

Aleksandra Pawlik\*

## Aktor w teatrze radiowym

W teatrze radiowym odbiorca postrzega świat przedstawiony przez pryzmat dźwięku. Za najważniejszy element tworzywa fonicznego uchodzi głos, który wyznacza oś konstrukcyjną utworu radiowego i staje się czynnikiem organizującym jego strukturę dźwiękową. Aktor uosabia głosowo postać, jest zatem jednym z podstawowych elementów teatru radiowego, znakiem, a jednocześnie nadawcą określonego przekazu<sup>1</sup>. Rolę aktora w teatrze radiowym podkreśla dyrektor i reżyser Teatru Polskiego Radia, Janusz Kukuła:

tajemnica [udanego słuchowiska - A. P.] tkwi w wiarygodności postaci, którą kreujemy, czyli właściwie w doborze środków aktorskich. Jeżeli aktor nie jest w stanie poprzez swoją technikę uwiarygodnić postaci, wówczas powstaje słabe słuchowisko<sup>2</sup>.

Swoje rozważania na temat aktora radiowego opieram na przykładzie najwyżej uorganizowanej formy audialnego teatru – słuchowisku. Należy jednak zaznaczyć, że aktorzy występują również w powieści radiowej i powieści czytanej w odcinkach na antenie, a specyfika ich pracy wykazuje w tym przypadku pewne różnice w stosunku do słuchowiska. Parafrazując spostrzeżenia Jurij Łotmana, poczynione w odniesieniu do filmu, można powiedzieć, że w słuchowisku gra aktorska jest komunikatem zakodowanym na trzech poziomach: na poziomie reżyserskim, na poziomie życiowych zachowań oraz na poziomie gry aktorskiej<sup>3</sup>. Całość tych zależności uwarunkowana jest estetyką dzieła radiowego oraz sposobem jego produkcji. Przedmiotem rozważań jest zatem charakterystyka aktorstwa w teatrze audialnym rozpatrywana w trzech obszarach: rozwoju historycznego i zależności aktorstwa radiowego wobec teatru scenicznego oraz filmu, charakterystyki pracy aktora w radiu, a także próby wskazania modeli aktorstwa w teatrze radiowym.

Na temat aktorstwa radiowego nie pisano dotąd wiele<sup>4</sup>. Z tego względu oprócz prac radioznawczych, sięgam także do źródeł teoretycznych z zakresu teatru scenicznego i filmu. Z tej przyczyny, a także mając na uwadze poglądy

---

\* Uniwersytet Łódzki.

<sup>1</sup> Zob. J. Ziomek, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog” 1967 nr 9, s. 78. Z semiotycznego punktu widzenia aktor jest ikonem, ponieważ tworzy „obraz” zachowań skonwencjonalizowanych kulturowo, jak i twórcą znaków ikonicznych i symbolicznych, jeśli znaczenia nie zostały im nadane kulturowo. Zob. J. Limon, *Piąty wymiar teatru, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, s. 50–51.

<sup>2</sup> Rozmowa z J. Kukulą, zarejestrowana 01.02.2011 r., w dyspozycji autorki.

<sup>3</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przekł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 169.

<sup>4</sup> Z nowszych opracowań wskazać można jedynie prace J. Limona i A. Siedleckiego, w których jednak aktorstwo radiowe nie jest zasadniczym przedmiotem rozważań.

wyrażony niegdyś przez Sławomira Świontką w odniesieniu do teatru scenicznego: „o rodzajach gry aktorskiej czy rodzajach aktorstwa powinni się wypowiedzieć przede wszystkim aktorzy”<sup>5</sup>, rozważania teoretyczne uzupełniam o wypowiedzi praktyków teatru radiowego, uzyskane w drodze licznych wywiadów.

### Aktorstwo radiowe a teatr i film

Aktorstwo radiowe wciąż jeszcze trudno bez cienia wątpliwości nazwać profesją. Teatr Polskiego Radia nie zatrudnia własnych aktorów, a odtwórcy ról w słuchowiskach i powieściach radiowych rekrutują się spośród aktorów teatralnych i filmowych. Wielu z nich znakomicie odnalazło się w tworzywie dźwiękowym. Polski teatr radiowy może poszczycić się wybitnymi wykonawcami ról słuchowiskowych. W początkach sztuki radiowej, które przypadają na okres międzywojenny, obok Stefana Jaracza czy Aleksandra Zelwerowicza<sup>6</sup> w kreacjach słuchowiskowych celowali: Mieczysława Ćwiklińska, Stanisław Daniłowicz, Franciszek Dominiak, Irena Eichlerówna, Jerzy Leszczyński, Julian Łuszczewski, Jan Kreczmar, Władysław Grabowski, Juliusz Ostrewa, Stanisław Stanisławski, Irena Solska, Józef Węgrzyn, Stanisława Wysocka<sup>7</sup>. W okresie powojennym szczególne uznanie na deskach teatru radiowego zdobyli: Mirosława Dubrawska, Gustaw Holoubek, Ignacy Gogolewski, Irena Kwiatkowska, Wiesław Michnikowski, Bronisław Pawlik, Zofia Rysiówna, Zbigniew Zapasiewicz. Począwszy od lat 90. na scenie radiowej występują aktorzy znani z teatru i filmu, honorowani za wybitne kreacje w teatrze radiowym nagrodą Wielkiego Splendora<sup>8</sup> i Złotego Mikrofonu<sup>9</sup>. Spośród wielu warto wymienić choćby Piotra Adamczyka, Grażynę Barszczewską, Mariusza Benoit, Stanisława Brudnego, Adama Ferency, Piotra Fronczewskiego, Krzysztofa Gosztyłę, Kazimierza Kaczora, Krzysztofa Kolbergera, Krzysztofa Kowalewskiego, Dorotę Landowską, Mariana Opanię, Franciszka Pieczkę, Annę Seniuk, Danutę Stenkę, Henryka Talara, Krzysztofa Wakulińskiego.

<sup>5</sup> S. Świontek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej*, pod red. E. Udałskiej, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 12.

<sup>6</sup> Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*, Biblioteka, Łódź 2000, s. 202.

<sup>7</sup> O aktorach radiowych okresu międzywojennego zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2001, s. 161, M. J. Kwiatkowski, „*Tu Polskie Radio Warszawa...*”, PIW, Warszawa 1980, s. 195, 316–323; tegoż, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, PWN, Warszawa 1972, s. 115, 135, 339–341; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*, Biblioteka, Łódź 2000, s. 202, 222. oraz t. 2: *Rejestr słuchowisk piętnastolecia 1925–1939*, Biblioteka, Łódź 2000.

<sup>8</sup> Nagroda przyznawana od 1987 r. przez Zespół Artystyczny Teatru Polskiego Radia dla autorów lub wykonawców słuchowisk radiowych, podsumowująca ich dokonania artystyczne. Jest dowodem uznania za wybitne kreacje w słuchowiskach oraz twórczy wkład na rzecz rozwoju i umacniania rangi radia artystycznego w Polsce.

<sup>9</sup> Nagroda przyznawana od 1969 roku przez Polskie Radio osobom szczególnie zasłużonym w utrzymywaniu wysokiego poziomu radia publicznego i wytyczaniu wartościowych artystycznie kierunków jego rozwoju.

Rację ma Christopher Balme, gdy pisze: „sztuka aktorska [...] związana jest ściśle z ludzkim ciałem i z niego bierze swój początek”<sup>10</sup>. Aktorstwo w teatrze radiowym wywodzi się bezpośrednio z doświadczeń teatru scenicznego. W trudnej drodze teatru radiowego do uzyskania autonomii w hierarchii sztuk wyodrębnić można trzy etapy<sup>11</sup>. Początkowe zauroczenie technicznymi możliwościami nowego medium sprawiło, że specyfiki teatru radiowego poszukiwano w jego zdolnościach dystrybucyjnych. Działalność radiowego teatru rozpoczęto od regularnych transmisji spektakli z teatru scenicznego, upatrując nowej jakości w technicznym charakterze przekazu. W trosce o to, by zachować wartość transmitowanych spektakli scenicznych, na scenie teatru umieszczono następnie dodatkowy mikrofon, przy którym zasiadł tzw. objaśniacz. Jego starania zmierzały w kierunku werbalnego zrekompensowania braku obrazu zdeorientowanemu audytorium. Jak podkreśla Michał Kaziów, w transmisjach z teatru scenicznego trudno było ukryć rażąco sztuczną interpretację tekstu – pozbawione innych niż słowo elementów sztuki teatralnej repliki stawały się sztuczne<sup>12</sup>. Fascynujący dla twórców teatru radiowego mikrofon okazał się największą przeszkodą. „[...] nie potrafił bowiem przekazać – pisze Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa – [...] nie tylko wyglądu aktora, barw jego kostiumu, kształtu, kolorów, elementów scenografii, oświetlenia sceny, ruchu etc., etc., ale nawet nie umiał bezbłędnie przekazać... dźwięku”<sup>13</sup>. Poszukiwania zaczęły zmierzać w kierunku wywołania u odbiorcy wyobrażeń wizualnych przy pomocy różnych zabiegów dokonywanych na scenariuszu oraz przy wsparciu tzw. „kuchni akustycznej”. Wprowadzenie środków czysto radiowych wymagało rezygnacji z aktorstwa teatralnego, z tych cech gry scenicznej, które w radiu wprowadzały zgubną sztuczność. Zbyt wysoką wyrazistość ekspresji scenicznej trzeba było zastąpić powściągliwością, dostosowaną do radiowych środków ekspresji. Mimo to zniewolenie wizualnością było tak silne, że nawet gdy zrezygnowano z bezpośrednich transmisji i rozpoczęto tworzenie dramatów radiowych w studiu, aktorzy nadal grali w kostiumach, posługiwali się gestami, mimiką, ruchem scenicznym<sup>14</sup>.

Próby transmisji z teatru scenicznego na długo zahamowały rozwój aktorstwa radiowego. Zaowocowało to „podtrzymywaniem aktorsko-scenicznego interpretacji tekstu, uwzględnieniem przestrzeni dla szerokiego gestu i ruchu scenicznego aktora oraz swobody posługiwania się rekwizytem”<sup>15</sup>. Dopiero na początku lat trzydziestych zaczęto dostrzegać różnice w radiowej i scenicznej

<sup>10</sup> Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, PWN, Warszawa 2005, s. 154.

<sup>11</sup> Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 19–20.

<sup>12</sup> Tamże, s. 23–24.

<sup>13</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia*, t. 1..., s. 46–47. Por. także: tejże, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, pod red. K. Michalewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 oraz tejże, *Demiurg czy cicerone? O sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, pod red. W. Kaweckiego i K. Flader, Wydawnictwo Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2009.

<sup>14</sup> Zob. M. Kaziów, dz. cyt., s. 24.

<sup>15</sup> Tamże, s. 25–26.

grze aktorskiej i wyciągać z tych obserwacji wnioski, które w dalszym rozwoju teatru audialnego staną się źródłem zmian. Krytyk K. Glinkowski pisał:

Przed mikrofonem aktor z konieczności ograniczyć musi się wyłącznie do dysponowania głosem. Stawia go to wobec zadania trudnego, bo głosem musi narzucić odbiorcy sugestię wizji plastycznej<sup>16</sup>.

Siłą napędową tych zmian była – obecna niemal od początku teatru radiowego – świadomość reżyserów, iż aktor odgrywa zasadniczą funkcję w słuchowisku. Witold Hulewicz twierdził, że postać graną w radiu określa jedynie głos aktora, a jego emocje krystalizują w wyobraźni słuchacza obraz sceny i dramaturgię całego słuchowiska<sup>17</sup>.

Brak profesjonalizacji zawodu aktora radiowego podtrzymuje zależność teatru audialnego względem scenicznego. Na płaszczyznę tych relacji nakładają się także pewne podobieństwa słuchowiska do filmu<sup>18</sup>. Z punktu widzenia refleksji teoretycznej stanowi to dodatkowy argument w rozpatrywaniu gry aktorskiej w radiu w kontekście aktorstwa w innych dziedzinach sztuki; może jednak być źródłem pewnych nieporozumień w sferze odbioru. Głosy aktorów znanych z teatru i filmu mogą demaskować iluzję sztuki radiowej, wywoływać u słuchaczy skojarzenia z aktorem jako człowiekiem. Aktor staje się wówczas znakiem ikonicznym w takim sensie, że postać odsyła do aktora, który użył jej swego głosu<sup>19</sup>. Tymczasem sztuka aktorska, także w radiu, polega na tym, że odtwórcę roli odbiorca przestaje postrzegać jako aktora, a zaczyna widzieć w nim bohatera dramatu, część świata wykreowanego w dziele.

Następuje uluda fizycznego i ontologicznego zespolenia fikcji z rzeczywistością. Przestajemy zauważać aktora, bo staje się przezroczysty; to nie on mówi o sobie „ja”, tylko postać, słyszymy słowa postaci, a nie aktora, bo ona mówi od siebie [...]<sup>20</sup>.

Zdemaskowany aktor może być także kojarzony z określonymi rolami pozaradiowymi, które nie stanowią kontekstu interpretacyjnego słuchowiska. Takie stanowisko może być źródłem trudności w percepcji i pogłębionego odczytania dzieła. Do fałszywych wniosków mogą prowadzić również próby

<sup>16</sup> K. Glinkowski, *Mikrofon i aktor*, „Pion” 1938, nr 11, s. 7, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia*, t. 1..., s. 72. Wiele lat później podobną myśl wyrażał Zbigniew Kopalko w rozważaniach nad reżyserią radiową: „Rodzaj wyobraźni scenicznego i radiowego to dwie różne rzeczy. Organizowanie przestrzeni scenicznego, gest fizyczny aktora, ekspresja sceny nie przystają do warunków studia. Organizowanie wyobraźni słuchowej, wyczucie na dźwięk wymaga innych metod”. Z. Kopalko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, Warszawa 1966, s. 41–42.

<sup>17</sup> W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Głosy dyskusyjne*, Warszawa 1935; zob. także R. Mirzyński, *Zawładnąć wyobraźnią. Szkic do historii słuchowiska radiowego*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 433–434.

<sup>18</sup> Podstawą przeprowadzania analogii między sztuką radiową i filmową są podobieństwa w sposobie produkcji. Jak zauważa Olejniczakowa, „analogie dotyczące sytuacji aktora (możliwość »poprawienia« źle zagranej sceny, używanie różnych planów – choć tu audialnych, a nie dotyczących ustawienia kamery), rola reżysera i realizatora dźwięku bliższa też jest bodaj roli reżysera filmowego i operatora, niż reżysera teatralnego i scenografa, autora kostiumów” – E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Demiurg czy cicerone?...*, s. 270–271.

<sup>19</sup> J. Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 214. Taką zależność badacz uważa za przejaw złego aktorstwa.

<sup>20</sup> J. Limon, *Pięty wymiar teatru...*, s. 48.

dokonania oceny gry aktorskiej na podstawie porównywania z kreacjami, jakie aktor stworzył na scenie lub w filmie. Wobec tych trudności trzeba podkreślić, że choć aktorstwo radiowe wykazuje pewne podobieństwa z grą aktorską w innych dziedzinach sztuki<sup>21</sup>, to jednak wykazuje wiele cech swoistych, nieposiadających pierwowzoru. Już w latach trzydziestych W. Hulewicz pisał: „aktor sceniczny i aktor radiowy – są to dwa typy artystyczne, należące do tego samego gatunku, ale wyraźnie różniące się między sobą” i dodawał: „jeśli chodzi o artystyczne możliwości kształtowania żywego słowa, skala ta w radiu rozszerza się wyraźnie [...]. Mikrofon powiększa również wymagania na polu charakterystyki głosowej”<sup>22</sup>. Swoistość aktorstwa radiowego wynika ze specyfiki estetycznej sztuki audialnej, która stanie się przedmiotem refleksji w tych rozważaniach.

### Jaki powinien być aktor radiowy?

W dużym stopniu specyfikę aktorstwa radiowego określa technika produkcji słuchowiska. W teatrze radiowym scen na ogół nie nagrywa się zgodnie z kolejnością podaną w scenariuszu. Plan rejestracji reżyser ustala, kierując się dyspozycyjnością aktorów oraz stopniem trudności realizacji. Aktor nie ma zatem możliwości rozwinięcia swojej roli, pogłębiania jej scena po scenie, lecz odtwarza ją we fragmentach, niekiedy niepowiązanych ze sobą logicznie. Fragmentaryczny system pracy pociąga za sobą określone konsekwencje. Przede wszystkim narzuca konieczność dobrej znajomości scenariusza i całości roli przez aktora. Po drugie, aktor musi pogodzić się z faktem, że w ciągu całego procesu pracy nad utworem radiowym nie ma czasu na cyzelowanie interpretacji, udoskonalanie gry aktorskiej<sup>23</sup>. Po trzecie, aktor uczestniczy w powstawaniu słuchowiska wyłącznie na etapie tworzenia materii, z której później, w montażu, zostanie uformowane dzieło radiowe. Nie może zbyt mocno przywiązywać się do wykonania, ponieważ może ono ulec znaczącej modyfikacji przy pomocy środków technicznych w późniejszych etapach pracy. Spełnienie pierwszego wymogu rodzi bodaj największe trudności. Przed przystąpieniem do nagrań organizowana jest bowiem tylko jedna próba. Zrozumienie roli i właściwe przygotowanie się do nagrania wymaga od aktora szczególnej koncentracji, umiejętności konceptualizacji swojej postaci w krótkim odcinku czasowym. Aby ułatwić aktorowi prawidłową orientację w interpretacji scenariusza, reżyser podczas próby podaje ogólną koncepcję słuchowiska, wyjaśnia

<sup>21</sup> Andrzej Siedlecki pisze: „Aktor za pośrednictwem tekstu przesyła widzowi myśli i emocje, a musi to czynić w sposób prawdziwy, przekonujący. I tak być powinno, czy gra na scenie, w filmie, telewizji czy radiu”. A. Siedlecki, *Sekrety techniki aktorskiej. Jak uczyć?*, Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2007, s. 11. Analogie dostrzegają także sami aktorzy. Jako najistotniejsze podobieństwo między teatrem scenicznym a radiowym Krzysztof Gosztyła wskazuje piękno słowa. Jego zdaniem, świadomość słowa w teatrze radiowym jest nieco silniejsza niż w scenicznym, jednak stanowi płaszczyznę łączącą oba rodzaje sztuk. Zob. *Aktor w teatrze radiowym – sonda. Odpowiada Krzysztof Gosztyła*, „Teatr Polskiego Radia. Kwartalnik dramaturgii radiowej” 1995, nr 3, s. 118.

<sup>22</sup> W. Hulewicz, *Teatr i radio*, „Scena Polska” 1936, s. 179; cyt za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia*, t. 1..., s. 46

<sup>23</sup> A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej. Teatr, film, telewizja, radio*, Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2010, s. 179.

interpretację scen i wysłuchuje odczytywanych przez aktorów kwestii, dokonując niezbędnych korekt. Podczas nagrań natomiast wykonuje dodatkową pracę polegającą na przypominaniu aktorom sytuacji, w jakiej rozgrywa się scena oraz wskazywaniu etapu rozwoju psychicznego, na jakim znajduje się bohater. Dookreśla również interpretację poszczególnych kwestii, a niekiedy także pojedynczych słów, co pozwala doszlifować rolę. Od strony technicznej praca aktorska może ulegać również dalszej fragmentaryzacji, jeśli reżyser – chcąc uzyskać pożądany przekaz emocjonalny i pełniejszą korelację słowa z efektami akustycznymi – odwołuje się do technik filmowych i nagrywa słuchowisko nie tylko scenami, ale także fragmentami scen<sup>24</sup>.

Jak podkreśla Jerzy Limon, sztuka foniczna ma charakter systemu semiotycznego, składającego się z elementów wielu systemów istniejących poza nim (słowo, muzyka czy śpiew), a także cech swoistych, które mają naśladować rzeczywistość pozaartystyczną (efekty akustyczne)<sup>25</sup>. Podstawowym środkiem ekspresji jest dla aktora głos. Jeden z reżyserów Teatru Polskiego Radia, Jan Warenycia zwraca uwagę, że „dobry aktor radiowy powinien mieć przede wszystkim taki głos, który zapewni mu rozpoznawalność. Do radia najlepsze są głosowe indywidualności. Aktor radiowy powinien charakteryzować się też pewną szczególną wrażliwością, umiejętnością przekazywania swoich emocji tylko w głosie. W radiu informacja o człowieku zawiera się w jego głosie i aktor musi umieć przyjąć to jako kanon”. Od aktora radiowego wymaga się zatem **umiejętności posługiwania się głosem** do tworzenia określonych znaczeń. Teatr radiowy preferuje kameralny sposób gry, nie przyjmuje tak silnej wyrazistości, jaka cechuje grę aktorską w teatrze scenicznym. Jak podkreśla Siedlecki, w teatrze radiowym fałsz pojawia się wówczas, gdy aktor „przegrywa” tekst, „gdy jego środki ekspresji nie mają wewnętrznego usprawiedliwienia”<sup>26</sup>. „Z dwojga złego – dodaje Siedlecki – radio woli niedogranie niż przegranie tekstu”<sup>27</sup>. Ekspresja aktora w teatrze radiowym wymaga powściągliwości właściwej pozaradiowej komunikacji międzyludzkiej<sup>28</sup>. Musi przy tym charakteryzować się wystarczającą wyrazistością, by budować dramaturgię i utrzymać zainteresowanie odbiorcy. Podawanie tekstu w teatrze radiowym wymaga również starannego ukształtowania intonacyjnego. Pod tym względem wykonanie aktorskie w teatrze radiowym sytuuje się jako forma pośrednia między teatrem scenicznym a filmem.

---

<sup>24</sup> Por. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 40; K. T. Toeplitz, *Sekrety filmu*, Iskry, Warszawa 1967, s. 133.

<sup>25</sup> Zob. J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 148.

<sup>26</sup> A. Siedlecki, *Być aktorem...*, s. 181. Aktor, Wojciech Zajdler, twierdzi: „w radiu słychać łatwo fałsz (na scenie można oszukać) – w radiu wszystko polega na prawdzie oświadczenia, szczerości wypowiedzi. Przy mikrofonie dochodzi do prawd ostatecznych”. K. Danecka-Szopowa, *Teatr radiowy. Uwagi o słuchaniu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4, s. 357.

<sup>27</sup> A. Siedlecki, *Być aktorem...*, s. 181.

<sup>28</sup> Aktorstwo w teatrze radiowym jest pod tym względem bliższe aktorstwu filmowemu. Jak pisze K. T. Toeplitz: „Gra stuszowana, zachowanie najbardziej naturalne, podobne do normalnego zachowania się ludzi w życiu – oto podstawowa zasada pracy aktorskiej w filmie”. K. T. Toeplitz, dz. cyt., s. 133.

Jedynym jednak środkiem ekspresji aktorskiej jest dźwięk, aktor musi się nauczyć wykorzystywać jego walory do uzyskania pełni ekspresji. Dotyczy to nie tylko głosowego ukształtowania wypowiedzi, ale także formowania dźwięków towarzyszących, naśladowujących rzeczywistość. Jak podkreśla Jerzy Limon, kreowanie fikcyjnego świata fonicznego w teatrze radiowym odbywa się przy wykorzystaniu dwóch podstawowych zasad: synekdochiczności (np. warkot samochodu oznacza nie tylko sam samochód, ale i jazdę samochodem) oraz strategii przypisywania nawet dźwiękom asemantycznym funkcji znakowej. W takim ujęciu zarówno głos, jak i odgłosy wykonywanych przez aktora czynności są zarazem synekdochą aktora i postaci, którą kreuje<sup>29</sup>. W sposobie posługiwania się rekwizytami, znajdującymi się w studio, aktor powinien uwzględnić fakt, że ich tożsamość brzmieniowa bywa niezależna od tożsamości fizycznej. Nie zawsze odgłos uzyskiwany przy wykorzystaniu określonego przedmiotu nasunie odbiorcy skojarzenia z tym właśnie przedmiotem. Ponadto określonych przedmiotów trzeba używać w odpowiedni sposób, aby wydały pożądaną, rozpoznawalną dla słuchacza dźwięk. Synchronizacja pracy z mikrofonem i wykonywania dodatkowych czynności wymaga zatem od aktorów radiowych pewnej **sprawności fizycznej**. Warsztat aktorski, wyniesiony z teatru scenicznego w radiu okazuje się zupełnie nieprzydatny<sup>30</sup>. Ruch aktora w radiu ma znaczenie o tyle, o ile jest źródłem dźwięku. Nie może też trwać za długo, by nie naruszyć linii rytmicznej całego słuchowiska. Tych elementów uczy praktyka aktorstwa radiowego

Miejsce nagrań słuchowiska tylko pozornie jest stałe i ogranicza się do przestrzeni studia. Niektóre sceny nagrywane są w specjalnie wydzielonej przestrzeni studia, przeznaczonej do realizacji „plenerowych”, inne wymagają przejścia do silniej wytlumionego studia, jeszcze inne – wyjścia poza studio<sup>31</sup>. Sceny rozgrywane się w przestrzeni zamkniętej podlegają zróżnicowaniu ze względu na plany akustyczne. W teatrze radiowym rodzaje stosowanych planów wynikają z intymności, kameralności przekazu. Zróżnicowanie planów osiąga się za pomocą odległości mówiącego od mikrofonu i odpowiedniego rozmieszczenia aktorów w studiu. Do najważniejszych należą plan daleki, plan bliski oraz plan myśli<sup>32</sup> – pojęcia nieobce aktorom radiowym. Niejednokrotnie aktorzy muszą zmieniać plany w obrębie tej samej sceny, co wymaga umiejętności wykorzystania zakresów pochłaniania dźwięku, jakie oferuje mikrofon. Jeden z uznanych reżyserów Teatru Polskiego Radia, Waldemar Modestowicz, podkreśla, że dobry aktor radiowy powinien przede wszystkim posiadać **umiejętność pracy z mikrofonem**.

<sup>29</sup> J. Limon, *Trzy teatry...*, s. 149. Jak podkreśla badacz, teatr radiowy odróżnia od innych sztuk niemal całkowita synekdochiczność.

<sup>30</sup> Aktorstwo radiowe wymaga wykorzystania w studiu pozacodziennych ruchów ciała, wyuczonych i dostosowanych do audialnych środków wyrazu. Zob. Ch. Balme, dz. cyt., s. 169

<sup>31</sup> Np. nagranie słuchowiska Feliksa Netza *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* w reżyserii Waldemara Modestowicza w większości odbywało się poza studiem radiowym: w jednej z katowickich kamienic i na poligonie.

<sup>32</sup> Plan myśli polega na wypowiedaniu przez aktora kwestii bezpośrednio do mikrofonu.

Są aktorzy – mówi Modestowicz – którym mikrofon bardzo przeszkadza, nie mogą przyzwyczać się do tego, że mają kartkę przed oczyma, że nie mogą nią sobie zasłaniać mikrofonu, że trzeba znaleźć dobrą pozycję do mikrofonu. Takich zasad aktorzy się uczą, ale niektórzy mają taki talent, po prostu czują mikrofon. Takiemu aktorowi nawet bliski plan nie przeszkadza w ekspresji, dynamice.

W aktorstwie radiowym mikrofon nie może przeszkadzać, lecz powinien być źródłem intymności, składnikiem ekspresji aktorskiej.

Przestrzeń studia wymaga od aktorów **szczególnego rodzaju wyobraźni**<sup>33</sup>. Aktor musi głosowo przekazać czynności, które wykonuje przy pomocy symbolicznych, niekiedy nieadekwatnych do sytuacji, przedmiotów lub których wcale nie wykonuje fizycznie. Również odgrywanie scen dialogowych nabiera w radiu szczególnego charakteru. O ile w teatrze aktor w scenach dialogowych zawsze gra do kogoś, o tyle w słuchowisku gra przede wszystkim do mikrofonu. Musi przy tym stworzyć wrażenie, że zwraca się do kogoś konkretnego. Niekiedy nie ma obok siebie partnera, do którego kieruje swoje kwestie, a w szczególnych przypadkach może się z nim w ogóle nie spotkać podczas nagrania<sup>34</sup>. Aby replika dialogu wygłaszana pod nieobecność partnera nie straciła swoich właściwości, do nagrania zaprasza się innego aktora, którego obecność stworzy komentarz emocjonalny. Niekiedy reakcja rozmówcy może być słyszalna, innym razem chodzi jedynie o psychiczny kontakt z milczącym partnerem podczas wygłaszania kwestii.

Przy trudnej do opanowania roli wyobraźni aktor radiowy dysponuje także pewnymi **środkami pomocniczymi**. Awizualność teatru radiowego sprawia, że aktorzy nie muszą uczyć się roli na pamięć, lecz odczytują swoje kwestie podczas nagrania bezpośrednio ze scenariusza. Cenną pomocą dla aktora jest również możliwość wykonywania ruchów i gestów mimicznych, których mikrofon nie rejestruje, a które ułatwiają aktorowi ekspresję. W teatrze radiowym ani wygląd zewnętrzny, ani żaden bezdźwięczny gest, jaki wykona aktor, nie zostaną przekazane słuchaczowi i mogą jedynie służyć wyłącznie jako pomocniczy środek ekspresji<sup>35</sup>. Wreszcie radio stwarza aktorowi możliwość kontrolowania rezultatów swojej pracy. Podczas nagrań reżyser prezentuje aktorom fragment poprzedzający miejsce, w którym wznowione zostaje nagranie. Ma to

<sup>33</sup> Jerzy Trela na pytanie o specyfikę aktorstwa radiowego odpowiada: „Radio wymaga ode mnie innego rodzaju skupienia, umiejętności pobudzenia nie tylko wyobraźni odbiorcy, ale także własnej. To cenię w radiu najbardziej”. Rozmowa z J. Trelą, przeprowadzona 19.06.2011, w dyspozycji autorki.

<sup>34</sup> Kierownik literacki Teatru Polskiego Radia, Krzysztof Sielicki, wspomina: „Kilka lat temu, przygotowując słuchowisko *Romeo i Julia* według Szekspira, napotkaliśmy ogromny problem: brakowało dogodnego terminu, w którym aktorzy grający Romea i Julię mogli się spotkać na nagraniu. Wtedy reżyser wpadł na szalony pomysł: aktorzy nagrywali swoje role osobno, a razem zagrali dopiero w montażu. Taki zabieg przyniósł zaskakująco dobre efekty. *Romeo i Julia* to przecież nie tyle historia pierwszej miłości, co opowieść o egoizmach młodych ludzi, którzy walczą z przeciwnościami losu, by być razem. Samotność aktorów podczas nagrań umożliwiła uzyskanie takiego właśnie efektu i otworzyło miejsce dla niekonwencjonalnej interpretacji dramatu Szekspira”. Rozmowa z K. Sielickim przeprowadzona 01.02. 2011 r. w dyspozycji autorki.

<sup>35</sup> Gustaw Holoubek twierdził: „[w radiu] nie czuję ograniczenia, gestykuluję, pomagam sobie. W radiu jestem bardziej bezwstydnym, opada kontrola fizyczna – nie lękam się, że jestem pokraczny, zdeformowany, brzydki – niczego ze swej zewnętrzności nie upiększam”. K. Danecka Szopowa, dz. cyt., s. 354.



nie tylko znaczenie z punktu widzenia montażu, ale również pozwala aktorowi zorientować się w emocjach i rytmie gry, którą ma wznowić po sygnale realizatora. Aktorzy mogą również przysłuchiwać się efektom swojej pracy w czasie emisji. Możliwość uczenia się aktorstwa radiowego na własnym doświadczeniu stanowi szansę dla aktorów rozpoczynających pracę w radiu.

Jak pisze Christopher Balme w odniesieniu do teatru scenicznego, „żeby w ogóle można było mówić o grze aktorskiej, trzeba pamiętać o widzu, który obserwuje aktora w danej sytuacji fikcyjnej albo przypisuje go danej sytuacji fikcyjnej”<sup>36</sup>. Aktor radiowy nie ma bezpośredniego kontaktu ze słuchaczami, nie ma możliwości obserwowania ich reakcji. Tymczasem słuchacz jest współtwórcą dzieła radiowego, przez swój wkład dookreśla sensy w dziele oraz tworzy właściwą scenę, w której rozgrywa się słuchowisko<sup>37</sup>. W teatrze radiowym **gra się dla słuchacza** i w realizacji aktorskiej uwzględnia się perspektywę odbioru. Mikrofon uosabia podczas gry aktorskiej ucho odbiorcy. Zdaniem Krzysztofa Kołbasiuka, „aktora i słuchacza [w teatrze radiowym] łączy poczucie wspólnego udziału w innej rzeczywistości, poczynając od nowej jakości dźwięku, który nie może być kreowany jako twór samoistny, ale ma wywoływać emocje, pobudzające do myślenia na równi z przekazywaną treścią. Emocje należą, jeśli tak można powiedzieć, do słuchacza”<sup>38</sup>. W słuchowisku postać ma osobowość ograniczoną i schematyczną w porównaniu z osobowością realnego człowieka. Można ją wykreować przy pomocy odpowiednich zachowań i wypowiedzi<sup>39</sup>. Wymaga to podporządkowania ekspresji dźwiękowej oczekiwaniom słuchacza. Sytuację dźwiękową aktor buduje w sposób symboliczny, dając słuchaczowi jedynie impuls, na podstawie którego słuchacz będzie w stanie zrekonstruować sytuację; następnie dźwięk ulega wyciszeniu, a aktor pozwala działać wyobraźni odbiorcy<sup>40</sup>.

Podsumowując rozważania dotyczące produkcyjnych uwarunkowań aktorstwa radiowego, warto podkreślić nieporównywalnie szybsze tempo pracy nad rolą w stosunku do teatru scenicznego i filmu. Nie pozostaje to bez wpływu na samych aktorów. Krzysztof Gosztyła, charakteryzując teatr radiowy, stwierdza:

[...] od wykonawcy oczekuje się szczególnej koncentracji, gotowości oraz – co być może najistotniejsze – olbrzymiej aktorskiej samokontroli, która przejawia się w błyskawicznym rozpoznaniu danej formy, równie szybkim doborze stosownych środków techniki aktorskiej, jak również w umiejętności płynnego kontynuowania przerwanej często w pół sceny<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Ch. Balme, dz. cyt., s. 154.

<sup>37</sup> K. Schöning, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, przeł. H. Żebrowska, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. nauk. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 131–132.

<sup>38</sup> *Aktor w teatrze radiowym – sonda. Odpowiada Krzysztof Kołbasiuk*, „Teatr Polskiego Radia. Kwartalnik dramaturgii radiowej” 1997, nr 1, s. 106.

<sup>39</sup> Por. Limon, *Trzy teatry...*, s. 214.

<sup>40</sup> Na podstawie rozmowy z W. Modestowiczem, zarejestrowanej 21.02.2011, w dyspozycji autorki.

<sup>41</sup> *Aktor w teatrze radiowym – sonda. Odpowiada Krzysztof Gosztyła*, dz. cyt., s. 117.

W radiu nie ma czasu na długie reżyserowanie i prowadzenie aktora, dlatego debiutanci muszą szybko przystosowywać się do warunków realizacyjnych. Jak podkreśla Siedlecki:

niesamowicie ważna jest tu szybka ocena materiału literackiego, analiza tekstu oraz okoliczności, w jakich postać się znajduje, i wyobrażenie sobie postaci, którą ma się zagrać, a w konsekwencji prawidłowa umiejętność natychmiastowego i spontanicznego reagowania na partnerów<sup>42</sup>.

### Modele aktora i aktorstwa w teatrze radiowym

Specyfika pracy nad słuchowiskiem oraz brak profesjonalizacji zawodu aktora radiowego sprawia, że nadrzędną funkcję w ukształtowaniu gry aktorskiej w radiu spełnia **reżyser**. 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<sup>43</sup>. To on przygotowuje aktora do pracy w studiu nagraniowym, uczy pracy z mikrofonem i sposobów zachowania w poszczególnych planach akustycznych. Prowadzi przy tym aktora tak, by w krótkim czasie dać mu wyobrażenie o roli, w jaką ma się wcielić, skłonić do odegrania określonych emocji zgodnie z intencją tekstu i własną koncepcją reżyserską. Każdy reżyser posiada własne **metody pracy z aktorami**, a także sposoby skutecznego kształtowania ich gry w toku szybkiej produkcji radiowej. Aktor stanowi w rękach reżysera twórcze narzędzie, przy pomocy którego powstaje materiał dźwiękowy – podstawę przyszłego dzieła.

W zakresie metod pracy z aktorami trudno tworzyć uogólnienia. Indywidualność warsztatu pracy każdego reżysera skłania do przedstawienia tego zagadnienia na przykładach. Henryk Rozen, wieloletni wykładowca aktorstwa w szkołach wyższych i były dyrektor Teatru Polskiego Radia, mówi:

Nie każda ekspresja aktorska ma racjonalne podstawy, nie każdą emocję wyraża aktor świadomie. Dlatego aktorów uczyć przede wszystkim wycucia materii, świata przedstawionego i myślenia o postaci<sup>44</sup>.

Podczas próby przed nagraniem Rozen podaje aktorom krótkie, proste komunikaty. Wyjaśnia, o czym jest tekst i jaka jest jego wizja całości dzieła.

Aktor w radiu nie może mieć za dużo informacji. Musi mieć tylko podany kierunek improwizacji. Dalsza część pracy reżysera w radiu polega na tym, żeby mieć dobre ucho, umieć podjąć szybko decyzję, czy to, co zostało zarejestrowane spełnia jego oczekiwania i czy nagranie ma wystarczającą jakość i intensywność<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> A. Siedlecki, *Być aktorem...*, s. 179.

<sup>43</sup> Zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008, s. 378

<sup>44</sup> Na podstawie rozmowy z H. Rezonem, zarejestrowanej 19.06.2011, w dyspozycji autorki.

<sup>45</sup> Tamże.

Takie podejście pozwala traktować aktora jako czuły instrument, któremu pozostawia się miejsce na elementy improwizacji, własnego sposobu wyrażenia oczekiwanych emocji. Otwieranie aktora na własną twórczość w zaznaczonym przez reżysera kierunku często powoduje zmiany w reżyserskiej interpretacji sceny.

Dla Dyrektora Teatru Polskiego Radia, Janusza Kukuły, reżyser to partner w dookreślaniu sposobu gry w słuchowisku. „Bardzo dużo zależy od tego, jak aktor widzi postać, którą ma zagrać” – mówi Kukuła.

W przygotowaniu radiowym scenariusza unikam notowania uwag dotyczących gry aktorskiej. [...] Zwykle sposób gry aktorskiej powstaje w czasie pracy z aktorami. Poza tym, jeśli sposoby interpretacji roli są zbyt dokładnie wyznaczone w scenariuszu, ogranicza to inwencję twórczą aktora.

Kukuła nie dopuszcza jednak własnej interpretacji roli przez aktora. Wyjaśnia:

W sztuce wszystko jest konwencją. W radiu również. Złe utwory powstają wtedy, kiedy następuje pomieszanie konwencji. Gdybyśmy zdecydowali się na taki wariant, że aktor wprowadza własną interpretację, mielibyśmy pomieszanie konwencji.

Jego zdaniem, zadaniem aktora jest koncentracja na roli, zadaniem reżysera – określenie spójnej koncepcji całego dzieła, która pozwoli umieścić grę aktorską w kontekście całości słuchowiska.

Jerzy Płażewski wyróżnia dwa **typy aktorstwa**, których występowanie oznacza się we francuskich odpowiednikach słowa „aktor”. *Comédien* oznacza człowieka, który potrafi się wcielać w różne, czasem całkowicie odmienne role. *Acteur* natomiast posiada indywidualną osobowość, która pojawia się we wszystkich odgrywanych przez niego rolach. Pierwszy tworzy typ stabilistyczny, który umożliwi widzowi szybkie rozpoznanie bohatera pod względem typu fizycznego i moralnego, drugi – transmutacyjny – wywołuje u widza podziw dla zręczności przeobrażeń aktora. Teatr radiowy charakteryzuje różnorodność ról aktorskich, co w ocenie aktorów bywa istotnym atutem<sup>46</sup>. Stwarza szansę doboru typu roli dogodnego dla aktora i w tym sensie typ aktorstwa zależy indywidualnie od każdego wykonawcy. Aktorzy radiowi na ogół wykazują się jednak dużą zmiennością w zakresie rodzaju realizowanych ról, a zarazem różnorodnymi formami gry aktorskiej. W słuchowisku cyklicznym, nie tylko aktor tworzy postać, ale możliwa jest również zależność odwrotna. Jak zauważa Jerzy Ziomek, „aktor w radiowej powieści, w odcinkowym filmie telewizyjnym tworzy postać, która wchodzi w obieg świadomości odbiorczej. I potem postać anektuje aktora”<sup>47</sup>. Aktor w pewnym sensie przylega do postaci,

<sup>46</sup> Na pytanie, dlaczego aktorzy wybierają teatr radiowy, Andrzej Piszczatowski, aktor i wieloletni reżyser Teatru Polskiego Radia odpowiada: „W teatrze radiowym obcuje się ze szlachetną literaturą, pojawiają się tu różnorodne teksty wymagające różnych ról i każdy aktor znajdzie tu coś interesującego dla siebie. Poza tym – co istotne – słuchowiska dają szansę dużych ról, niekiedy większych niż te, w których aktorzy bywają angażowani w teatrze. To gimnastyka między różnymi gatunkami literackimi i konwencjami, która pozwala się aktorom rozwijać. Na podstawie rozmowy z A. Piszczatowskim, zarejestrowanej 14.02.2011, w dyspozycji autorki.

<sup>47</sup> J. Ziomek, dz. cyt, s. 80.

osadza się w określonym kontekście powieści radiowej i traci możliwość wchodzenia w nowe związki kontekstowe. W słuchowisku „mobilność znakowa”<sup>48</sup> aktora jest znacznie większa niż w powieści radiowej.

Na podział, zaproponowany przez Płazewskiego, nakłada się drugi, wyraźniejszy z historii teatru scenicznego. Konstancy Stanisławski oczekiwał od aktora utożsamiania się z kreowaną postacią, a nie odtwarzania zewnętrznych przejawów określonego uczucia. W ten sposób to przeżywanie dyktowało aktorowi rozwiązania warsztatowe. Teoria alienacji, sformułowana przez Bertolda Brechta określała dystans, jaki powinien wykazywać aktor względem swojej roli. Ukazanie świadomości gry aktorskiej przez wykonawców ról miało umożliwić zachowanie krytycznego stosunku do świata i utworu. W przypadku aktorstwa radiowego stosunek aktora do roli jest znów kwestią indywidualną. W tym zakresie warsztat pracy aktorzy wynoszą niekiedy z miejsc stałej pracy: teatru lub filmu. Można natomiast obserwować inspiracje obiema koncepcjami w zakresie pracy reżysera z aktorami. Do **metody przeżywania** przychyliła się w pracy nad słuchowiskiem Waldemar Modestowicz, elementy **teorii alienacji** wykorzystuje w swym warsztacie pracy Jan Warenycia.

Waldemar Modestowicz starannie dobiera obsadę, czyniąc z aktora klucz do zbudowania wiarygodnego portretu bohatera. W zakresie współpracy z wykonawcami ról Modestowicz próbuje wzbudzić w aktorach emocje, które mają odczuwać postaci, zachęca ich – niekiedy prowokuje – do przeżywania emocji postaci. Formułując komunikaty, skierowane do aktorów, często utożsamia wykonawców ról z postaciami – w odniesieniu do bohaterów używa formy „ty”<sup>49</sup>. Podczas nagrania, zwracając uwagę na emocje, jakie mają przedstawić aktorzy, reżyser pozostawia im pewną dowolność w sposobie interpretacji tekstu. W interesujący sposób wykorzystuje także ruch aktora, prosząc o fizyczne odgrywanie scenek, które mikrofon zarejestruje tylko dźwiękowo, ale gesty wykonywane przez aktorów podczas nagrań sprawią, że ekspresja głosowa stanie się pełniejsza i bardziej naturalna. Jedną z ważniejszych zasad, które charakteryzują styl twórczości Modestowicza, jest zasada: „potrzebne jest tylko to, co jest niezbędne”, oznaczająca minimalizm w stosowaniu środków dźwiękowych, także przez aktorów<sup>50</sup>.

Jan Warenycia także inspiruje się elementami koncepcji Stanisławskiego. Odwołuje się na przykład do pojęcia pamięci emocjonalnej, które zakłada tożsamość pomiędzy własnym życiem uczuciowym aktora a życiem przedstawianej postaci.

<sup>48</sup> Określenie J. Limona, stosowane na oznaczenie sytuacji, w której nośnik znaku (aktor) nie zostaje w świadomości odbiorcy zrośnięty z tym, co oznacza, przez co przeniesienie nośnika do innego kontekstu (spektaklu, także radiowego) nie jest zakłócone wywołanym schematem pamięciowym. J. Limon, *Trzy teatry...*, s. 215.

<sup>49</sup> Na przykład: „Zaczynasz się coraz bardziej gubić. Może to z tobą jest coś nie tak? Czujesz się osaczony. Dopiero pod koniec sceny zaczynasz się z tym godzić” (fragment instrukcji reżyserskiej przekazanej aktorom podczas nagrania słuchowiska *Podróż do Warszawy*).

<sup>50</sup> Rozmowa z W. Modestowiczem, zarejestrowana 21.02.2011, w posiedaniu autorki.

W pracy nad słuchowiskiem – mówi Warenycia – staram się pokazać aktorowi, że emocje, które ma odegrać lub cechy postaci, w którą ma się wcielić, pochodzą z jego doświadczenia, że nie musi ich zupełnie udawać. W ten sposób unikam pewnej sztuczności w grze aktorskiej, którą w radiu bardzo łatwo odczuć.

Reżyserując słuchowisko, Warenycia koncentruje się na dźwiękowym wymiarze gry aktorskiej i tego rodzaju komunikaty przeważają w jego rozmowach z aktorami podczas próby czytanej. Podczas odczytywania scenariusza z podziałem na role, wyjaśnia aktorom, jakie efekty dźwiękowe i zabiegi montażowe wykorzysta i w których miejscach scenariusza wystąpią. Określa także precyzyjnie sposób interpretacji poszczególnych ról, scen i kwestii, odwołując się do problematyki utworu jedynie w charakterze uzasadnienia własnej koncepcji. Podaje konkretne zachowania i reakcje głosowe, o których wykonanie prosi aktorów, jedynie pomocniczo odwołuje się do emocji, nie utożsamiając w tym zakresie aktora z bohaterem<sup>51</sup>. O postaci i jej przeżyciach emocjonalnych wypowiada się w trzeciej osobie. Są to elementy inspiracji teorią alienacji<sup>52</sup>.

Bez względu na koncepcję, relacja między rolą a osobą, która ją wykonuje, jest do pewnego stopnia refleksją nad relacją między materialnością a znaczeniami<sup>53</sup>. Reżyserowanie gry aktorskiej posiada również pewne stałe elementy. Podczas nagrań reżyser zwraca uwagę na niedociągnięcia w interpretacji ról, może przerwać nieprawidłową interpretację roli przez aktora, udzielić wskazówek i poprosić o powtórzenie fragmentu. Niektórzy reżyserzy powtarzają wybrane sceny, nagrywają tzw. duble, z których w montażu wybierają lepszą wersję. Dublowanie jest szczególnym przejawem reżyserowania gry aktorskiej i jest stosowane wówczas, gdy interpretacja zaproponowana przez aktorów wydaje się reżyserowi ciekawa i chce zostawić moment podjęcia decyzji na czas montażu. Również wówczas, gdy modyfikuje swoją wizję reżyserską podczas nagrania i prosi o wyeksponowanie różnych emocji w każdej wersji sceny.

Podsumowując rozważania dotyczące koncepcji gry aktorskiej w teatrze radiowym, warto wspomnieć, że reżyserzy muszą również każdorazowo określać **skalę wyrazistości gry aktorskiej**, jakiej oczekują od aktora. Płażewski wskazuje w tym zakresie na trzy podstawowe sytuacje.

W y r a z i s t o ś ć w p r o s t r ó w n o l e g ł a do treści to aktorstwo o znacznej wyrazistości, nieco „teatralnej” i powiększającej, której kierunek jest równoległy do wyrażanej treści (irytacja wyrażana przez walenie pięścią w stół, strach – przez drżenie ręki)<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Na przykład: „Sytuacja jest taka. On mówi, pozostali słuchają, narasta w nich wewnętrzny bunt, niezadowolenie. Mówiąc takie słowa, on łamie pewną konwencję”; „To jest scena, w której wszyscy płaczą. Sami się oszukali, bo uwierzyli w tę potwarz” (fragment instrukcji reżyserskiej przekazanej aktorom podczas nagrania słuchowiska *Wspomnienia z domu umarłych* wg Fiodora Dostojewskiego)

<sup>52</sup> Jak pisał Brecht, „zastosowanie formy O n i czasu przeszłego pozwala aktorowi na zachowanie w swojej postawie odpowiedniego dystansu. [...] Jednocześnie mówienie informacji w trzeciej osobie powoduje zderzenie się dwóch intonacji, dzięki czemu druga z nich (a więc właściwy tekst) ulega efektowi obcości”. B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 119.

<sup>53</sup> Ch. Balme, dz. cyt., s. 163.

<sup>54</sup> J. Płażewski, dz. cyt., s. 383.

Taka forma wyrazistości nie jest obca teatrowi radiowemu, który operuje symbolami ze względu na znaczne uproszczenie środków wyrazu i świata przedstawionego w słuchowisku. Coraz częściej w teatrze radiowym wykorzystuje się drugi rodzaj wyrazistości, wyrazistość odwrotnie równoległą do treści.

Jest to aktorstwo o równie wysokim szczeblu wyrazistości, którego kierunek jest odwrotny do wyrażanej treści. Aktorstwo takie wyraża albo pomieszenie i brak samokontroli bohatera, albo znakomitą umiejętność maskowania prawdziwych uczuć<sup>55</sup>.

Ten rodzaj aktorstwa pozwala w sztuce radiowej kreować szczególne wartości artystyczne. Przekłada się bowiem na werbalne ukrywanie prawdziwych intencji, co może być istotne ze względów fabularnych<sup>56</sup> i twórczo wykorzystane w konstruowaniu dramaturgii. Jako strefa pośrednia, istotna ze względów dramaturgicznych, w teatrze radiowym występuje także wymieniona przez Płażewskiego sfera obojętności<sup>57</sup>. Nie sposób jednak wskazać przykładowe nazwiska aktorów, którzy realizowaliby każdą z wyodrębnionych kategorii. W teatrze radiowym występują one w obrębie jednej roli i stanowią dodatkowy środek ekspresji.

Aktorstwo w teatrze radiowym wciąż jeszcze wymaga refleksji teoretycznej. Celem przedstawionego ujęcia było wskazanie na złożoność tej problematyki, a także wielość perspektyw badawczych, jakie mogłyby posłużyć w dalszych pracach nad zagadnieniem. Ocenę wskazanych przeze mnie dróg oraz wyłaniającego się z konfrontacji z innymi dziedzinami sztuki obrazu aktorstwa w teatrze radiowym, pozostawiam Czytelnikowi, a także kolejnym badaczom.

### *Streszczenie*

#### *Aktor w teatrze radiowym*

Artykuł ma na celu przybliżenie specyfiki aktorstwa radiowego. Wskazuje na podobieństwa i różnice z teatralną i telewizyjną formą sztuki aktorskiej, określa cechy wyróżniające grę w teatrze radiowym w stosunku do innych mediów. Omawia także metody pracy reżyserów Teatru Polskiego Radia z aktorami podczas prób i nagrań słuchowisk.

### *Summary*

#### *The actor in the radio drama*

The article focuses on the intricacies of radio drama acting. It shows the similarities and differences between radio and TV drama, and describes the distinctive features of acting in radio drama in relation to other media. The article also focuses on the methodology of the Teatr Polskiego Radia directors' work with actors during radio drama rehearsals and recording sessions.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Jak trafnie zauważa H. Rozen, polski teatr radiowy wciąż jeszcze „opowiada historie”. Oznacza to, że przedmiotem swojego zainteresowania czyni warstwę fabularną, a nie na przykład strukturę utworu. (Na podstawie rozmowy z H. Rezonem z dnia 19.06.2011).

<sup>57</sup> J. Płażewski, dz. cyt., s. 383.