

**Joanna Bachura, Aleksandra
Pawlik**

**Znaczeniowa funkcja muzyki w
słuchowisku**

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 17, 162-170

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Bachura*
Aleksandra Pawlik*

Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku

O funkcjach muzyki

Muzyka jest z pewnością składnikiem o stosunkowo najwyższym stopniu złożoności w dziele radiowym, ale jest też zawsze aktywna semantycznie. I mimo tego, iż choćby Jan Mukařowski uznaje ją za sztukę atematyczną w zestawieniu z tematyczną literaturą i „tematycznym” malarstwem¹, to muzyka okazuje się mieć bardzo dużą pojemność znaczeniową; być może jest ona nawet najbardziej wieloznaczna ze wszystkich znaków radiowych.

Znaczenia ewokowane przez muzykę² wchodzą w rozmaite interakcje z zawartością semantyczną pozostałych elementów dzieła radiowego, dzięki czemu możliwe staje się wydobycie zamierzonych przez reżysera odcieni znaczeniowych całości. Ale muzyka, właśnie dzięki interakcji z innymi znakami radiowymi oraz w ich otoczeniu, staje się konkretnym znakiem, nabiera funkcji znaczeniowótórczej. „Pole znaczeniowótórcze” jest w tym przypadku całokształtem relacji, w jakie wchodzi dana jednostka muzyczna z pozostałymi składnikami materii fonicznej. Należy pamiętać, że muzyki w słuchowisku nie powinno się rozpatrywać jako jednostki samodzielnej znaczeniowo, lecz **współtworzącej** znaczenia wraz z innymi elementami dźwiękowymi. Tak więc słuchowisko jest swoistą polifonią znaczeń i brzmień³. Trudny do zdefiniowania status muzyki w słuchowisku radiowym ujęła Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w odniesieniu do słuchowisk dwudziestolecia międzywojennego:

Muzyka pełniła bowiem w słuchowisku [...] funkcję szczególną. Nie była słowem, ale przecież nosła semantyczne przesłanie; była dźwiękiem, ale innym niż odgłosy imitujące tzw. prawdziwe życie⁴.

Alicja Helman w rozważaniach dotyczących muzyki filmowej zauważa, iż muzyka w dziele filmowym nie może być odczytywana zgodnie z jej macierzystym kodem muzycznym:

* Uniwersytet Łódzki.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Zob. J. Mukařovsky, *Wśród znaków i struktur: wybór szkiców*, przeł. Jacek Baluch, wybór, red. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 114–119.

² Więcej o semiotyce muzyki zob. A. Barańczak, *Jak muzyka znaczy*, „Teksty” 1976, nr 6, s. 120–131.

³ Zob. M. Blimel, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w słuchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 68.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, pod red. G. Habrajskiej, Łódź 2001, s. 57.

kod jest unieważniony, a muzyka dostając się w system filmowego współdziałania staje się wehikulem znaczeń, których nie ma i mieć nie może poza kontekstem utworu filmowego. Znaczenia te realizator może wprowadzić bądź z zewnątrz, bądź powodować, by powstawały w obrębie nowej struktury⁵.

Podobnie w słuchowisku muzyka staje się nośnikiem nowych znaczeń, które nie istnieją poza słuchowiskowym kontekstem⁶. Muzyka, na co zwraca uwagę E. Pleszkun-Olejniczakowa, w każdym gatunku artystycznym tekstu audialnego „wywiera potężny wpływ na psychikę odbiorcy”⁷. Bywa tak, że nieznamość kodu muzycznego staje się poniekąd warunkiem prawidłowego odbioru radiowego teatru⁸. Tak jest na przykład w eksperymentalnych audycjach Eugeniusza Rudnika, w których specyficzne brzmienie muzyki, jej „dziwność” i „obcość” dla słuchacza staje się znakiem różnych emocji: niepokoju, zagubienia, nostalgii, ale także znakiem eksperymentu radiowego. W przypadku dzieł Eugeniusza Rudnika można mówić o „uestetycznieniu wartości artystycznej”, to znaczy środki realizacji wartości estetycznych, np. zabiegi techniczne służące konstrukcji formy utworu należy traktować jako wartości samostne, niepodporządkowane instrumentalnie żadnym wartościom wyższego rzędu⁹. Audycje eksperymentalne Rudnika przybierają właśnie postać ekspozowania technicznej wirtuozerii kompozytora, traktowanej jako sens dzieła sztuki.

Zdarzają się **słuchowiska oparte na temacie muzycznym**, stanowiącym dominantę formalną i treściową utworu. Warto choćby wspomnieć o kilku tytułach: *Dom bez klamek*, *Ostatnia córka Stradivariiego*, *Stradivariana albo trzy opowieści o skrzypcach*, czy też *Saksofon basowy*¹⁰. Zarówno *Dom bez klamek* Andrzeja Mularczyka, w reżyserii Wojciecha Markiewicza, *Ostatnia córka Stradivariiego* słoweńskiego autora Mojcy Jana¹¹, w reżyserii W. Markiewicza oraz *Stradivariana albo trzy opowieści o skrzypcach* czeskiego autora Ilji Hurnika¹², w reżyserii Pawła Łysaka, zostały zrealizowane w 1999 r. w ramach międzynarodowego projektu Stradivarius¹³. Wspólnym „bohaterem” wszystkich utworów są skrzypce Stradivarius i losy ludzi z nimi związanych. W tych słuchowiskach muzyka, skądinąd przepiękna, pełni funkcję immanentną¹⁴. Możliwości **muzyki immanentnej** częściowo pokrywają się z możliwościami muzyki transcendentnej,

⁵ A. Helman, *Funkcja muzyki i słowa w przekazie filmowym*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, pod red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konickiej, Wrocław-Warszawa-Kraków – Gdańsk 1977, s. 42.

⁶ Zob. K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007, s. 125–127.

⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Demiurg czy cicerone? O sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, pod red. W. Kaweckiego, K. Flader, Warszawa 2009, s. 264.

⁸ Zob. M. Blimel, dz. cyt., s. 67.

⁹ Zob. K. Moraczewski, dz. cyt., s. 179.

¹⁰ Laureat Grand Prix na festiwalu Dwa Teatry Sopot 2005.

¹¹ W przekładzie Joanny Pomorskiej.

¹² W przekładzie Ireny Bołtuć.

¹³ Utwory składające się na ten cykl pochodzą z radiofonii: włoskiej, słoweńskiej, rosyjskiej, BBC i Polskiego Radia.

¹⁴ O muzyce immanentnej i muzyce transcendentnej zob. J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 341–352.

z tym jednak, że w przypadku tej pierwszej źródło muzyki musi być słuchaczowi znane¹⁵. Najważniejsze jest jednak to, że rozbrzmiewająca w słuchowisku muzyka podnosi wydatnie stopień współuczestnictwa odbiorcy; „wrywa” słuchacza z biernej postawy i angażuje w audialnie przedstawioną historię. S. Bardijewska za podstawową funkcję muzyki w słuchowisku uznaje funkcję dramaturgiczną, przejawiającą się w oddziaływaniu na ukształtowanie linii przebiegu konfliktu, dookreślanu napięć wewnętrznych w słuchowisku, ewokowaniu określonych emocji u odbiorcy¹⁶.

Muzyka w słuchowisku może stanowić element struktury świata przedstawionego, gdy jej pojawienie się jest uzasadnione względami fabularnymi lub element struktury całego dzieła audialnego, gdy brak bezpośredniej zależności wobec świata przedstawionego, tzw. **muzyka transcendentna**¹⁷. Terminem tym Jerzy Płażewski określa „wszelką ilustrację muzyczną, której źródło nie znajduje się w miejscu akcji, nie stanowi logicznego elementu akcji”¹⁸. To muzyka stanowiąca arealistyczny komentarz twórcy i znacznie częściej występująca w radiowych teatrach niż muzyka immanentna. Pełni ona bardzo ważną funkcję w emocjonalnym przygotowaniu słuchacza do odbioru audialnego dzieła. Zofia Lissa w rozważaniach dotyczących funkcji sfer słuchowych w filmie dźwiękowym, także zwracała uwagę na ilustracyjną funkcję muzyki:

[...] podmalowuje ona tło nastrojowe, sugeruje stany emocjonalne, które w fikcyjnym świecie danej fabuły przeżywają jej bohaterowie; wytwarza w widzu-słuchaczku rzeczywiste uczucia, które tworzą podstawę do łatwiejszego wczuwania się w fikcyjne stany fantomów ekranu¹⁹.

Ponieważ radio łączą z filmem pewne cechy wspólne, sądzimy, iż uwagi Lissy są także zasadne na gruncie radia artystycznego.

W słuchowisku będącym adaptacją opowiadania Jaroslava Haška *Szczęśliwy dom*, w reżyserii Andrzeja Piszczatowskiego, ilustracyjna funkcja muzyki polega na komplementarnym występowaniu określonej sceny i muzyki, przygotowującej odpowiedni nastrój i podkreślającej odmienność charakteru scen po sobie następujących. Ten radiowy teatr, składający się na „Scenę Uśmiechu”, ukazuje w nieco żartobliwy sposób, jak brzemienne w skutki może być dosłowne i skrupulatne stosowanie się do wszystkich porad zawartych w ulubionym

¹⁵ Zob. tamże, s. 351.

¹⁶ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001s. 58–59. O problemie znaczenia muzycznego związanego z kwestią emocji zob. A. Barańczak, dz. cyt., s. 122–126.

O emocjach w muzyce zob. także: L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974.

J. Łotman pisał: „Skłonność do walki ze słowem, zdawanie sobie sprawy z faktu, że możliwość kłamstwa tkwi w samej istocie słowa – to taki sam składnik kultury ludzkiej, jak podziw dla potęgi słowa. Nie jest więc przypadkiem, że w licznych typach kultury najwyższa forma rozumienia układa się w formule »zrozumiałe bez słów« i kojarzy się z komunikacją pozasłowną – **muzyką** [podkr. nasze – J. B. i A. P.], miłością, emocjonalnym językiem paralingwistyki”. J. Łotman, *O pojęciu tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 214.

¹⁷ Termin stosowany w filmoznawstwie. Zob. J. Płażewski, dz. cyt., s. 344–350.

¹⁸ Tamże, s. 343.

¹⁹ Z. Lissa, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] tejsze, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008, s. 239.

piśmie „Szczęśliwy dom”. Muzyczny podkład do reklamy pisma wprowadza odbiorców w pozytywny nastrój, to muzyka konotująca sukces i powodzenie. Ma na celu przekonanie czytelników, iż czytanie pisma i stosowanie się do zawartych w nim porad jest gwarancją powodzenia w życiu codziennym.

Muzyka transcendentna posiłkuje się niekiedy *leitmotivem*, przewijającym się przez całe słuchowisko i będącym swoistą pauzą w fabule. Za przykład niech posłuży dźwiękowy teatr Bardijewskiego *Znajomość na lepsze czasy*, czy czteroczęściowe słuchowisko na podstawie powieści Erica Malpassa *Od siódmej rano*, w reżyserii Piszczatowskiego, w którym na tle tej samej melodii pojawiają się partie narratora.

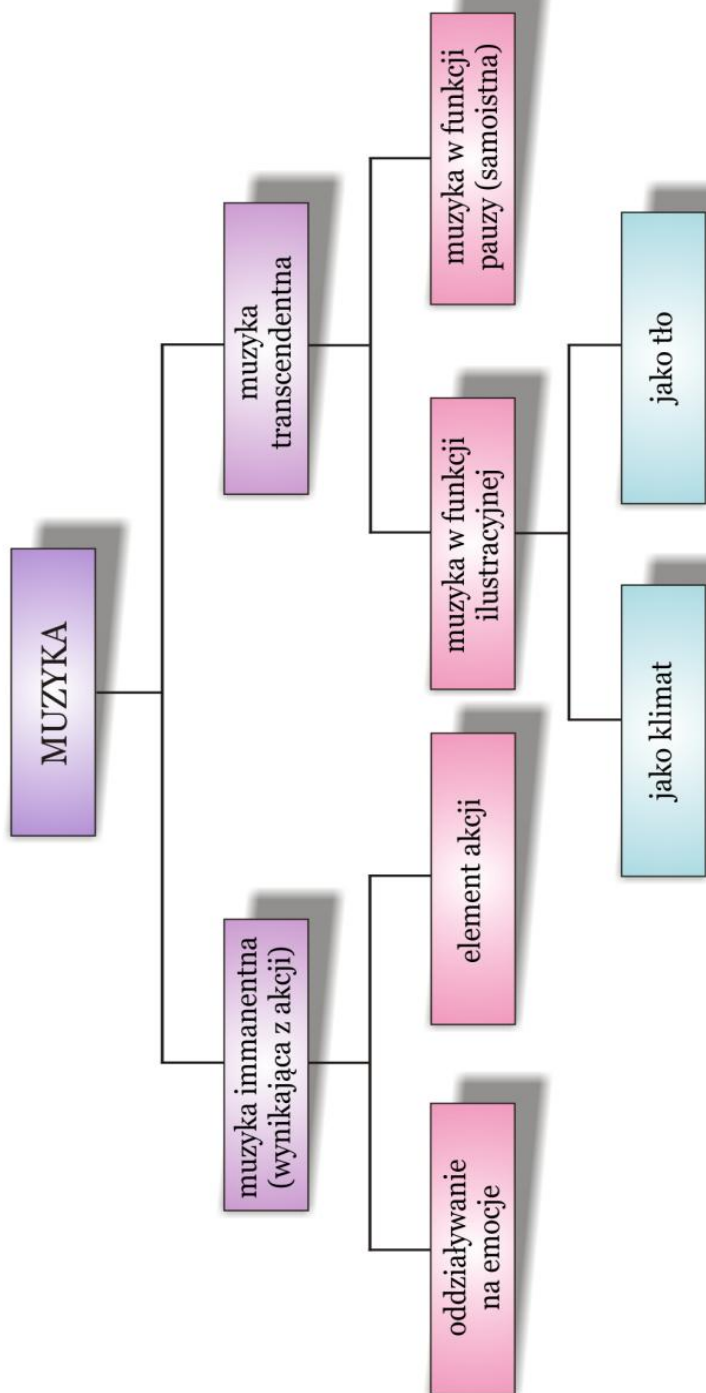
Dramatyzm radiowy to dramatyzm spotęgowany muzyką²⁰. Muzyka pełni w radiowym teatrze rolę bardzo istotną, dookreśla te teksty, dopełnia je. Niepokojąca muzyka, niosąca ze sobą atmosferę grozy wprowadza nas w zasadniczą akcję teatru radiowego – „zanim rozpocznie się właściwa akcja słuchowiska często poprzedza ją jakaś melodia, abstrakcyjna lub konkretna”²¹ – pisał Kaziów. Tak jest w słuchowisku *Mężczyźni na skraju zatamania nerwowego*. Dźwięki muzyczne rozpoczynające je niosą ze sobą atmosferę magii, sugerują, że za chwilę odbędzie się widowiskowy spektakl. Po nich nadchodzi czas na intensywne, „mocne” dźwięki, pewnego rodzaju „uderzenia”. Sekwencja ta powtarza się kilkakrotnie, za każdym razem, gdy prezentowana jest sylwetka jednego z bohaterów. Następnie słyszymy dźwięk telefonu komórkowego każdego z mężczyzn – bohaterów, a na końcu brawa publiczności. Słuchowisko to zbudowane jest schematycznie, jeśli chodzi o muzykę. Określona fraza muzyczna powraca wielokrotnie, niczym refren, co oczywiście nie odbiera wartości tekstowi, wręcz odwrotnie – ów zabieg estetyczny wydaje się tu uzasadniony.

Muzyka w słuchowiskach dla dzieci autorstwa Jana Warenyci – *Klub Pana Be i Kaprysy Kleopatry* – różnicuje czas przedstawiony, gdy na przykład w tle słychać kołędę. Nadaje ona też zabarwienie emocjonalne – np. zabawne, radosne, ale nie pozbawione krytycyzmu – podczas śpiewania przez bohaterów piosenki o prezesie Be. Pełni więc, by posłużyć się określeniem Bardijewskiej, funkcję kompozycyjną, tworząc kontinuum fabuły²². A w słuchowiskach autorstwa Henryka Bardijewskiego oprawa muzyczna jest dość ascetyczna. Muzyka zazwyczaj oddziela sceny; wzmagając tym samym teatralność utworu (przerywki muzyczne tworzące swoiste antrakty teatralne). Warto przywołać choć kilka tytułów: *Hotel pod kratą*, *Sylwia* oraz *Znajomość na lepsze czasy*.

²⁰ W latach 70. autorka kilku publikacji o słuchowiskach radiowych, Krystyna Danecka-Szopowa, pisała: „dramatyzm radiowy odmienny jest od innych rodzajów dramatyzmu – jest dramatyzmem głosu ludzkiego, dźwiękiem przedmiotów, zagęszczonym obrazem słuchowym dziania się spraw ludzkich”. K. Danecka-Szopowa, *Teatr radiowy*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 343.

²¹ Zob. M. Kaziów, dz. cyt., s. 174.

²² Zob. S. Bardijewska, dz. cyt., s. 59.



Schemat: Funkcje muzyki w słuchowisku

Muzyka oryginalna

Do muzyki niekiedy zatrudnia się **kompozytora**, co – jak zauważa zastępca dyrektora Teatru Polskiego Radia, reżyser dźwięku Andrzej Brzoska – nie jest zbyt częste ze względów finansowych. Na uwagę zasługuje z pewnością adaptacja monodramu Alessandro Baricco *Novecento*, w reżyserii Janusza Zaorskiego, bowiem muzyka jest w niej jednym z bohaterów. Została skomponowana specjalnie na potrzeby słuchowiska przez Włodka Pawlika; zaskakuje wielością znaczeń, różnorodnością stylistyczną, zachwyca wirtuozerią wykonania. Słuchowisko to opowiada historię niezwykle utalentowanego pianisty, o którym mówiono „największy na oceanie”. Danny Boodman T. D. Lemon Novecento – tak brzmi pełne nazwisko bohatera – został znaleziony na parowcu Virginian przez starego Boodmana jako niemowlę. Marynarz przygarnął chłopca i był dla niego jak ojciec. Sytuacja miała miejsce w 1900 roku, co miało duże znaczenie dla nazwiska chłopca, bowiem Boodman wyjaśniał: „Znalazłem go w pierwszym dniu tego nowego wieku, więc nazwę go tak, jak ten wiek nazywają Włosi: Novecento”. Dla świata Novecento w ogóle nie istniał, nie miał daty urodzenia, nie miał rodziny, nie miał ojczyzny. Gdy umierał stary Boodman, miał już osiem lat, ale oficjalnie nigdy się nie urodził. Po śmierci swojego przybranego ojca Novecento tajemniczo zniknął załozde statku, by za kilkanaście dni pojawić się nocą w sali balowej pierwszej klasy parowca Virginian. Ten mały chłopiec, którego nogi nawet nie sięgały podłogi, grał wspaniale na fortepianie, wzruszając do łez zaspanych pasażerów. O historii Novecento opowiada jego przyjaciel Tooney, trębacz, który na parowiec wszedł w 1927 roku, kiedy sława pianisty wykroczyła już poza rejsowy statek, z którego zresztą Novecento nie zszedł nigdy na ląd. W 1931 roku na statek wsiadł pianista Jelly Roll Morton, „wynalazca jazzu” i wyzwał „największego pianistę, jaki kiedykolwiek grał na oceanie” na pojedynek. *Notabene* Morton to jedyna autentyczna postać w monodramie Baricco. Ów muzyczny pojedynek w słuchowisku zasługuje na szczególne wyróżnienie, bowiem stoczył go ze sobą Włodek Pawlik – autor muzyki do tego słuchowiska, a jednocześnie znakomity pianista jazzowy i kompozytor. Na trąbce partnerował mu Robert Majewski.

21 listopada 2011 roku w sklepach muzycznych na terenie całego kraju pojawiła się płyta zatytułowana *Anielskie sprawy*, a cały dochód ze sprzedaży płyt wesprze Centrum Zdrowia Dziecka. To niezwykle słuchowisko opowiadające o Muszelce, chorej dziewczynce, której najlepszymi przyjaciółmi są odwiedzające ją Anioły. Bajka autorstwa Agnieszki Przywary została nadesłana w ramach akcji „Bajka dla Tomka” zorganizowanej w 2010 roku przez Instytut „Pomnik – Centrum Zdrowia Dziecka”. Akcja miała na celu propagowanie czytania chorym dzieciom, a inspiracją do jej rozpoczęcia była właśnie historia Tomka, pacjenta, który trafił do Centrum Zdrowia Dziecka po ciężkim zatruciu grzybami. Bajka została wybrana do nagrania jako słuchowisko spośród 1000 nadesłanych ze względu na jej pozytywny przekaz oraz wartości terapeutyczne. Głosu tytułowym Aniołom użyczyli światowej sławy lekarze z Centrum Zdrowia Dziecka i szefowie mediów publicznych, jak Andrzej Siezieniewski

– prezes Zarządu Polskiego Radia S.A., Bogusław Piwowar – członek Zarządu TVP S.A., a w rolę narratora wcielił się aktor Maciej Jachowski. Aktor zajął się także oprawą artystyczną projektu. Istotny zwłaszcza ze względu na tematykę wystąpień jest fakt, iż Maciej Jachowski wraz z Rafałem Kulczyckim – odpowiedzialnym za muzykę i produkcję muzyczną – stworzyli utwór promujący słuchowisko *Aniołów czas*²³, do którego powstał również teledysk, przy produkcji którego charytatywnie pracowało wiele wybitnych osób. Ogromne wsparcie Polskiego Radia zapewniło sukces przedsięwzięciu. Całość słuchowiska została nagrana w Teatrze Polskiego Radia w studiu S7, S8 oraz w studiu S4 i wyreżyserowana przez Janusza Kukulę, dyrektora Teatru Polskiego Radia. Niezwykle rzadko zdarza się, że do słuchowiska komponowana jest muzyka oryginalna, ale tak właśnie było w przypadku *Anielskich sprawek*, co jeszcze bardziej podkreśla unikatowość tego projektu. Znaczeniowa funkcja muzyki w tym słuchowisku ma co najmniej kilka odsłon. Z jednej strony jest to samodzielny utwór z towarzyszącym mu teledyskiem. Z drugiej strony – w każdej z przedstawionych historii pojawia się muzyka w funkcji ilustracyjnej, stanowiącej emocjonalne tło opowieści, wprowadza w odpowiedni nastrój, czy to radości, czy też podkreśla towarzyszący dziewczynce smutek. Zdarza się, że muzyka różnicuje czas przedstawiony i jednocześnie dopełnia jego charakterystyki, na przykład w opowieści *Daniel* związanej bezpośrednio z Bożym Narodzeniem. Muzyka jest też niekiedy kłamrą dla danej historii, rozpoczynającej i kończącej się takim samym fragmentem muzycznym.

Myślmy, że efekt współpracy i przenikania się dwóch z pozoru tak odmiennych światów – medycznego i artystycznego – stworzył wyjątkową atmosferę i z pewnością spotka się z aprobatą i uznaniem wielu ludzi, nie tylko małych pacjentów, ale i osób dorosłych.

Opracowanie muzyczne

Zatrudnianie kompozytora należy do rzadkości. Muzyką w słuchowisku zajmują się najczęściej **tzw. ilustratorzy muzyczni**. Ich zadaniem jest przedstawienie reżyserowi gotowych nagrań, wyselekcjonowanych ze zbioru płyt zgodnie z intencją scenariusza słuchowiska. Jak podkreśla Jan Warenycia, oprawca muzyczny jest drugim najbliższym współpracownikiem reżysera. „Stany emocjonalne, które realizują aktorzy, można bardzo łatwo zdeprecjonować niewłaściwym doбором muzyki. Dlatego przy doborze muzyki potrzeba specjalisty”²⁴ – wyjaśnia. Autor oprawy muzycznej jest również głosem doradczym, służy reżyserowi swoim doświadczeniem i słuchem muzycznym podczas nagrań i w montażu. Zasadniczo w rejestracji słuchowiska uczestniczy tylko wówczas, gdy aktorzy śpiewają lub grają na instrumentach. Jednak nie-

²³ Muzyka: M. Jachowski, R. Kulczycki; słowa: M. Jachowski, R. Kulczycki; M. Jachowski – śpiew; Michał Grott – gitara basowa; Bogumił Romanowski – perkusja; Bartosz Jakubowski – gitara akustyczna, gitara elektryczna; R. Kulczycki – instrumenty klawiszowe; producent: Polskie Radio S.A.; produkcja muzyczna: M. Jachowski, R. Kulczycki; realizacja: Paweł Szaliński; mastering: Leszek Kamiński.

²⁴ Rozmowa z J. Warenycią, zarejestrowana 14.02.2011, w posiadaniu auterek.

którzy reżyserzy chętnie korzystają z opinii autorów opracowania muzycznego również podczas nagrań dialogów, szczególnie, gdy aktorzy wykonują wiele czynności, które synchronizują dźwiękowo z dialogiem. Do najbardziej uznanych autorów oprawy muzycznej w Teatrze Polskiego Radia należą Edward Pałłasz, Małgorzata Małaszko i Marian Szalkowski. Spośród młodszych twórców wymienić należy Tomasza Obertyna i Renatę Baszun.

Jak podkreśla Renata Baszun, „z punktu widzenia oprawy muzycznej nie ma dwóch takich samych słuchowisk. Każde wymaga indywidualnego podejścia”²⁵. Na uwagę zasługuje słuchowisko *Excentrycy* na podstawie powieści Włodzimierza Kowalewskiego w reżyserii Janusza Zaorskiego²⁶, nagrodzone na festiwalu Dwa Teatry – Sopot 2010 za opracowanie muzyczne. Muzyka odgrywa tu istotną rolę fabularną. Po październikowej odwilży 1957 roku do Ciechocinka przybywa z Anglii jazzman Fabian, który chce w Polsce „grać swing”. Łatwość w zgromadzeniu muzyków-amatorów chętnych do pracy w zespole okazuje się wynikiem intrygi, zaplanowanej przez ówczesne władze, oczekujące przybycia zza granicy. Coraz silniej obecna w słuchowisku muzyka jazzowa i wokalne wykonania zespołu, który zakłada Fabian, świadczą o postępującej karierze przybycia. Interesującym pod względem oprawy muzycznej słuchowiskiem jest także radiowy teatr Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk *Walizka* w reżyserii Julii Wernio²⁷. Słuchowisko opowiada historię człowieka, który rezygnuje z własnej tożsamości. W warstwie znaczeniowej utwór odwołuje się do obszaru pamięci społecznej i pokazuje lęk, jaki wywołuje okrywanie prawdy o sobie, otwieranie tytułowej walizki pełnej bolesnych wspomnień. Starannie dobrana muzyka wyraża wiarę w uzdrawiającą moc prawdy.

Ilustrator muzyczny, jako jeden ze współautorów dzieła radiowego, starannie przygotowuje się do pracy nad słuchowiskiem. Rozpoczyna od wnikliwej lektury scenariusza, a w przypadku słuchowiska adaptacyjnego – także od pogłębienia wiedzy dotyczącej genezy podstawy literackiej i kontekstu historycznego, do jakiego odwołuje się utwór. Przed przystąpieniem do przygotowania oprawy, ilustrator konsultuje się z reżyserem, by poznać jego koncepcję i funkcję, jaką w dziele radiowym ma spełniać muzyka. Taka konsultacja jest szczególnie istotna w sytuacji, gdy autor scenariusza nie uwzględnił w didaskaliach rodzaju kompozycji muzycznych lub nie zaznaczył miejsca ich występowania. W oparciu o zdobytą wiedzę i własne umiejętności ilustrator dobiera utwory najlepiej – jego zdaniem – realizujące intencję tekstu i reżysera. Przygotowując opracowanie, ilustrator może niekiedy zgłaszać swoje pomysły i uwagi dotyczące charakteru muzyki lub doboru utworów²⁸. Praca ilustratora muzycznego – jak podkreśla Renata Baszun – jest bardzo rozwijająca, ponieważ wymaga ciągłego poszerzania wiedzy oraz zapoznawania się z nowymi obszarami literatury muzycznej²⁹.

²⁵ Rozmowa z R. Baszun, zarejestrowana 21.02.2011, w posiadaniu autorki.

²⁶ Adaptacja Bogumiły Prządki, opracowanie muzyczne Mariana Szalkowskiego.

²⁷ Laureat Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry” – Sopot 2009. Oprac. muzyczne – Renata Baszun.

²⁸ Zakres wpływu ilustratora na słuchowisko każdorazowo określa reżyser.

²⁹ Zob. Rozmowa z R. Baszun, zarejestrowana 21.02.2011, w posiadaniu autorki. Jak wyjaśnia Baszun, muzyka wykorzystywana w słuchowiskach pochodzi z różnych źródeł. Najczęściej z domowego

Podczas **montażu**, gdy zespół autorski słucha nagrania i je modyfikuje, ilustrator prezentuje swoje propozycje, pozostawiając reżyserowi podjęcie decyzji, a realizatorowi – techniczne wprowadzenie fragmentu do dzieła radiowego. W zależności od metody pracy z muzyką, jaką stosuje reżyser, autor oprawy może przygotowywać całe utwory lub tylko fragmenty nagrań; w obu przypadkach dba o to, by nagrania korespondowały ze sobą stylistycznie. Niekiedy w fazie montażu wyróżnia się jeszcze jeden etap, **tzw. mastering**. To ostatnia faza pracy nad muzyką w słuchowisku, która służy przystosowaniu muzyki do pozostałych elementów dźwiękowych, tak by łączne odtworzenie nie przyniosło nieprzyjemnego brzmienia³⁰. Ten proces wyodrębnia się w osobny etap wówczas, gdy muzyka ogrywa szczególnie ważną rolę w słuchowisku. Mastering wykonują wówczas najbardziej doświadczeni realizatorzy dźwięku, ilustratorzy lub kompozytorzy. Przykładem takich utworów są słuchowiska Krzysztofa Czeczota, w których masteringiem zajmuje się muzyk i doświadczony producent, Marcin Bors.

Streszczenie

Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku

Muzyka jest jednym z elementów tzw. kuchni akustycznej, składającym się na foniczną materię słuchowiska. Celem artykułu jest zaprezentowanie jej funkcji i znaczenia w słuchowiskach radiowych. Liczne egzemplifikacje audialne zawarte w pracy wskazują na jej dwojaki charakter: z jednej strony jest to muzyka oryginalna, do której przygotowania zatrudnia się kompozytora, z drugiej – w większości słuchowisk mamy do czynienia z tzw. oprawą muzyczną. Punktem wyjścia do wszelkich rozważań stały się badania i teorie semiotyczne.

Summary

The semantic function of music in radio drama

Music is one of the aural components of radio drama. The aim of this article is to describe the function as well as the meaning of music in radio drama. Numerous examples used in this paper indicate a dual character of music in radio drama: on the one hand, it is created by a composer as original music, but on the other hand, it constitutes musical background in most radio plays. The paper takes its departure point in semiotic theory and research.

zbioru płyt ilustratora muzycznego lub z bogatej fonoteki Teatru Polskiego Radia. Niekiedy także z wyspecjalizowanych jednostek (np. Radiowe Centrum Kultury Ludowej).

³⁰ Zob. M. Przedpelska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2006, s. 101.