

Joanna Bachura

Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 13, 475-488

2010

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

Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska

Semantyzacja znaków¹ semiotyczno-audialnych, rozważania nad znaczeniem znaków awizualnych i nad kształtem współczesnego słuchowiska, którego zarówno forma, jak i treść wpisują się w system przemian kulturowych, jest celem niniejszego artykułu. Teatr *Dziesięć pięter* Cezarego Harasimowicza², w reżyserii jednego z najznakomitszych twórców radiowych, Janusza Kukuły³, potraktowałam jako egzemplifikację procesu **konwergencji**⁴. W tekście skupię

¹ Semantyzację znaków rozumiem jako nadawanie znaczenia znakom z pozoru bez znaczenia; semantyzować znaki to umożliwiać rozumienie na wielu płaszczyznach kodów języka, rozumieć stosunek słowa i dyskursu do konkretnych sytuacji fabularnych, interpretować dźwięki i tzw. kuchnię akustyczną jako elementy komplementarne, niezwykle istotne względem wypowiedzianego słowa.

² Tekst otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie zamkniętym Teatru TVP na utwór dramatyczny w 1999 r., spektakl był prezentowany na I Krajowym Festiwalu Teatru PR i Teatru TVP „Dwa Teatry – Sopot 2001”.

³ Janusz Kukuła – od 1986 r. reżyser Teatru PR, zaś w latach 1992–2006 jego dyrektor. Słuchowiska w reżyserii J. Kukuły reprezentowały radiofonię polską na międzynarodowych festiwalach sztuki radiowej (1993 – Berlin, 1994 – Moskwa, 1995 – Bolonia) oraz na krajowych spotkaniach radiowych. Jest laureatem wielu nagród – z bardzo znaczącą dla twórców działających w mediach Prix Italia '96 na czele, za słuchowisko A. Mularczyka *Cyrk odjechał, lwy zostały*. Na Festiwalu Słuchowisk Polskiego Radia Bolimów '98 nagroda za reżyserię słuchowiska wg dramatu S. Wyspiańskiego *Akropolis*, laureat Grand Prix Festiwalu Rzeszów 2000 za słuchowisko wg dramatu W. Myślińskiego *Złodziej*, otrzymał nagrodę za reżyserię słuchowiska *Ostatnia taśma Krappa* wg dramatu S. Becketta na I Krajowym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej – „Dwa Teatry – Sopot 2001”. Reżyserował spektakle multimedialne w Studiu im. W. Lutosławskiego: *Maraton z PANEM TADEUSZEM* (1998), *Juliusza Słowackiego godziny myśli* (1999) i *Wesele* S. Wyspiańskiego (2001), scenarzysta i reżyser koncertu z okazji 75-lecia Polskiego Radia – *Radio Pamięć* (2000). W latach 1997–1999 w jego adaptacji i reżyserii słuchacze „Lata z Radiem” poznali Trylogię Henryka Sienkiewicza w wydaniu dźwiękowym. Wydał powieść *Miłość to znaczy*. Laureat Złotego Mikrofonu.

⁴ Konwergencję rozumiem, za H. Jenkinsem, dwupoziomowo. Po pierwsze, dotyczy ona technologii, procesu technologicznego, łączącego funkcje i osiągnięcia różnych mediów w jednym. Po drugie, zachodzi w umysłach pojedynczych konsumentów, czyli pojęcie to odnosi się do zmian technologicznych, ale przede wszystkim do **zmian kulturowych i społecznych** – one też są najistotniejsze w omawianym słuchowisku Harasimowicza. Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 9. **Konwergencja na współczesnej scenie Teatru Polskiego Radia dotyczy wszystkich platform dzieła audialnego, np. tematyki, sposobu jego realizacji, kształtu dźwiękowego.**

się na semiotyczno-audialnych znakach radiowych i rzeczywistości przedstawionej, a w podsumowaniu wskażę między innymi na miejsce słuchowisk i ich znaczenie w XXI w. Czemu służy **analiza semiologiczna**? To ona każe nam zwracać uwagę na znaki i ich znaczenia. Powinniśmy ją traktować jako ostrożne poszukiwanie, któremu obce jest przywiązanie do jednej z dwóch postaw badawczych, tj. idiograficznej (skupiającej się na analizie i interpretacji jednego wybranego dzieła) lub nomotetycznej (dla tej postawy najważniejsze są reguły generujące pewną grupę czy rodzaj tekstów). Zadowolenie się wynikami pierwszej z tych postaw może prowadzić do tzw. błędu absolutyzacji tekstu (z pola zainteresowania znikają inne teksty, niekiedy ważne w procesie interpretacji tekstu głównego). Tymczasem nadmierne przywiązanie do drugiej z tych postaw powoduje, że wszelkie walory pojedynczej wypowiedzi – strukturalne, semantyczne, estetyczne – nikną wśród pozostałych. Grozi to tym, iż oryginalność tekstu, niewątpliwie stanowiąca jego walor, zacznie być traktowana jako odstępstwo od powszechnie obowiązującej normy⁵. Celem mojej analizy semiologicznej jest próba wskazania na rozliczne możliwości materii audialnej, stwarzającej radiowy dramat, materii umożliwiającej istnienie artystycznej wypowiedzi w radiu. Bez wątpienia słuchacz może zwrócić uwagę na co najmniej kilka znaczeń wybranego tekstu kultury; znaczeń, które mogą być od siebie niezależne, ale z drugiej strony są ze sobą powiązane. Powiązane są też z odbiorcą i jego możliwościami interpretacyjnymi, umiejętnością słuchania. Stąd nie bez znaczenia jest problem **instytucji odbiorcy**, którym w niniejszym artykule, ze względu na ramy tematyczne i czasowe, nie będę się szerzej zajmowała.

Wybrałam słuchowisko Harasimowicza⁶ ze względu na sposób realizacji i kształt dźwiękowy oraz na bardzo ważny temat, który nie pozwala odbiorcy pozostać obojętnym. Z konwergencją mamy tu do czynienia już na poziomie jego wyboru (tj. tematu) – opowiedzenie poprzez artystyczny tekst audialny o autentycznej historii 13-letniego chłopca, który wychowywał się bez rodziców. Współczesny teatr radiowy jest coraz bardziej samodzielny, przejawia się to między innymi w odchodzeniu od sztywnych kanonów sztuki, zbyt konwencjonalnej literackiej podstawy i w zbliżaniu się – choćby w poruszanych problemach – do codziennego życia⁷. To teatr z miejscem na ważną, mocną, kontro-

⁵ Zob. więcej o postawach badawczych: A. O g o n o w s k a, *Film jako tekst kultury*, [w:] e a d e m, *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków 2004, s. 17–19.

⁶ Cezary Harasimowicz – prozaik, dramaturg, scenarzysta filmowy i telewizyjny, aktor. Według jego scenariuszy zrealizowano osiem filmów fabularnych, cztery serie telewizyjne. Wielokrotnie nagradzany w konkursach festiwalowych w kraju i za granicą. Był kierownikiem w studiu filmowym. Wykłada scenariopisarstwo. Z Polskim Radiem współpracuje od roku 2000, czyli od czasu uzyskania najwyższej nagrody w konkursie Teatru PR i Programu I PR na słuchowisko – komedię współczesną za scenariusz *Hrabina z Podziemia*. W 2002 r. Teatr PR zrealizował jego dwuczęściowe słuchowisko *Las*, poświęcone tragedii katyńskiej.

⁷ Więcej na temat słuchowisk w komunikacji kulturowej i ich przemian na przestrzeni wieków – od dwudziestolecia międzywojennego do dziś – zob. E. P l e s z k u n - O l e j n i c z a - k o w a, J. B a c h u r a, *Rola słuchowisk w komunikacji kulturowej* (w druku).

wersyjną dramaturgię. Nie mówi on językiem, który już po tygodniu ulega dezaktualizacji, niesie natomiast treści, które pobudzają odbiorcę do aktywności, do „żywej” reakcji, w tym też sprzyja budzeniu się wątpliwości. Dotyka ów teatr człowieka, jego kondycji, aksjomatów moralnych czy estetycznych rozterek. On nas – słuchaczy – po prostu obchodzi, ciekawi, wzrusza, bawi. Dotyka spraw najbardziej diskutowanych i takich, które niepokoją współczesne społeczeństwo. Wspaniałe spektakle radiowe, tworzone do niedawna tylko w Teatrze Polskiego Radia⁸, zachwycają niejednokrotnie sposobem ujęcia tematu, maestrią reżysera oraz realizatora dźwięku. Po „spotkaniu” z audialnym dziełem intuicyjnie czujemy, że coś ważnego się w nas wszystkich zmienia...

Jednym z dramatów pozostających w świadomości odbiorcy na długo jest *Dziesięć pięt* Cezarego Harasimowicza. Znamienne, że dramat ów powstał na potrzeby teatru telewizji, dopiero później został zaadaptowany dla radia. Reżyser, J. Kukuła, udowodnił, moim zdaniem, że w radiu „widać” więcej, że wszelkie słowa i muzyka nabierają tu niezwykle, magicznego znaczenia. W warstwie zdarzeń fabularnych słuchowisko traktuje o codziennym, smutnym życiu mieszkańców pewnego blokowiska. Ich codzienność zorganizowana jest wokół kilku centralnych punktów. Najważniejszy wydaje się supermarket, tuż za nim kościół, mała kwiaciarnia i wieżowce. To autentyczna, wstrząsająca historia trzynastoletniego chłopca – Małego, który wyskoczył z dziesiątego piętra bloku na warszawskim osiedlu po tym, jak został złapany na kradzieży batona w supermarkecie. Śmierć ta zajmuje szczególne miejsce w codzienności mieszkańców, tym bardziej szczególne, że to spadające z dziesiątego piętra ciało stało się świadkiem kilku chwil z ich szarego, bez nadziei na lepsze, życia. Życie tych kilkunastu postaci splotło się w jednej chwili. Widzą oni tę śmierć, ale czy ją dostrzegają? Przecież ich kolejny dzień nie różni się niczym od poprzedniego, nadal tkwią w beznadziei codzienności, a na asfalcie pozostał jedynie obrys ludzkiego ciała z płynącą cienko strużką krwi... Niezwykłe, iż twórcom słuchowiska udało się obudzić i poruszyć w odbiorcy emocje, które nie kierują się w stronę poznania sensacyjnej relacji, wszak słuchowisko opowiada o autentycznym wydarzeniu, ale prowadzą do głębokiej, osobistej refleksji. Z pewnością na **percepcję słuchowiska** wpływa jego konstrukcja, a nade wszystko fakt, iż finał historii znamy już na początku, natomiast kolejne następujące po sobie plany fabuły poznajmy w retrospektywnych sekwencjach. Z nich też wyłania się – choć nie bezpośrednio – przyczyna samobójstwa Małego. To był poniekąd bunt młodego, wrażliwego chłopca skierowany przeciw brakowi kontaktu z rodzicami, ich bezsilności wobec konieczności emigracji zarobkowej, bunt przeciw pogardzie silniejszych fizycznie, protest wobec brutalności świata. Śmierć chłopca każe słuchaczowi przeżyć coś, czemu on bezwzględnie musi nadać sens;

⁸ Od 24 XI 2008 r. słuchowisk można słuchać również w Teatrze Radiowym Radia TOK FM. Premiery odbywać się będą w każdy poniedziałek o godzinie 20.00. To pierwszy przypadek, gdy niepubliczne radio podejmuje się realizacji takiego przedsięwzięcia.

doprowadzając go do silnych emocji. Słuchacz dostrzega, że wszystkie postaci łączy **samotność, zagubienie w życiu i wielka potrzeba miłości**. Właśnie te stany emocjonalne stanowią niewypowiedziany, ukryty pod warstwą fabuły, ale najbardziej istotny temat słuchowiska. W dramacie Harasimowicza permanentnie mieszają się dwa bieguny wartości: z jednej strony potrzeba bliskości w rodzinie i miłości drugiego człowieka, z drugiej – brutalna rzeczywistość, w której „należy wyłapać każde gówno”; rzeczywistość, w której modlitwę przerywa nachalna informacja o numerze konta, na które można przesyłać pieniądze.

Świat przedstawiony: bohater, przestrzeń i czas foniczny

Dzieła XI Muzy rządzą się swoimi prawami; to utwory o formie skondensowanej, których wszystkie warstwy warunkowane są ekonomią czasu i intensywnością ekspresji. Stąd, jak podkreślała Sława Bardijewska, budowa akcji, przebieg konfliktu oraz kreacja postaci podporządkowane są tym prawom⁹. Rozwój bohaterów, niezależnie od typu konstrukcji – monologicowej, dialogowej, czy też narracyjno-dialogowej, jak w przypadku słuchowiska w reżyserii Kukuły – charakteryzuje się dużą wyrazistością, bohater zostaje szybko i dynamicznie zarysowany. Należy też pamiętać o oczywistej prawdzie, że bohater istnieje konkretnie tylko w radiowym spektaklu, w tekście scenariusza ma istnienie potencjalne. Warto zaznaczyć, iż w dramaturgii fonicznej o istnieniu postaci, a następnie o jej rozwoju – w warstwie zdarzeń fabularnych, rozwoju osobowościowym, emocjonalnym – decyduje słowo, ale słowo wzmocnione dźwiękiem, muzyką, całą „kuchnią” akustyczną. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa słusznie zauważa, że „słuchowisko źle toleruje na przykład zbyt dużo postaci, zaś scenografię, kostiumy i rekwizyty tworzą wyłącznie dźwięki”¹⁰. Kim są **bohaterowie** słuchowiska *Dziesięć pięter*? Przede wszystkim to przeciętni mieszkańcy szarego blokowiska, niewyróżniający się żadnymi specyficznymi cechami, może prócz tego, że każdy z nich zachłysnął się pospolitością życia – to chyba można uznać za ich cechę dystynktywną. Brak w nich wiary w autorytety, są obojętni wobec elementarnych wartości, takich jak miłość, bliskość drugiego człowieka, nadzieja na lepsze jutro. Są zagubieni w wirze codzienności. Życie i wszelkie działania bohaterów podporządkowane są pracy, jej poszukiwaniu i zawodowym problemom. Słuchowisko budują następujące po sobie fragmenty – „podśluchane” historie bohaterów – które tworzą swoiste sekwencje. Spadające z dziesiątego piętra ciało spaja je (sekwencje) w całość. „Spotykamy się” – piętro po piętrze – z kolejnymi tragicznymi, trudnymi historiami ludzi. Poprzez warstwę werbalno-pojęciową oraz dźwiękową poznajemy:

⁹ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 64.

¹⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry” – czyli o Teatrze wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia, [w:] *Skrypt dla studentów dziennikarstwa* (w druku).

- Marka, ochroniarza, który boi się stracić pracę;
- despotycznego kierownika supermarketu;
- Marię, która nie potrafi zapomnieć o przeszłości, o Powstaniu Warszawskim. Różaniec, modlitwa i spotkania z księdzem organizują jej życie;
- Olgierda, młodego biznesmena, robiącego oszałamiającą karierę menadżerską;
- muzyka, któremu nie udaje się znaleźć pracy; bohater potrafi tylko grać, mówi: „nie umiem sprzedawać odkurzaczy, nie umiem sprzedawać tabletek na odchudzanie, nie umiem sprzedawać... nie umiem nic sprzedawać, siebie też”;
- matkę niepełnosprawnego syna Gucia, elegancką Teresę, która poświęca się karierze zawodowej;
- Kazia, inwalidę, którego mała kwaciarnia nie ma szans w starciu z supermarketem;

– wspomnianych już rodziców Małego, przebywających w Kanadzie.

Niektóre postaci słuchowiskowe wydają się aż nazbyt schematyczne czy stereotypowe, pozbawione indywidualności. Ich historie, choć odbiorcy mogą się wydać rzeczywiste, w istocie są jednowymiarowe, sprowadzone do kilku cech charakteryzujących określoną grupę społeczną. Taka stereotypizacja pojawia się nie tylko na płaszczyźnie dialogowej¹¹, ale również na płaszczyźnie analizy charakterów. Olgierd jest przykładem takiego bohatera. Słuchacz ma wrażenie, że zamiast realnej postaci poznaje przedstawiciela pokolenia *yuppie*: młodego, dobrze zarabiającego, nastawionego na zyski i konsumpcję. Olgierdowi zostały przypisane atrybuty młodego karierowicza, jak obowiązek posiadania komórki czy też posługiwanie się specyficznym językiem z angielskimi – bądź co bądź – modnymi wtrętami:

– Kogo mamy na lunch?... Dobra, ukęcimy mu głowę po deserze. Wiesz, jakie wykombinowałem hasło na hipermarkety? „Wszechświat kusi”. Total, nie? [...] Przygotuj materiały na te markety – idę do ich bossa wieczorem. Niezły target na kampanię. Wszystko będzie cool. Wciśniemy im ten chłam.

Myślę, że tej schematyczności wykreowanego świata przedstawionego – w konstrukcji bohatera czy na płaszczyźnie tekstu – można by było uniknąć, bowiem „Martwota zawsze kojarzy się z powtórzeniem: martwy reżyser chwytła się starych formuł, starych metod, starych dowcipów, szablonowych wejść i szablonowych zakończeń”¹². Choć z drugiej strony nie można zapomnieć, i to właśnie przemawia na korzyść autora i reżysera, że w radiu pożądana jest silna indywidualizacja – w sferze zachowań, psychiki, języka – postaci. Bardijewska zauważa, iż silna indywidualizacja może stworzyć sylwetkę bardzo realną, która przekracza granice fikcji i zbliża się ku autentycznej rzeczywistości. Tak dzieje

¹¹ Zob. fragment o dialogach postaci.

¹² P. B r o k, *Pusta przestrzeń*, Warszawa 1981, s. 57.

się w słuchowiskach werystycznych, a do takiej grupy *Dziesięć pięter* niewątpliwie się zalicza¹³.

Jedno pozostaje pewne, postać (bohater) nie może być pomijana w semiologii teatru radiowego, nawet jeśli nie jest nią pewna konkretna substancja, jak osoba, dusza itp. Taką postacią może być też miejsce, jak np. blokowisko. Poza tym postać teatralna nie jest tym samym, co psychologizujący dyskurs, który można zbudować na jej temat. Dyskurs może maskować prawdziwe funkcjonowanie postaci, „unieruchamiać” ją, ograniczać możliwości „produkcowania” znaczeń. Ale dzięki odnoszącym się do niej określeniom w tekście można stworzyć kompleks semiotyczny, który aktor przedstawi w radiowym spektaklu. Już osobowość aktora, jego głos, wyposaża postać w różne cechy. Moim zdaniem nie sposób izolować bohatera i analizować go w oderwaniu od sytuacji, w której w słuchowisku zaistniał, w oderwaniu od pozostałych postaci. Nie wydaje mi się też możliwe zupełne pominięcie aspektu denotacyjnego (bądź co bądź charakterystycznego dla dyskursu), jeśli idzie o analizę – nazwijmy ją – sceniczną konstrukcji i funkcjonowania postaci w zrealizowanym scenariuszu słuchowiska. Postać, którą słowem i głosem przedstawia aktor, zawsze przypomina kogoś lub coś. Przypatrzmy się bliżej wybranym postaciom. W *Dziesięciu piętrach* mamy do czynienia z funkcją metonimiczną postaci oraz jej funkcją metaforyczną, ale też staje się ona pewnego rodzaju oksymoronem, miejscem napięcia dramatycznego. Za pomocą metafory łączy dwie przeciwstawne sfery rzeczywistości. Olgierd jest metonimią kariery „za wszelką cenę”, Maria jest metonimią osób żyjących w innej, trudnej rzeczywistości historycznej i nieradzących sobie w konfrontacji z życiem „tu i teraz”. Naturalnie, w jednej postaci może się spotkać funkcja metonimiczna i metaforyczna. Małego możemy postrzegać jako pewnego rodzaju żywy oksymoron. To bohater o tyle sprzeczny, że z jednej strony pragnie żyć, dostrzega piękno w drobiazgach, na przykład w patrzeniu w niebo, ma marzenia, z szacunkiem mówi o tragicznej historii, ale z drugiej strony – za namową kolegi – decyduje się na kradzież. Napięcie dramatyczne tkwi w poczuciu, że jest nieakceptowany przez rówieśników, że od nich „dostaje w nos”, że mówią o nim Mały. Ma szansę to zmienić i desperacko się jej chwyta. Samobójstwo jest dowodem niemożności radzenia sobie z rzeczywistością.

Przestrzeń foniczna musi być skonstruowana, bo bez niej tekst audialny po prostu nie istnieje. „Przestrzeń pozwala stworzyć sytuację rozmowy, dialogu, spotkania bohaterów – w niej zawiązuje się, rozwija i rozstrzyga bieg zdarzeń”¹⁴ – pisze Bardijewska. Elementy, które umożliwiają kreację przestrzeni w słuchowisku mieszczą się zarówno w warstwie werbalnej, jak też dźwiękowo-akustycznej. Przestrzeń wyrażona poprzez dźwięki naturalne – np. głos z całą

¹³ Zob. S. B a r d i j e w s k a, *op. cit.*, s. 65. Słuchowisko werystyczne opiera się na życiowej prawdzie, inspiracji faktami, tworzącymi wiarygodną iluzję i odwzorowującymi codzienną rzeczywistość.

¹⁴ *Ibidem*, s. 70.

swoją siłą ekspresji, odgłosy natury, echo – łatwo pobudza wyobraźnię słuchacza, staje się materialna, konkretna¹⁵. Dużo szybciej trafia ona do słuchacza niż przestrzeń zbudowana replikami bohaterów, dana pojęciowo. W teatrze tradycyjnym elementy budujące przestrzeń pochodzą z didaskaliów. W nich znajdują się wskazówki na temat miejsca, czasu, imion postaci, wskazówki dotyczące wykonywanych przez aktorów gestów. W słuchowisku Harasimowicza nietrudno dostrzec zapożyczenie – nieco zmodyfikowane – z teatru scenicznego. Otóż partie narratora – niczym foniczne didaskalia – konstruują przestrzeń foniczną (tożsamą z przestrzenią sceniczną w tradycyjnej sztuce); przestrzeń, która została powołana językowo, np.:

Przed supermarketem zmierzch. Maria niesie foliową torebkę z jedną bułką, odrywa wzrok od ziemi i patrzy w niebo [...] Supermarket. Zmierzch. Maria patrzy w dół. Nie chce widzieć awantury, ma 80 lat. Obok tuż przy kasach ochroniarz złapał dwóch, dwóch wyrostków na kradzieży dwóch batoników. Nie chce patrzeć, jednak widzi kłótnię kątem oka.

Tak więc nietypowo w *Dziesięciu piętrach* wskazówki przestrzenne wydedukujemy z wyvodu narratora. Czemu służy taki zabieg? Funkcji przestrzeni dramaturgicznej zbudowanej w taki właśnie sposób możemy upatrywać w założeniu autora, by o tle zdarzeń na warszawskim blokowisku poinformował słuchacza głos z zewnątrz, ktoś, kto wie więcej i widzi więcej. Zdawać by się mogło, iż przestrzeń foniczna stanowi tylko tło akcji, swoistą scenografię foniczną, ale tak nie jest – ona nigdy nie pozostaje bierna dramaturgicznie, jej obecność odbija się w całości kreowanego świata¹⁶, to ona jest jednym z autorów pytania, dlaczego doszło do tej tragedii? Czy jest jedna, konkretna przyczyna? Być może problem jest o wiele bardziej złożony...

Czas trwania słuchowiska jest jego **czasem fonicznym**, a więc ograniczonym prawami fizykalnymi. Oznacza to, że jego odbiór jest bliższy teatrowi niż literaturze. Między innymi dzięki partiom narratora – partiom opisowym – radio „pokonało” fizyczny upływ czasu, jego ciągłość, jednokierunkowość. Ale wskazać możemy też wiele innych chwytów, zabiegów formalnych „zonglujących” czasem w słuchowisku, które stwarzają wraz z kreacją przestrzeni nieograniczone możliwości kształtowania świata przedstawionego, np. manipulację czasem, retrospekcje, przenikanie się czasu obiektywnego z subiektywnym. Wspomnienie Małego o dziadku:

Jeździliśmy kiedyś do takiego lasu, gdzie on się ukrywał [...] Pamiętam... była rosa rano. Biegaliśmy na niej na bosaka. On mówił, że krople tej rosy, to jego kumple, co już nie żyją, że jak się stopami dotknie tej mokrej ziemi, to jest się z nimi w niebie. Potem siadaliśmy pod taką starą sosną. Tam podobno był zbiorowy grób. No wiesz... tych, co ich rozstrzelali, bo oni chcieli, żeby było lepiej. No wiesz... tu, u nas... Patrzyliśmy jak ta rosa podnosi się do

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 67.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 70.

góry, a potem liczyliśmy chmury i dziadek do nich mówił po imieniu. Wymieniał imiona tych swoich kumpli, co są w grobie. Teraz już nie jeździmy do tego lasu, bo dziadek już nie ma siły...

Bardzo trudno analizować czas w teatrze radia, bo czas ma wiele znaczeń, wiele sygnifikantów czasowych zawartych w dialogach postaci, w wydarzeniach fabuły kończących historię, które się ze sobą splatają, poza tym to raczej pojęcie z dziedziny filozofii, nie semiologii.

Tworzywo foniczne i lingwistyczne. Dialog i sytuacja narracyjna

Dialogi bohaterów odwzorowują ich relacje z otoczeniem. W ich wypowiedziach brak głębi, emocjonalności, szczerości. Ich kontakty ograniczają się do wygłaszania prostych komunikatów, zamykających się w schematycznych konstrukcjach językowych, np.:

Narrator: Mieszkanie Marka. Wczesny ranek.

Lidka: Wstajesz?

Marek: Wstaję, już wstaję.

Lidka: Jak wstajesz, kiedy nie wstajesz. Pięć po czwartej. Kanapki masz w lodówce.

Marek: Nie kładź kanapek do lodówki. Kanapki to nie piwo. Zimne kanapki to gówno.

Lidka: Ja też jestem gówno?...

Marek: Czy ja tak powiedziałem?

Lidka: Nie, ale tak myślisz.

Marek: Nie, nie myślę.

Lidka: Jak nie myślisz, to wstawaj.

Marek: Lidka, nigdy tak o Tobie nie myślałem.

Lidka: Daj pospać... Poszłam spać o trzeciej. Padam na pysk.

Warto również podkreślić, że w przypadku teatru radia, ale też i w przypadku teatru scenicznego, filmu, nie możemy mówić o języku postaci, ale o dyskursie – procesie skonstruowanym; postać mówi w swoim imieniu, ale mówi też dlatego, że autor „wkłada” jej do ust określone słowa. W *Dziesięciu piętrach* dyskurs zbliża się do języka naturalnego, codziennego, ale mimo wszystko nadal pozostaje owa dwoistość enuncjacji¹⁷. Nie można określić znaczenia wypowiedzi postaci bez uwzględnienia kontekstu jej wypowiedzenia. Radio daje słowu konkretne warunki istnienia, stwarza tło, które pozwala wydobyć najważniejsze sensory. Dyskurs potoczny, niekiedy wulgarny (np. wypowiedzi Olgierda i Pudła) dominuje w partiach dialogowych. I słusznie, bowiem za jego pomocą Harasimowicz dokonał jednocześnie pośredniej charakterystyki postaci. Proste słow-

¹⁷ Leksem „język” na określenie wypowiedzi postaci jest często stosowany, choć należy pamiętać o jego nieprecyzyjności w omawianym wypadku. Usprawiedliwiać można to tym, że słowo „język” oddaje wszystkie aspekty tego, co mówi postać.

nictwo, żargon nadaje słuchowiskowej rzeczywistości realności, zamyka słuchowisko w pewnej estetyzującej konwencji, oddziałuje na emocje odbiorców i na ich intelekt. Dialogi są dynamiczne, posuwają akcję naprzód, a co najważniejsze, nie kreują sztucznego świata, który ze światem realnym nie ma nic wspólnego. Oczywiście, weryzm, naturalizm nie powinien być jedynym celem słuchowiska, ale jednym z zasadniczych celów radiowego dramatu jest „rozmowa, której nie chce się przerwać”, jak mawiał Andrzej Mularczyk.

Nie tylko dialog jest istotny w słuchowisku *Dziesięć piętter*. Na szczególną uwagę zasługuje **narracja**. Wyjątkowa jest pozycja narratora, łączącego fikcyjną rzeczywistość audialną i rzeczywistość słuchaczy/odbiorców sztuki. Jaką rolę pełni narrator w słuchowisku?

Tu niewątpliwie jest dźwiękowym odpowiednikiem wizualności i to on doprecyzowuje charakterystykę postaci, zapowiada ich działanie, dookreśla świat przedstawiony, precyzuje czas i miejsce akcji. Można zapytać, dlaczego narrator zajmuje miejsce w pierwszym planie dźwiękowym – czyż ten objaśniacz¹⁸ nie powinien ustąpić pozycji bohaterom teatru i historii przedstawianej przez nich samych? Warto wspomnieć, iż u początków sztuki radiowej narrator był traktowany jako zło konieczne, które niszczy siłę przekazu radiowego, jego specyfikę i zbliża się tym samym do literatury. Narracja służyła do maskowania niedoskonałości radia, tj. do maskowania jego awizualności. Skupiała się na opisach wyglądu bohaterów, miejsc, tego wszystkiego, czego sztuka foniczna nie była w stanie „pokazać”¹⁹. W *Dziesięciu pięttrach* narrator spoza świata przedstawionego, obiektywizujący historię między innymi poprzez głos – wolny od emocji, rytmicznie powtarzający swoje kwestie – na pewno jest bliski współczesnemu odbiorcy. Narracja dorównuje dialogowi aktywnością i znaczeniem. Te dwa elementy konfliktowe – dialog i narracja – w słuchowisku przenikają się wzajemnie i wzajemnie uzupełniają. To jest specyfika radia, które, jak się okazuje, wymaga odrębnego warsztatu badawczego i odrębnej metodologii niż choćby metodologia oferowana przez teorię literatury. Siła narracji we współczesnym słuchowisku wynika stąd, iż „w awizualnej sztuce fonicznej jest ona zawsze osobowa [...]. Jest formą osobistej ekspresji, wypowiedzią zabarwioną emocjonalnie o dużej sugestywności, która promieniuje na dialog, wzbogacając jego sens i ekspresję”²⁰.

Już podczas pierwszego słuchania *Dziesięciu piętter* nietrudno dostrzec kontrast – jaskrawy i intensywny – jaki rysuje się w zestawieniu owej bezemocjonalności głosu i tragicznej historii Małego, ale też tragicznej w skutkach samotności wszystkich bohaterów.

¹⁸ Zob. więcej o początkach narratora w słuchowisku: M. K a z i ó w, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 21–26.

¹⁹ Zob. S. B a r d i j e w s k a, *op. cit.*, s. 78–79.

²⁰ *Ibidem*, s. 79.

W radiu widać więcej... – o znakach radiowych

Teatr radiowy składa się z dwóch rodzajów znaków, tj. znaków językowych i niejęzykowych. Z pewnością nie mógłby on istnieć bez jednego z najistotniejszych elementów komplementarnych – słowa. Po pierwsze, słowo tworzy językowy komunikat, a więc zawiera w sobie znak językowy; po drugie, komunikat ów ma swój własny akustyczny materiał ekspresji, na który składa się głos, rytm mówienia, intonacja, akcent, wysokość, barwa, szybkość mówienia. Tak więc niewerbalnie możemy komunikować się kanałem wokalnym. Językowy komunikat radiowy jest odczytywany za pomocą dwóch kodów – językowego i akustycznego – oraz za pomocą jeszcze innych kodów, umożliwiających jego zrozumienie i interpretację, jak np. kod muzyczny. Również dźwięki paralingwistyczne, czy inaczej gesty foniczne: westchnienia, pomruki, śmiech, które nie tworzą słów ani ich części, posiadają, zwłaszcza w teatrze radiowym, znaczenie semantyczne i umożliwiają odczytanie, dekodowanie teatru audialnego.

Zrywające się do lotu ptaki, pojawiające się na początku i na końcu słuchowiska oraz stwierdzenie narratora: „Historia jest prawdziwa, postaci zmyślane”, stanowią swoistą klamrę akustyczną. Narrator samobójstwo Małego porównuje, poprzez zakres użytych słów, do lotu ptaka, stąd czytelna dla odbiorcy staje się klamra spinająca całość utworu. Każdy znak w radiu może być poddany tzw. resemantyzacji, to znaczy funkcjonować jako pytanie stawiane słuchaczowi i wymagające od niego zrozumienia, interpretacji, dookreślenia. W tym wypadku lot ptaka nabiera znaczenia przez związek paradygmatyczny, czyli powtórzenia, przez związek syntagmatyczny, bowiem wiąże się on z treściami konotowanymi przez inne znaki w trakcie słuchowiska, a także nabiera znaczenia przez swój symbolizm. Ów lot jest więc znakiem ikonicznym i symbolem, bo opiera się na relacji podobieństwa z rzeczywistą sytuacją; ptaki w słuchowisku stają się znakiem ikonicznym gołębi, bo one zwykle obecne są na szarych blokowiskach. Jest też oznaką, bo jest elementem pewnego ciągu przedstawienia, w którym nabiera znaczenia; odsyła do konotacji. Podobnie sprawa przedstawia się z powtarzaną przez narratora informacją, podawaną bez emocji, o zmianie kolejnego piętra i towarzyszący jej, niezwykle poruszający krzyk dziecka:

Narrator: Dziesięciopiętrowy blok. Dziesięciopiętrowy zmierzch. I taki widok z bloku: kolorowy supermarket, betonowy kościół, betonowe podwórko, betonowa szkoła, graffiti, graffiti i niebo [...] Blok. Dziesiąte piętro. Zmierzch. Coś leci z dziesiątego piętra na ziemię, na ziemię, na ziemię...

Początek wypowiedzi narratora stanowi znak ikoniczny topografii terenu, krajobrazu oglądanego z lotu ptaka. Graffiti, podobnie jak gołębie, konotuje codzienność mieszkańców blokowiska, staje się właśnie symbolem związku z codziennością. Należy także zwrócić uwagę na specyficzny rytm, rytm muzyki hip-hop, do której narrator dostosowuje swoje komentarze. Hip-hop doskonale

współbrzmia i „współnaczy” z rzeczywistością smutnych blokowisk i oczywiście nie sposób zapomnieć, iż graffiti jest jednym z głównych aspektów, „elementów” tej kultury.

Zmiana miejsca akcji, czyli zmiana planu fabuły, odbywa się w słuchowisku za pomocą dźwięków konkretnych przedmiotów, czy w ogóle dźwięków charakterystycznych dla pewnego miejsca, np. hałasu ulicznego, dzwonka telefonu komórkowego, hałasu silnika, melodii serialu telewizyjnego, saksofonu. Plany fabuły integrują partie narratora i towarzyszący tym partiom – powracający – motyw muzyczny. Kompozycja słuchowiska, co wynika z powyższej analizy, jest klamrowa, zbudowana z historii kilku rodzin mieszkających na jednym z wielkomiejskich osiedli. Ich historie, które zresztą możemy traktować jako oddzielne „obrazki” z życia tych ludzi, organizuje i porządkuje narrator. On też konstruuje radiową przestrzeń teatralną²¹, wskazuje na konkretność miejsca, na pewien zakodowany w teatrze radiowym obraz.

Bardzo ważne jest w radiu **słowo**. Foniczny typ percepcji wymaga odmiennych środków techniki aktorskiej, ale to tylko przekłada się na korzyść teatru radiowego, pozwala bowiem wsłuchać się w świat, w historię pewnego blokowiska. W słowie ukryte jest znaczenie. Praktyka radiowego teatru pokazuje, że myśl, słowo w radiu nie istnieje bez głosu aktora. Ów głos moglibyśmy porównać do ciała w teatrze scenicznym, do ciała, które chce żyć, być aktywne, mówić, wzruszać, zachwycać.

Niegasnąca fascynacja teatrem wyobraźni – podsumowanie

Zdaję sobie sprawę, że w analizie znaku w słuchowisku główna trudność wiąże się z jego **polisemią**, która wynika przede wszystkim z tego, że ten sam znak należy do różnych kodów. Polisemia związana jest z tworzeniem znaczenia, bowiem obok znaczenia denotatywnego, silnie związanego z fabułą (znaczenie podstawowe), na ogół czytelnego dla słuchacza, każdy znak radiowy niesie jeszcze znaczenie wtórne. A więc obok denotacji otrzymujemy jeszcze konotację. Ta druga łączy się niejednokrotnie z kontekstem kulturowo-społecznym, np. hip-hop konotuje zmarginalizowane społecznie środowisko, niekonformistyczne w odniesieniu do zachodniego systemu wartości i zachowań, niestroniące od wulgarnego słownictwa. Gdybyśmy jednak odeszli od tej sztywnej opozycji denotacja – konotacja i przyjęli istnienie kilku kodów, w które – na tych samych prawach – wpisują się i łączą ze sobą liczne znaki teatru radiowego, stwarzające rzeczywistość przedstawioną, to wówczas wszelkie istotne dla

²¹ Radiową przestrzeń teatralną rozumiem jako swoistą przestrzeń sceniczną, niekoniecznie naturalistyczną, może to być także przestrzeń marzenia sennego, która musi zostać stworzona, bez niej bowiem tekst dramatu nie ma szans na konkretne zaistnienie.

nas wątki poboczne zyskują na swej wartości, zostają uprzywilejowane w stosunku do wątku głównego słuchowiskowej fabuły. Bogactwo, specyfika i niezwykłość radiowej materii opiera się, moim zdaniem, na nieograniczonych możliwościach wyróżnienia jednego systemu znaków, wyboru pewnych wątków i odsunięciu innych oraz utworzenia w związku z tym partytury gry znaczeń, a wszystko to dzieje się w obrębie tego samego tekstu. Dlatego też w słuchowisku *Dziesięć pięter* historia Małego jest wstrząsająca, ale pozostali bohaterowie są na swój sposób równie tragiczni. Nie tylko nie potrafią radzić sobie ze swoimi problemami, ale niejednokrotnie nawet nie pozwalają im wybrzmieć wprost. Zwrócenie uwagi przede wszystkim na specyfikę i zakres radiowego tworzywa, na znaki semiotyczno-audialne, przy nieco marginalnym potraktowaniu treści słuchowiska w reżyserii Janusza Kukuły, wynika poniekąd z moich starań, by nie dopuścić do impresjonistycznej, nieco beztroskiej lektury, lecz ukazać szereg możliwości tekstu, zamkniętych w realizacji radiowej; by nie zadowalać się pierwszym, najbardziej dla nas oczywistym znaczeniem, ale by stymulować siebie do poznawania ukrytej głębi tekstu.

Fascynacja teatrem radiowym jest niezniszczalna, bo dochodzi w nim do spotkania rzeczy nawzajem się wykluczających. To tak, jakby za podstawową figurę teatru wyobraźni uznać oksymoron. Oksymoronem jest przestrzeń, czas, bohaterowie, każdy znak radiowy, w radiu wszystko jest możliwe, radio nie zna ograniczeń fizykalnych. W teatrze radiowym nie chodzi o to, by przyciągnąć jak największą liczbę odbiorców, lecz o to, by poprzez wszystkie sprzeczności, które posuwają akcję do przodu, pokazać istotę problemu. To teatr bardzo wymagający od swego słuchacza. Nie uspokaja go, zmusza do myślenia, do refleksji, do szukania rozwiązań, często staje się *katharsis*.

Radio artystyczne XXI w. podąża za zmianami cywilizacyjnymi, ale w swym charakterze, funkcjach nie odżegnuje się od korzeni. Reżyserzy próbują uatrakcyjnić sztuki, szukają nowych sposobów wzbogacania przekazów dźwiękowych, wychodzą poza radiowe studio, by w plenerze nagrywać słuchowiska (np. *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, reż. W. Modestowicz, autor Feliks Netz); często codzienne sprawy, prawdziwe historie ludzi stają się inspiracją do napisania sztuki radiowej, czego przykładem jest dramat autorstwa Harasimowicza. Kultura konwergencji, o której coraz częściej w badaniach mediodoznawczych się mówi, objęła także swym oddziaływaniem artystyczne radio, co uważam za zmianę pozytywną. Współczesne słuchowiska radiowe, realizujące teorię otwartego dzieła sztuki sformułowaną przez Umberta Eco, pozwalają odbiorcy na indywidualny odbiór, czyli na własną interpretację. Każdy odbiór dzieła jest przy takim założeniu jego interpretacją i zarazem realizacją. Radio otwiera strukturę swoich dzieł poprzez coraz liczniej nagrywane w Teatrze Polskiego Radia słuchowiska oparte na literaturze faktu, wspomnieniach, dziennikach, poprzez nawiązania do doświadczeń swoich bohaterów, na przykład z czasów wojny. Formy te dowartościowują na pewno swojego słuchacza, który

poszukuje w nich odpowiedzi na trudne egzystencjalne pytania, ale formy te nigdy nie rezygnują z samego tekstu, z ambitnego, wartościowego słowa. Słuchowiska są z pewnością wielotworzywowym dziełem sztuki ambitnej, bo nigdy nie zwolniły swego słuchacza z samodzielności myślenia i twórczego krytycyzmu wyrażonego poprzez słowa i wszelkiego rodzaju dźwięki. Ale też liczą się z oczekiwaniami współczesnego uczestnika kultury, z jego intelektualnymi oraz emocjonalnymi potrzebami, dlatego też nie pozwalają sobie na zamknięcie w świecie skostniałych reguł i znaków. Współczesna scena radiowa ewoluuje i zmienia się tak szybko, jak osiągnięcia techniki, a tym samym odpowiada gustom i wykształceniu, ciągle doskonalonym umiejętnościom swego odbiorcy. W końcu rozwój technologiczny wpływa na zmianę sposobu myślenia i postrzegania świata. Przyczynia się do zmiany paradygmatu myślenia, do zmiany oczekiwań. Radio, by być atrakcyjną formą kultury dla słuchacza, by mogło „wychować” sobie wiernego odbiorcę, musi być sztuką ciągle rozwijającą się, pozwalającą sobie na rozwój coraz to nowszych form ekspresji, musi być medium, w którym znajdzie się przestrzeń dla wszystkiego, co jest inspirujące. Być inspirującym to prowadzić dialog, to „rozmawiać”, to wzajemnie się uzupełniać (sztuka służy odbiorcy, odbiorca sztuce). Chyba niczego więcej od współczesnej kultury nie chcielibyśmy oczekiwać.

DZIESIĘĆ PIĘTER

Autor: Cezary Harasimowicz

Reżyseria: Janusz Kukuła

Opracowanie akustyczne: Andrzej Brzoska²²

Opracowanie muzyczne: Marian Szałkowski

Obsada: Stanisław Brudny, Ewa Domańska, Andrzej Ferenc, Krzysztof Gosztyła, Dorota Landowska, Monika Kwiatkowska, Sylwester Maciejewski, Marek Obertyn, Jacek Rozenek, Jonasz Tołopiło, Jakub Truszczyński, Andrzej Zieliński

Premiera: 05.10.2001 r.

²² Andrzej Brzoska – reżyser dźwięku, od 1994 r. zastępca głównego reżysera radiowego teatru. Trzykrotny laureat Złotego Mikrofonu oraz najwyższej międzynarodowej nagrody radiowej Prix Italia (1989, 1992, 1996) i Ostankino Prize (Moskwa 1996). Zdobywca grand Prix Festiwalu Słuchowisk PR Bolimów 1997 za realizację akustyczną dramatu wg *Kartoteki* T. Różewicza (reż. A. Zakrzewski), wraz z J. Kukulą nagrodzony na festiwalu rzeszowskim (*Akropolis, Złodziej*) oraz sopockim (*Dziesięć pięter*), a wraz z W. Markiewiczem laureat Grand Prix VI Międzynarodowego Festiwalu Prix Marulić, Hvar 2002, za słuchowisko *Prosta i prawdziwa historia o Każdym*.

Joanna Bachura

Semiologic analysis of modern radio-play

(S u m m a r y)

Except an interpretative aspect of the psychological and social radio-play, deliberations on unvisual signs meaning were a subject of this article. The aim of my semiotic analysis was an attempt to indicate on a lot of possibilities of sound matter. A place of modern radio-play among texts of 21st century culture is also important.