

Janusz Łastowiecki
Uniwersytet Zielonogórski

„ŚCISZYĆ” AKTORECZKĘ. SŁUCHOWISKO ANDY KRZYSZTOFA CZECZOTA JAKO KRYMINAŁ W DŹWIĘKU

Odbiorca radia zajmuje dziś kluczową pozycję w procesie objaśniania i weryfikowania artystycznych obszarów oddziaływania mówiącego na słuchającego¹. To słuchacz w swojej wyobraźni generuje imaginatywny obraz postaci, kształt przedmiotów i projektuje przestrzenną scenografię². Te słuchowe umiejętności kształcimy od dzieciństwa. W każdym dziecku nasłuchującym „skrzypnięcia mebla, parkietu, głuchego odgłosu na klatce schodowej” kryje się potencjalny odbiorca słuchowisk³. Główni producenci słuchowiska w Polsce, czyli Teatr Polskiego Radia i Audioteka.pl, mieli tego świadomość, gdy zdecydowali się kilka lat temu na wprowadzenie do rzeczywistości audialnej nowej technologii – dźwięku przestrzennego. Binauralny projekt audiobooków (Audioteka.pl) i surroundowy format słuchowisk (Teatr Polskiego Radia) pozwoliły na skonfrontowanie technologicznej innowacji z oczekiwaniami i wymaganiami przestrzennymi odbiorców. Rozszerzenie audiosfery słuchowiska pociągnęło za sobą rozwarstwienie monofonicznego i stereofonicznego dotąd krajobrazu znaczeń, który proponowały spektakle utrzymane w klasycznych formatach. Odbiór dookólny wydobyl dla słuchacza sensory, które w odsłuchu radiowym (emitowanym z częstotliwością UKF) były niedostępne i zagłuszone⁴. Szmer, hałas – z funkcji intruza (obecnej w nasłuchu analogowego

¹ O instytucji odbiorcy we współczesnym słuchowisku pisze J. Bachura (*O sytuacji odbiorcy współczesnego słuchowiska*, [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 197-211).

² A.R. Burzyńska, *Gra w niewidzialne*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 75.

³ Tak objaśniał wrodzoną zdolność do odbioru teatru wyobraźni I. Villqist, jeden z najaktywniejszych reżyserów na niwie radiowej. Zob. *O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu, czyli Ingmar Villqist o pracy w Teatrze Polskiego Radia*, z I. Villqistem rozmawia J. Łastowiecki, <http://www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia> [dostęp: 22.12.2014].

⁴ R.J. Hand, M. Traynor, *Radio Drama Handbook. Audio drama in Context and Practise*, New York-London 2011, s. 134.

radia) – w odbiorze surroundowym mogły się zmienić w elementy zamierzonego planu, w którym pauza w środku wypowiedzanego słowa czy ziarnisty biały szum stały się kontrolowanymi zniekształceniami, zaprogramowanymi przez niewidoczną centralę głosów. Surroundowy format wyszedł naprzeciw stereofonicznej technice, która projektowała audiosferę niepełną, mało rzeczywistą. Zdaję sobie sprawę, że tego typu realizacje mogą u słuchacza budzić asocjacje nie realistyczne, ale hiperrealistyczne. Mikrofony pojemnościowe dobrej klasy mogą wydobyć zjawiska akustyczne i detale, których ucho ludzkie nie jest w stanie wyłapać.

Fonosfera pięciokanałowa, otwierając się na audiofilskie zapotrzebowanie słuchacza, uchylila mu drzwi do swojego wnętrza, w którym będzie on mógł pójść w lewo, w prawo, do przodu, do tyłu – a także pozostać w centrum nasłuchiwania. W tym założeniu każde słuchowisko zmieni się z dwubiegunowego odcinka percepcji (lewo-prawo)⁵ w trójwymiarowe pomieszczenie, w którym można będzie łatwiej zlokalizować parter, pokoje, łazienkę czy strych. W systemie dźwięku przestrzennego Teatr Polskiego Radia zrealizował dramaty antyczne (*Medea*⁶ Eurypidesa, *Król Edyp*⁷ Sofoklesa) i utwory z elżbietańskiej klasyki (*Hamlet*⁸, *Ryszard III*⁹ czy *Burza*¹⁰ W. Szekspira). System dookólny wpisał się w architekturę dramatu *W małym dworku*¹¹ Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także w schizofreniczną przestrzeń „przechodnią”, jaką odnajdziemy w *Kartotece*¹² (pierwsze polskie słuchowisko zrealizowane w systemie Dolby Pro Logic 2) Tadeusza Różewicza. Technologia ta dobrze zafunkcjonowała w realizacji dramatu Janusza Głowackiego *Mecz*¹³. Poszukiwanie przestrzennej głębi stało się również celem autorów piszących specjalnie dla radia. Tomasz Man zrealizował dotąd w tej formule (nie licząc adaptacji *Kartoteki*) cztery słuchowiska: *Sex machine*¹⁴, *Moja Abba*¹⁵, *Exodus*¹⁶ i *Katarantka*¹⁷. Nową technologię próbowano także zaadaptować w rozgłośni regionalnej. Polskie Radio PiK wyprodukowało z jej zastosowaniem dwa słuchowiska (*W środku słońca gromadzi się popiół*¹⁸ A. Pałygi i *Pamiętki*¹⁹ K. Czczot).

⁵ Stereo nie zawsze projektowało w słuchowisku dwa kanały – czasami dźwięk po prostu szedł do środka, tracąc konkretną lokalizację (przykładem niech będzie słuchowisko *Bezdech* A. Barta).

⁶ Eurypides, *Medea*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2012.

⁷ Sofokles, *Król Edyp*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2010.

⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2011.

⁹ *Idem*, *Ryszard III*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2013.

¹⁰ *Idem*, *Burza*, reż. H. Rozen, Polskie Radio, 2011.

¹¹ S.I. Witkiewicz, *W małym dworku*, reż. K. Kolberger, Polskie Radio, 2009.

¹² T. Różewicz, *Kartoteka*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2009.

¹³ J. Głowacki, *Mecz*, reż. J. Zaorski, Polskie Radio, 2012.

¹⁴ T. Man, *Sex machine*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2010.

¹⁵ *Idem*, *Moja Abba*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2011.

¹⁶ *Idem*, *Exodus*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2014.

¹⁷ *Idem*, *Katarantka*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2014.

¹⁸ A. Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, reż. P. Łysak, Polskie Radio PiK, 2014.

¹⁹ K. Czczot, *Pamiętki*, reż. K. Czczot, Polskie Radio PiK, 2013.

Młody reżyser ze Śląska, Krzysztof Kiczek, opracował system dookólny do realizacji tekstu Feliksa Netza (*Bestiarium*)²⁰.

Sądzę, że utworem radiowym, który najpełniej wywiązał się z artystycznych założeń pokładanych w systemie Pro Logic 2, był *Andy*²¹ Krzysztofa Czeczota. Nagrodzenie tego spektaklu w 2013 roku prestiżowym laurem Prix Europa oraz reakcje słuchaczy z innych krajów potwierdziły, że radiowa opowieść o realizatorze dźwięku, który popada w obłęd, to duży progres w polskich staraniach o wytworzenie języka surroundowych słuchowisk. Podczas odbioru spektaklu na Prix Europa wielu słuchaczy niepolskojęzycznych zrezygnowało z tłumaczenia i skupiło się wyłącznie na rozpoznaniach przestrzennych.

Gdybym miał sprecyzować konwencję, w jakiej zrealizowany jest *Andy*, wskazałbym na *noir*²², styl realizowany w filmie z powodzeniem. Słuchacz w tym spektaklu zamienia się ze zdystansowanego odbiorcy w uczestnika intrygi, właściciela podsłuchów, świadka afery medialnej i w końcu – osobliwej zbrodni. Audio kryminał Czeczota nie epatuje językiem przynależnym krwawej literackiej tradycji, nie prowadzi nas do sal prosekcyjnych, ale do studia radiowego, gdzie ściszący i zgłaśniany głos będzie decydował o losach postaci, ich „być albo nie być”.

W radiu kryminał realizowany jest już od dziesiątek lat. Wystarczy wspomnieć nasz rodzimy „Teatryk Zielone Oko”, funkcjonujący na antenie III Programu Polskiego Radia od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Niezliczone realizacje tekstów Arthura Conan Doyle’a, Basila Coppera, Roberta Bruttera uświadomiły, że niejednoznaczna materia radiowa sprawnie kreuje mroczne faktury sensacyjnych fabuł. Rozpiętość gatunkowa tych spektakli nie mieściła się często w ramach czystego kryminału. Były to również minisłuchowiska grozy, humoreski czy groteski, w których straszne mieszało się z wesołym²³. W 2015 roku, w ramach jubileuszu 90-lecia polskiej radiofonii, na zasadzie remake’u powrócono do formuły „Teatryku Zielone Oko”. W ramach niej suchacze otrzymali nowe odczytanie powieści Ireneusza Iredyńskiego *Morderstwo w holetu Santa Caterina*. Zdaje się, że tego rodzaju powroty do kryminalnej materii będą w radiu coraz częstszą praktyką. *Andy* projektuje kilka poziomów interpretacyjnych. Stylistyka *noir* jest tu tylko matrycą, na której nadbudowane są sensy

²⁰ F. Netz, *Bestiarium*, reż. K. Kiczek, Polskie Radio, 2015.

²¹ K. Czeczot, *Andy*, reż. K. Czeczot, Polskie Radio, 2013.

²² *Noir* – „czarny” film lub „czarne” kino – filmowa stylistyka w kinie amerykańskim mająca swoje źródło w kinie gangsterskim, rozwijanym głównie w latach czterdziestych XX wieku i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Filmy tego nurtu charakteryzują się zanikiem klasycznego podziału na dobro i zło, odrzuceniem perspektywy moralizatorskiej i otwartym zakończeniem, które stanowi furtkę dla kolejnych konkretyzacji.

²³ Jako znamienne realizacje tej konwencji należy wymienić kilka słuchowisk emitowanych w ramach „Teatryku Zielone Oko”: *Tuba M. Ławrynowicza* w reż. P. Łysaka, *Oczopląs J. Górzeńskiego* w reż. J. Warynci czy *Zasilek W. Letkiego* w reż. W. Modestowicza.

wyższe. Wreszcie surroundowy teatr Czczota to metasłuchowisko, w którym autor zawarł gorzką satyrę na rzeczywistość medialną.

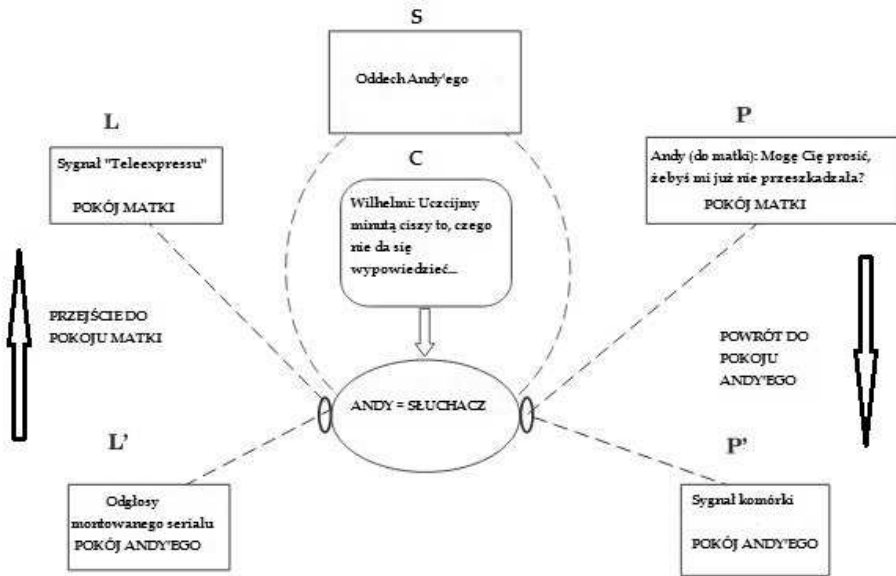
Tadeusz Żabski w *Słowniku literatury popularnej* definiuje kryminał jako „fabułę zorganizowaną wokół zbrodni, okoliczności dojścia do niej oraz ujawnienia osoby sprawcy”. Badacz wprowadził w obręb tego gatunku cztery pododmiany: sensacyjno-awanturniczą, detektywistyczną, milicyjną i czarny kryminał amerykański²⁴. I to właśnie w tej ostatniej grupie należałoby widzieć źródła dla scenariusza Czczota. Bohater spektaklu działa na granicy dobra i zła, prowadząc prywatne śledztwo niejako na boku, choć nie jest detektywem. Osąd moralny należy odłożyć na dalszy plan, ponieważ każda z postaci balansuje tu na granicy prawa, a prawda staje się wartością względną (filozofia również przejęta z filmów „czarnego kryminału”). Tytuł, a także imiona wybranych bohaterów spektaklu odsyłają nas do angloamerykańskich form imiennych: tytułowy Andy, Malvin to swoiste awatary, maski, które przywdziewają, by funkcjonować w tej drugiej, mediumicznej sferze podyktowanej przez prawa nowych mediów. W tytułową postać wcielił się Adam Woronowicz, Matce użyczyła głosu Grażyna Barszczewska, Magdę zagrała Magdalena Cielecka, a Malvina – Zbigniew Konopka.

Andy (Andrzej) jest realizatorem akustycznym. Montuje ścieżkę dźwiękową do jednego ze znanych komercyjnych seriali. Właśnie stracił pracę i dzieli dom z nadopiekuńczą matką. Poznajemy jego mieszkanie, przemierzamy się z jego pokoju do salonu matki. Odbieramy świat jego zmysłami. Ze sceny na scenę stajemy się coraz bardziej związani z jego systemem emocjonalnym (irytują nas te same rzeczy, śmieszą te same sytuacje). Doświadczenie przestrzenności dźwięku i emocjonalne *katharsis* budują w słuchaczu – audiofilu pragnienie uczestnictwa. Obieralność fonicznego świata zwiększa się proporcjonalnie w trakcie słuchania utworu. Ten proces badacze zjawiska audiofilskości określają podświadomą więzią między nadającym a słuchającym²⁵. Poniższy schemat ilustruje sytuację dramatyczną, która ma miejsce na początku słuchowiska. Staralem się tu nanieść również przestrzenną orientację słuchacza, która wpisana jest w odbiór dookólny.

Do Andy'ego dzwoni szef telewizji – Małecki. Zawiadamia, że przyjdzie wieczorem. Niedługo później dzwoni także Magda, aktorka z serialu. Kobieta ma do realizatora nietypową prośbę: chce, by ten „podgłośnił” jej głos w telenoweli. Andy obiecuje, że coś z tym zrobi – stawia jednak warunek. Chce, aby w zamian za przysługę, Magda poszła z nim na drinka. Koleżanka na koniec rozmowy ostrzega go przed wizytą Małeckiego („uważaj po prostu”). Wieczorem przychodzi oczekiwany Małecki (Malvin), który

²⁴ *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 319-324.

²⁵ E. Maternik, *Muzyka w przekazie audiofilskim*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wrocław 2007, s. 90.



Ryc. 1. Wizualizacja sytuacji odbiorczej w słuchowisku *Andy* (opracowanie własne)

proponuje z kolei, by Andy ściszył głos Magdy do tego stopnia, by ta zniknęła z serialu. Okazuje się, że to pretekst do zwolnienia z pracy kłopotliwej aktorki. Proponując ogromne sumy pieniężne, Malvin (już nie Małecki) wciąga Andy'ego w wir kryminalnej intrygi. Główny bohater, „zaklinowany” między dwoma propozycjami, pyta w pewnym momencie Malvina: „nie łatwiej ją zabić?”. Mętnik fabularny odciąga naszą uwagę od czysto sensacyjnych wydarzeń, a przenosi w wewnętrzny świat urojonej medialnej kreacji, jaką staje się Andy.

Niejednoznaczny jest w tym słuchowisku status głównego bohatera. Na ile jest on Andrzejem, a na ile już Andym? Czy jego losy są jeszcze zdarzeniami realnymi czy już scenariuszem serialu? Od momentu, gdy na jego drodze pojawią się Magda i Malvin, Andy stanie się ikoną, aktantem serialowych wydarzeń. Intryga stanie się również udziałem słuchającego. Główny bohater w ten hibernacyjny świat pociąga słuchacza. Odbiorca nie może pozostać obojętny. Za dużo przecież wie.

Jest w tym słuchowisku medium szczególne. Chodzi o Romana Wilhelmięgo, a właściwie jego głos. Wydobywa się on spoza ścieżek montowanej przez Andy'ego telenoweli, tak jakby był niewidzialnym podpowiadaczem, wirtualnym doradcą i nawigatorem działań młodego realizatora. Nieżyjący od przeszło dwudziestu lat aktor

czyta *Moskwę-Pietuszkę* Wieniedikta Jerofiejewa²⁶. Z czasem jednak kwestie z powieści stają się dialogiem między nim a Andym. Głos Wilhelmięgo poddany jest tu kilku deformacjom – emitowany jest ze słuchawek, później jakby ze słuchawki telefonu. Nieżyjący aktor pokonuje wkrótce barierę czasu i przestrzeni i wchodzi do „głowy” głównego bohatera, a jednocześnie słuchacza, zyskując na fonicznej jakości. Wtedy, gdy czyta audiobook, mówi z głośnika centralnego. Na przestrzeni słuchowiska zmieni on jednak swoją rolę i źródło mówienia. W momencie, gdy zacznie rozmawiać z Andym, będzie zlokalizowany z prawej bądź lewej strony, czasami – wyraźnie z tyłu.

(kliknięcie na klawiaturze, dźwięk zapalniczki)

Andy: Idę.

Wilhelmi: Lepiej posiedź i pomilcz.

Andy: Teraz mi to mówisz? Kiedy wszystko zaczęło się układać?

Wilhelmi: Co ty chrzanisz?

Andy: Odwal się.

Wilhelmi: Poczujęm się urażony.

Andy: Przepraszam. Poniosło mnie (cisza). Nie każ mi siedzieć w tej ciszy. Nie chcę siedzieć w ciszy. Powiedz coś.

Wilhelmi: Dobrze, że zapaliłeś. Bardzo dobrze, bo zrobiło się tak trochę strasznie.

Andy: Nie rób mi tego następnym razem, dobrze? Słyszysz?

Wilhelmi: Tak.

Andy: Świetnie.

Wilhelmi: I co teraz?

Andy: Nie wiem.

(gaszenie papierosa w popielniczkę)

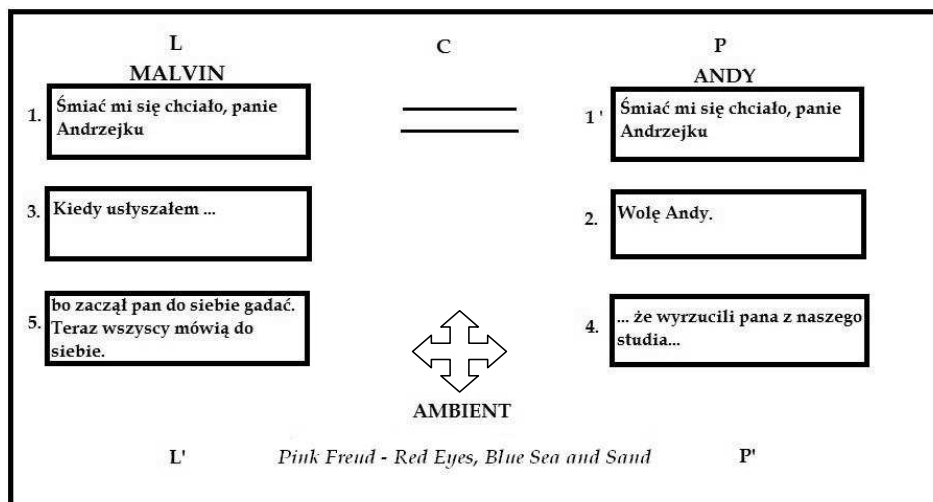
Wilhelmi: Najpierw do niej. Mimo wszystko do niej.

[...] ²⁷.

Schizofrenia Andy'ego ma tutaj swój drugi poziom, uobecniony przez zabiegi fanocentryczne. Nie bez powodu głos Konopki, który odtwarza postać Malvina, swoim tonem, intonacją przypomina głos Wilhelmięgo. Amerykański akcent, nonszalancki sposób intonacji, zmanierowane przedłużanie poszczególnych sylab i niewyraźna artykulacja Konopki przywodzą w wyobraźni wizerunek gangstera rodem z filmów Martina Scorsese, Francisca Forda Coppoli czy Quentina Tarantino. Skojarzenie z pozaradiowymi kreacjami wynika z mocnej zależności między percepcją kinową a audialną,

²⁶ K. Czczot wpadł na pomysł, by zrealizować *Andy'ego*, jadąc samochodem i słuchając audiobooka *Moskwa-Pietuszkę* W. Jerofiejewa w interpretacji R. Wilhelmięgo. Na początku chciał skomponować słuchowisko z samych archiwalnych głosów aktorskich. Mogłoby to jednak skutkować wyraźną dysproporcją w częstotliwości brzmień poszczególnych „kawałków” z archiwum. Na dalszym etapie prac skonstruował więc nowy scenariusz, ale zostawił głos Wilhelmięgo jako swoiste medium nie z tego świata.

²⁷ *Andy*, 28'11"–28'56".



Ryc. 2. Schemat „binauralnej” rozmowy w słuchowisku *Andy* (opracowanie własne)

które wzajemnie się przenikają i uzupełniają²⁸. Rozmowa między głównym bohaterem a jego szefem do pewnego tylko stopnia sprawia wrażenie realnej. Z czasem zaczyna być już tylko polifoniczną projekcją umysłu Andy’ego. Niektóre zdania rozmówcy wypowiadają jednocześnie. Zdarza się i tak, że Andy niejako antycypuje wypowiedź Malvina i wypowiada ją na chwilę przed nim, niejako w myśli. Kolejność wypowiadanych kwestii oznaczyłem cyframi.

To postać Malvina zamienia dotychczasowy świat Andy’ego w dźwiękowy film *noir*. Wyimaginowana, serialowa śmierć aktorki będzie prowadzić Andy’ego i słuchacza do granic hiperrealności. „Teraz wszyscy mówią do siebie” – zdanie wypowiedziane przez telewizyjnego szefa dookreśla obraz korporacyjnej rzeczywistości, w której znajduje się główny bohater. Każdy z elementów tego globalnego świata będzie orbitą pozbawioną poczucia wspólnotowości. Andrzej będzie już do końca utworu funkcjonował w zawieszeniu pomiędzy oczekiwaniami koleżanki a zleceniem telewizyjnego bossa, które staje się „propozycją nie do odrzucenia”. Realizator szuka kontaktu i rozmowy w montowanych dźwiękach, a Wilhelmi wychodzi mu naprzeciw jako wyimaginowany ojciec (jeden z dialogów między nimi kończy się słowami Andy’ego: „Wiem, ojczu”). Andy jest neurotykiem. Spełnia wszelkie fabularne warunki, by tak właśnie to określić. Jego neurotyzm uwypuklony zostaje poprzez właściwości foniczne głosu, którymi

²⁸ A. Pawlik, *Aktor w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 84.

dysponuje Woronowicz. Kilka lat temu jeden z reżyserów radiowych, Jan Warenycia, opisał fenomen takiego sposobu gry w radiu:

Są takie głosy w radiu, które mają walor dziwnego pogłębienia roli, takiego zapadania się w siebie aktora. Jednocześnie tą metodą aktor potrafi dać dużo wieloznacznych sygnałów odbiorcy. Dzisiaj takimi aktorami są Mariusz Bonaszewski czy Adam Woronowicz. Nazwałbym tę ich zdolność darem dziwności graniczącej z szaleństwem. Ja bym powiedział, że to jest stan wyższej świadomości, otarcia się o absolut. To jest pewnego rodzaju dotarcie do sedna tajemnicy, której my możemy się tylko domyślać²⁹.

Już w latach trzydziestych psycholog i estetyk Leopold Blaustein zwracał uwagę na dwubiegunowość głosu. Podał przykład głosu Stefana Jaracza, który na deskach teatru scenicznego nie okazywał swojej fonetycznej wielopoziomowości, ale w radiu zyskiwał „pośmieszek, spowinięty w mgłę smutku i zadumy, [...] dwutonowość głosu, w którym na czarnym nurcie turlika się drobny śmiech – pancierz życia”³⁰. Andy balansuje tu na neurotycznej granicy między Symbolicznym i Realnym. Stosując pojęcia wprowadzone przez Jacques’a Lacana na potrzeby psychoanalizy, można odróżnić te wypowiedzi, w których bohater mówi do innych, od tych, które dotyczą sfery szaleńczej, niewypowiadalnej (tu już Andy mówi do siebie albo symuluje polifoniczność sytuacji)³¹. Napięcia wyładowywane są za pomocą plastycznego i wielopoziomowego głosu Woronowicza, który potrafi się poruszać na różnych poziomach stylistyki głosowej: jest niewinny, zaraz potem szorstki, wreszcie, jakby przy użyciu elektronicznej modulacji, staje się odrealniony, wydobywa z siebie ton, który pochodzi niejako z innego gardła (najdobitniej wychodzi to w scenie, gdy ucisza matkę zza ściany: „ścisz to, ścisz to, powiedziałem!”).

Kolejną postacią z wewnętrznego świata bohatera staje się Magda. Z niewinnej koleżanki, którą chcą „ściszyć”, staje się *femme fatale*³². Jej głos staje się obiektem pragnienia, dla którego Andy będzie ryzykował swoim życiem³³. Wyobrażenie o niej podsyca

²⁹ Wywiad pochodzi z audycji I. Malinowskiej *Wielcy interpretatorzy* – Marek Walczewski zarejestrowanej 11 lipca 2009 r.

³⁰ L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 170-171.

³¹ Zob. *Psychoanaliza*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2008.

³² Dla kogoś odczuwającego absolutną bezsilność wobec niezmiennie zagrażającego i wrogiego świata poszukiwanie miłości wydaje się najbardziej logicznym i bezpośrednim sposobem szukania życzliwości, pomocy czy uznania. Zob. K. Horney, *Neurotyczna potrzeba miłości*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, tł. H. Grzeźołowska, Warszawa 2008, s. 237.

³³ W pracach J. Lacana głos jest jedną z czterech czynników *objet petit*, co oznacza: obiekt pragnienia. W tekście P. Dybela funkcją tego obiektu (w tym przypadku głosu Magdy) może być „zaklejenie Braku w Innym”. Głos jest tu bytem wyobrażonym, co by wpisywało się w niekonsekwencję działań Andy’ego w obrębie całego słuchowiska. Zob. P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2011, s. XVIII-XIX.

Wilhelmi, który co chwilę przypomina realizatorowi: „do niej, mimo wszystko do niej”. Zawieszony pomiędzy oczekiwaniami koleżanki i szefa, Andy straci w końcu kontrolę nad fabułą swojego życia. Dewiacyjność poszczególnych dialogów, ich neurotyczny podtekst zostaje w słuchowisku Czeczota podkreślony przez muzykę. Ma ona tutaj dwie konotacje. Pierwsza to funkcja immanentna, wrywająca słuchacza z postawy biernego obserwatora³⁴. Druga funkcja wpisana jest w dookólny format spektaklu. Odbiór jakości muzycznej jest tu wzbogacony o rozpoznania przestrzenne. Wymiary muzyczne mogą obierać kierunki róży wiatrów (oznaczonej na rysunku powyżej). Spacjalność muzyki wykorzystanej w słuchowisku umożliwia jej ciągle reorientacje: góra-dół, przód-tył, centrum-peryferie³⁵.

Muzyczność to jeden z podstawowych ekwiwalentów budowanego w słuchowisku nastroju *noir*. Na soundtrack słuchowiska składają się utwory zespołu Pink Freud z płyty *Monster of Jazz*, Lisy Ekdahl z tworem *Cry Me a River*, a nawet fragmenty opery Modesta Musorgskiego *Chowańszczyzna* (dokładnie: *Taniec perskich niewolników*). Utwory przygotowane w opracowaniu muzycznym współbrzmia tu z oryginalnym podkładem muzycznym skomponowanym przez Adama Walickiego. Radiowy świat Czeczota jest pełen „chilloutu”³⁶. Dobór brzmień muzycznych otwiera synkretyczne stylizacje znane z filmografii Davida Lyncha. Rozpiętość melodyjna tych utworów wskazuje na silną dysharmonię między brzmieniem operowym a *jazz fusion*, nazywanym także *dark jazz*³⁷. W opisach tego drugiego badacze dostrzegają pragnienie twórcy do wywołania u słuchacza percepcyjnych kryzysów. Każdy utwór rozwijany jest tak, by odbiorca mógł uzyskać satysfakcję. Jest ona jednak szybko zatrzymywana, przełamywana³⁸. Pragnienie symetrii u słuchacza zastępowane jest niepokojącym oczekiwaniem asymetrii. W swoich badaniach zwracał na to uwagę również fiński muzykolog Eero Tarasti. Pisząc o metaforze organicznej w muzyce, porównał kompozycję i metrum utworu do czynności człowieka. Dynamika w dźwięku może się kojarzyć z napięciem pomiędzy oddychaniem i wydychaniem, poruszaniem się i unieruchomieniem³⁹. Kryminał rozwija się tu przy dbałości o każdy akustyczny interwał, jego odpowiednie

³⁴ Zob. J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 152.

³⁵ E. Tarasti, *Przestrzeń muzyczna*, tł. M. Jabłoński, A. Melerowicz, „Res Facta Nova” 1994, nr 1(10), s. 60-61.

³⁶ K. Czeczot tych „chilloutowych” brzmień i atmosfer dostarczał słuchaczom już we wcześniejszych, szczebińskich realizacjach radiowych (*Dublin. One way. Jeszcze się spotkamy młodszy, Pętla*). Do konwencji kryminału w znacznie bardziej klasycznej postaci niż w spektaklu *Andy* powrócił w słuchowisku *Czasami Pan przechodzi obok* według tekstu C. Harasimowicza (premiera: marzec 2014 r.).

³⁷ „*Jazz fusion* – nurt w muzyce jazzowej i rockowej będący wypadkową elementów tych dwóch koncepcji muzycznych”. Podają za: D. Piątkowski, *Encyklopedia muzyki popularnej. Jazz*, Poznań 1999, s. 6-7.

³⁸ U. Eco, *Konieczność i możliwość w utworach muzycznych*, [w:] *idem, Sztuka*, tł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 180.

³⁹ E. Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-New York 2002, s. 100.

natężenie i skutek. Mamy tu radiowe „Twin Peaks” podsyczone mrocznym ambientem i naturalnymi aktorsko głosami Woronowicza (Andy), Cieleckiej (Magda) i Konopki (Malvin). W jednej scenie Cielecka profesjonalnie wyśpiewywuje *Cry Me a River*, wzbogacając brzmienie Ekdahl o odpowiednio niski głos i jazzowy pomruk. Śpiew Magdy uwodzi, wprowadza Andy’ego w stan hibernacji, czyni go bezwolnym w obliczu swojej *femme fatale*. Wszystko służy tutaj fabularnej pragmatyce, nie prowadzi do romantycznych zwrotów akcji. W *Andym* rozgrywa się kryminalna gra o dominację w świecie nowoczesnego medium – między aktorką, która chce brzmieć w serialu głośniejszej, a mrocznym szefem koncernu medialnego, który chce ją „ściszyć”. Przyjrzyjmy się dwóm kluczowym dialogom, które rozjaśnią nam nieoczywistą motywację audialno-kryminalną słuchowiska i niejasny status głównego bohatera.

Sytuacja 1. (Magda–Andy)

(w tle: *Cry Me a River* w wykonaniu L. Ekdahl)

Magda: Mam wrażenie, że z odcinka na odcinek jestem jakoś ciszej po prostu od innych. Wiesz, tak ciut ciszej, ale jednak ciszej. Możesz coś z tym zrobić?

Andy: Ale nie jesteś... Komputer wszystko wyrównuje.

Magda: No właśnie.

Andy: To znaczy?

Magda: Komputer mnie wyrównuje i przez to jest wrażenie, że mówię za cicho. Możesz mnie osobno zrobić trochę głośniejszej? Innych kolegów niech komputer wyrównuje, a mnie daj głośniejszej, co? [...] ⁴⁰.

Sytuacja 2. (Malvin–Andy)

(w tle: *Red Eyes, Blue Sea and Sand* zespołu Pink Freud)

Malvin: Widzisz, Andy. Jest taka sprawa. Mi się wydaje, że ona już mówi trochę ciszej. Zastanawiam się, czy może mówić jeszcze ciszej. Posłuchamy, to powiem, o co mi chodzi [...]. Oglądałem ostatnio jeden z naszych odcinków i wiesz, myślałem, że ona mówi cicho. Moja żona też tak myśli. Żona jest spoza branży, więc ma obiektywny *look* (cisza). Dlaczego nic nie mówisz?

Andy: Słucham. Proszę dalej. [...].

Malvin: Więc tak to ujmę. Czy ty nie mógłbyś tę aktoreczkę jakoś jeszcze bardziej ciszej ustawić, wiesz. Tak, żeby sprawić wrażenie, że jej nie bardzo do końca słychać. I żeby potencjometry też to pokazywały [...].

Andy: Nie łatwiej ją zabić? [...] ⁴¹.

W tym momencie nasyczone branżowym słownictwem dialogu słuchowisko zamienia się w „tunel okropności”, przez który reżyser dźwięku będzie musiał przejść. Słowa: „Nie łatwiej ją zabić?” odnoszą się co prawda do serialowej rzeczywistości, ale symulacja, która nakręca się w słuchowisku z minuty na minutę, ukazuje je w nowym, hiperrzeczywistym porządku, w którym śmierć zwiększy swoje semantyczne pole rażenia.

⁴⁰ *Andy*, 17’ 48”-18’23”.

⁴¹ *Andy*, 23’12”-24’45”.

Tym przejściem do przestrzeni, której krzywizny nie wyznaczają już ani rzeczywistość, ani prawda, poprzez zniesienie wszelkiej referencyjności [...] rozpoczyna się epoka symulacji. I nie jest to kwestia naśladownictwa czy podwojenia, ani nawet parodii. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości [...]. Już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, aby zaistnieć – taka jest życiowa funkcja modelu śmierci [...] nie pozostawiającego żadnych szans nawet na samo wydarzenie się śmierci⁴².

Filmowość, a może lepiej: serialowość w słuchowisku zostaje wyśmiana za pomocą kilku przekrzywień stylistycznych. Główną oś akcji od początku spektaklu przecinają serialowe dialogi. Kwestie postaci rażą tandetnością. Technika kiczu zakłada bowiem nagromadzenie, przerysowanie i eksponowanie przesady. Ta reżyserska metoda, rozwijana z powodzeniem w kinie, służyła ukazaniu wtórności i umowności pomysłów komercyjnych⁴³. W słuchowisku *Czczota* kicz wchodzi w związek z emocjonalnym rozchwianiem bohatera. Schizofrenia *Andy’ego* stapia dwie rzeczywistości w jedną szarą magmę. Nad wszystkim czuwa „gospodarz tego domu”, *Wilhelmi* (aż prosi się o parafrazę słów niezapomnianego gospodarza z *Alternatyw 4*). To on jest symbolizacją świata, z którego *Andy* już się nie uwolni, głosem unieruchomionym w radiowym archiwum. Nieżyjący aktor mówi raz z offu, raz ze słuchawki telefonu, aż wreszcie wchodzi do studia radiowego, by zasiąść obok *Woronowicza*. „Idź w lewo, idź w prawo. Mimo wszystko do niej” – zaczyna dyrygować zamierzeniami *Andy’ego*⁴⁴.

Intryga kryminalna, która zawiera się w tym spektaklu, stanowi składową fonocentrycznego modelu słuchowiska nastawionego na rozpoznania dźwiękowe. Wszystkie tropy, poszlaki mają swój pozasłowny emblemat. Semantyka dźwięku tłumi słowa, które stają się tylko atrapą. Należy wsłuchać się w śmiech, puls, każdy krok, kierunek dźwięku, by przetłumaczyć przestrzeń słuchowiska, rozeznąć, co realne, a co wymyślone. *Andy* biegnie, zabija matkę, strzela albo do niego strzelają – wszystko to są nasze przypuszczenia, które wynikają z jakości indywidualnej percepcji. Poszukiwanie źródeł położenia obiektu akustycznego (w tym przypadku realizatora) jest odczuciem elementarnym i nie musi się pojawiać u słuchacza, natomiast postrzeganie ruchu tego źródła jest wrażeniem kompleksowym, które układa obraz niewidziany w uporządko-

⁴² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7.

⁴³ Z. Wałaszewski, *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ściera zażenowanie banałem w wideokli-pach „Lay All Your Love on Me” i „Always”*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 103.

⁴⁴ Nie wiem, na ile to świadoma aluzja, a na ile zbieżność postaci motywów. W 1980 r. J. Zygadło zrealizował film *Ćma*, w którym główną rolę zagrał właśnie R. *Wilhelmi*. Aktor wcielił się tam w *Jana*, dziennikarza radiowego, który w nocnych audycjach rozmawia ze słuchaczami, wtajemnicza się w ich rozterki i problemy. Z dnia na dzień *Jan* coraz bardziej pograża się w nerwicy. Jego nadwrażliwość i empatyczność zostają wystawione na ciężką próbę i prowadzą do utraty rodziny i pracy. Zob. *Ćma*, reż. J. Zygadło, Polska, 1980.

wany zbiór elementów⁴⁵. O ile schizofreniczne tło słuchowiska może być postrzegane jako iluzja, o tyle poszczególne jego części – jako składniki elementarne, będą wiarygodne, ponieważ mają odwzorowanie w empirii słuchającego (klaps na pianie serialu, wyobrażenie pociągu, pokoju realizatora). Bohater porusza się w świecie, w którym taśmy cały czas będą rejestrować każdy jego krok. Nie może nawet swobodnie opuścić dworca kolejowego, bo kobieta zapowiadająca pociągi to jego zabita matka („ogłasza się, że synek jest bardzo nieśmiały i ma duże problemy w kontaktach międzyludzkich, zwłaszcza w kontaktach z kobietami”).

Zagubienie głównego bohatera generuje hierarchiczna struktura medialnego molochu, która osacza, jednocześnie będąc symulakrem. Rzeczywistość medialna kryjąca się za paradoksalną audiointrygą (zawarta między ściszeniem i podgłaśnianiem głosu) ma swoją ukrytą władzę, której oblicza nie znamy.

[...] właściwością każdego układu sił jest to, że jako taki funkcjonuje on w ukryciu, całą swą siłę czerpiąc właśnie z faktu, że jest niejawny, rozumiejąc to następująco: niemoralny i pozbawiony skrupułów kapitał może działać jedynie, kryjąc się za nadbudową moralną, a ktokolwiek przyczynia się do odrodzenia owej publicznej moralności (poprzez wyrażanie sprzeciwu, wysuwanie oskarżeń), chcąc nie chcąc, pracuje na rzecz kapitalistycznego systemu⁴⁶.

Kapitał jest tu wirtualny, zawieszony w sumach, jakie wymieniają medialni potentaci. Andy, choć domaga się swojej „zapłaty”, robi to w imię pewnej konwencji. Czyni tak dlatego, że owładnięty został fikcyjnym symulakrem. Zależy mu na Magdzie. Jednocześnie zaczyna kreować siebie na gwiazdę filmową, stylizuje się na amerykańskiego luzaka, „łobuza” z Brooklynu. Spisek Magdy i Malvina, który wychodzi na jaw przy końcu spektaklu, każe słuchaczowi postawić na szali bezbronność oczekiwania Andy’ego i wszechwładzę niewidzialnego molochu mediów. Wszystko traci swoją referencyjność. Śmierć staje się ściszym głosem. Nie jest weryfikowalna racjonalnie. Wystrzał z pistoletu balansuje między sygnałem „umownym” a rzeczywistym. Końcowa scena, gdy Andy strzela do siebie, nie jest jasna i budzi naszą merytoryczną wątpliwość (czy bohater zginął w sensie realnym czy fabularnym?). Media stają się koordynatorem życiorysów. Oferują różne rodzaje śmierci: w stercie kartonów, pod spadającym żyrandolem. Spirala telewizyjnej symulacji odnosi w wieczny niebyt aktorów i aktorki często bez baczenia na ich medialną przyszłość, zmienność kreacji. Media modelują ludzi na swój użytek. Telewizyjna kreacja staje się swoistym cyrografem, podpisaniem się pod konwencją, zagubieniem jednostkowości. W momencie, gdy Andrzej zaczyna się buntować, symulakr uruchamia swoją władzę. Bohater zostaje „zjedzony”, wessany w konwencję.

⁴⁵ M. Hamera, M.J. Kin, W. Szymański, „Kompleks Symplexu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audialną*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 405.

⁴⁶ J. Baudrillard, *Symulakry...*, s. 22.

Praca, która była pasją, staje się jego grobem. Głos Wilhelmię jest tu tego najlepszym przykładem. Andy wydobywa go z fonicznej otchłani archiwów i układa z czytanych przezeń fragmentów powieści Jerofiejewa nowe konwencje i nowe historie.

W tym audialnym kryminale przejawia się mroczna satyra na świat potentatów medialnych, niewidzialnych rąk rynku telewizyjnego, w którym przestać istnieć to więcej, niż umrzeć⁴⁷. Blaustein, który w latach trzydziestych konstruował opis odbioru słuchowiska radiowego, poddał refleksji czytelnika interesujący przykład. Głos, krzyk, wyraźny ton może nie tylko powodować w słuchaczu wzmożenie wrażliwości percepcyjnej. Przejaw życia wyrażany głosem buduje u niego wrażliwość emocjonalną. Badacz powołuje się tu na dosyć drastyczny, ale obrazowy przykład: ryby jesteśmy w stanie zabić sami (bo nie wydają głosu), a inne zwierzęta – zdolne wyrazić krzykiem swój ból i cierpienie – wysyłamy do rzeźni⁴⁸. Stracić głos oznacza stracić prawo do życia, do okazywania światu swojego „tak” i „nie”. Rzeczywistość mediów, ich nieoczywiste prawa mogą generować śmierć za pomocą jednego machinalnego kliknięcia na komputerze realizatora. W przypadku audiointrygi Czeczota możemy mówić o spirali strachu, jaką nakręca rynek medialny, strachu przed zaniknięciem, rozplynięciem się w wirze „powszechnej dyfuzji”:

Rozwój mediów jest właśnie tym [...] zjawiskiem, które ostatecznie zawiesza znaczenie w otchłani. Zdarzenia nie mają już swej własnej czasoprzestrzeni. Są one natychmiast przechwytywane w wir powszechnej dyfuzji i tam gubią swe znaczenie, swe odniesienia, swą czasoprzestrzeń. Od tego miejsca wszystko to, co pozostaje, to pewien rodzaj „bezpłodnej pasji”, oglupienie w obliczu zmieniających się sekwencji, obrazów, znaczeń, przekazów itp.⁴⁹

Nie wiem, co powiedziałyby Wilhelmi po odsłuchaniu spektaklu Czeczota. Czy to jednak ważne? Oddając archiwom swój głos, ten wybitny aktor podpisał się pod niepisany prawem symulakru. Odszedł w „wir powszechnej dyfuzji”. Teraz może być uruchamiany wciąż na nowo i wciąż w nowej formule, w nowych czasoprzestrzeniach. Słuchowisko Czeczota w swojej surroundowej formule przypomniało, że głos musi mieć zawsze swojego odbiorcę. Nasłuch pięciokanałowy uwypuklił dźwięki, zdjął z nich drugoplanową rolę. Tendencyjność powtarzalnych efektów akustycznych (np. ryk krowy czy szczekanie psa) zastąpiła możliwość obcowania z wielowymiarowym utworem, gdzie jesteśmy częścią świata przedstawionego, niewidocznym dla bohaterów dodatkowym uczestnikiem zdarzeń. W *Andy'm* staliśmy się obserwatorami spisku

⁴⁷ Autor słuchowiska ma duży kontakt ze światem seriali. Grywa od czasu do czasu drugoplanowe postaci w niektórych produkcjach telewizyjnych (*Brzydula*, *Czas honoru*, *Ranczo*). Jego spektakl jest weryfikowalnym, choć ujętym w krzywe zwierciadło obrazem patologii show-biznesu.

⁴⁸ L. Blaustein, *op. cit.*, s. 166.

⁴⁹ J. Baudrillard, *Gra resztkami*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 209.

medialnego. Sięgnięcie do kieszeni, nakładanie słuchawek na głowę, wkładanie dyktafonu do kieszeni stały się radiowymi rekwizytami słuchacza-detektywa. Percepcja Andy'ego, jego sensualność stała się empirią odbiorcy słuchowiska. Spektakl Czeczota umożliwił nie tylko rozpoznania hiperprzestrzenne, jak pisał Jean Baudrillard, ale i hermeneutyczne. To kryminał, w którym poszlaka ma taki kształt, jaki zechce nasza wyobraźnia, a bohater będzie szedł tam, gdzie my wskażemy mu drogę.

**"TURN DOWN THE ACTRESS":
KRZYSZTOF CZECZOT'S RADIO DRAMA ANDY AS AN AUDIO-CRIME STORY**

Summary

A thriller does not have to be associated with a bloody knife, a victim's body and a long coat of the detective. The radio drama *Andy* uses the convention *noir* to show suggestively a media murder. The lethal weapon turns out to be a key on a computer keyboard, which successfully turns down the volume of the voice of an actress, thus ending her life in television. The article demonstrates the role of the listener in the formula of surround sound created by the author of the drama.