

Janusz Łastowiecki

Dźwięk przestrzenny jako ekwiwalent misyjnego i komercyjnego modelu artystycznych produkcji audialnych

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/1, 62-78

2014

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.

Janusz Łastowiecki

Dźwięk przestrzenny jako ekwiwalent misyjnego i komercyjnego modelu artystycznych produkcji audialnych

Słowa kluczowe: konwergencja, hybrydyzacja, dźwięk binauralny, audiophil, dźwięk przestrzenny, książka audio, słuchowisko, reżyseria dźwięku

Key words: convergence, hybridization, binaural sound, audiophile, dolby surround, audiobook, radio drama, direction of sound

Najpopularniejszym formatem produkcji medialnych ostatnich lat stała się technologia 3D. Rozwój technologii wizualnych długo jednak nie pociągał za sobą podobnych przeobrażeń w świecie produkcji audialnych. W ciągu ostatnich kilku lat znacznie wzrosła popularność audiobooków. Masowe zainteresowanie „książką dźwiękową” zachęciło producentów Audioteki.pl (jednego z największych dystrybutorów audiobooków) do urozmaicenia formalnego swoich produktów. Wprowadzili oni bowiem kategorię „superprodukcji audialnych” – adaptacji wielogłosowych wykorzystujących technikę dźwięku binauralnego (dookólnego). Podobnie jak producent komercyjny postąpiło misyjne Polskie Radio i zaproponowało słuchaczom w obrębie słuchowisk Teatru Polskiego Radia jakość dźwięku przestrzennego w systemie Dolby Pro Logic 2. Każda z tych propozycji na swój odmienny sposób zrealizowała jednak cele medialnej homogenizacji. Już Antonina Kłoskowska w latach sześćdziesiątych XX wieku zaznaczała rychły zwrot mediów w stronę hybrydyzacji nadawanych treści. Oto produkt kultury masowej miał wejść w związek z elementami „wyższego poziomu kulturalnego”¹. Zarówno Audioteka, chcąc dotrzeć do odbiorców bardziej wyrafinowanych intelektualnie, jak i Polskie Radio, próbując otworzyć ofertę na popularniejsze i atrakcyjniejsze dla odbiorców formaty, musiały wejść w związek z techniką, która wcześniej była dla nich obca. Działania twórców Teatru Polskiego Radia, jak i Audioteki, będą potwierdzać tezę Maryli Hopfinger wyrażoną kilka lat temu, a mianowicie że sztuka zmieniła swoją funkcję wraz z rozrostem rangi mediów masowych. Wraz z funkcją zmieniła się przecież i ranga sztuki.

W miarę zachodzących zmian kategoria sztuki obrastała kolejnymi określeniami: wysoka, niska, prawdziwa, masowa, popularna. Z czasem ta kategoria przestała wystarczać, wyczerpał się związany z tym pojęciem paradygmat. [...] Teraz to sztuka przesuwana się w obszar komunikacji społecznej. A to, co na

¹ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, s. 335.

dawnych warunkach pozostaje jako sztuka przez duże S, okazuje się zaledwie czy aż segmentem kultury².

Przez wieki sztuka kształtowała refleksję o kulturze, była wzorcotwórcza. Zjawiska rozwijały się pod jej mocnym wpływem. Odbiorca musiał się dostosować do reguł, które ona wyznaczała. W momencie, gdy stała się, w myśl badań M. Hopfinger, elementem złożonych interakcji między uczestnikami kultury, jej siła została rozproszona polifonicznie, rozgałęziona na konkretne typy i podtypy uczestników. Każdy ma dziś do niej dostęp. To ona musi się zareklamować w heterogenicznym nurcie społecznej audiosfery. Wystarczy przekręcić gałkę radiową i przenieść się płynnie do rzeczywistości średniowiecznych moralitetów, *Hamleta* czy *Don Juana*. Teatr Polskiego Radia postawił na system Dolby Pro Logic 2. Kodek ten uczynił z kina domowego odbiornik wielokanałowej emisji głosów, efektów i muzyki. Audioteka.pl posłużyła się techniką dźwięku binauralnego (o znamionach formatu stereo, natomiast z wykorzystaniem „wrażenia sztucznej głowy”). Te dwie koncepcje, choć podobnie nakierowane na wytworzenie nowej perspektywy percepcyjnej wśród słuchaczy, różnią się co do stopnia kulturowej homogenizacji. Audioteka.pl w centrum nowych produkcji postawiła formę, a Teatr Polskiego Radia potraktował formalne *novum* jako przyczynę pogłębionej intelektualnie percepcji treści literackich.

Konwergencyjne czasy

Mówi się dziś dużo o konwergencji mediów, „gdzie stare i nowe media wchodzi w coraz bardziej skomplikowane relacje”³. Jednym z wyznaczników tego stanu rzeczy jest kanalizowanie różnorodnych treści w obrębie jednego, spójnego programu. Układając ramówkę, wydawca podporządkowuje ją regułom dramatyzacji. Polega ona na takim rozłożeniu w obrębie całego dnia różnorodnych profilowo programów, by stanowiły one od początku do końca konglomerat interesujący i atrakcyjny⁴. W tak zorientowanej ramówce odbiorca oglądający „Wiadomości” musi być skutecznie zachęcony do pozostania przy odbiorniku, by obejrzeć kolejne przygody bohaterów serialu, który rozpoczyna się tuż po „Wiadomościach”. Podobnie rzecz się ma w radiu. Polskie Radio (szczególnie Program II) zachowały jeszcze konserwatywny podział na bloki tematyczne, konsekwentnie obudowując słuchowisko czy koncert z filharmonii kameralną zapowiedzią czy rozmową z twórcami. Nie jest to już jednak tendencja wzrostowa. Słuchowisko w Programie I jest nierozzerwalnie związane z wiadomościami, piosenką czy reklamą. W jednej godzinie emisyjnej koegzystują dziś gatunki niegdyś oddzielone wyraźną barierą. Stacja publiczna,

² M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 192.

³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 7.

⁴ A. Kumor, *Radio, telewizja, edukacja*, Warszawa 1986, s. 57.

chcąc wejść w szranki w nadawcami komercyjnymi i pozyskać słuchacza, upodabnia się do nich, przyjmuje ich reguły gry. To proces dziś nieodwracalny. Obraz staje się dopełnieniem produkcji radiowych – w studiach są zainstalowane kamery, a zdjęcia z nagrania słuchowiska uzupełniają krótką wzmiankę o jego premierze. Gdzieś w tym wszystkim jednak zagubiła się prymarna cecha radia artystycznego, którą jest niewidzialność⁵. Grażyna Stachyra, pisząc o gatunkowych wyznacznikach audycji radiowej, oznaczyła słuchowisko jako „tradycyjną formę gatunkotwórczą”⁶. Niektóre ze słuchowisk pojawiających się w konwergencyjnej formule współczesnego radia wychylają się już z tradycyjnego podziału na formę „literacką”, „publicystyczną” i „mieszaną” (reportażową). Słuchowisko staje się często forum wypowiedzi publicystycznej, zorientowanej społecznie (nowatorska adaptacja *Poskromienia złoŹnicy* w reżyserii Adama Ferencego, o której wspomnę jeszcze w dalszej części tekstu), czy próbą połączenia reportażu ze słuchowiskiem poetyckim (autor sam opowiada o sobie i czyta swoje wiersze – *Grymas O* w reżyserii Krzysztofa Kiczka). W obrębie trzech gatunkowych wyznaczników audycji radiowej (konwencja, pragmatyka i struktura) słuchowisko jest ciągle na rozdrożu, poszukuje wciąż nowej struktury i burzy zastane konwencje. Najdobitniejszy tego dowód dała Sława Bardijewska, pisząc:

[Słuchowisko] odznacza się elastyczną formułą estetyczną, dopuszcza wielość konwencji i stylów, lekceważy rygorystycznie pojętą czystość rodzajów: nacechowan[e] literacko – unieważnia w swoim obszarze kanony literackiej prozy, wspart[e] na dramaturgii – odrzuca ostre rygory dramatu scenicznego, pozornie daleki[e] od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone⁷.

Słuchowisko weszło dziś w kontakt z hybrydycznym medium, łączącym interesy kultury wysokiej i masowej. Już w latach sześćdziesiątych niemiecki badacz przewidywał przyszłe losy tego gatunku:

Słuchowisko nie może powstać bez radiotechnicznych procesów, odróżnia się zasadniczo od innych audycji radiowych, które, jeżeli nie mają w sobie pierwiastków „słuchowiska”, są tylko jakimś dalszym podawaniem słownym, są tylko reprodukcją czegoś⁸.

Oryginalność i reproduktywność to dwa oblicza współczesnej sztuki fonicznej. Na tych dwóch kategoriach opierać się będzie zasadnicza różnica niniejszej egzemplifikacji. Postaram się przyjrzeć, na ile rozwinięta technologicznie sztuka foniczna realizuje dziś edukacyjne, intelektualne wymagania misyjnego przekazu, a na ile stara się przyporządkować konkretnym modelom

⁵ Michał Kaziów w zaproponowanej definicji słuchowiska to zdanie wyróżnił w sposób szczególny: „Słuchowisko to artystyczne dzieło radiowe [...] którego dominantę stanowi niewidzialność” (M. Kaziów, *O dziele radiowym*, Wrocław 1973, s. 93).

⁶ G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 35.

⁷ S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7.

⁸ H. Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln – Berlin 1963, s. 43 (tłum. M. Kaziów).

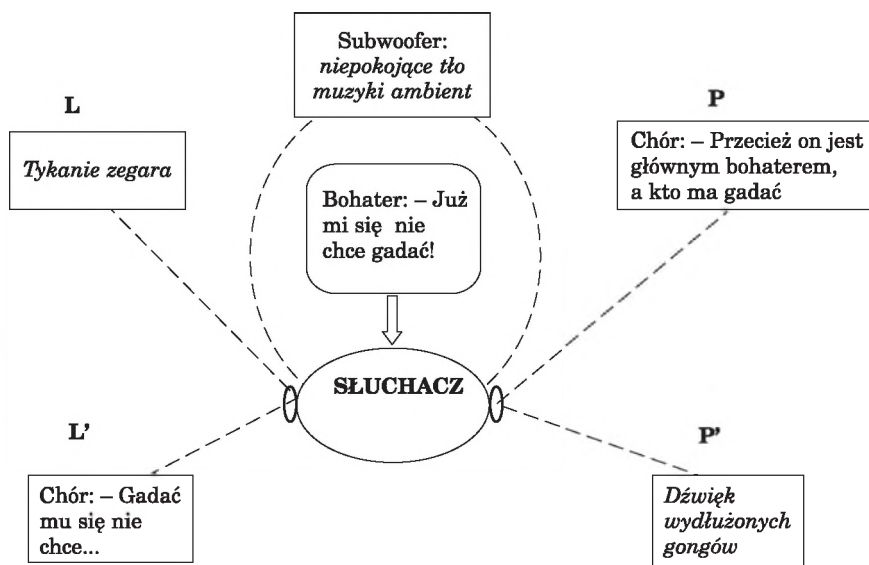
odbiorczym i wrażliwościowym anonimowego słuchacza XXI wieku. Każdy z nadawców, producentów (Audioteka, Teatr Polskiego Radia) inaczej realizuje proces homogenizacji treści medialnych.

Dolby Pro Logic 2 – Teatr Polskiego Radia

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia już w latach siedemdziesiątych próbowało realizować słuchowiska kwadrofoniczne. W dobie analogowej był to duży postęp. W Polsce w tym systemie zrealizowano *Dziady* Adama Mickiewicza w 1974 roku. Już wtedy Konrad mówił do słuchaczy zarówno z przodu (dwa głośniki), jak i z tyłu (również dwa głośniki). Wiązało się to wówczas z ogromnym nakładem czasu, jakiego wymagała rejestracja analogowa. Dziś, w dobie postępującej cyfryzacji mediów, pojawiła się szansa, by nawiązać do dawnej tradycji i „uprzestrzennić” słuchowiska radiowe za pomocą nowego dekodera dźwięku – **Pro Logic 2**. Dzięki uważnej obserwacji postępów cyfrowych w takich rozgłośniach jak BBC uznany w Polsce realizator dźwięku, Andrzej Brzoska, wprowadził do repertuaru polskiej radiofonii spektakle w nowym systemie, do którego odsłuchu odbiorca musi posiadać kino domowe z włączonym dekoderm dźwięku Dolby Pro Logic 2. Lewy, prawy, tylny lewy, tylny prawy i centralny – w takiej konfiguracji kierunkowej rozchodzi się głos aktora i muzyka. Pięć źródeł dźwięku otworzyło zupełnie nowe możliwości twórcom radia. Mowa o dźwięku wielokanałowym, w której to technologii za każdy „kanał” odpowiadać będzie kolejny głośnik (akcja rozgrywa się „dookoła” głowy słuchacza). Głos aktora może pojawić się w tylnym prawym głośniku, by za chwilę zniknąć i odezwać się w przednim lewym. Przed ludźmi radia ta technologia otworzyła nowe szanse na świeże i nowatorskie realizacje utworów klasycznych i współczesnych. W systemie Pro Logic 2 Teatr Polskiego Radia zrealizował między innymi takie utwory, jak *Król Edyp* Sofoklesa, *Medea* Eurypidesa, *Hamlet* Williama Szekspira czy *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Poniższym szkicem (rys. 1) chciałbym zilustrować zasięg fonicznego oddziaływania systemu Pro Logic 2. Za przykład posłuży radiowa *Kartoteka* w reżyserii Tomasza Mana.

Specyfika zilustrowanego poniżej fragmentu słuchowiska (monolog Bohatera z sennymi zjawami) obrazuje już audiofilski, a nie prymarny stopień percepcji słuchowiska. Z każdej ze stron słuchacz jest otoczony sygnałami dźwiękowymi. Z prawej dobiega go przekształcony głos Chóru, który potęguje napięcie, z tyłu słyszy już odgłos gongów, z lewej strony sący się niepokojące tykanie wskazówek zegara. Bohater mówi do niego z „centralnego” głośnika, a subwoofer – głośnik o niskich tonach – emituje tło w postaci agresywnej melodii ambient⁹. Tym, co wyróżnia zgranie ścieżek audio w systemie Dolby Pro Logic 2 od dźwięku binauralnego (o którym mowa w kolejnym podrozdziale),

⁹ Ambient (od ang. *ambience*) – gatunek muzyki elektronicznej odkryty przez Briana Eno. Zob. B. Eno, *Ambient*, w: *Kultura dźwięku*, tłum. J. Kutyla, Gdańsk 2010, s. 127–130.



Rys. 1. Wizualizacja sytuacji odbiorczej w systemie Dolby Pro Logic 2

Źródło: opracowanie własne.

jest wyraźne rozkodowanie dźwięku na pięć źródeł (plus subwoofer). W wersji stereo słuchacz odbierze tylko drobny ułamek całej tej przestrzennej szekspirowskiej grozy. Podobnie jak muzyka dla audiofila, tak słowo i efekt akustyczny dla słuchacza radiowego staje się uważną i wysublimowaną podróżą przez sygnały i fale akustyczne. Każda zmiana w efektach dźwiękowych i muzyce powoduje, że słuchacz zmienia kierunek myślenia, wpada na coraz to nowe tropy semantyczne.

Ciekawym przykładem słuchowiska zrealizowanego w systemie dźwięku Pro Logic 2 jest *Andy* Krzysztofa Czczęzota¹⁰. Odbiorca tego słuchowiska w wersji stereo nie jest w stanie rozwikłać zagadki kryminalnej, o której opowiadają twórcy dźwiękowego teatru. Tylko odbiorca wersji wielokanałowej usłyszy, że bohater przechodzi do drugiego pokoju i bez słów dusi własną matkę. Jeśli słuchacz stereo poruszać się będzie po mieszkaniu bohatera w prawo i w lewo, analogiczny odbiorca w systemie wielokanałowym odwiedzi wszystkie piętra domu i zajrzy do wszystkich pokoi. Pojawia się tu jednak problem, który teoretycy zjawiska audiofilskości nazywają lekceważeniem odbiorcy stereofonicznego. Audiofil, raz zaznawszy przyjemności doznania dźwięku w systemie 5.1, nie jest w stanie się z niego „uwolnić” i nie potrafi już słuchać tych nagrań, które zwykłemu odbiorcy w zupełności wystarczają. Audiofil wciąż poszukuje, zmienia sprzęt, eksperymentuje z architekturą przestrzeni

¹⁰ Słuchowisko to było pierwszą w historii polską produkcją radiową nagrodzoną Prix Europa. Wręczenie nagród odbyło się w Berlinie w listopadzie 2013 roku. Szerzej o słuchowisku na stronie E-teatru. Zob. też J. Łastowiecki, *Andy jestem, czyli o najlepszym słuchowisku Europy*, [online] <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171666.html>>, dostęp: 22.11.2013.

pokoju, w którym słucha audycji. Obok istotnych walorów pojawiają się także wątpliwości. Tkanka akustyczna słuchowiska *Andy* jest przeniknięta synkretyczną ścieżką muzyczną. Laik mający pierwszy kontakt z tego typu spektaklem może się szybko zdezorientować, a to może się odbić na jego psychice. Andrzej Zwoliński przedstawia owo bogactwo tworzywa dźwiękowego jako podprogowy przekaz audialny i ujmuje je w kategoriach psychologicznych:

Bardzo ważnym zjawiskiem, związanym z przekazem podprogowym, jest rodzaj „przemiany” bodźca, dający nietypowe dla niego reakcje, np. dźwięk daje efekty barwne, bodziec wizualny – ruchowe itp. [...] synestezja [...] jest połączeniem niezależnym od woli odbiorcy, w którym rzeczywistej informacji danej w jednej kategorii zmysłowej towarzyszy jej percepcja w innej kategorii¹¹.

Jeden z reżyserów radiowych, Ingmar Villqist, tak podkreśla rangę wyobraźni w starciu z wielowymiarowym tworzywem audialnym:

Nasza wyobraźnia uruchamiana bodźcami akustycznymi jest nieskończoną przestrzenią. Najlepiej wie o tym każde dziecko, kiedy kuląc się pod kołdrą, nasłuchuje w nocy każdego skrzypnięcia mebla, parkietu, głuchego odgłosu na klatce schodowej. [...] Jeśli ta wyobraźnia jest do tego przygotowana wcześniej opowieściami dziadka lub ojca czytającego przed snem jakąś baśń [...] no to mamy do czynienia w postaci tego szcękającego ze strachu pod kołdrą malca z potencjalnym odbiorcą słuchowisk [...] Ludzie kochają słuchowiska, bo uświadamiają im wolność, niezależnie od wykształcenia słuchacza i jego przygotowania do odbioru sztuki. A ten słuchacz (świadomy tego lub nie) staje się współtworzącym owo słuchowisko artystą¹².

Doznanie dźwięku dookólnego w niczym nie odzwierciedla słyszenia w rzeczywistości. Ludzki umysł rejestruje tylko niektóre fragmenty rzeczywistości fonicznej. Holistyczna percepcja dźwięków, do której zdolność przejawia każdy umysł ludzki, spotyka się z częstotliwością fal akustycznych, których rejestracja jest już niemożliwa przez mózg¹³. Pojemnościowy mikrofon dobrej klasy rejestruje wszystko. Każdy najmniejszy szmer. Dlatego proponowałbym, aby rozróżnić w kontekście sztuki audialnej perspektywę odbioru **realistycznego** od **hiperrealistycznego**. Doskonałość zapisu cyfrowego i wiarygodność przekazywanej treści akustycznej nie jest w żadnej mierze równoznaczna z doznawaniem audiosfery świata rzeczywistego. Pomijam już tu aspekt wszelkiego rodzaju zabiegów dokonywanych na dźwięku w procesie montażu czy masteringu. Mikrofon pojemnościowy rejestruje całosciowe spektrum rzeczywistości, które zwykłemu odbiorcy nie jest zwyczajnie potrzebne. Nasz słuch wybiera te elementy, które uważa za istotne, a odrzuca niepotrzebne niuanse dźwiękowe. Mikrofon odwraca naszą perspektywę, pokazuje, że

¹¹ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 115.

¹² Całość rozmowy z reżyserem dostępna jest na stronie Teatru Polskiego Radia. Zob. J. Łastowiecki, *O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu, czyli Ingmar Villqist o pracy w Teatrze Polskiego Radia*, [online] <www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia>, dostęp: 19.11.2013.

¹³ A. Zwoliński, dz. cyt.

istnieją w audiosferze zjawiska, które uchodzą naszej uwadze, nieopatrznie pomijane, a twórca radiowy krystalizuje ten fenomen i uwypukla w plastycznej warstwie spektaklu, wplatając w to muzyczność i rozmaite typy modulacji fonicznej.

Środowisko audiofilskie postrzegane jest często negatywnie przez osoby niebędące audiofilami. Dotyczy to nie tylko samych audiofilów, ale również praktyk i produktów, których używają. Wiele osób uważa audiofilów za wydumanych i oskarża ich o tworzenie atmosfery iluzji znawców muzyki, podczas gdy w rzeczywistości są oni zwykłymi laikami¹⁴.

Na początku zaznaczałem, że system dźwięku przestrzennego miał stanowić niszę dla wyrafinowanych, żądnych sztuki odbiorców. Jednocześnie, zawężając odbiorców tylko do audiofilów bądź posiadaczy kina domowego, twórcy tego systemu nieumyślnie wytworzyli nową elitę – tych bardziej wtajemniczonych, operujących większą wiedzą i możliwościami interpretacyjnymi. Taki paradoks jest wpisany w każdy rozwój technologiczny, który chcąc ulepszyć i ułatwić odbiór, dzieli jednocześnie odbiorców na nadśłuchaczy (Dolby Pro Logic 2) i podśłuchaczy (stereo). Ciągłe poszukiwanie szerszego „słuchokrągu” towarzyszyło człowiekowi od zawsze:

Wykorzystanie fal radiowych umożliwiło znaczne poszerzenie „słuchokrągu” człowieka [...], „zmniejszyło” skalę przestrzeni obcej i niedostępnej. Telefon, radioodbiornik, radiostacja, radiowęzeł, radiofonia i inne formy wykorzystania fal radiowych stworzyły nową jakość jedności człowieka z techniką, wprowadzając go w nieznaną wcześniej świat „sztucznych zmysłów”¹⁵.

Inaczej rzecz się będzie mieć przy produkcjach Audioteki. Efekt dźwięku binauralnego będzie dostępny już przy korzystaniu ze słuchawek. Dobre kino domowe, profesjonalny tuner radiowy czy specjalistyczne głośniki, nie mówiąc o sprzęcie high-endowym¹⁶, wyraźnie grupują odbiorców. Konwergencja w tej mierze może dzielić słuchaczy i podporządkowywać ich prawom rynku medialnego. Przemysł medialny działa wedle coraz bardziej marketingowych norm. Cytowany już Henry Jenkins pisał:

W latach 90. retoryka towarzysząca nadchodzącej rewolucji cyfrowej zawierała ukryte, a często nawet bezpośrednie założenie, że nowe media odsuną na bok stare. Firmy z sektora nowych form przekazu mówiły czasem o konwergencji, ale przez to pojęcie wydawały się rozumieć, że stare media zostaną całkowicie wciągnięte w orbitę zainteresowania rozwijających się technologii¹⁷.

¹⁴ E. Maternik, *Muzyka w przekazie audiofilskim*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzezińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 87.

¹⁵ A. Zwoliński, dz. cyt., s. 23.

¹⁶ High-end – określenie stosowane przez nadawców i producentów, nazywające ofertę skierowaną do najzamożniejszych odbiorców.

¹⁷ H. Jenkins, dz. cyt., s. 11.

Owa zmiana ze starych mediów na nowe zaznaczyła się wyraźnie w Teatrze Polskiego Radia. Stara formuła, pomijająca nowinki techniczne (kwa-drofonia była tylko chwilowym błyskiem i nie uzyskała społecznej rangi produkcji radiowej), musiała ustąpić miejsca nowej – zaprogramowanej po to, by oddziaływać szerzej i bardziej masowo. Odbiorca słuchowiska jest dziś dzięki temu bardziej niejednoznaczny. Nie jest tylko wyrobionym uczestnikiem kultury elitarnej, ale często przypadkowym słuchaczem, który ze słuchawkami na uszach przemierza drogę do szkoły czy pracy.

Konwergencja mediów to więcej niż prosta zmiana technologiczna. Modyfikuje ona bowiem nie tylko układ zależności między istniejącymi technologiami (nie-rzadko konkurencję przekształcając we współpracę), lecz także relacje między gatunkami i grupami odbiorców¹⁸.

W Teatrze Polskiego Radia, jak podkreśla jego dyrektor, Janusz Kukuła, najważniejsze jest słowo. Eksperymenty formalne, choć mają miejsce coraz częściej, nie zamykają uszu twórców na jakość produkcji. Przykład *Kartoteki* jest dość wymowny. Nie dość, że reżyser, Tomasz Man, zrealizował utwór trudny w odbiorze i wymagający (którego produkcji nie podjęłaby się Audioteka, znana z adaptacji radiowych literatury popularnej), to wprowadził w nim dość duże zmiany w stosunku do oryginału. Man wyrzucił część scen, zmienił niektóre kwestie, a także ujednolicił Bohatera i Chór (Andrzej Chyra gra tu zarazem główną postać i odpowiada sobie jako „przestrzenny chór”). Adaptacja słuchowiska w Teatrze Polskiego Radia nie funkcjonuje na zasadach dosłownego przenoszenia oryginału w karby radiowego medium. Swoboda adaptacji i wolność twórcza wyznaczają misyjny wymiar produkcji. Jak jeden z twórców radiowych zauważył niedawno: „w radiu uwodzi mnie przerażająca dowolność”¹⁹. We wspomnianym słuchowisku Czeczota *Andy* reżyser wprowadził do obsady nieżyjącego już od dwudziestu lat aktora – Romana Wilhelmięgo. Stało się tak tylko dzięki precyzji montażowej Andrzeja Brzoski, który tak zsynchronizował kwestie archiwalne Wilhelmięgo (aktor czyta *Moskwę-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa) ze współczesnymi partiami Woronowicza, że brzmiały one autentycznie jak dialog. Wykorzystanie dźwięku dookólnego stworzyło tu okazję do zabawy z czasem, który zanikał jako bariera chronologiczna (zmarły aktor rozmawia z żyjącym, tak jakby obaj spotkali się twarzą w twarz) i przybierał różne formy dźwiękowe (sygnał komórki, muzyka jazzowa czy charakterystyczne powtórzenia aktorskie sprawiające wrażenie *déjà vu*).

Prymat autora przestaje mieć znaczenie w Teatrze Polskiego Radia. Wyjątkiem jest sytuacja, gdy reżyser jest jednocześnie twórcą scenariusza (jak w przypadku Czeczota). Dana Łukasińska, jedna z autorek słuchowisk Teatru

¹⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają*, Łódź 2012, s. 289. Zob. też. H. Jenkins, dz. cyt., s. 9.

¹⁹ Fragment wypowiedzi Adama Wojtylszki, który we wrześniu 2013 roku odebrał nagrodę Don Kichota za debiut reżyzerski w Teatrze Polskiego Radia. Zob. *W radiu uwodzi mnie przerażająca dowolność*, [online] <<http://www.polskieradio.pl/17/76/Artykul/933287,Adam-Wojtylszko-w-radiu-uwodzi-mnie-przerazajaca-dowolnosc>>, dostęp: 25.09.2013.

Polskiego Radia, podkreśla, że autor nie zawsze jest personą mile widzianą podczas produkcji:

[N]ie wszyscy reżyserzy lubią obecność autora podczas nagrania. Niektórzy unikają autorów jak diabeł święconej wody. Pewnie z powodu plotek, jakoby autorzy bywali nieobliczalni, że o autorkach nawet nie wspomnę:) Pan Rozen (reżyser Teatru PR) zadzwonił do mnie tylko dlatego, że szukał informacji o autorstwie tekstów piosenek śpiewanych przez Olę (bohaterka sztuki *Olga. Eine charmante Frau*). Kiedy mu powiedziałam, że to ja jestem autorką tych tekstów, pouczył mnie, że taka informacja powinna być znaleźć się w mojej sztuce, bo on się naszukał tego w internecie, tracąc cenny czas. Hmm. To był taki moment, kiedy po raz kolejny pomyślałam sobie z wyrzutem, że szanujący/a się autor/autorka powinni być martwi. Myślę, że dla wielu reżyserów radiowych granice udziału autorów w tworzeniu słuchowisk wyznacza wejście do studia, które traktują jak własny poligon działań. Może to wynikać z obawy przed wzajemnym niezrozumieniem i konfrontacją wyobrażeń autora z wizją reżysera²⁰.

Wiele mówiącym przykładem swobody twórczej w produkcjach Teatru Polskiego Radia jest zeszłoroczna premiera radiowa *Poskromienia złoŃnicy* według dramatu Szekspira. Adaptator i reżyser, Adam Ferency, połączył elżbietański świat przedstawiony z dokumentalnymi nagraniami Manify, która odbywała się na ulicach Warszawy, widząc w tym ciekawy kontekst dla wymowy dzieła. Słuchowisko nie zaczyna się od słów Szekspira, a od okrzyków kobiet: „Nasze ciało to pole walki”, „Fiolet i czerwień siniaków – oto barwy wojenne”. Teatr Polskiego Radia uwalnia atmosferę sprzyjającą pracy, która wiąże klasyczne utwory silnym dialogiem ze współczesnością, jej problemami społecznymi i oczekiwaniami. O ile w przypadku książek audio można mówić o wykorzystaniu technologicznego *novum* do swoistej kosmetyki formalnej, o tyle w słuchowiskach Polskiego Radia efekt jest podporządkowany samodzielnej wizji reżysera. W produkcji misyjnej pomysł ten jest podyktowany inspiracją, często odległą od myśli autora pierwowzoru. Inaczej rzecz się ma w produkcjach Audioteki.

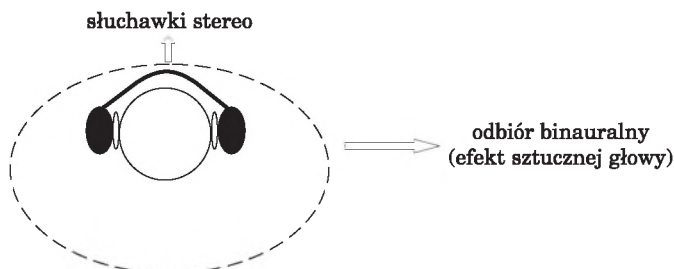
Dźwięk binauralny – produkcje Audioteki.pl

W ubiegłym roku po raz pierwszy w Polsce zastosowano do produkcji audiobooka **dźwięk binauralny**. Do pewnego czasu rozwój technologii multimedialnej polegał właściwie tylko na rozbudowaniu warstwy wizualnej. Forma dźwiękowa zostawała długo poza marketingowymi planami producentów.

²⁰ Fragment rozmowy z Daną Łukasińską, przeprowadzonej z autorką we wrześniu 2013 roku. Zob. też J. Łastowiecki, *O patrzeniu na białą ścianę, autorach, którzy powinni być martwi i pisaniu dla radia*, [online] <<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-patrzeniu-na-biala-sciane-autorach-ktorzy-powinni-byc-martwi-i-pisaniu-dla-radia.html>>, dostęp: 23.11.2013.

Powoli jednak zaczęło to się zmieniać²¹. Audioteka.pl postanowiła, jako pierwsza w Europie, zrealizować zupełnie nowatorskie audiobooki. Nastąpiły spore zmiany w wyposażeniu studiów i zaangażowaniu szerszej grupy fachowców z dziedziny fieldrecordingu (nagrania terenowe), reżyserii dźwięku, filmu i muzyki.

Nagrania binauralne są dokonywane za pomocą „sztucznej głowy” – mikrofony o bardzo małych rozmiarach umieszcza się w małżowinach usznych makiety ludzkiej głowy. Taka rejestracja pozwala na odtworzenie słuchu ludzkiego ze wszystkimi należnymi mu orientacjami przestrzennymi. Pozwala to na precyzyjną lokalizację źródeł dźwięku (przód, tył, góra, dół, prawo, lewo). Inaczej brzmią kroki po asfaltowej nawierzchni, po zabłoconym podwórku czy zaśniewanej szosie. Niuanśowość rejestracji w tym systemie pozwala na dookreślenie wielu informacji, które dla wyrafinowanego odbiorcy mogą stać się kluczowe przy analizie utworu. System binauralny jest pomyślany do odsłuchu ze słuchawkami, najlepiej dobrej marki, z szerokim pasmem odbieranej częstotliwości (rys. 2). Warto zaznaczyć, że tak zwane bity binauralne mają doniosłe znaczenie w terapii. Oprócz wyraźnie słyszalnej wartości estetycznej potrafią one pomóc w synchronizacji półkul mózgowych, która redukuje stres i uśmierza ból²². Znane są już od lat terapeutyczne i medytacyjne właściwości muzyki (medytacje Wschodu, jazz, muzyka New Age). Wiąże się to z odwiecznym łączeniem muzyki z konkretnymi rytuałami religijnymi i wywoływaniem transu metafizycznego²³.



Rys. 2. Wizualizacja sytuacji odbiorczej w systemie binauralnym
Źródło: opracowanie własne.

Pierwszą produkcją binauralną w Polsce był audiobook *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Adaptacji i reżyserii książki Philipa K. Dicka podjął się dla Audioteki Krzysztof Czeczot, twórca uznany już w świecie teatru radiowego. Dzięki licznym informacjom na temat realizacji

²¹ Interesujący głos w tej sprawie można znaleźć w artykule Przemysława Plaskoty. Zob. P. Plaskota, *Wzmacnianie wrażeń słuchowych poprzez wykorzystanie technik wirtualizacji przestrzeni akustycznej*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne...*, s. 376–382.

²² Szerzej o terapeutycznym wykorzystaniu dźwięków zob. B. Kurzeja, *Synchronizowanie fal mózgowych na podstawie bitów binauralnych*, [online] <www.praktykujacyalchemicy.pl/site/pl/artykuly/40-zdrowie/46-fizyka>, dostęp: 26.09.2013.

²³ Szerzej na ten temat zob. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 79.

tego projektu zamieszczonym przez Audiotekę na jej stronach można było dowiedzieć się o takich zjawiskach, jak filtrowanie małżowiny usznej czy czaszki podczas odsłuchu nagrania. *Blade runner* pod kątem realizacyjnym bardziej przypominał słuchowisko, ponieważ nie polegał na monofonicznym odczytaniu tekstu przez jednego aktora. Do produkcji Czeczot zaprosił profesjonalnych realizatorów dźwięku (w tym Kamila Sajewicza), uznanych muzyków (Wojciecha Mazolewskiego i Pink Freud) oraz aktorów z najwyższej półki (między innymi Andrzeja Chyrę, Roberta Więckiewicza, Annę Dereszowską, Bartłomieja Topę i Mariana Dziędziela). Proces rejestracji binauralnej można uznać za najważniejsze *novum* tej realizacji i milowy krok w polskiej (europejskiej także) produkcji audiobooków. Zgranie dialogów i narratora stanowiło najbardziej monotonną stronę tego przedsięwzięcia. Muzyka, wykonywana przez Mazolewskiego, była rejestrowana na żywo w studiu, co potęgowało efekt „ożywczej” lektury powieści. Efektotekę do audiobooka twórca kompletował, rejestrując dźwięki w Muzeum Narodowym w Warszawie, Miejskim Ogrodzie Zoologicznym, gospodarstwie hodowlanym w Janowie i Stajni Jackowo. Włączył te nagrania jako tło do binauralnego spektaklu science fiction. Trzeba te starania wyróżnić chociażby przez to, że twórcy radiowi rzadko sięgają do dźwięków rejestrowanych naturalnie, wolą korzystać z gotowej efektoteki. Brzoska (główny reżyser dźwięku w Teatrze Polskiego Radia) podkreśla, że nie każdy zarejestrowany dźwięk (na przykład galop konia) w radiu zabrzmiał autentycznie, dlatego sięga po sztucznie wygenerowane w studiu efekty. Czeczot chciał, by audiosfera w adaptacji powieści była dla słuchacza znana, doświadczana niejednokrotnie. Jednocześnie w obrębie tego tła wprowadził uduziwnienia na poziomie masteringu, które odtworzyły futurologiczną warstwę spektaklu. Powieść Ph.K. Dicka, przynależąca do gatunku science fiction, wymagała odtworzenia całej ornamentyki dźwiękowej, jaka towarzyszy bohaterom Przyszłości, z jej najwymyślniejszymi urządzeniami:

Dotychczasowe metody miały jedną podstawową wadę – materiały nagrane binauralnie miały bardzo ograniczone pole manewru, jeśli chodzi o modyfikacje przestrzeni w procesie postprodukcji. Stworzenie książki science fiction w taki sposób nie byłoby możliwe – mamy przecież wymyślone przestrzenie z pojazdami z przyszłości (hoverami), wnętrza pełne gadżetów z przyszłości jak wideofony (choć to z naszego punktu widzenia teraźniejszość) czy sztuczne zwierzęta z mechanizmami pod ukrytymi klapkami sterowniczymi. Dlatego, tworząc audiobooka, posłużyliśmy się pewnego rodzaju „dźwiękowym blueboxem” – aktorzy nagrywali w przestrzeni dźwiękowo neutralnej, a cała przestrzeń dźwięku 3D została wygenerowana za pomocą oprogramowania, mieliśmy więc zupełną dowolność tworzenia zjawisk dookoła głowy słuchacza i to, co się dzieje wokół nas, jest w 100% kreacją reżysera i realizatora dźwięku. To my na etapie postprodukcji zdecydowaliśmy, z której strony nadleci hover czy odezwie się sztuczna owca, czy zawoła do nas z końca korytarza aktor²⁴.

²⁴ K. Sajewicz, [online] <<http://audioteka.pl/lowca>>, dostęp: 25.09.2013.

Zastosowane w tej realizacji pomysły techniczne zgrały się z dbałością o odwzorowanie tekstu i myśli autora powieści. Opowiada ona o Ricku Deckardzie, łowcy sztucznie wygenerowanych ludzi, nieposiadających sumienia i współczucia. Jednocześnie, likwidując kolejne „roboty”, sam Deckard staje się nieludzki. Humanistyczna wymowa tego utworu została podkreślona w warstwie muzycznej audiobooka.

Muzyka w audiobookach pełni bardzo ważną rolę. Starałem się robić to coś specjalnego i wyrazistego, co wzmocni przekaz książki. Dlatego chciałem muzyce nadać ludzki charakter. Tak by wyrażała głębię i złożoność człowieczeństwa. Współpraca z reżyserem i plejada polskich aktorów motywowała mnie do jeszcze bardziej wytężonej pracy²⁵.

Kolejną realizacją z wykorzystaniem dźwięku binauralnego była adaptacja powieści Jo Nesbo *Karaluchy*, której ponownie podjął się Czeczot rok później. „Era audiobooków się zmienia” – słysząc było pojawiające się głosy aktorów. Tym razem, aby odwzorować przestrzeń powieści norweskiego pisarza, twórcy pojechali do Bangkoku – w celu zarejestrowania hałasu ulic, głosów ludzi, naturalnego deszczu czy wiatru. Muzyk, ponownie Mazolewski, podkreślał, że podróż do Bangkoku była dla niego inspiracją do stworzenia takiej muzyki, która wpisywałaby się w charakter tamtejszych ludzi i rytm miasta²⁶.

Pomysł na odtworzenie naturalnego pleneru opisywanego w literaturze wydać się może ambitny i świadczyć o „precyzyjnym uchu” reżysera. Czeczot w jednym z wywiadów podkreślił, że tym, co w głównej mierze różni audiobook od filmu, jest to, że nie ma on obrazu²⁷. Niegdyś grupa wizualistów głosiła, że w głowie słuchającego tworzy się wewnętrzna telewizja psychiczna, wewnętrzne oko, które pozwala dryfować wyobraźni bez ograniczeń czasu i przestrzeni²⁸. Jednocześnie kojarzenie audiobooków z superprodukcjami, „wydarzeniami”, porównywanie ich z kinem 3D bardzo zbliża ten gatunek do stylistyki produkcji wizualnych. Natknąć się tu można na pewien problem związany z tym, o czym pisał przywoływany już Heinz Schwitzke: oryginalność i nieprzekładalność na inne kody semiotyczne są wyróżnikami integralności sztuk. Wizualność audialnego spektaklu powinna być jedynie dodatkiem percepcyjnym, tak zwaną telewizją psychiczną, którą słuchacz może wytworzyć w umyśle (choć nie musi). Nie można drobiazgowo rozkodowywać materii audiobooka, słuchowiska, prezentując zdjęcia z nagrań w studiu czy prezentując twarze aktorów kreujących konkretne role. Burzy to odbiór, naginając produkcję spektaklu jedynie do partykularnych interesów promocyjnych.

²⁵ Wojciech Mazolewski o pracy nad oprawą muzyczną do audiobooka, zob. tamże.

²⁶ Wypowiedzi twórców znalazły się w filmie promującym *Karaluchy*. Zob. [online] <<http://audioteka.pl/karaluchy>>, dostęp: 25.09.2013.

²⁷ Wywiad przeprowadzony przez Macieja Budzicha z serwisu Mediafun. Zob. M. Budzich, *Z Krzysztofem Czeczotem o „Karaluchach”, Jo Nesbo i superprodukcjach dźwiękowych*, [online] <<http://www.blog.mediafun.pl/z-krzysztofem-czeczotem-o-karaluchach-jo-nesbo-i-super-produkcjach-dzwiekowych/>>, dostęp: 25.09.2013.

²⁸ Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 33–39.

Jeśli dźwięk może być źródłem „podróży” wizualnych czynionych przez słuchacza, równie dobrze mogą się pojawiać u niego wrażenia zapachu czy smaku. Leopold Blaustein poświęcił temu zagadnieniu sporo miejsca, pisząc o zjawisku akuzji. Im mniej słuchacz wie o słuchanym spektaklu, tym lepiej dla jego odbioru. Dopiero w stanie takiej redukcji ejdetycznej odbiorca będzie w stanie zanalizować spektakl dźwiękowy jako kod nieprzekładalny na jakikolwiek inny system znaków²⁹. W kontekście słuchowiska pisało o tym wielu teoretyków radiowych (Michał Kaziów, Sława Bardijewska³⁰, Zbigniew Jarzębowski³¹).

W przypadku audiobooków *Blade runner* i *Karaluchy* mamy do czynienia z jaskrawym przykładem, jak normy prawne zdolne są wpłynąć na swobodę artystyczną twórców Audioteki. Ściślej mówiąc, wydany przez Audiotekę audiobook ma być wizytówką książki. Ma taką samą okładkę jak literacki oryginał, wszelkie prawa do niego ma pisarz, który nie zezwolił na jakiegokolwiek zmiany w tekście, a na dole okładki płyty nie widnieje tylko znaczek Audioteki, ale też wydawnictwa, które publikowało oryginał literacki. Kwestie postaci muszą być przytoczone w identycznej formie jak w pierwowzorze. Jedyne, z czego mógł Czczot zrezygnować, to dodatki narratorskie typu „odrzekł”, „powiedział”. Sam reżyser wspomina, że tworzenie oprawy dźwiękowej do *Karaluchów* przypominało komiks, gdzie w miejsce „dymków” pojawiają się konkretne odgłosy (na przykład walka karate ilustrowana jest okrzykami nagranych w studiu, by dobitniej zarysować pewne foniczne niuanse tej opowieści). W tych dwóch produkcjach Audioteki narzędzia, którymi dysponuje adaptator w teatrze czy w radiu, zostały spożyte na wzbogacenie jedynie stylistyki audiobooka. Wielokanałowa przestrzeń w spektaklach Polskiego Radia wynikała z autorskiej wizji reżysera. W produkcjach marketingowych to, czym zajmuje się reżyser, jest raczej dbałością o efekt, obudowę treści, która ma być przełożeniem w stosunku 1:1 do powieści.

W binauralnych produkcjach Audioteki znajdujemy zatem dwa oblicza artystyczne: oryginalny pomysł realizacyjny i wtórny proces adaptacyjny. Ta dwustopniowość wynika z funkcji, jaką mają pełnić audiobooki. Po pierwsze, mają promować książkę (być jej audialnym sobowtorem), są przeznaczone do dystrybucji komercyjnej, co oznacza, że nie podlegają zasadom misyjności i operują na sprawdzonych praktykach czytelnich (nie realizuje się do sprzedaży książek niepopularnych, nieczytywanych). Audioteka.pl zrealizuje poczytnego i znanego pisarza Nesbo, natomiast niechętnie spojrzy na elitarnego i wymagającego, ale mało popularnego Joyce’a. Oczywiście, uznane dzieła

²⁹ L. Blaustein, *Akuzja*, w: *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005. Akuzja miała być odpowiedzią na wizję. Dzieło radiowe musi obronić swoją niewidzialność. Nie jest „telewizją psychiczną”, „wewnętrznym okiem”, jak głosili to niektórzy wizualiści radia. Blaustein opracował (korzystając w znacznej mierze z poglądów Edmunda Husserla i Romana Ingardena) zestaw zadań, które wypełnić musi słuchacz, by w pełni, to jest synestezycznie, odebrać słuchowisko.

³⁰ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo: rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

³¹ Zob. Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.

klasyki są czytane i wydawane przez Audiotekę (są to nagrania wyłącznie lektorskie), nie są jednak realizowane w formie wielogłosowych superprodukcji binauralnych, na których w niniejszym tekście się skupiam. Motywacją do produkcji staje się zatem poczytność (słuchalność) określonego typu utworów. Jak zauważa krytyk medialny Maciej Budzich, „superaudiobooki” w stylu *Blade runnera* czy *Karaluchów*

[s]ą kosztowne, wymagają ogromnego nakładu pracy, wręcz całej reżyserii, opracowania efektów dźwiękowych, zatrudnienia bardzo dobrych aktorów i na samym końcu kosztują немало – muszą więc to być „pewniaki”, dla których opłaca się zrobić również kampanię reklamową, aby zapewnić odpowiednią sprzedaż³².

Marketingowość projektów Audioteki wynika już z samej analizy synonimów, którymi jest zastępowane słowo „audiobook” w kampaniach reklamowych: „superprodukcja”, „audiobook w 3D”. Nie znaczy to jednak, że audiobooki są wytworem spoza świata kultury. Nic bardziej mylnego. Współtworzą współczesną kulturę czytania, która uwolniła się od lektury książkowej, a przeniosła w przestrzeń, gdzie każdy, oczekując na przystanku czy jadąc samochodem, może wysłuchać kolejnego rozdziału powieści (Czeczot na pomysł zrealizowania słuchowiska *Andy* wpadł, słuchając właśnie w samochodzie audiobooka *Moskwa-Pietuszki*, który czytał Wilhelmi). W obrębie pracy nad realizacją książki audio dokonują się techniczne przeobrażenia, na które Polskie Radio w swojej produkcji słuchowiskowej nie mogłoby sobie pozwolić (przede wszystkim z braku funduszy i czasu). Wyjazd do Bangkoku i profesjonalna rejestracja dźwięku w plenerach wymagają dużych nakładów finansowych, a tak zorientowana specyfika produkcji, jaką przejawia Audioteka, daje ku temu dogodne narzędzia.

Niniejszy artykuł przedstawia zaledwie część szerszego zjawiska, które dopiero zaczyna funkcjonować w mediach. Na przełomie lat 2013/2014 regionalna rozgłośnia Polskiego Radia – Radio Pomorza i Kujaw rozpoczęła pracę nad dwoma słuchowiskami w systemie dźwięku Dolby Pro Logic 2. Jeden przykład pociąga następny. Zmiany te są nieuchronne i zachodzą błyskawicznie, nic bowiem nie zmienia się dziś tak szybko jak nowoczesne mass media. Powyższy tekst porusza zagadnienia związane z hiperrealizmem audialnym, takie jak: sposób funkcjonowania tekstów artystycznych w mediach komercyjnych i misyjnych, formy obecności innych mediów w zmieniających się gatunkach audialnych, a także sytuacja odbiorców w kontekście konkretnych przemian technologicznych. Teatr Polskiego Radia otwiera ofertę dla słuchaczy, ale popularność tekstów nie jest czynnikiem motywującym tamtejszych twórców. W przypadku Audioteki realizowane są tylko te teksty, które są poczytne. Inforozrywkowy format współczesnych mediów przejawia się silniej w audiobookach. Teatr Polskiego Radia nie jest jeszcze na tyle synkretyczny i nie wtopił się w elastyczną ramówkę radiową, by mówić o zaniku jego

³² M. Budzich, *Dźwięk binauralny*, [online] <<http://www.blog.mediafun.pl/tag/dzwiek-binauralny/>>, dostęp: 26.09.2013.

samodzielnych cech genologicznych. Odbiorca stoi wobec dwóch różnych oczekiwań: albo wymagać od siebie i zakupić profesjonalny sprzęt dekodujący Pro Logic (Teatr Polskiego Radia), albo zrezygnować z kosztów i stać się uczestnikiem audialnej kultury popularnej (Audioteka).

Te dwie przedstawione powyżej propozycje formalne, choć różnią się funkcją i polityką produkcji, przejawiają sposób funkcjonowania literatury czy kultury słowa we współczesnych mediach masowych. Misyjna, czyli niekomercyjna propozycja audialna Polskiego Radia, i marketingowa, przynosząca zyski propozycja Audioteki.pl (choć nie tak artystycznie swobodna) wyznaczają współczesny kształt promocji literatury, czerpią z dawnej kultury czytelnictwa i tworzą nową kulturę słuchania. Podobnie wnioskuje Hopfinger, gdy pisze:

Mimo przemian i przewartościowań – a może właśnie dzięki nim – literatura ma przed sobą przyszłość. Wprawdzie czytanie literatury w czasach audiowizualności przestało być jedynym wskaźnikiem uczestnictwa w kulturze, [...] nadal wydaje się nieusuwalnym jej składnikiem³³.

Zorientowanie producentów audiobooków czy słuchowisk na efekt finansowy może mieć, mimo szeregu uzasadnionych obaw, pożyteczny wydźwięk dla wzrostu czytelnictwa. Odbiorcy, zachęcenі atrakcyjną formułą audialną, zaczęli ponownie sięgać do pierwotnych źródeł, czyli do tekstów. To tylko jeden z wielu pozytywnych przejawów kultury konwergencji i potrzeby audialnego hiperrealizmu.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

- Bachura J., *Odstłony wyobraźni*, Toruń 2012.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
- Bardijewska S., *Nagie słowo: rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
- Budzych M., *Dźwięk binauralny*, [online] <<http://www.blog.mediafun.pl/tag/dzwiek-binauralny/>>, dostęp: 26.09.2013.
- Budzych M., *Z Krzysztofem Czeczotem o „Karałuchach”, Jo Nesbo i superprodukcjach dźwiękowych*, [online] <<http://www.blog.mediafun.pl/z-krzysztofem-czeczotem-o-karaluchach-jo-nesbo-i-superprodukcjach-dzwiekowych/>>, dostęp: 25.09.2013.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Jarzębowski Z., *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kaziów M., *O dziele radiowym*, Wrocław 1973.
- Kumor A., *Radio, telewizja, edukacja*, Warszawa 1986.
- Kurzeja B., *Synchronizowanie fal mózgowych na podstawie bitów binauralnych*, [online] <www.praktykujacyalchemicy.pl/site/pl/artykuly/40-zdrowie/46-fizyka>, dostęp: 26.09.2013.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają*, Łódź 2012.

³³ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 45.

Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
Schwitzke H., *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln – Berlin 1963.
Stachyra G., *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.
Zwoliński A., *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004.

Literatura podmiotu

Czeczot K., *Andy*, reż. K. Czeczot, premiera: III Program PR, Polskie Radio 2013.
Dick Ph.K., *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, reż. K. Czeczot, płyta CD, Audioteka.pl 2012.
Eurypides, *Medea*, reż. W. Modestowicz, premiera: I Program PR, Polskie Radio 2012.
Nesbo J., *Karaluchy*, reż. K. Czeczot, 2 płyty CD, Audioteka.pl 2013.
Różewicz T., *Kartoteka*, reż. T. Man, premiera: I Program PR, Polskie Radio 2009.
Sofokles, *Król Edyp*, reż. W. Modestowicz, premiera: I Program PR, Polskie Radio 2010.
Szekspir W., *Hamlet*, reż. W. Modestowicz, premiera: I Program PR, Polskie Radio 2011.
Szekspir W., *Poskromienie złościcy*, reż. A. Ferency, premiera: II Program PR, Polskie Radio 2013.
Wyspiański S., *Wyzwolenie*, reż. W. Modestowicz, premiera: I Program PR, Polskie Radio 2009.
Strony audiobooków (dostęp: 25.09.2013)
Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?, [online] <<http://audioteka.pl/lowca>>.
Karaluchy, [online] <<http://audioteka.pl/karaluchy>>.

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie nowego sposobu funkcjonowania artystycznych form audialnych w medium komercyjnym, jak i misyjnym. Rozwijająca się i dochodowa produkcja audiobooków z wykorzystaniem techniki „sztucznej głowy” (dźwięk binauralny) i wirtualizacja form słuchowiskowych w produkcjach Teatru Polskiego Radia (system Dolby Pro Logic 2) – to dwa odmienne oblicza kultury konwergencji. Eksperymentalne książki audio i spektakle radiowe w systemie pięciokanałowym to nie tylko przejaw rozszerzenia oferty artystycznej dla audiofilskiej części słuchaczy. Jest to w dużej mierze próba promocji twórczych pomysłów audialnych w uatrakcyjnionej i naznaczonej syndromem konwergencji formule nowych czasów w mediach. Przenikanie się znaczeń wywiedzionych z mediów tradycyjnych i nowoczesnych znajduje tu nowe oblicze, które przyciąga rzesze odbiorców – audiofilów. Dźwięk dookólny i efekt „sztucznej głowy” to nie tylko instrumenty nowej literatury audialnej. Autor artykułu próbuje ukazać, w jakim stopniu eksperymentalne formy dźwiękowe czerpią z synkretyzmu mediów nowoczesnych i jak wytwarzają autonomiczną gałąź sztuki, niepoddającą się zestawieniom z takimi gatunkami, jak film, teatr czy telewizja. W jakiej mierze wolność twórcza przejawia się w produkcjach audiobooków, a w jakiej z kolei w pracach nad adaptacją i reżyserią słuchowisk Polskiego Radia? Każda z dwóch propozycji wyznacza odmienną funkcję czynnika artystycznego i inaczej realizuje proces upowszechniania lektury dzieła audialnego.

Summary

Surround sound as an equivalent of the missionary and commercial artistic audio production model

The aim of the article is to show the functioning of artistic audio forms – in the commercial and mission medium. The developing and lucrative production of audiobooks using the artificial head (binaural sound) and virtualization of the radio drama in productions of Polish Radio Theatre (Dolby Pro Logic 2) are the different images of convergence culture. Experimental audiobooks and radio spectacles using the Dolby surround system are not only a sign of growing artistic offers for audiophiles. First of all, it is an attempt to promote creative ideas in the more attractive and convergence-marked formula of the new canon in media. The permeation of meanings coming from traditional and modern media has a new aspect which has attracted the attention of audiophiles. Surround sound and the “artificial head” effect are not only the instruments of new audio literature. The article attempts to show how experimental sound forms are derived from the syncretism of modern media and how they produce an autonomous art form which does not copy other forms such as film, theatre or television. To what extent is the freedom of creativity to reflect itself seen in productions of audiobooks and to what extent is this found in the adaptation and direction of radio dramas of Polish Radio? Each of these two proposals shows the different functions of artistic factors and promotes the alternative popularization of audio productions.