna, radiowa i reżyserka. Por. *Stanisława Perzanowska*, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-perzanowska>, [dostęp z dnia 15.07.2023 r.].

⁸⁰⁹ Autorka pracy towarzyszyła Waldemarowi Modestowiczowi w nagraniu jednego z odcinków *Matysiaków*.

próby. To niesamowita sztuka zagrać komedię w dobrym czasie, w odpowiednim tempie, ze zrozumieniem, z puentą. Zatem mamy do czynienia ze świetną literaturą. Mówię o literaturze dramatycznej, która jest podstawą każdego teatru, nie tylko radiowego. Już w PRL-u pojawiały się w radiu utwory pisarzy, poetów zagranicznych zza Żelaznej Kurtyny, ze „zgniłego” Zachodu którzy nie byli mile widziani. Najczęściej właśnie przemycano je w radiu, tam miały miejsce pierwsze próby przełamywania tych zakazów. Radio zawsze, mówię o teatrze radiowym, miało taką wiodącą rolę, w której chodzi nie tylko o popularyzowanie dobrej literatury, ale także o popularyzowanie literatury awangardowej, najnowszej, eksperymentalnej, poszukującej. Od kiedy „poluźniły się” te zakazy po upadku PRL-u i przestała działać cenzura, to mamy całkowitą wolność. Teatr radiowy stoi jednak na straży pięknej polszczyzny i pięknego słowa. Mamy pewien rodzaj poczucia misji, że właśnie my, w naszym teatrze, powinniśmy posługiwać się piękną, artystyczną polszczyzną. Oczywiście wtedy, kiedy ona jest celowo użyta, bo jeżeli nasza opowieść dzieje się w warszawskim półświatku, dzielnicy północnej przed wojną albo w jakiejś wiosce na Mazurach, to bohaterowie będą mówili innym językiem. To jest kwestia pewnej wierności, prawdy naszego języka. Język polski jest bogaty, a misją radia jest także pokazanie całej jego różnorodności. Różnorodność mowy, bo to jest oczywiście język mówiony.

Inaczej będą mówili/mówiły np. bohaterowie/bohaterki słuchowiska, które rozgrywa na Śląsku. Przychodzi mi od razu na myśl wspaniała rola Kingi Preis w *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*.

Tak, i to wszystko też powoduje, że młodzi ludzie garną się do radia. Z mojego wieloletniego doświadczenia mogę Pani powiedzieć, że zaproszenie do radia jest dla aktorów nobilitacją. Potrafią to docenić. W Teatrze Polskiego Radia zawsze zespół aktorski był bardzo różnorodny, interesujący. Jest to w pewnym sensie największy zespół teatralny świata. Gdyby dobrze policzyć, to tych aktorów przychodzących stale albo okazjonalnie do Teatru Polskiego Radia jest powyżej setki, a ciągle pojawiają się nowi. Mam też zajęcia ze studentami szkół aktorskich w Warszawie i Białymstoku. Mogę powiedzieć, że są zainteresowani tego rodzaju pracą, bardzo by chcieli trafić do Teatru Polskiego Radia lub zajmować się tym rodzajem sztuki, czyli słuchowiskiem.

A jak jest z zainteresowaniem słuchaczy i słuchaczek? Czy Pan ma jakieś wyobrażenie o tym, kim są odbiorcy i odbiorczynie Pana słuchowisk?

Nie mam takiego myślenia. Przyznam Pani od razu, że jednym z powodów, dla którego od wielu lat zajmuje się sztuką radiową i robieniem słuchowisk jest to, że ja po prostu bardzo lubię to robić i bardzo lubię tego słuchać. Robię to dla siebie, ale mam to szczęście, że mogę to

robić również dla innych ludzi. Mam swój wyznacznik, żeby słuchacza traktować tak samo jak siebie. Podejrzewam, że mój słuchacz jest tak samo lub bardziej wrażliwy i żądny przygód intelektualnych jak ja. Co najmniej tak jak ja. W związku z tym zawsze staram się traktować słuchacza uczciwie i jeżeli mam jakiś cień wątpliwości co do moich wyborów artystycznych czy co do obsady, czy w ogóle co do słuchowiska, jego warstw, to, proszę mi wierzyć, spędza mi to sen z powiek. Tak długo zmieniam, poprawiam aż wydaje mi się, że jest tak jak być powinno. Taką opowieść mogę dopiero powierzyć słuchaczowi. Mogę mu ją oddać i powiedzieć: „Zapraszam cię do tej wędrówki, czy do tej przygody, zapraszam cię do tej opowieści i gwarantuje ci, że to nie będzie stracone czterdzieści minut. Może po wysłuchaniu tego słuchowiska, zaczniesz postrzegać pewne sprawy inaczej, może zmieni się twoje myślenie, a może po prostu będziesz szczęśliwy, że wysłuchałeś tej opowieści i że ona cię jakoś zaintrygowała, rozśmieszyła, zasmuciła lub wzruszyła”.

Zdarza się, że trafiają do nas wyrazy wdzięczności, jakieś uwagi dotyczące naszych słuchowisk. To się coraz częściej zdarza w dobie mediów społecznościowych. Mamy sporą konkurencję w postaci Internetu, gier, filmów, seriali, więc sądzę, że jeżeli ktoś decyduje się poświęcić czas na słuchowisko, to znaczy, że myśli podobnie jak ja. Jest mi bliski, choć oczywiście może mieć odmienne zdanie. Może mi powiedzieć, że coś mu się nie podobało w moim wyborze, albo że ma jakieś wątpliwości, że czegoś nie dosłyszał. Takie uwagi się zdarzają i bardzo sobie je cenię.

Prawda jest taka, że już samo spotkanie z aktorami i nagranie jest najlepszą przygodą twórczą, spotkaniem przyjaciół. To, co zostało zarejestrowane, jest następnie opracowane. Ten „obraz” można kształtować, podbijać, dokładać muzykę. Odmienne komponować, przycinać, skracać, multiplikować – tych zabiegów jest mnóstwo. Ale spotkanie reżysera z aktorami i dźwiękowcem – to, co zostało zarejestrowane w komputerze, jest najważniejsze. Jeżeli słuchaczowi się to spodoba i pójdzie naszym tropem, tą wyznaczoną drogą, to jako twórcy jesteśmy szczęśliwi.

W naszej rozmowie z 2015 r. wskazywał Pan osoby, które Pana ukształtowały jako twórcę radiowego. Wyszczególnił Pan wówczas m.in. Juliusza Owidzkiego. Czy z dzisiejszej perspektywy może Pan wymienić osoby, wydarzenia czy doświadczenia, które wpłynęły na to, kim jest dziś Waldemar Modestowicz?

Ważne było dla mnie spotkanie, w czasie studiów w Poznaniu, z Teatrem Ósmego Dnia, czyli z młodymi ludźmi, którzy tworzyli studencki, awangardowy teatr – bardzo gorący, wrażliwy na wydarzenia polityczne. Awangardowy, w najlepszym tego słowa znaczeniu, ale też mocno ideowy, bazujący na ważnych przesłaniach literackich Dostojewskiego, Herberta,

dobrej poezji, ale nie tylko. Te parę lat w Teatrze Ósmego Dnia to było niesamowite ładowanie akumulatorów, takie intelektualne. Mnóstwo się wtedy działo. Jeżdżąc z teatrem na różne przeglądy, np. międzynarodowe, widziałem nieprawdopodobne rzeczy, których pewnie bym nie zobaczył w tych latach 70. w Polsce. Jeździliśmy na festiwale do Wrocławia, gdzie widziałem *Bread and Puppet*⁸¹⁰, widziałem *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego⁸¹¹. Jeździliśmy na festiwale teatrów awangardowych, gdzie było mnóstwo wspaniałych ludzi, zbuntowanych twórców. To były dobre czasy, ta druga połowa lat 70. Bardzo dużo się działo w kulturze studenckiej. Teraz nie wiem, czy coś się dzieje. Wtedy to było dla mnie bardzo istotne, w pewnym momencie ważniejsze niż studia historyczne. Nawet te kilka lat, to było bardzo ważne spotkanie z Lechem Raczakiem, nieżyjącym już, takim przywódcą, szefem Teatru Ósmego Dnia. Spotkanie z Ewą Wójciak, z Marcinem Kęszyckim, z Adamem Borowskim, z Tadeuszem Janiszewskim⁸¹². Teatr istnieje nadal, ale to już jest trochę inny czas, inne miejsce. Natomiast wtedy to było dla mnie bardzo ważne. Spowodowało, że pomyślałem sobie, że teatr jest tym, czym powinienem się zająć w życiu. Może nie pomyślałem, ale jakoś przeczulem, zakosztowałem tego. Wiele osób jest dla mnie ważnych, są także tropy literackie i filmowe, np. *Kino Moralnego Niepokoju*⁸¹³, które w drugiej połowie lat 70., inspirowało i podtrzymywało na duchu.

Potem na studiach poznałem środowisko radiowe, twórców radiowych. Był wśród nich wspomniany przez Panią Owidzki. Był dyrektorem Teatru Polskiego Radia⁸¹⁴. Juliusz Owidzki to był bardzo specyficzny człowiek, encyklopedysta. Jak się do niego wchodziło do gabinetu, na przykład na egzamin, to można było się spodziewać bardzo szczegółowych, drobiazgowych pytań. Powiedziałbym encyklopedycznych, np. o kolor mundurów Podchorążych Piechoty Królestwa Polskiego w czasach powstania listopadowego. Teraz to prosta sprawa, wrzucamy zapytanie do doktora Google'a i najczęściej się dowiadujemy. Wtedy to powodowało, że człowiek miał taką potrzebę, żeby wiedzieć wszystko – o autorze, którym się zajmujemy, albo

⁸¹⁰ Właśc. The Bread and Puppet Theatre – istniejący do dziś amerykański radykalny politycznie teatr lalek, założony w 1963 r. przez Petera Schumanna. Por. *Breadandpuppet*, <https://breadandpuppet.org/>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].

⁸¹¹ Głośny i bardzo kontrowersyjny spektakl Teatru Laboratorium wyreżyserowany przez Jerzego Grotowskiego. Premiera przedstawienia miała miejsce 11 lutego 1969 r. Spektakl pokazywany był m.in. w Paryżu, Nowym Jorku, Londynie, Sydney, Wenecji, Filadelfii i Mediolanie. Por. *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski, <https://culture.pl/pl/dzielo/apocalypsis-cum-figuris-rez-jerzy-grotowski>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].

⁸¹² Współtwórca Teatru Ósmego Dnia.

⁸¹³ Nurt w kinie polskim lat 1976-81, uznawany przez Tadeusza Lubelskiego za najważniejsze zjawisko rodzimej kinematografii od czasu Polskiej Szkoły Filmowej, które najmocniej przyczyniło się do przeobrażenia zbiorowej świadomości. Por. T. Lubelski, *Kino Moralnego Niepokoju*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].

⁸¹⁴ W latach 1977–86. Juliusz Owidzki zmarł 12 lipca 1996 r. w Warszawie.

o sztuce, którą będziemy przerabiali. Pytania mogły być różne. Z Owidzkim ja jakoś szczególnie serdecznie się nie zbliżyłem.

Był też Zbigniew Kopalko...

Rzeczywiście, Kopalko był niesamowitym twórcą. Wspaniały, mądry, ciepły człowiek. Taki twórca radiowy z krwi i kości, bo on przecież zaczynał przed wojną. Pochodził z rodziny aktorskiej. Jego mama⁸¹⁵ grała w teatrze Reduta. Trochę czasu więc z tą Redutą spędził. Potem wylądował w Wilnie i pracował w Radiu. Bardzo możliwe, że nawet był spikerem przez jakiś czas, o ile się nie mylę⁸¹⁶. Po wojnie wylądował w Białymstoku, a jakiś czas później w Polskim Radiu w Warszawie. To był nieprawdopodobny człowiek, on cały był teatrem radiowym, poezją. Mieliśmy z nim zajęcia takie jak: poezja w radiu, poezja w teatrze radiowym, słownictwo poetyckie. Przynosił nam fragmenty wierszy zapisane na kartkach, które trzymał w kieszeniach. Rozdawał każdemu i zadawał temat etudy do tego wiersza. Byli oczywiście zamówieni aktorzy, którzy przychodzili [na zajęcia – przyp. aut.] i których my mieliśmy w pewnym sensie zaangażować do tego zadania. Trzeba było bardzo szybko wymyślić jakiś temat, jakąś etiudę do tego wiersza. Etiudę radiową. „Rozgłosować”⁸¹⁷ to, wejść do studia i nagrać z tymi aktorami, a potem jeszcze jakoś próbować to oprawić dźwiękami, muzyką. Zupełnie nieprawdopodobne, bardzo pobudzające wyobraźnię doświadczenie. Wspaniały człowiek, zresztą wielu ludzi, wielu aktorów, którzy z nim pracowali wspomina go jako radiowego poetę, twórcę radiowej awangardy. Był wielokrotnie nagradzany. Jego utwory były bardzo dziwne: opowiedziane nie wprost, pobudzające wyobraźnię, pobudzające do myślenia. Pamiętam Zbigniewa Kopalkę, gdy przyjeżdżał do Katowic. Zawsze miał czas, żeby się przespacerować gdzieś po parku. Taki dobry, mądry, ciepły człowiek.

Był jeszcze mój promotor, czyli Henryk Rozen. Heniu był bardzo twórczym reżyserem⁸¹⁸. Pamiętam, że przywoził nam na zajęcia jeszcze ciepłe odcinki powieści w wydaniu dźwiękowym. Kiedyś w radiu codziennie się ją nagrywało. Najczęściej były to seriale wieloodcinkowe. Przywoził więc ciepłe taśmy jeszcze przed emisją. Były na nich np. kolejne odcinki *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa z Gustawem Holoubkiem w roli głównej i najwybitniejszymi polskimi aktorami w obsadzie. Powieść była wspaniale zrealizowana przez Andrzeja Brzoskę. Ze znakomitą muzyką Mariana Szalkowskiego. I gdy nam pokazywał te

⁸¹⁵ Zofia Molska.

⁸¹⁶ Był referentem lit., sprawozdawcą i realizatorem słuchowisk w rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Zbigniew Kopalko*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/3342/zbigniew-kopalko>, [dostęp z dnia 16.07.2023 r.].

⁸¹⁷ Czyli rozpisnąć na głosy.

⁸¹⁸ Polski reżyser teatralny i radiowy, aktor, pedagog. W latach 1986-1991 był dyrektorem Teatru Polskiego Radia.

odcinki, to szczęki nam opadały. Myśleliśmy, że chcielibyśmy kiedyś móc tak wspaniale rzeczy realizować, tak bogate dźwiękowo, w tak wspaniałych planach rozegrane, z takimi znakomitymi artystami. Rozen był bardzo odczytany, intelektualnie ugruntowany, zawsze na bieżąco. Miał ogromną wiedzę i doświadczenie teatralne, przecież jego pierwsze wykształcenie było aktorskie⁸¹⁹. Miał ogromne doświadczenie i stworzył naprawdę mnóstwo wspaniałych słuchowisk, arcydzieł.

Motywował nas niesamowicie do pracy. Pamiętam nasze pierwsze zajęcia z reżyserii, mieliśmy powybierane scenki. Sami je wybieraliśmy takie dwu-, trzyosobowe. Byli zaproszeni aktorzy w studiu, w Polskim Radiu w Katowicach. Był oczywiście realizator. Naszym zadaniem było „wyreżyserować” aktorów w tych scenach. Robiliśmy to lepiej lub gorzej, ale najczęściej jednak nieporadnie i pamiętam, nie wiem za drugim czy trzecim nieudanym przebiegiem, Henryk nie wytrzymał. Wkroczył i zaczął nam pokazywać, jak to się powinno ustawiać. To była nieprawdopodobna lekcja dla mnie i dla moich koleżanek i kolegów. Jak te wszystkie nasze pomysły i przecucia zbiera. Jak on wspaniale się dogaduje z aktorem, jak on się potrafi, w jednym krótkim zdaniu, przekazać mu swoją prośbę czy swoje polecenie. Kierunek, w którym ma pójść jego postać. Jak potrafi szybko scharakteryzować, czego oczekuje od tej roli, od tej postaci. To było coś zupełnie nieprawdopodobnego. Uporał się z tą sceną w piętnaście minut, a my się męczaliśmy po kilkadziesiąt minut, z mizernym skutkiem. Henryk Rozen to wielki mistrz teatru radiowego.

Moja druga mistrzyni to Romana Bobrowska⁸²⁰, promotorka mojego słuchowiska dyplomowego. Romana była niezależna od Teatru Polskiego Radia. Stworzyła w pewnym sensie swój teatr radiowy w Krakowie. Miała tam swoją scenę radiową i zajmowała się literaturą najwyższego lotu: Mroźek, Lem, którego jej zazdrościliśmy. Cała plejada wspaniałych aktorów Teatru Starego, Teatru Słowackiego. Kraków był wtedy bardzo mocnym ośrodkiem, jeżeli chodzi o aktorów, o teatr, o myśl teatralną. Romana zapraszała najlepszych aktorów. Podziwialiśmy jej pracę. Tak to było, jeżeli chodzi o moich dawnych mistrzów.

Domyślam się, że Pana dawni mistrzowie nieco inaczej pracowali nad słuchowiskami. Pana doświadczenie również jest bogate. Jak zmienił się, z Pańskiej perspektywy jako reżysera, sposób pracy nad słuchowiskiem na przestrzeni lat?

Pierwsze co mi przychodzi do głowy: słuchowiska są dwa razy szybsze. Jak zaczynałem, to na porządku dziennym było umawianie się z aktorami na próbę w radiu. Aktorzy

⁸¹⁹ W 1967 r. ukończył Wydział Aktorki w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

⁸²⁰ Właśc. Romana Jastrzębiec-Bobrowska (ur. 28 lutego 1933 r. we Lwowie, zm. 6 października 2009 r. w Krakowie).

przychodzili na próbę z tekstem, gdzie – tak jak w teatrze – siedziło się przy stoliku, czytało i reżyser opowiadał swoją wizję tego spektaklu. Tłumaczył, jak widzi poszczególne postacie, tłumaczył się też trochę, dlaczego tak obsadził, a nie inaczej. Zaznaczał główne wątki, przebiegi, intrygę, która się miała wydarzyć. Podobnie jak w teatrze scenicznym była próba analityczna, czyli głośne odczytanie tekstu. Najczęściej robiono to raz lub dwa. Najpierw czytano, potem analizowano, potem jeszcze raz czytano, żeby aktorzy mogli usłyszeć siebie oraz kolegów. Próbować coś już zinterpretować. Tak nadal to wygląda w teatrze scenicznym. Dopiero potem był dzień nagrania. W dniu nagrania przychodzili aktorzy, jeszcze raz odbywało się czytanie, potem wchodziło się do studia. Ustalało się plan działań, bo nie zawsze się nagrywało chronologicznie. Niektórzy aktorzy spieszyli się gdzieś na plan do filmu, teatru. Po prostu nagrywało scenę po scenie. To trwało znacznie dłużej.

Normą było, że nagrywało się czasami dwa, trzy dni, ale słuchowiska były dłuższe. Pamiętam, że słuchowiska siedemdziesięcio-, dziewięćdziesięciminutowe były w pewnym sensie normą. Większość trwała godzinę. Oczywiście zdarzały się też półgodzinne seriale. Jednak generalnie mogliśmy grać dłużej, jakby cierpliwość słuchacza była większa. Inne było na pewno tempo radiowego przekazu. Myślę o tym, co się dzieje w ogóle na antenach radiowych. Kiedyś tempo było wolniejsze, było więcej czasu na to, by się zastanowić. Ten czas wolniej biegł. Teraz, jak Pani włączy jakiegokolwiek radio, to tam będzie kalejdoskop zdarzeń. Po piętnastu minutach natychmiast jest jakiś przerywnik, blok reklamowy, znowu wiadomości, prawie co chwilę te same. To wszystko ma za zadanie atakować słuchacza. Wtedy było trochę inaczej. Słuchacz miał prawo odejść od radioodbiornika po to, żeby wrócić za chwilę i wiedzieć mniej więcej, jaki jest dalszy ciąg słuchanej historii. Tempo słuchania było inne, ale też tempo mówienia. Proszę posłuchać słuchowisk z lat 60. One są grane w zupełnie innym tempie. Jest więcej pauz i znacznie wolniejsze, teatralne granie. Dziś czasami mnie to drażni. Nie wszystkie słuchowiska wytrzymały taką próbę czasu, ale zdarzają się rzeczy zupełnie inne. Ostatnio słuchałem fragmentu prozy, którą czytali najwięksi aktorzy polscy: Holoubek, Zapasiewicz, Fronczewski, Kwiatkowska. To są fragmenty prozy, gdzie aktor jest sam na sam z mikrofonem. Sam sobie wyznacza tempo, rytm. Byłem zaskoczony, bo wszyscy czytali bardzo żwawo fragmenty dużej literatury. Kwiatkowska czytała *Trędowatą* Mniszkówny, Ryłskiego czytał Zapasiewicz, Mrożka – Holubek. Oni czytali to w nieprawdopodobnym tempie. Ja teraz wymagam takiego tempa czytania powieści, gdzie właściwie oddech jest tylko po to, by złapać energię do dalszego podawania słowa. Ta opowieść musi być na tyle wartka, żeby nie zgubić słuchacza po pierwszych dziesięciu minutach. Tylko żeby go wciągnąć w tę historię. Zupełnie niesamowite.

Przypomina mi się to, co mówił Wojtek Pszoniak, z którym nagrywałem kiedyś fragmenty prozy⁸²¹. On mi mówił: „Nie umiem tego robić, ja mogę ci to opowiedzieć”. On nie czytał tych fragmentów prozy, on je opowiadał po swojemu. Ze swoimi pauzami, tempem, emocjami. Od takiego obiektywnego czytania prozy, gdzie nie jest potrzebna żadna interpretacja, są lektorzy. Aktor musi interpretować, jest skazany na interpretację. To jest jego walor. Aktor interpretuje zarówno prozę, jak i poezję.

Czym jeszcze różni się dzisiejsze słuchowisko? Bardzo rzadko zdarzają się np. słuchowiska poetyckie. Kiedyś to była stała forma w radiu: słuchowiska poetyckie i audycje poetyckie. Poezja w radiu miała swoich słuchaczy, a teraz nie ma takiego zapotrzebowania na to, żeby jej wysłuchać. Przedwczoraj dowiedziałem się, że Program Drugi Polskiego Radia powtórzył moje słuchowisko według poezji Wisławy Szymborskiej *Nic dwa razy*⁸²². Nie pamiętam, żebym od tamtego czasu zrobił jakieś słuchowisko poetyckie, bo teraz się ich nie nagrywa. Chyba nie ma takiego zapotrzebowania, nie wiem... Może ci, którzy układają program albo decydują o programie, nie są zainteresowani poezją. Może zainteresowanie poezją nie jest już takie jak kiedyś, a szkoda. Nie ma lepszego miejsca dla poezji niż radio. Jej matecznikiem jest bowiem żywe słowo. Poezja istnieje wtedy, kiedy mówi się ją na głos. Wtedy funkcjonuje tak jak powinna. Głośne mówienie poezji jest jej istotą, a radio najlepszym do tego miejscem. Radiowa Dwójka jeszcze się nie poddaje, w innych programach już nie ma poezji. W radiu powinno być więcej poezji.

Zacytuję słowa, które wypowiedział Pan w rozmowie z prof. Jackiem Kopcińskim: Jeżeli ktoś mówi, że słuchał mojego słuchowiska jakby oglądał film, to wiem, że to się udało. Jakie są zatem Pana narzędzia i metody pracy: bardziej teatralne czy bardziej filmowe? Czy używa Pan narzędzi filmowych, by lepiej bądź inaczej zobrazować pewne sceny w słuchowisku?

Trudne pytanie, bo rzeczywiście mam pewne swoje sposoby, ale staram się nie popadać w rutynę. Każdy odbiorca, ale też aktor grający w moim słuchowisku ma pewną wrażliwość. Pierwsze spotkanie z danym aktorem stanowi zarówno jakąś trudność, jak i niezwykłą przygodę. Spotykam nowego człowieka, którego sam zaprosiłem. Nikt mi nie narzuca, którzy aktorzy mają zagrać w moich słuchowiskach. Sam ich wypatruję: w filmie, w teatrze,

⁸²¹ Wojciech Pszoniak wystąpił m.in. w takich słuchowiskach w reżyserii Modestowicza, jak *Komisja* (2014 r.) Krzysztofa Bizio czy *Genialna epoka* (2005 r.) na podstawie utworów Brunona Schulza.

⁸²² Słuchowisko w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza miało premierę 25 grudnia 2014 r. Realizatorem akustycznym był Maciej Kubera, a opracowania muzycznego dokonała Renata Baszun. Wystąpili: Elżbieta Kępińska, Halina Skoczyńska, Marta Kurzak, Mariusz Benoit, Grzegorz Damiński. Por. Encyklopedia Teatru Polskiego, *Nic dwa razy*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57899/nic-dwa-razy>, [dostęp z dnia 17.07.2023 r.].

gdziekolwiek. Zapraszam aktorów po to, żeby ich poznać. To jest najciekawsze. Lubię poznawać ludzi. Można rozmawiać z nieznanym w pociągu [śmiech], ale chodzi o coś więcej niż o rozmowę. Chodzi o pewnego rodzaju obnażenie się. Ja wiem, że aktor będzie musiał mi oddać fragment swojej duszy, swoją prawdę, prawdziwą emocję: wzruszenie. Wiem, że oni robią to na co dzień. Robią to w teatrze, to jest ich zawód. Dla mnie to jest pewnego rodzaju sytuacja niecodzienna, taka odświętna – pierwsze spotkanie. Każde kolejne też jest w pewnym sensie nowe, bo za każdym razem towarzyszy nam inna myśl przewodnia naszego spotkania, ale już jest łatwiej. Wiem bowiem trochę więcej o wrażliwości aktora. Dobry reżyser powinien „otworzyć”, uruchomić aktora, żeby mu pomóc. Czasami namawiam aktorów do takiego bezwstydnego obnażania się na przykład, kiedy grają sceny miłosne. Tu polegam na jakimś swoim wyczuciu, intuicji. Takim wyczuciu, co jest prawdą, a co nią nie jest. Być może jest to umotywowane psychologicznie, że jestem na to szczególnie uwrażliwiony. Reżyser musi być wyczulony na to, czy w danym słuchowisku, książce, filmie czuje się prawdziwe emocje, czasem skrajne, jak w miłości. Musi obsadzić takich aktorów, którzy nie dopuszczą do powstania fałszywych sytuacji. Na tym polega moja praca, żeby obsadzić ludzi, którzy sprawią, że podczas spotkania bohaterów naszej opowieści, wydarzy się coś prawdziwego. Że będą potrafili wykrzesać między sobą jakąś iskrę, stworzyć jakieś prawdziwe emocje. To jest najpiękniejsze w zawodzie aktora, że może dotrzeć do partnera i zobaczyć drugiego człowieka. Przecież to, co jest zapisane w tekstach dramaturgicznych, to są tylko nuty, dopiero człowiek je ożywia. Każdy jednak w inny sposób. To jest nieprawdopodobny walor, że potem my, słuchacze, ulegamy tej prawdzie i emocjom. Wzruszamy się, płacemy, martwimy, smucimy. Przeżywamy te same emocje, które aktorzy nam przekazują.

Wracając do Pani pytania, reżyser musi być dobrym psychologiem, ale musi też swoich aktorów polubić, może nawet pokochać. Musi wiedzieć, jakie są ich opory, jaki trzeba pokonać wstyd, żeby kogoś pokochać na te trzydzieści minut, albo kogoś znienawidzić. Zawsze zastanawiałem się, co sprawia, że ten zawód jest cudowny, a zarazem okrutny, straszny. Aktorzy są trochę jak linoskoczkowie albo połykacze ognia. Ta zabawa jest groźna, stąd tyle takich przypadków skrajnych wśród aktorów. Tyle nałogów, tyle nieszczęść. Rzadko zdarzają się aktorzy o jakimś normalnym życiu, ustabilizowani życiowo, mieszczańscy, zwykli, jak my. Aktorzy są jak piękne ptaki. Muszą nas uwodzić, prowadzić, są naszymi marzeniami o pięknie, o sile, o prawdzie. Spełniają nasze pragnienia o doskonałej miłości albo o wspaniałych podróżach. To powoduje, że ja po prostu staram się być bardzo ostrożnym, jeśli chodzi o moje spotkania z aktorami. Traktuje ich bardzo osobiście, bardzo blisko. Trudno mi też się w nich nie zakochać na tę chwilę, albo na lata. Jeżeli tylko uda nam się dojść do porozumienia, to

powstają najbardziej pełne związki i relacje. Mam oczywiście takich ukochanych aktorów. Uwielbiam z nimi pracować, ciągle mnie zaskakują, choć po pewnym czasie wiem, jak wygląda ich portret głosowy, na co ich stać, jak mogę ich obsadzić. Czasem jednak przychodzą do mnie po raz kolejny, do nowej roli i okazuje się, że są zupełnie inni. Zawsze mam pewne wyobrażenie o opowieści, historii, która jest zapisana w tekście dramatycznym, o postaciach i emocjach, które powinny się pojawić. Pomimo tego, teatr tworzą żywi ludzie. Jest ogromny margines na niespodziewane. Reżyser powinien być nieustannie czujny na to, co proponuje aktor. Bardzo często jest tak, że aktor proponuje coś innego, co może być ciekawsze. Ja nie przychodzę na nagranie, gdzie już mam wszystko gotowe. To przestałoby mnie tak bardzo frapować, tak bardzo pociągać. Za każdym razem jest to ogromna niewiadoma. Dlatego jest też ogromny stres. Dzień przed nagraniem nie mogę już normalnie funkcjonować. Nie śpię, jestem zakręcony w całej tej zabawie. Tremę mam, pomimo tych czterdziestu lat pracy. Za każdym razem tak samo mocną, albo nawet coraz większą. Ale radość i spełnienie też są potem większe.

Już gdy zaczynałem pracę w radiu, zdarzały się sytuacje, w których pracowałem z wielkimi aktorami. To się wiązało z jakimś stresem. Pamiętam moje pierwsze spotkanie z takimi aktorami jak Bronisław Pawlik, Zosia Rysiówna, Roman Wilhelmi oraz Zbigniew Zapasiewicz. Szczególnie zapadło mi w pamięć spotkanie z Zapasiewiczem, kiedy byłem straszliwie stremowany. Bo cóż ja mogę powiedzieć Zapasiewiczowi o Herbercie? Ale mówiłem i byłem szczęśliwy, jak się okazało, że ten wielki aktor przyznawał mi rację. Mówił: „Dobrze, spróbujmy w ten sposób”. To było piękne. Teraz już nie ma takich aktorów, których bym się bał, a kiedyś się bałem. Bałem się, że oni są ogromni, wielcy, wiedzą pięć razy więcej ode mnie o teatrze, o sztuce, o tym autorze. Mogą mi nie zaufać albo mogą poddać w wątpliwość moje wybory. Parę razy się zdarzało, że mieli inne zdanie. Szczęśliwie nie trafiłem jednak na takich aktorów, którzy chcieli mnie upokorzyć albo takich, którzy wątpili w sens wspólnych nagrań.

Reżyser musi mieć poczucie odpowiedzialności za wszystkich, których zaprasza do zespołu aktorskiego. Bardzo często zdarza się, że przychodzą zarówno młodzi, jak i doświadczeni aktorzy. Wtedy ci młodzi są strasznie stremowani. Są tacy jak ja kiedyś: przestraszeni, boją się. To też jest zadanie dla reżysera, żeby ten zespół zaczął ze sobą współgrać, żeby ci starsi przekonali się do tych młodszych. Pamiętam jak pierwszy raz zaprosiłem Anię Dereszowską do radia. To nie była duża rola. Grała młodą dziewczynę. Obok niej takie tuzy jak Adam Ferency, Krzysiu Kołbasiuk, Krzysztof Haniec, i nagle ci starzy wyjadacze zobaczyli przepiękną młodą aktorkę o niesamowicie melodyjnym głosie, błysku w oku i nieprawdopodobnym talencie. Przychodzili do mnie w trakcie nagrania, stawali po tej drugiej stronie szyby dźwiękowej [w reżyserce – przyp. aut.] i gapili się na nią [śmiech],

podczas gdy ona grała swoją scenę. Zobaczyłem wtedy, jak aktorzy na siebie potrafią wpływać, jak czasami się paraliżują. Kiedyś, dawno temu, zaprosiłem inną młodą aktorkę. Graliśmy *Fredrę*, gdzie oczywiście są młode dziewczyny. Miała ona zagrać z doświadczonym aktorem, który ją na próbie całkowicie przykrył. Po prostu nie istniała. Widziałem, że ona cała się spociła z tego strachu, z tej tremy. Nawet w tych momentach, w których mogła zaistnieć, nie dawała rady. W takich sytuacjach obowiązkiem reżysera jest wyrównanie szans. Podszedłem do tego aktora i poprosiłem go, tak po cichu, w cztery oczy, żeby był trochę uważniejszy. Że bardzo mi zależy na tym, żeby ta dziewczyna miała swoje pięć minut w tym dialogu, żeby zaistniała. Poprosiłem, żeby dał jej szansę, żeby jej nie poganiał, nie przykrywał. Tak się stało. Aktorka nie wiedziała, że się umówiliśmy, ale później przyszła, podziękowała i powiedziała, że to było dla niej niesamowite doświadczenie. Dzięki naszemu spotkaniu, mogła z takim wielkim gwiazdorem, artystą się zmierzyć. Takie rzeczy zdarzają się w radiowym teatrze.

Pyta mnie Pani, na czym polega warsztat reżysera. Mniej więcej wiem. W czasie całej naszej rozmowy o tym mówimy, ale tak naprawdę za każdym razem jest inaczej. To oczywiście zależy od dnia, od jego pory, samopoczucia. Trzeba też wierzyć w swoją szczęśliwą gwiazdę. To tak jak z każdą przygodą czy wędrówką: może się udać lub nie. Na szczęście tych nieudanych wędrówek miałem znacznie mniej niż tych udanych, co oznacza, że czegoś już się nauczyłem, jeśli chodzi o reżyserię.

Chciałam jeszcze raz zapytać o *Matysiaków*... To chyba inny rodzaj przygody. Nie jest to zadanie, które całościowo realizuje się i kończy w określonym czasie. To spotkanie, używając Pana języka, które trwa. Gatunek ten musi zatem wymuszać inną formę pracy reżysera. Jakie wyzwania stawiają przed Panem *Matysiakowie*?

To już jest prawie dwanaście lat.

W 2009 r. przejął Pan reżyserię *Matysiaków*...

Strasznie długo. Pamiętam *Matysiaków* z mojego dzieciństwa, kiedy moja babcia słuchała w radiu tej powieści. Bardzo to przeżywała i wszyscy musieli być wtedy obecni. Włączała radio i słuchała. Potem zdarzało się, że czasami słuchałem tej audycji sam. Gdy zacząłem pracę w Teatrze Polskiego Radia, to zobaczyłem, że tą powieścią radiową, i tą drugą, czyli *Jezioreanami*, zajmuje się stała ekipa. Starzy radiowcy. *Jezioreany*⁸²³ reżyserował chyba Pruski⁸²⁴, a *Matysiaków* Stenia Grotowska. Prawdę mówiąc, byłem wtedy strasznie

⁸²³ Powieść radiowa *W Jezioreanach* powstała w 1960 r. W przeciwieństwie do *Matysiaków*, fabuła rozgrywa się na wsi. Do 20 sierpnia 2023 r. wyemitowano 3225 odcinków *W Jezioreanach*. Por. *W Jezioreanach*, <https://www.polskieradio.pl/357/7234/W-jezioreanach>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

⁸²⁴ Andrzej Pruski. Od 1994 r. reżyserem powieści jest już zaś Jan Warenycia.

zbuntowany i wiele rzeczy w radiu mi się nie podobało. W Teatrze Polskiego Radia też. Nie miałem najlepszego zdania o *Matysiakach*. Widziałem, że aktorzy przychodzą, prawie nie czytają tego tekstu. Wchodzą do studia, nie ma żadnych prób, że się spieszą. Wszystko jest kwestią przypadku. Parę razy widziałem, jak to się odbywało. Czasem odcinki były grane bez aktorów, bo ktoś nie mógł przyjść, więc inny aktor grał trochę z cieniem. Bardzo mnie to drażniło i wydawało mi się to, że to łamie normy, podstawowe reguły pracy w teatrze radiowym. Później parę razy zdarzyło się, że w charakterze zastępcy reżyserowałem jeden czy dwa odcinki *Matysiaków*. Wtedy zauważyłem, że to jest po prostu trochę inne zadanie. Aktorzy grają od lat te swoje role, że oni znacznie więcej wiedzą o tych postaciach niż ja, który wpadłem tylko na chwilę, żeby przypilnować, by to miało ręce, nogi i głowę. Potem się okazało, że trzeba zmienić reżysera. Gdy Stenia odchodziła na emeryturę, zaproponowano, bym przejął funkcję reżysera. Pomyślałem sobie, że to może być ciekawe doświadczenie. Zacząłem wchodzić w te *Matysiaki*⁸²⁵. Najpierw zadałem sobie takie zadanie, żeby wysłuchać czterdziestu odcinków. Naprawdę morze słuchania, całe wakacje mi to zajęło. Odcinki były z różnych lat, również tych pierwszych. To było niesamowite doświadczenie, bo w tych początkowych odcinkach był narrator, którego grał Łomnicki. Narrator był po to, żeby było śmieszniej. No i oczywiście ta Perzanowska... Ona ma w sobie coś niesamowitego. Jakbym słyszał moją babcie – dokładnie ten sam głos, ta sama prawda i ciepło.

Potem zrozumiałem fenomen *Matysiaków*. Słuchano ich jako prawdziwych, żywych ludzi. Jest taka rodzina, gdzieś na Powiślu. Jest takie mieszkanie, a w nim *Matysiakowie*, którzy mają swoje problemy. Są chłopaki-urwisy, z których jeden, Gieniek, nie chce się uczyć. Jest ten stary Matysiak, Józiu, i Helenka, która ma problemy, żeby związać koniec z końcem. Tacy zwykli ludzie. Pomyślałem, że ta historia, która rozgrywa się co tydzień, jest niesamowita. Można nią naprawdę żyć. Następnie poznałem aktorów, np. nieżyjącą już Ludkę Łączyńską. Był Ordon⁸²⁶, oczywiście. Mnóstwo ludzi, którzy po drodze już się wykruszyli, poodchodzili. Wspominany Gienek zmieniał się wielokrotnie.

Pomyślałem sobie, że bardzo bym chciał na nowo poprowadzić tę powieść, ożywić ją, ponieważ zasługuje na nowych słuchaczy. To nie jest tylko powieść radiowa dla starych ludzi, którzy już wymierają. Tych, którzy słuchali radia w latach 60., 70. i strasznie się tym przejmowali. To może być powieść radiowa dla współczesnego słuchacza. Trzeba zatrudnić nowych aktorów, poszukać nowych postaci, zaprosić nowych ludzi do pisania. Sam zresztą

⁸²⁵ Zachowana została oryginalna forma wypowiedzi.

⁸²⁶ Lech Ordon (ur. 24 listopada 1928 r. w Poznaniu, zm. 21 października 2017 r. w Żaluskach) – polski aktor teatralny i filmowy.

przeszedłem pewnego rodzaju sprawdzian, który przeprowadziła Dżennet Połtorczyka. Była wówczas jedyną żyjącą autorką, z tych, którzy zaczęli pisać *Matysiaki*. Przeegzaminowała mnie po tych wspomnianych wakacjach. Sprawdziła, co wiem o *Matysiakach* i była na pierwszych nagraniach. Spodobało jej się to, jak zacząłem kombinować. A zacząłem od najprostszych rzeczy. Powiedziałem aktorom, że będą próby przed nagraniem. Rozumiem, że taka była idea, że taki miał być walor, że aktorzy nie znają tekstu na pamięć. Skutkuje to tym, że naturalnie mówią i naturalnie się myślą. Oczywiście nieprawda, mylili się, bo nie znali tekstów. W związku z tym zarządziłem, że trzeba przychodzić punktualnie i będą odbywały się próby czytane. Nie zawsze bowiem coś, co jest zapisane, musi się fajnie mówić. Poza tym trzeba siebie posłuchać, jak rozmawiamy z partnerem. Trzeba ustalić pewne przebiegi dramaturgiczne, kto prowadzi tę scenę, a kto gra drugie skrzypce. Dodatkowo, trzeba jeszcze ustalić swego rodzaju choreografię działania, tzn., gdzie będą przejścia np.: tu podejście, tu się zatrzymujemy, tu jest pauza, a tu jest telefon, tu wpuszczamy kogoś do mieszkania i tak dalej.

Trafiłem na moment, w którym *Matysiaków* zaczynał pisać Janusz Dziewiątkowski. Miał on ideę, żeby wyjść z tego mieszkania, w którym rozgrywała się akcja. Chciał, żeby przeniosła się ona również do innego mieszkania, na klatkę schodową, na podwórko, na Powiśle, nad Wisłę, do parku, do samochodu, żeby te wydarzenia działy się wszędzie. Nie tylko w jednym mieszkaniu *Matysiaków*, czy w jakimś innym mieszkaniu, żeby fabuła nie była tak statyczna. Stało się bardzo fajnie, bo oni zaczęli trochę inaczej kombinować, Janusz i Dżennet. Potem dołączyli do tego inni piszący, a teraz jest jeszcze inny skład⁸²⁷. Zacząłem zapraszać innych aktorów. Część również takich mniej rozpoznawalnych. Kiedyś w *Matysiakach* grali najwięksi polscy aktorzy. Jak Pani przejrzy lata 50., począwszy od 1956 roku⁸²⁸, później 60., 70. to byli to najwięksi aktorzy i aktorki np. Danuta Szaflarska oraz Wanda Łuczycka. Gdy otrzymałem zadanie reżyserowania tej powieści radiowej, okazało się, że jakaś jedna trzecia aktorów to amatorzy: krewni, znajomi, a spora grupa to aktorzy drugiego planu. Moją ambicją było zaprosić do tego serialu nowych, świeżych aktorów, którym by się chciało, którzy mieliby potrzebę stworzenia czegoś od nowa. Powoli zacząłem tę wymianę wprowadzać.

Kiedyś praca nad *Matysiakami* wyglądała tak, że aktorzy przychodzili, czytali sami, wchodzili do studia, grali. Jak się pomylili, to źle, jak nie, to tak zostawało. Potem reżyserka

⁸²⁷ Zespół autorski tworzą obecnie Marta Rebzda, Adam Bauman i Ireneusz Wróbel.

⁸²⁸ 15 grudnia 1956 r. o godz. 20.35 na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia wyemitowano pierwszy odcinek powieści radiowej *Matysiakowie*. Por. *Matysiakowie*, <https://www.polskieradio.pl/357/7137/,Matysiakowie>, [dostęp z dnia 20.08.2023 r.].

czy reżyser⁸²⁹ szedł do domu, a dźwiękowiec⁸³⁰ sam to zgrywał. Skończyłem taki układ. Powiedziałem, że reżyser musi odpowiadać za całość. Ja chcę być do końca obecny, a zgranie jest dla mnie ważnym elementem tego procesu. W związku z tym wszystko zaczęło się dziać tak jak od początku powinno.

W tej chwili wygląda to tak, że ja strasznie „wszedłem” w tę rodzinę. To cotygodniowe spotkanie z *Matysiakami*, w różnych konfiguracjach, w różnych miejscach, w różnych mieszkaniach, jest trochę jak opowiadanie własnego życia. Czuję, jakbym uczestniczył w tych wydarzeniach jako świadek, jako ktoś, kto też mieszka przy ulicy Dobrej i bierze udział w perypetiach tych ludzi. Bardzo się do siebie zbliżyliśmy, również emocjonalnie. Za każdym razem to jest rodzinne spotkanie. Ja naprawdę w to wierzę. Te historie są coraz lepiej pisane i coraz lepiej grane. Myślę sobie, że powoli udaje nam się poszerzać grono słuchaczy. Czasami do mnie docierają informacje, że nas słuchają ludzie nie tylko w Polsce, ale też gdzieś za granicą. To nie są te „niedobitki” słuchaczy z lat 60., 70., takich jak ja. Tylko młodszy pokolenie. Mam poczucie tworzenia pewnej rodziny, ale też misji tej opowieści. Aktorzy są zaś znakomici. Naprawdę najlepsi na świecie.

⁸²⁹ *Matysiaków* reżyserowali kolejno: Zdzisław Nardelli (1956-1978), Stanisława Grotowska (1978-2009) oraz Waldemar Modestowicz (od 2009 r.).

⁸³⁰ W latach 1956-1978 r. była to Stanisława Grotowska, następnie realizatorami akustycznymi *Matysiaków* zostali kolejno: Alina Langiewicz, Ewa Szałkowska, Paweł Szaliński. Obecnie funkcję tę pełni Maciej Kubera.