

*Aleksandra Mucha*

## **Glosy do ontologii spektaklu radiowego**

Szkic stanowi próbę doprecyzowania pewnych nieścisłości pojęciowych, jakie wykształciły się w toku badań poświęconych estetyce teatru radiowego i zarazem próbę zaakcentowania kwestii, które we współczesnej refleksji radioznawczej zdały się ulec marginalizacji. Z punktu widzenia dotychczasowych rozważań nad teatrem radiowym inspirację do dalszych badań stanowić może redefinicja terminów „słuchowisko oryginalne” i „słuchowisko adaptacyjne”, których usankcjonowana tradycją badawczą eksplikacja nosi znamiona niedookreśloności. Oba pojęcia, jako inwarianty słuchowiska jako gatunku, koncentrują się wokół wspólnego trzonu semantycznego, którego zaznaczenie wymaga analizy artystycznych realizacji cech konstytutywnych estetyki teatru radiowego. Kategorie instancji nadawczej dzieła radiowego, radiowej wypowiedzi artystycznej i projektowanego odbiorcy, wykazują silną zależność od zagadnienia percepcji dzieła radiowego. Stąd uzasadnione wydaje się rozpoczęcie rozważań od spojrzenia na spektakl radiowy pod kątem jego właściwości artystycznych.

Istotę radia w ogóle, a sztuki radiowej – jako eksponującej funkcję estetyczną i artystyczną wartość przekazu audialnego – w szczególności, stanowi materia dźwiękowa. Wysoko uorganizowany foniczny system ekspresji jest systemem semiotycznym, a więc w jego swoistej „gramatyce” można by wyróżnić – analogicznie w stosunku języka naturalnego – dwa poziomy: aspekt fonetyczny, obejmujący różnorodność form fonicznych, oraz płaszczyznę semantyczną<sup>1</sup>, wykazującą mnogość odcieni znaczeniowych, stanowiących co najmniej odzwierciedlenie możliwości kombinatorycznych warstwy fonicznej, a w rzeczywistości generujących nieskończone niemal możliwości. Radiowy system semiotyczny stwarza zatem szeroką gamę możliwości uformowania płaszczyzny realizacyjnej słuchowiska, a ta – zgodnie z przeznaczeniem spektaklu radiowego – jest właściwą, docelową i projektowaną w dziele płaszczyzną jego uobecnienia.

---

<sup>1</sup> O aspekcie fonetycznym i semantycznym języka zob. J. M u k a ǫ v s k ý, *O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. R. Maynowa, Warszawa 1966, s. 202.

Warunkiem koniecznym procesu artystycznej komunikacji radiowej jest jednak skonstruowanie wypowiedzi wyłącznie w tworzywie fonicznym, z uwzględnieniem fonetyczno-semantycznych zasad jego organizacji. Tymczasem Józef Mayen, dokonując syntezy rozważań nad radiową sztuką słowa od początku jej istnienia do czasów sobie współczesnych, proponuje zmianę optyki postrzegania dzieła radiowego i formułuje zaskakujące stwierdzenie: „Wizualność teatru radiowego jest [...] czynnikiem warunkującym całą specyfikę słuchowiska”<sup>2</sup>. Nie mniejsze zaskoczenie może wywołać śmielsze przytoczenie Richarda Imisona, zgodnie z którym radio, nie oddziałując na zmysł wzroku, jest „najbardziej wizualnym środkiem przekazu. To brzmi paradoksalnie” – dodaje Imison – „ale telewizja jest środkiem znacznie mniej niż radio wizualnym”<sup>3</sup>. Czym zatem jest owa audialna wizualność i w jakim sensie można mówić o swoistych „radiowych wrażeniach wzrokowych”?

Ukonstytuowany w materii dźwiękowej spektakl radiowy może sprawiać wrażenie zubożałego pod względem artystycznym ze względu na immanentną cechę awizualności, rozumianej jako ograniczenie środków oddziaływania artystycznego do jednej tylko, audialnej, płaszczyzny percepcji<sup>4</sup>. Przeświadczenie takie byłoby uzasadnione, gdyby wpisująca się komunikacyjnie wyłącznie w tworzywo dźwiękowe instancja nadawcza dzieła radiowego konstytuowała analogicznie jednostronną, czysto foniczną, funkcjonalną sytuację odbiorczą<sup>5</sup>. Oznaczałoby to, że aktywność słuchacza ogranicza się wyłącznie do dekodowania znaczeń artystycznego przekazu radiowego. Jednakże celowość jednostronnego w zakresie komunikacyjnych czynności nadawczych radiowego działania artystycznego zakłada wyobrażeniową realizację odbiorczą znaczeń komunikatu: dzieło foniczne pobudza zatem nie tyle słuch, co wyobraźnię dźwiękową słuchacza, a dzięki słuchowym bodźcom zmysłowym dokonuje się imaginatywne ukonstytuowanie rzeczywistości przedstawionej. Paradoksalnie zatem sztuka radiowa implikuje szerokie możliwości ewokowania wrażeń o charakterze innym niż słuchowy jako efekt wtórnego działania odbiorczego.

<sup>2</sup> J. M a y e n, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 208.

<sup>3</sup> R. I m i s o n, *Trzy głosy o dramaturgii radiowej*, „Dialog” 1966, nr 2, s. 157.

<sup>4</sup> Szerzej o awizualności teatru radiowego i jej skutkach zob. M. K a z i ó w, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 18–75. Siłę radiowego działania artystycznego osłabia przy tym fakt, że wrażeniom słuchowym – tradycyjnie uznawanym za podstawowe w radiowej sztuce słowa – przypada stosunkowo niewielki, zaledwie kilkuprocentowy, udział w ogólnym odbiorze rzeczywistości przez człowieka. Zob. *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Warszawa–Bielsko-Biała 2007, s. 302.

<sup>5</sup> Przynależność funkcjonalna instancji nadawczej i odbiorczej dzieła zdaje się wkraczać poza materię audialną – każde słuchowisko posiada bowiem pierwowzór lingwistyczny w postaci literackiego lub przynajmniej paraliterackiego scenariusza, natomiast odbiorca „wnosi” w akt komunikacji artystycznej nie tylko własną perspektywę działania wyobraźni, lecz także rozmaitych reakcji na komunikat artystyczny. Stąd uzasadnione wydaje się wprowadzenie rozróżnienia między funkcjonalnym a komunikacyjnym aspektem radiowego działania artystycznego.

Wtórna wizualność sztuki radiowej, zwana także „akuzją”<sup>6</sup>, generuje znaczenia odmienne niż wyglądy projektowane optycznie i konstytuuje się w wyniku oddziaływania dzieła radiowego na „oko wewnętrzne” odbiorcy. Wszak właściwą „sceną” spektaklu radiowego nie jest – jak w teatrze scenicznym – pewien wydzielony fragment przestrzeni realnej, lecz wyłącznie wyobraźnia odbiorcy. Nie może tu być mowy o wizualności w sensie tworzenia zjawisk optycznych, a jedynie o wtórnej wizualności, polegającej na dźwiękowym ewokowaniu skojarzeń wzrokowych. W tym sensie uprawomocnione są możliwości współwystępowania w wyobraźniowej realizacji słuchowiska takich elementów niedźwiękowych jak kształt, kolor czy ruch elementów świata przedstawionego. Warunkiem występowania wtórnej wizualności jest zatem zjawisko synestezji<sup>7</sup> – w sztuce radiowej elementy „pierwotnie wizualne” zmieniają bowiem semiotyczny sposób uobecnienia, by móc zaistnieć w audialnej materii słuchowiska, a następnie ponownie zyskują charakter przedstawieniowy, konstytuując się w wyobraźni słuchacza w formach o pierwotnych właściwościach, lecz wtórnej – innej już – aktualizacji. Owa skłonność do „wizualnej” aktualizacji znaczeń audialnych nie byłaby możliwa, gdyby wrażenia słuchowe nie ewokowały wzrokowych, a więc gdyby materia foniczna nie kierunkowała wyobraźni odbiorcy na próbę odtworzenia sfery wizualnej. Fenomen słuchowiska polega zatem na tym, że – by użyć określenia Sławy Bardijewskiej – dzieło audialne, „nie stając się sztuką przedstawieniową, wzbogaca słuchacza o specyficzne doznania przedstawieniowo-wizualne”<sup>8</sup>, czyni wyobraźnię właściwą płaszczyzną realizacyjną spektaklu radiowego.

Zarówno w badaniach radioznawczych, jak i quasi-normatywnej refleksji praktyków teatru radiowego, słuchowisko wpisujące się w obszar estetyki radiowej, manifestujące odrębność gatunkową tak wobec pozostałych form przekazu audialnego, jak źródłowej sztuki literackiej czy kojarzonych z teatrem scenicznym technik realizacyjnych, stało się polem skonwencjonalizowania pewnego znamiennego rozróżnienia. Przyjęło się – niemal od początku obecności spektakli radiowych na antenie Polskiego Radia – wyodrębnić i anonsować ze szczególną starannością grupę utworów pisanych specjalnie z myślą o tym medium, odpowiadających strukturalnie i dramaturgicznie specyficznym wymogom sztuki audialnej, stanowiących zapis utworu przeznaczanego do realizacji

---

<sup>6</sup> Akuzja – termin Leopolda Blausteina, oznaczający wewnętrzne przedstawienie wygląarów rzeczy dokonywane dzięki wzrokowo-słuchowemu typowi wyobraźni ludzkiej. Zob. L. B l a u - s t e i n, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5; i d e m, *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień*, Lwów 1931; i d e m, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938; i d e m, *Przedstawienia imaginatywne*, Przemyśl 1930; i d e m, *Rola percepcji w doznaniu estetycznym*, Warszawa 1937.

<sup>7</sup> Synestezja to „subiektywne odczucie wrażenia pochodzącego od innego zmysłu niż ten, który otrzymał bodziec zewnętrzny” (*Inny słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000, s. 317).

<sup>8</sup> S. B a r d i j e w s k a, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 38.

fonicznej<sup>9</sup>. Status „ontologiczny” i cechy dystynktywne oryginalnej twórczości słuchowiskowej zwykło się rozpatrywać w opozycji do radiowej grupy adaptacji – bytów o *stricte* literackiej proveniencji, poddanych wtórnej modyfikacji formalno-treściowej celem dostosowania do specyficznych warunków prezentacji audialnej. Na drodze długotrwałej ewolucji i ustawicznego rozwoju dramatycznych form radiowych, pojęcia „słuchowiska oryginalnego” i „adaptacji słuchowiskowej” wykryły się, dookreśliły gatunkowo i wyznaczyły granice własnej specyfiki, podkreślając wzajemną odrębność także na drodze opozycyjnego zestawiania własnych eksplikacji. W procesie antynomicznego dookreślenia definicji, niedostatecznemu – zdaje się – podkreśleniu uległy pewne, niezwykle istotne, zbieżności między reprezentującymi obie grupy tekstami kultury<sup>10</sup>.

Wygenerowane kategorie – obecne „od zawsze” w repertuarze teatru Polskiego Radia<sup>11</sup> – konstytuując się we wspólnym, audialnym systemie ekspresji, wykazują znaczną odmienną genetyczną, rzutującą na ich ukształtowanie strukturalne i cechy dystynktywne. Adaptację – obok postulowanej w odniesieniu do wszystkich spektakli radiowych autosemantyczności w obrębie systemu semiotycznego sztuki audialnej – cechuje bowiem występowanie rdzennych konotacji wobec źródłowej sztuki literackiej, co zdaje się uprawniać do przeprowadzania analiz porównawczych, badania wzajemnych oddziaływań na linii adaptacja–pierwowzór oraz ewentualnego wpływu adaptacji na tradycję interpretacyjną podstawy literackiej. Słuchowisko oryginalne, pozbawione pierwo-

---

<sup>9</sup> Powstawanie oryginalnych dzieł audialnych od początku istnienia teatru uznawano za zadanie szczególnego rodzaju, a jego realizacji przypisywano wyjątkową wartość. Jak zaznacza Elżbieta Pleszkun-Olejniczak, „zawsze wszystkie rozgłośnie podkreślały (i podkreślają po dziś dzień), jakie słuchowiska zostały napisane specjalnie dla nich. Owo eksponowanie faktu, iż zdobyło się kolejne słuchowisko oryginalne (szczególnie jeśli wyszło spod pióra znanego twórcy), jest – [...] ze względów prestiżowych – całkiem zrozumiałe” (E. Pleszkun-Olejniczak, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939 (Fakty, wnioski, przypuszczenia)*, t. 1, Łódź 2000, s. 197). Znalazło to wyraz w zapamiętaniach pracowników Polskiego Radia na kształt teatru radiowego, by przypomnieć – za M. J. Kwiatkowskim – Alojzego Kaszyna, który wśród głównych zadań radia wymienił właśnie „tworzenie utworów oryginalnych, mających rację bytu wyłącznie w radiu – słuchowisk”, czy Zdzisława Marynowskiego, kierownika programowego radia poznańskiego, który z ubolewaniem stwierdzał: „jest to mój największy kłopot: bowiem jak dotąd nie posiadamy specyficznej literatury radiofonicznej”. („Radiofon” 1927, nr 17, cyt. za: M. J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia*, Warszawa 1972, s. 244).

<sup>10</sup> Szerzej na temat tekstów kultury: Zob. *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002; B. Fiółek-Lubczyńska, *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej. O audiowizualnych tekstach kultury*, Kraków 2004, s. 11–14.

<sup>11</sup> Słuchowiska oryginalne wzbogaciły repertuar teatru Polskiego Radia nieco później niż adaptacje słuchowiskowe – za pierwsze słuchowisko adaptacyjne uchodzi wyemitowana 20.11.1925 r. *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, natomiast premiera pierwszego słuchowiska oryginalnego – *Pogrzebu Kiejstuta* Witolda Hulewicza nastąpiła 17.05.1928 r. Zob. M. J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 286–290.

wzoru literackiego, stanowiące zapis i realizację audialną dzieła radiowego, niejako z natury wydaje się pozbawione możliwości uczestniczenia w procesie adaptacyjnym. Dostosowany niejako *ex definitione* do możliwości i ograniczeń medium radiowego językowy zapis tekstu audialnego, nie powinien wymagać bowiem dodatkowych modyfikacji ani w obrębie zawartości treściowej, ani ukształtowania strukturalnego. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż taka eksplikacja nie wyklucza bliskich związków słuchowiska oryginalnego z literaturą. Przeciwnie: motywacja literacka nie tylko nie jest obca oryginalnej twórczości słuchowiskowej, ale wręcz zawiera się w jej charakterystyce gatunkowej. Słuchowisko jest bowiem definiowane dwojako, co najlepiej oddaje jego rozdartą między tradycyjną sztuką literacką a nowoczesną twórczością radiową, naturę: oryginalny tekst audialny jest – zgodnie z definicją Sławy Bardijewskiej – „dziełem autorskim, opartym na słowie pisanym potencjalnie dźwiękowym, otwartym na wielość realizacji i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną konkretyzacją tekstu”<sup>12</sup>, zatem stanowi zarówno gatunek sztuki literackiej, jak i radiowej<sup>13</sup>. Między tymi postaciami zachodzi relacja komplementarności – tekst pisany stanowi niezmienną kanwę słuchowiska, natomiast realizacje aktorskie są każdorazowo odmiennym sposobem uobecnienia utworu na antenie. Żaden tekst pisany nie posiada wpisanej weń, sformułowanej przez autora, jednoznacznej interpretacji fonicznej, ale każdy takiej interpretacji audialnej z założenia wymaga – słuchowisko oryginalne jest bowiem dziełem powstałym w językowym systemie semiotycznym przeznaczonym do realizacji w audialnym systemie ekspresji.

Adaptacja słuchowiskowa jest, by przytoczyć filmoznawczą definicję Maryli Hopfinger, „przekładem komunikatu, będącego układem znaków literackich na komunikat filmowy”<sup>14</sup>, a więc translacją intersemiotyczną, rozumianą jako „przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego”<sup>15</sup>. Tak rozumiana adaptacja wymaga poszukiwania ekwiwalentów znako-

<sup>12</sup> S. Bardijewska, *op. cit.*, Warszawa 2001, s. 43.

<sup>13</sup> Należy jednak pamiętać, że nie postać językowa, lecz audialna jest właściwą płaszczyzną realizacyjną słuchowiska oryginalnego, podobnie jak dla dramatu teatralnego realizacja sceniczna. *Notabene* argumentu tego użyła Stefania Skwarczyńska, broniąc autonomności dramatu scenicznego i proponując przyznanie mu miana sztuki osobnej, funkcjonującej na równi z muzyką, plastyką czy literaturą. Zob. S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

<sup>14</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 82.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 21. Należy dodać, że M. Hopfinger nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy dzieło powstałe w jednym systemie semiotycznym może być przełożone na drugi. Formułuje natomiast koncepcję wyodrębnienia w adaptowanym dziele trzech poziomów: budulcowego, budulcowo-znaczeniowego oraz znaczeniowo-kulturowego, uznając za całkowicie

wych i znaczeniowych – odpowiedników formalnych i treściowych, stanowiących punkty zbieżne między sztuką „źródłową” a „docelową”, a jej celem jest dokonanie możliwie najdoskonalszego, artystycznego przekładu znaczeń z jednego systemu semiologicznego na drugi. Dominantę adaptacji stanowią zatem przemiany o charakterze semiotycznym, a wszystkie pozostałe – takie jak strukturalne, lingwistyczne czy foniczne modyfikacje podstawy literackiej – winny być traktowane drugorzędnie i rozpatrywane w kategoriach sposobu dokonania translacji dzieła na inny system ekspresji. Są bowiem podporządkowane nadrzędemu celowi przetransponowania dzieła literackiego na grunt radiowej sztuki słowa, a więc służą takiemu ukształtowaniu scenariusza adaptacji, aby uwzględnić możliwości i ograniczenia medium radiowego. Konieczność dokonania przekładu intersemiotycznego dotyczy także – nie podlegającego przekształceniom strukturalnym czy lingwistycznym – słuchowiska oryginalnego.

W szerszym ujęciu konieczność dokonania translacji intersemiotycznej implikuje każdy zapis językowy, leżący u podstaw dzieła radiowej sztuki słowa. Każdy bowiem spektakl radiowy – także słuchowisko oryginalne – opiera się na poprzedzającej jego powstanie formie literackiej lub przynajmniej paraliterackiej, co w najprostszym przypadku oznacza audialną realizację scenariusza. Należy bowiem pamiętać, że oryginalna twórczość słuchowiskowa, choć powstaje z uwzględnieniem specyfiki medium audialnego, nie konstytuuje się bezpośrednio w przestrzeni audialnej, stanowiącej jego modelową płaszczyznę realizacyjną, lecz w formie zapisu językowego. Przyjmując taką optykę, proces adaptacji obejmuje zakres znacznie szerszy niż wynikałoby to z tradycyjnego rozróżnienia między słuchowiskiem oryginalnym i spektaklem adaptacyjnym<sup>16</sup>: adaptacja to – parafrazując filmoznawczą konstatację Alicji Helman – „słuchowisko w ogóle”<sup>17</sup>. Podążając tym tropem i mając w pamięci poglądy Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która przez adaptację rozumie „tyleż wiersz przeczytany po prostu przed mikrofonem, co skomplikowane słuchowisko, oparte o tekst obszernej

---

przekładalny jedynie ostatni poziom, obejmujący znaczenia luźno związane z budulcem, a więc od niego niezależne i dające się wyrazić w każdym systemie semiotycznym. *Ibidem*, s. 82–88.

<sup>16</sup> Przeprowadzenie takiego podziału uzasadniałaby raczej filmoznawcza eksplikacja adaptacji, sformułowana przez Marylę Hopfinger, która przez adaptację rozumie rezultat procesu adaptacyjnego, konkretne dzieło stanowiące efekt procesu tłumaczenia: „Adaptację filmową rozumiem jako przekład komunikatu będącego układem znaków literackich na komunikat filmowy, układ znaków filmowych. Przy czym chodzi tu nie o czynność przekładania, lecz o jej wynik, o efekt procesu tłumaczenia – film” (M. Hopfinger, *op. cit.*, s. 82). Uzasadnione wydaje się jednak traktowanie pojęcia adaptacji zgodnie z eksplikacją Alicji Helman, która definiuje adaptację jako proces – „prace techniczno-przygotowawcze scenarzysty na materiale literackim [...], mające na celu [...] przystosowanie tegoż materiału do możliwości zainscenizowania i sfilmowania” (A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28).

<sup>17</sup> A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1, s. 4. Konstatacja ta w oryginale brzmi: „adaptacja to kino w ogóle”.

powieści”<sup>18</sup>, uzasadnione wydaje się rozpatrywanie oryginalnej twórczości słuchowiskowej jako pewnej odmiany adaptacji<sup>19</sup>. Choć nie w jednakowym stopniu, to jednak każdy tekst literacki lub paraliteracki stanowi fazę wcześniejszą albo – by użyć analogicznego określenia zaczerpniętego z teorii dramatu scenicznego Stefanii Skwarczyńskiej – „formę docelową”<sup>20</sup> i jako taki musiał zostać przekształcony, przystosowany do wymogów radiowej sztuki słowa tak, by zaistnieć jako tekst audialny. Równocześnie każde radiowe wykonanie utworu literackiego wzbogaca adaptowany tekst o pewne nowe elementy, wynikające ze specyfiki prezentacji fonicznej.

Mówiąc o quasi-adaptacyjnym charakterze słuchowiska oryginalnego, należy pamiętać, że ze względu na strukturalną i dramaturgiczną adekwatność zapisu dzieła audialnego do estetyki sztuki radiowej, przekład intersemiotyczny ulega silnemu uproszczeniu, ograniczając się do fonicznej aktualizacji zapisu językowego. Szczególnie przydatne wydaje się w tym kontekście Ingardenowskie rozróżnienie między dziełem i jego konkretyzacją<sup>21</sup>. Tekst słuchowiska oryginalnego jest bowiem tworem schematycznym, zawierającym liczne momenty „utajone”, pozostające w stanie „potencjalności” oraz miejsca niedookreślenia, wymagające dopełnienia na drodze jednostkowej realizacji audialnej. W procesie tak pojmowanej konkretyzacji dokonuje się nie tylko ukonstytuowanie i dopełnienie schematycznego zapisu słuchowiska, lecz także przekład intersemiotyczny, pozwalający na aktualizację dzieła w innym niż pierwotny systemie ekspresji. Konkretyzacja, odznaczając się wysoką wariantywnością form realizacyjnych, stanowi tylko jedną z wielu możliwych aktualizacji pierwotnego zapisu dzieła<sup>22</sup> i – podobnie jak w przypadku tradycyjnej adaptacji słuchowiskowej – nigdy nie

<sup>18</sup> E. Pleszkun-Olejniczak, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu (na przykładzie Polskiego Radia w latach 1925–1939)*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, s. 428. Badaczka wyklucza z grupy adaptacji słuchowiska oryginalne.

<sup>19</sup> Wacław Osadnik, rozpatrując adaptację filmową w świetle wywodzącej się z lat 70. teorii polisystemowej, uznaje, że „każdy film jest swego rodzaju adaptacją tekstu (oryginalnego scenariusza, dzieła literackiego przerobionego na scenariusz filmowy”, wobec czego „nie ma [jego zdaniem] filmów, które by były tworzone jakąś metodą »beadaptacyjną«” (s. 74). Osadnik idzie w swych rozważaniach jeszcze dalej i przywołując *per analogiam* poglądy J. Lamberta, formułuje tezę, iż cała „produkcja filmowa powinna być rozumiana [...] jako zbiór praktyk adaptacyjnych” (s. 76), stanowiących czynnik normotwórczy, oddziałujący również na tradycję interpretacyjną. Tak dalece posunięte rozważania nie są bezpodstawne w tym sensie, że radio, dążąc do wyrażenia znaczeń sformułowanych za pomocą językowego systemu znakowego w audialnym systemie semiotycznym, dość szeroko adaptuje literaturę. W. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995, s. 74–76.

<sup>20</sup> S. Skwarczyńska, *op. cit.*, Warszawa 1953.

<sup>21</sup> S. Bardijewska, *Z problemów radiowej adaptacji prozy*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, nr 4, s. 541.

<sup>22</sup> Jak zauważa Sława Bardijewska, w realizacji słuchowiska oryginalnego „wieloznaczność słowa pisanego zostaje ograniczona pewną dosłownością i konkretnością brzmieniową” (S. Bardijewska, *Nagie słowo*, s. 542).

wyczerpuje wszystkich potencjalnie tkwiących w zapisie literackim możliwości, lecz implikuje możliwość powstawania nieskończenie wielu różnych przekładów tego samego dzieła literackiego<sup>23</sup>. Konkretyzacja słuchowiska oryginalnego jest zatem z konieczności zawsze wyborem, pewną selekcją możliwych realizacji zapisu, dokonywaną przez reżysera i zespół wykonawców w indywidualnym akcie aktualizacji, a także jego interpretacją, dokonaną przez reżysera – kreatora ostatecznego kształtu słuchowiska i wykonawczy zespół aktorski. Za swoistą egzemplifikację niechaj posłuży dzieło audialne zrealizowane na podstawie słuchowiska oryginalnego Zbigniewa Herberta *Drugi pokój*<sup>24</sup>, które – zgodnie z powyższym – rozpatrywać będziemy jako efekt transpozycji zapisu językowego w płaszczyznę audialną.

Na płaszczyznę realizacyjną dzieła audialnego, wyreżyserowanego przez Waldemara Modestowicza<sup>25</sup>, kształtującą się w procesie swoistej adaptacji tekstu słuchowiska oryginalnego, składają się trzy rodzaje materiału fonicznego: dźwięk artykułowany (słowo mówione), dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny) oraz dźwięk muzyczny<sup>26</sup>. Każdy z nich spełnia określoną funkcję estetyczną i semantyczną, a proporcje nadane składnikom brzmieniowym w ogólnej kompozycji dzieła stanowią cenną wskazówkę w analizie fonicznej warstwy słuchowiska, a niekiedy także w interpretacji utworu. W *Drugim pokoju* udział wymienionych elementów jest szczególnie nieproporcjonalny: dźwięk wyraża się niemal wyłącznie w warstwie werbalnej dzieła, czyniąc głos ludzki najistotniejszym elementem brzmieniowym kreującym znaczenie. W skomponowanych w dialog wypowiedziach bohaterów zarysowuje się sytuacja dramatyczna, dookreśla dynamika przebiegu linii rozwojowej spektaklu oraz zaznacza wzrastające nacechowanie emocjonalne, a właśnie ono wydaje się odgrywać w słuchowisku kluczową rolę. Można bowiem stwierdzić, że *Drugi pokój* składa się nie tyle ze zdarzeń, co czyniłoby strukturę słuchowiska fabularną, co

<sup>23</sup> A. Helman zaznacza, że nie każdy sposób dokonania adaptacji jest zupełnie niepowtarzalny. Przy wielokrotnym dokonywaniu adaptacji tego samego dzieła literackiego można się spodziewać do pewnego stopnia zbliżonych rezultatów, będących wynikiem naśladownictwa. Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8; eadem, *Problemy adaptacji. Kochanica Francuza*, „Kino” 1992, nr 6, s. 22.

<sup>24</sup> Sięgając do historii sztuki słuchowiskowej, warto przypomnieć, że *Drugi pokój* od razu zyskał dużą popularność. Przyczynił się do tego niewątpliwie fakt, że dzieło zdobyło III nagrodę w pierwszym po wojnie ogólnopolskim konkursie Polskiego Radia na słuchowisko oryginalne. Rosnące zainteresowanie dramatem skłoniło nawet Herberta do dokonania adaptacji na potrzeby teatru scenicznego – prace nad sztuką pt. *Drugi pokój* zostały zakończone zanim jeszcze słuchowisko ukazało się drukiem. Do premierowej realizacji audialnej dramatu doszło niedługo po konkursowym sukcesie słuchowiska – reżyserował Janusz Warnecki we współpracy z Juliuszem Owidzkim, a w role małżonków wcielili się Halina Mikołajska i Wieńczysław Gliński. Zob. W. Billip, *Poeta wobec koszmaru*, „Antena” 1958, nr 7/8, s. 22.

<sup>25</sup> Premiera słuchowiska odbyła się 4.04.1993 r. Wystąpili: Joanna Trzepiecińska, Jarosław Gajewski, muzyka: M. Kazan i M. Mac, realizacja akustyczna: E. Szałkowska.

<sup>26</sup> S. Bardjewska, *Nagie słowo...*, s. 135.



z o c z e k i w a n i a na zdarzenia, opierając dzieło na – ograniczającym budowę świata przedstawionego – kośćcu dramaturgicznym<sup>27</sup>.

W płaszczyźnie fabularnej *Drugi pokój* stanowi nieskomplikowaną, wysoce autentyczną relację z dnia powszedniego, zbliżającą słuchowisko do formy udratyzowanego reportażu. „Treść jak z »kroniki sądowej« różna tylko tym – zauważa Marta Piwińska – że zbrodnia nie została odkryta”<sup>28</sup>. Oto małżeństwo zamieszkuje w jednym mieszkaniu z uciążliwą współlokatorką, zajmującą tytułowy drugi pokój. Staruszka nieustannie absorbuje sąsiadów rozmowami o swoim życiu, wspomnieniami o bliskich, którzy już odeszli, dzieli się tym wszystkim, co jeszcze zachowało się w jej pamięci. Małżonkowie są zmęczeni zwiezieniami i nieustanną obecnością staruszki w mieszkaniu – pragną spokoju i prywatności. Postanawiają uwolnić się od zniechęcającej współlokatorki, wysyłając stylizowany na pismo urzędowe list, wzywający do opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu. Odtąd rozpoczyna się długotrwałe, pełne niepokoju oczekiwanie małżonków na efekt swoich działań, aż do chwili, gdy okaże się, że staruszka dokonała żywota.

Taka konstrukcja zdarzeń w słuchowisku zapewnia drugorzędność fabuły względem konstrukcji napięcia dramatycznego i czyni zasadną swoistą „demuzykalizację” kreowanego świata<sup>29</sup>. Słowu mówionemu towarzyszy ascetyczna „kuchnia akustyczna”: statyczni bohaterowie, skupiając się na prowadzonym w jednym pomieszczeniu dialogu, nie stwarzają częstych okazji do kreacji ilustracji dźwiękowej. W centrum dźwiękowej warstwy realizacyjnej słuchowiska pozostaje zatem słowo – „tylko” słowo i „aż” słowo. Znamienną cechą *Drugiego pokoju* jest wykreowanie warstwy znaczeniowej tekstu przy – zbliżonym do zabiegów poetyckich – wykorzystaniu nośności semantycznej języka. Paralela konstrukcji sytuacji dramatycznej i lirycznej w twórczości Herberta wydaje się uzasadniona z punktu widzenia realizacji określonej wizji światopoglądowej: „rzeczywistość dramatów Herberta jest bowiem nasycona atmosferą jego poezji”<sup>30</sup>. Wobec niepodzielnego uniwersum świata kreowanego przez Herberta wybór formy dramatu audialnego wydaje się przejawem dążności do uwypuklenia treści w formie mimetycznej w stosunku do codzienności, a przez to szczególnie wiarygodnej i bezpośredniej w przekazie. Zgodnie z konstatacją Marty

<sup>27</sup> Charakterystykę słuchowiska o konstrukcji dramatycznej dość wyczerpująco przedstawia Józef Mayen. Zob. J. M a y e n, *op. cit.*, s. 235–241.

<sup>28</sup> M. P i w i Ń s k a, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. II, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 323.

<sup>29</sup> Poczucie „demuzykalizacji” świata stanowić może – zgodnie ze spostrzeżeniem Małgorzaty Baranowskiej – wyraz „trwałej świadomości, że czegokolwiek człowiek się dzisiaj podejmie, cokolwiek napisze, musi pamiętać o przebytej katastrofie, która zmieniła w sposób zasadniczy uznane wartości humanizmu lub przynajmniej stosunek do nich” (M. B a r a n o w s k a, *op. cit.*, s. 536).

<sup>30</sup> M. W y k a, *Jak oswajać konieczność, czyli o twórczości Herberta*, „Dialog” 1971, nr 7, s. 97.

Wyki, wybór takiej formy zapewnia „ostrzejsze niż w poezji s p r e c y z o w a - n i e sytuacji ontologicznej (podkr. M. W.)<sup>31</sup>. Podobnego uzasadnienia można dopatrywać się w analogicznej względem twórczości poetyckiej konstrukcji języka spektaklu audialnego. Kluczem do zrozumienia utworu Herberta i zarazem podstawowym ośrodkiem konstrukcyjnym słuchowiska staje się zatem swoista „poetyka słowa”, gra immanentnych znaczeń leksykalnych i składniowych z wykreowanymi w dziele.

Każda jednostka składniowa staje się w ten sposób do pewnego stopnia autosemantyczna, a jednocześnie – opalizując znaczeniowo pod wpływem wartościującego dobrane sensory kontekstu – jest dookreślona i uzasadniona wyłącznie w granicach dzieła. Bogactwo możliwości realizacyjnych, jakie niesie materia audialna, pozwala słowu wybrzmieć, ukonstytuować się w formie najbardziej pierwotnej, a jednocześnie rozmaicie wykorzystywać leksykalną pojemność znaczeniową. Synteza wyeksponowanej składniowo semantycznej wartości słowa, skontrastowana z zadziwiająco prostotą brzmienia i pozorną oczywistością interpretacji, ożywia słowo zastygłe w martwych konstrukcjach, niejednokrotnie „wytarte” semantycznie, „zużyte”. Herbert mistrzowsko nadaje nowe odcienie znaczeniowe wyrazom zleksykalizowanym – słowo wybrzmiewające w realizacji fonicznej często staje się nośnikiem sensów pochodnych, nie wyeksploatowanych audialnie, a więc także twórczych interpretacyjnie.

Przekład intersemiotyczny zapisu słuchowiska oryginalnego na audialny system ekspresji dokonuje się nie tylko poprzez artystyczny i możliwie ekwiwalentny dobór elementów brzmieniowych. Obok dźwięku istotną funkcję w materii fonicznej, zarówno z semantycznego, jak i estetycznego punktu widzenia, spełniają także elementy niebrzmieniowe, reprezentowane w dziele przez różne odmiany ciszy. Zasadą konstrukcyjną *Drugiego pokoju*, stanowiącą wyraz mistrzowskiego wręcz wykorzystania immanentnych cech estetyki radiowej, a także wyznaczającą audialny szlak interpretacyjny utworu, staje się zorganizowanie materii fonicznej wedle kontrapunktu słowa i ciszy. Wplecione w dialog pauzy, sygnalizujące pełen dramatyzmu moment oczekiwania na dźwiękowy przejaw obecności współloklatorki oraz dialogowość struktury dramatycznej słuchowiska, szczególnie wyraźnie ogniskują materię audialną wokół dwu przeciwległych biegunów fonicznych. Specyfika konstrukcji *Drugiego pokoju* polega na modyfikacji proporcji semantycznych między dominującym ilościowo w słuchowisku dźwiękiem a jego nie mniej istotnym jakościowo czynnikiem opozycyjnym – ciszą. To właśnie waloryzowane znaczeniowo odmiany „bezdźwięku”, zyskując porównywalną ze słowem pojemność semantyczną, stają się nieformalnie głównym ośrodkiem konstrukcyjnym słuchowiska. Takie „budowanie aktualności problemowej utworu” Stefan Treugutt określa na tle repertuaru teatru radiowego do roku 1973 – a kunszt artystyczny *Drugiego pokoju* każe

<sup>31</sup> *Ibidem*.

wnosić o niesłabnącej aktualności tej konstatacji – jako „szczęśliwy przypadek i szczególny talent twórcy”<sup>32</sup>. Oparta na niezwykle radiofonicznym pomysłe kontrapunktu dźwięku i ciszy poetyka *Drugiego pokoju* nadaje dziełu wysoką rangę artystyczną, czyniąc spektakl wręcz niereprezentatywnym tak dla dawniejszego, jak i współczesnego repertuaru teatru radiowego.

Kontrapunkt słowa i ciszy stanowić może konstrukcyjny wyraz nieustannego dążenia Herberta do scalenia, do „ułożenia pełnego obrazu świata z tych elementów, które dostępne są twórcy dysponującemu materiałem języka i ściśle określoną świadomością”<sup>33</sup>. Owo scalanie wyraża się w warstwie fonicznej słuchowiska poprzez wkomponowanie w uformowaną dialogowo warstwę werbalną utworu niezwykle nośnych znaczeniowo elementów niebrzmieniowych. Oto nieoczekiwanym, milczącym uczestnikiem dialogu małżonków staje się *dramatis personae* stanowiące enigmatyczny odpowiednik uciążliwej współlokatorki, a określone w spisie osób jako „To, co jest za ścianą”. To właśnie ów trzeci bohater, wyrażający swą obecność milczeniem, wprowadza – bliską relacji reportażowej<sup>34</sup>, a przez to szczególnie autentyczną – perspektywę fragmentaryczności przedstawianej rzeczywistości. Staruszka jako postać umowna, celowo niedookreślona, nosząca jedynie znamiona bohatera realistycznego, stanowiąca „bardziej znak człowieka niż postać”<sup>35</sup> nie zaznacza bowiem ani razu swojej obecności dźwiękowo na audialnej „scenie” spektaklu. Charakteryzując się niepewnym statusem ontologicznym, wyraża swą obecność wyłącznie przy użyciu ekspresji niewerbalnej – partycypujące w dialogu elementy ciszy i milczenia stanowią „niemą wypowiedź” „tego, co jest za ścianą”, układają się w swoisty zbiór odpowiedzi dialogicznie dopełniający dramatyzmu zdarzeń. W tym sensie trzeci bohater, stający się nieformalnie kluczowym uczestnikiem konfliktu dramatycznego, „wypowiada się” bezpośrednio w słuchowisku kilkakrotnie, a jego kwestie zaznaczone są w tekście dramatu poprzez pauzy – jedyny przejaw ascetycznych didaskaliów.

Obecność trzeciego bohatera jest jednak nieustannie odczuwalna w słuchowisku w sposób pośredni, dzięki wprowadzeniu perspektywy permanentnego nasłuchiwania – bohaterowie spektaklu wciąż podsłuchują lub obawiają się podsłuchania. Paradoksalnie właśnie słuchanie staje się specyficzną formą

<sup>32</sup> S. T r e u g u t t, *Współczesny repertuar teatru radiowego (Refleksja o sezonie ostatnim – i o przyszłych)*, [w:] *Oryginalne słuchowisko radiowe. Materiały seminarium w Ciechocinku 25–27 stycznia 1973 r.*, Warszawa 1974, s. 19.

<sup>33</sup> M. W y k a, *op. cit.*, s. 97.

<sup>34</sup> Marta Piwińska podobieństwo *Drugiego pokoju* do udramatyzowanego reportażu dostrzeżga w sposobie prezentowania zdarzeń, swoistej „relacji z dnia powszedniego”, która stanowi *novum* w słuchowiskowej twórczości Herberta (po rozważaniach o sztuce i filozofii, jakie znalazły się w *Lalku* i *Jaskini filozofów*) (M. P i w i Ń s k a, *op. cit.*, s. 323). Analogia wydaje się dopuszczalna jedynie jako wyraz – wypływającego m.in. ze współczesności dramatu – podwyższonego autentyzmu przedstawianych zdarzeń.

<sup>35</sup> S. B a r d i j e w s k a, *Nagie słowo...*, s. 65.

kontakty małżonków z „tym, co jest za ścianą”. W swoistym akcie komunikacji starszka może zaznaczyć swą obecność spadającą pokrywką czy skrzypiącym łóżkiem. Odczytanie takiego znaku – wobec nieustającego milczenia za ścianą – wymaga szczególnego wyciszenia:

– Cicho, rusza się. Posłuchaj.

(pauza)

– Nic nie słyszę. [...]

– Ciszej. Teraz.

(pauza)<sup>36</sup>

Każdorazowo pauza jest dłuższa, a odbiorca mocniej wyteża słuch w nadziei, że wysłucha choćby najdrobniejszy audialny przejaw życia. Stopień wyciszenia osiągnęty w dziele jest tak silny, że bohaterowie zdolni są słyszeć ruch wskazówek zegara w pokoju starszki. Dialog stopniowo zapada w ciszę, przewartościowując znaczenie warstwy werbalnej i otwierając się na interpretację pól semantycznych elementów niebrzmieniowych. Jednocześnie uwypukla się biegunowa organizacja materii fonicznej, stanowiąca swoisty ekwiwalent niedźwiękowego zapisu tekstowego.

Za ścianą kryje się milczenie. „Ile rozmaitego milczenia! Milczenie samotności. Potem milczenie strachu. Potem milczenie jeszcze większego strachu – umierania. A potem jeszcze inne, bardziej milczące milczenie – śmierć”<sup>37</sup>. Jako specyficzny „język” trzeciego bohatera milczenie za każdym razem niesie inne walory semantyczne, kreując tragiczny przebieg rozwoju konfliktu dramatycznego. Milczenie pojawia się także w dialogu i jako takie stanowi przejaw narastającego strachu, ogarniającego bohaterów – strachu tłumionego pielęgnowaniem ciszy, wzajemnym uspokajaniem szalejących nerwów, pozorowaną obojętnością wypowiedzi. Strach staje się jednak nie do wytrzymania i wydobywa się niespodziewanym, pełnym ekspresji krzykiem:

– Czasami chce mi się biec i krzyczeć.

– Co krzyczeć?

– Aaaaa! Tak.

To pełen ekspresji krzyk bezsilności, przerażającej ludzkiej niemocy, niemożności uwolnienia się od „tego, co jest za ścianą”, a co nie zginie nawet, gdy pokój po zmarłej starszce pomalujemy na żółto. Drugi pokój – pomieszczenie nieosiągalne, stanowiące przestrzeń obcą, potęgującą ciągle poczucie zagrożenia, nabiera w tak zbudowanym słuchowisku cech żywego organizmu, pulsującego własnym, zabójczym dla otoczenia rytmem życia. Niczym wyrocznia informuje audialnie o zachowaniach „tego, co jest za ścianą”, a co w wyobraźni

<sup>36</sup> Cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchanych nagrań.

<sup>37</sup> M. P i w i Ń s k a, *op. cit.*, s. 324.

bohaterów rozrasta się do ogromnych rozmiarów, pochłania ich myśli, ogranicza prywatność i redukuje przestrzeń życiową. Lęk przed podsłuchaniem nie jest tylko jednostkowym doświadczeniem bohaterów, skazanych na niepożądaną obecność staruszki, lecz zyskuje charakter doświadczenia ogólnoludzkiego. Zobrazowane niemal naturalistycznie poczucie ciasnoty, połączone z brakiem szacunku człowieka do człowieka, „włazaniem sobie” – jak mówi kobieta – „na plecy” sprawia, że od wszechogarniającego świata egoizmu nie można uciec. Drugi pokój jest wszędzie, a jedynym możliwym gestem sprzeciwu wydaje się bezsilny krzyk. Ten krzyk w słuchowisku zostaje wzmocniony wprowadzonym na zasadzie adjecti<sup>38</sup> przeraźliwym krzykiem kobiety, co pozwala sądzić, że właśnie w strachu upatrywał Modestowicz wykładni interpretacyjnej dzieła.

W audialnej realizacji słuchowiska szczególnie wyraźnie wybrzmiewają językowe środki budowania wartości semantycznej „bezdźwięku”. W dialogu zarysowują się różnice znaczeniowe między „ciszą”, „głuchotą” i „spokojem”, a każde z tych pojęć nabiera w słuchowisku specyficznego znaczenia – buduje język, jakim porozumiewają się małżonkowie, eufemistycznie diagnozując zbliżającą się śmierć staruszki. Nasilenie obecności śmierci za ścianą małżonkowie wyrażają, odwołując się do jakości audialnych:

- Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.
- Co to znaczy?
- Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak, jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dziś jest tak, jakby nie było nikogo<sup>39</sup>.

Tworzy się swoista gradacja „bezdźwięku”. Narastanie ciszy zaczyna oznaczać zbliżającą się śmierć<sup>40</sup>, a spokój – szacunek należy umierającemu. „Głuchota” zaczyna stanowić synonim pustki i zyskuje charakter stopnia najwyższego w gradacji ciszy. Swoista piramida „bezdźwięku” z jednej strony wyraża strach, z drugiej wzbudza niepokój, stanowi płaszczyznę realizacyjną zjawisk niepozwalających się wyrazić w warstwie werbalnej słuchowiska, nabiera niepowtarzalnej wartości semantycznej.

Realizacja mistrzowskiej kompozycji materii audialnej, zapisanej w martwym fonicznie tekście słuchowiska, sprawia, że pełny odbiór wartości artystycznych spektaklu radiowego Herberta odbywać się może wyłącznie w warun-

<sup>38</sup> Adjectio – dodanie w tekście docelowym nowych elementów (S. W y s ł o u c h, *Adaptacje jako przekład intersemiotyczny*, [w:] *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 160).

<sup>39</sup> Świadczy o tym także inny fragment dialogu:

- Sam powiedziałeś, że już nic się nie dzieje.
- To znaczy jest spokój.
- Raczej cisza. Jeszcze inna niż wczoraj. Jak przepaść.

<sup>40</sup> Jak podkreśla Karl Dedecius, zarówno śmierć przedstawiona w *Drugim pokoju*, jak i w *Lalku czy Jaskini filozofów* jest śmiercią bezsensowną. Dedecius upatruje w tym destrukcyjnego wpływu doświadczeń pokolenia Herberta (Zob. K. D e d e c i u s, *Uprawa filozofii*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. II, s. 135).

kach realizacji audialnej. Struktura dramatyczna słuchowiska pozwala wprawdzie zarówno na percepcję czytelniczą zapisu spektaklu radiowego, jak i odbiór audialny, jednakże to materia radiowa stanowi właściwą płaszczyznę realizacyjną słuchowiska. Cicha lektura tekstu dramatu radiowego nie pozwala odczytać cennych walorów dźwiękowych, doświadczyć wartościowej semantycznie kreacji fonicznej świata przedstawionego, co prowadzi do zatracenia części wartości artystycznych tekstu audialnego. Czytelnicza percepcja *Drugiego pokoju* nie pozwala zasmakować w wysokim kunszcie artystycznym dzieła, a nawet może stać się nużąca ze względu na wysoki stopień niedookreśloności i ogólnikowości skonstruowanych w dziele replik. Przeciwny i moim zdaniem niesłuszny pogląd wyraża Stefan Treugutt. Jego zdaniem, „jeśli jakiś utwór dramatyczny miałby posiadać cechy szczególne, dzięki którym byłyby lepszy w słuchaniu niż oglądaniu, to tym samym jego wartość może objawiać się w czytaniu”<sup>41</sup>. W tym kontekście Treugutt określa „*Drugi pokój*” jako dzieło dobre dla radia – dobre w lekturze”<sup>42</sup>. Wydaje się jednak, że poza właściwą płaszczyzną realizacyjną struktura dialogowa traci pierwotną komunikatywność, do pewnego stopnia okaleczając przekaz.

Podsumowując, należy zaznaczyć, że *Drugi pokój* szczególnie wyraziście ilustruje cechy przekładu intersemiotycznego, jakiemu podlega także słuchowisko oryginalne. Płaszczyzna foniczna, dookreślona w realizacji audialnej dzieła, wykazuje tutaj silną motywację kompozycyjną i semantyczną wobec zapisu utworu, stanowiącego swoisty pierwowzór „adaptacji fonicznej”. Szczególnie wyrazistym przykładem transpozycji znaczeń z jednego systemu ekspresji na drugi jest kontrapunkt słowa i ciszy. Estetyka radiowej sztuki słowa, operująca głosem ludzkim i ciszą w najczystszej i najprostszej formie, sama z siebie staje się niepowtarzalnym – wydobytym przez Herberta – środkiem dramaturgicznym. *Drugi pokój* stanowi zatem pouczające i niezwykle potrzebne we współczesnym Teatrze Polskiego Radia „przypomnienie na czym polega dobra, specyficzna dla słuchowiska forma”<sup>43</sup>.

Aleksandra Mucha

### Glosses for ontological aspects of radio-play

(S u m m a r y)

The article focuses on inaccuracy of terms which has appeared in the radio drama literature. According to propounded thesis, original radio drama is a kind of adaptation, because its existence in proper auditory form always requires a specific intersemiotic translation which involves at least

<sup>41</sup> S. T r e u g u t t, *Teczki pełne słuchowisk*, „Dialog” 1973, nr 5, s. 91.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Konstatacja Stefana Treugutta wykorzystana w zapowiedzi powtórki słuchowiska w reżyserii W. Modestowicza w Programie I Polskiego Radia: [www.teatry.art.pl/tpr2/p-1\\_0404.htm](http://www.teatry.art.pl/tpr2/p-1_0404.htm)

---

acoustic scenario fruition. The thesis was verified on the material of *Drugi pokój* – Zbigniew Herbert's radio-play directed by Waldemar Modestowicz. Terms 'original radio drama' and 'radio-play adaptation' have the same basis, which demands analysis of radio drama's features. 'Subject' and 'recipient' of an audio work focus on issues of perception, which is a starting point for deliberation.