

ANALIZY I WARSZTAT DZIENNIKARSKI

Janusz Łastowiecki*

Intryga audio Hybrydyczna rzeczywistość słuchowiska Krzysztofa Czczota *Andy*

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. Teatr Polskiego Radia i Audioteka.pl, jako główni producenci słuchowiska w Polsce, mieli tego świadomość, gdy zdecydowali się kilka lat temu na wprowadzenie do rzeczywistości audialnej nowej technologii – dźwięku przestrzennego. Pięciokanałowy format słuchowisk (Teatr Polskiego Radia) pozwolił 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 sensy, które w odsłuchu radiowym (emitowanym

* Mgr, e-mail: januszlastowiecki@o2.pl; doktorant, Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Humanistyczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury i Krytyki Literackiej, 65-762 Zielona Góra, al. Wojska Polskiego 69.

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

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

³ Tak objaśniał wrodzoną zdolność do odbioru teatru wyobraźni Ingmar 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 rozm. J. Łastowiecki, <http://www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia> [dostęp: 22.12.2014].

z częstotliwością UKF) bywały niedostępne i zagłuszone⁴. Szmer, hałas – z funkcji intruza (obecnej w nasłuchu analogowego radia) w odbiorze surroundowym mogły zmienić się w elementy zamierzonego planu, gdzie 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 nie oddawała w pełni realistycznego obrazu rzeczywistości. Zdaję sobie jednak sprawę, że tego typu realizacje mogą u słuchacza budzić asocjacje już nie tylko realistyczne, ale i hiperrealistyczne⁵.

W niniejszym tekście zjawisko pięciokanałowej emisji stanie się przyczynkiem do rozważań o naturze percepcyjnej. Zobaczmy, na ile tak zaprojektowany odbiór może pomóc słuchaczowi w zlokalizowaniu bohatera, a także dookreśleniu jego cech wewnętrznych. Słuchowisko, które poddam analizie, jest ciekawym przykładem na synkretyczny sposób funkcjonowania różnych konwencji w obrębie jednego dzieła. Złożona dźwiękowo faktura spektaklu została podporządkowana niejednorodnej fabule, mającej swoje inspiracyjne źródła zarówno w filmie psychologicznym, komediodramacie, jak i kryminale. Intryga (na poły kryminalna jednak), jaka ma miejsce w słuchowisku, to także artystyczna realizacja tezy przedstawionej przez Jeana Baudrillarda w jego książce *Symulakry i symulacja*. Spróbuję w tekście ukazać, na ile tezy francuskiego socjologa mogą pomóc w wyjaśnieniu dookólnej roli spektaklu radiowego. Postaci tego dramatu audio pełnią w utworze kilka ról. Jednostkowe i anonimowe życiorysy postaci zmieniają się w medialny produkt, zdalnie sterowany przez „niewidzialną rękę” medialnego rynku. Na przykładzie losów bohaterów zobaczymy – jak w soczewce – konstrukcję medialnych mechanizmów. W tak zaprojektowanej fabule i formie, jaką podjęto, autor ukrył kilka przemyśleń na temat współczesnego wizerunku mediów.

Najpierw kilka słów o technologii dookólnej i jej radiowych realizacjach.

Pięciokanałowa praktyka w Teatrze Polskiego Radia

Fonosfera pięciokanałowa, otwierając się na audiofilskie zapotrzebowania słuchacza, zaprosiła go do swojego wnętrza, w którym będzie mógł on pójść w lewo, w prawo, do przodu, do tyłu – a także pozostać w centrum nasłuchiwania. W tym założeniu każde słuchowisko zmienia się z dwubiegunowego odcinka percepcji (lewo–prawo)⁶ w trójwymiarowe pomieszczenie, w którym można być

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

⁵ Mikrofony pojemnościowe dobrej klasy są w stanie wydobyć zjawiska akustyczne i detale, których ucho ludzkie nie jest w stanie wyczuć.

⁶ Nie zawsze stereo projektowało w słuchowisku dwa kanały – czasami dźwięk po prostu szedł do środka, tracąc konkretną lokalizację (przykładem niech będzie słuchowisko *Bezdech* Andrzeja Barta).

dzie łatwiej zlokalizować parter, pokoje, łazienkę czy strych. W systemie dźwięku przestrzennego Teatr Polskiego Radia zrealizował dramaty antyczne (*Medea*⁷ Eurypidesa, *Król Edyp*⁸ Sofoklesa) i utwory z elżbietańskiej klasyki (*Hamlet*⁹, *Ryszard III*¹⁰ czy *Burza*¹¹ Williama Szekspira). System dookólny wpisał się w architekturę dramatu *W małym dworku*¹² Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także w schizofreniczną przestrzeń „przechodnią”, jaką odnajdziemy w *Kartotece*¹³ Tadeusza Różewicza (pierwsze polskie słuchowisko zrealizowane w systemie Dolby Pro Logic 2). Technologia ta dobrze zafunkcjonowała w realizacji dramatu Janusza Głowackiego *Mecz*¹⁴. 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*¹⁵, *Moja Abba*¹⁶, *Exodus*¹⁷ i *Katarantka*¹⁸. Nową technologię próbowano także zaadaptować w rozgłośni regionalnej. Polskie Radio PiK wyprodukowało dwa słuchowiska w tej technologii (*W środku słońca gromadzi się popiół*¹⁹ Artura Pałygi i *Pamiętki*²⁰ Krzysztofa Czczota). Młody reżyser ze Śląska, Krzysztof Kiczek, opracował system dookólny do realizacji tekstu Feliksa Netza *Bestiarium*²¹.

Kłopot z konwencją

Myślę, że utworem radiowym, który najpełniej wywiązał się z artystycznych założeń pokładanych w systemie Pro Logic 2, jest *Andy*²² Krzysztofa Czczota. 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 postęp w polskich staraniach o wytworzenie języka surroundowych słuchowisk. Podczas odbioru spektaklu na Prix

⁷ Eurypides, *Medea*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2012.

⁸ Sofokles, *Król Edyp*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2010.

⁹ W. Szekspir, *Hamlet*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2011.

¹⁰ W. Szekspir, *Ryszard III*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2013.

¹¹ W. Szekspir, *Burza*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 2011.

¹² S.I. Witkiewicz, *W małym dworku*, reż. K. Kolberger, Polskie Radio 2009.

¹³ T. Różewicz, *Kartoteka*, reż. T. Man, Polskie Radio 2009.

¹⁴ J. Głowacki, *Mecz*, reż. J. Zaorski, Polskie Radio 2012.

¹⁵ T. Man, *Sex machine*, reż. T. Man, Polskie Radio 2010.

¹⁶ T. Man, *Moja Abba*, reż. T. Man, Polskie Radio 2011.

¹⁷ T. Man, *Exodus*, reż. T. Man, Polskie Radio 2014.

¹⁸ T. Man, *Katarantka*, reż. T. Man, Polskie Radio 2014.

¹⁹ A. Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, reż. P. Łysak, Polskie Radio PiK 2014.

²⁰ K. Czczot, *Pamiętki*, reż. K. Czczot, Polskie Radio PiK 2013.

²¹ F. Netz, *Bestiarium*, reż. K. Kiczek, Polskie Radio 2015.

²² K. Czczot, *Andy*, reż. K. Czczot, Polskie Radio 2013.

Europa wielu słuchaczy z innych krajów zrezygnowało z tłumaczenia i skupiło się wyłącznie na rozpoznaniach przestrzennych.

Gdybym miał sprecyzować konwencję, w jakiej zrealizowany jest *Andy*, wskazałbym na *noir*²³, styl realizowany z powodzeniem w filmie. Słuchacz w *Andym* zmienia się ze zdystansowanego odbiorcy w uczestnika intrygi, właściciela podsłuchów, świadka afery medialnej i w końcu – osobiwej zbrodni. Ten radiowy kryminal nie epatuje językiem przynależnym krwawej, literackiej tradycji, nie prowadzi nas do sal prosektoryjnych, ale do studia radiowego, gdzie ścisany i wzmacniany głos będzie kierował losami postaci.

W radiu kryminal realizowany jest już od dziesiątków lat. Wystarczy wspomnieć nasz rodzimy Teatrzyk Zielone Oko, funkcjonujący na antenie III Programu Polskiego Radia od przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Niezliczone realizacje tekstów Artura Conan Doyle’a, Basila Coppera, Roberta Bruttera uświadomiły, że niejednoznaczna materia radiowa sprawnie kreuje mroczne faktury sensacyjnych fabuł. Rozpiętość gatunkowa tych spektakli często nie mieściła się w ramach czystego kryminału. Były to również minisłuchowiska grozy, humoreski czy groteski, w których straszne mieszało się z wesołym²⁴. *Andy* projektuje kilka poziomów interpretacyjnych. Stylistyka *noir* jest tu tylko matrycą, na której nadbudowane są sensy wyższe. Wreszcie, surroundowy teatr K. Czeczota to metasłuchowisko, w którym autor zawarł gorzką satyrę na rzeczywistość medialną.

Tadeusz Żabski w *Słowniku literatury popularnej* definiuje kryminal 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 kryminal amerykański²⁵. I to właśnie w tej ostatniej grupie należałoby usytuować konwencyjne ramy słuchowiska K. Czeczota. 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 każdy z bohaterów balansuje tu na granicy prawa, a prawda staje się względną wartością (filozofia również przejęta z filmów „czarnego kryminału”). Tytuł, a także imiona wybranych postaci

²³ *Noir* – „czarny” film lub „czarne” kino – filmowa stylistyka w kinie amerykańskim, mająca swoje źródło w kinie gangsterskim, rozwijanym głównie w latach 40. XX w. i w pierwszej połowie lat 50. Filmy tego nurtu charakteryzują się zanikiem klasycznego podziału na dobro i zło, odrzuceniem perspektywy moralizatorskiej i otwartym zakończeniem, które stanowi furtkę dla kolejnych konkretyzacji.

²⁴ Jako znamienne realizacje tej konwencji należy wymienić kilka słuchowisk emitowanych w ramach Teatrzyku Zielone Oko: *Tuba* Marka Ławrynowicza w reż. Pawła Łysaka, *Oczopląs* Jerzego Górzńskiego w reż. Jana Warenicy czy *Zasilek* Wojciecha Letkiego w reż. Waldemara Mostowicza.

²⁵ *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 319–324.

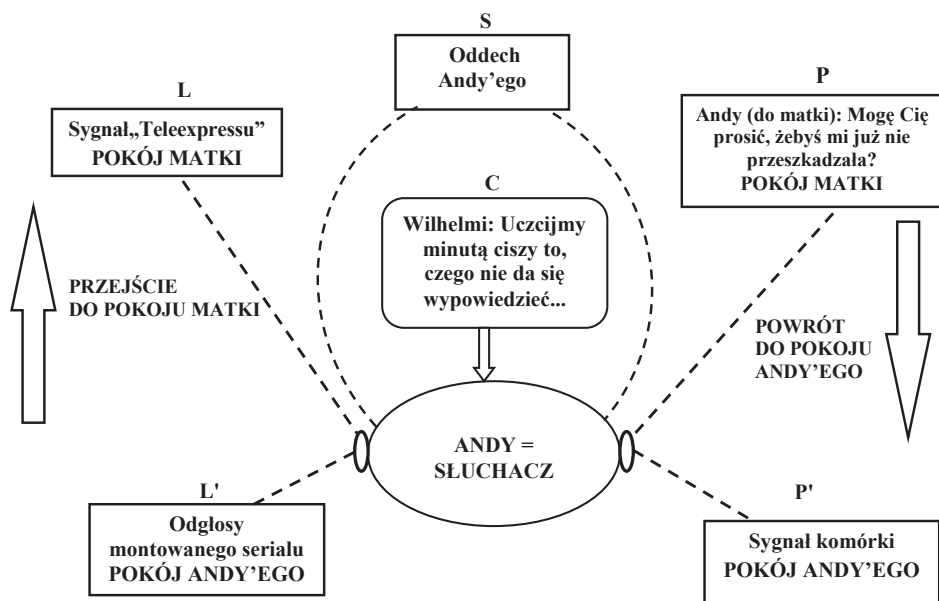
spektaklu odsyłają nas do angloamerykańskich form imiennych: tytułowy Andy, Malvin to swoiste „avatory”, maski, które przywdziewają bohaterowie, by funkcjonować w tej drugiej, mediumicznej sferze podyktowanej przez prawa nowych mediów. W tytułową postać wcielił się Adam Woronowicz, Matce głosu użyczyła Grażyna Barszczewska, Magdę zagrała Magdalena Cielecka, a Malvina – Zbigniew Konopka.

Zagadki fabularne

Zanim jednak wglębę się w analizę sytuacji percepcyjnej, pokrótce chciałbym rozjaśnić główne łamigłówki fabularne. Andy (Andrzej) jest realizatorem akustycznym. Montuje ścieżkę dźwiękową do jednego ze znanych komercyjnych seriali. Właśnie stracił pracę, żyje „na garnuszku” nadopiekuńczej matki. Poznajemy jego mieszkanie, przemieszczamy 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, śmiesz 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 słuchającym²⁶. Poniższy schemat ilustruje sytuację dramatyczną, która ma miejsce na początku słuchowiska. Starałem się tu nakreślić również przestrzenną orientację słuchacza, która wpisana jest w odbiór dookólny.

Kilka informacji z fabuły. 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 proponuje z kolei, by Andy ściszył głos Magdy do tego stopnia, by ta zniknęła z serialu. 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”? Mętlik fabularny odciąga naszą uwagę od czysto sensacyjnych wydarzeń, a przenosi w wewnętrzny świat urojonej medialnej kreacji, jaką staje się Andy.

²⁶ E. Maternik, *Muzyka w przekazie audiofilskim*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 90.

Rys. 1. Wizualizacja sytuacji odbiorczej w słuchowisku *Andy*

Źródło: oprac. własne.

Hybrydyczność bohaterów

Niejasny i płynny 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 – Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa²⁷. Z czasem

²⁷ K. Czeczot wpadł na pomysł, by zrealizować *Andy'ego*, jadąc samochodem i słuchając audiobooka *Moskwa – Pietuszki* W. Jerofiejewa w interpretacji R. Wilhelmięgo. Na początku chciał skomponować słuchowisko z samych archiwalnych głosów aktorskich. Mogłoby to jednak skut-

jednak kwestie z powieści stają się dialogiem między nim a Andym. Głos R. Wilhelmiego poddany jest tu kilku deformacjom – raz emitowany jest ze słuchawek, później jakby ze słuchawki telefonu. Nieżyjący aktor wkrótce pokonuje barierę czasu oraz 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 z lewej, 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 chrzaniś?

Andy: Odwal się.

Wilhelmi: Poczuję 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 popielniczce)

Wilhelmi: Najpierw do niej. Mimo wszystko do niej²⁸.

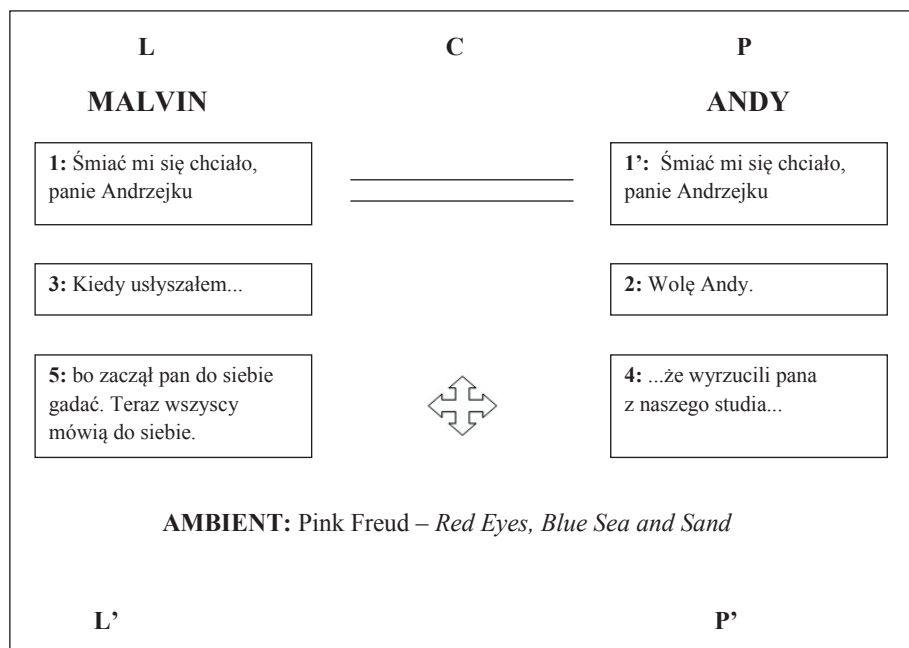
Schizofrenia Andy’ego objawia się fonicznie, w rytm podyktowany kolejnymi zdarzeniami słuchowiska. Nie bez powodu głos Z. Konopki, który odtwarza postać Malvina, swoim tonem, intonacją przypomina głos R. Wilhelmiiego. Amerykański akcent, nonszalancki sposób intonacji, zmanierowane przedłużanie poszczególnych sylab i niewyraźna artykulacja Z. Konopki kreuje foniczny obraz gangstera rodem z filmów Martina Scorsese, Francisa Forda Coppoli czy Quentina Tarantino. Te skojarzenia wynikają z wyraźnej zależności między percepcją kinową a audialną, które wzajemnie się przenikają i uzupełniają²⁹. 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.

kować wyraźną dysproporcją w częstotliwości brzmień poszczególnych „kawałków” z archiwum. Na dalszym etapie prac skonstruował więc nowy scenariusz, ale zostawił głos R. Wilhelmiiego jako swoiste „medium” nie z tego świata.

²⁸ *Andy*, 28’11”–28’56”.

²⁹ A. Pawlik, *Aktor w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 84.

Zdarza się i tak, że wypowiedź Malvina Andy niejako antycypuje i wypowiada ją na chwilę przed nim, niejako w myśli. Kolejność wypowiadanych kwestii oznaczyłem cyframi.



Rys. 2. Schemat „binauralnej” rozmowy w słuchowisku *Andy*

Źródło: oprac. własne.

Złożoność aktorskiego głosu

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 tu 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 R. Wilhelmi wychodzi naprzeciw niemu jako wyimaginowany ojciec (jeden z dialogów między nimi kończy się słowami Andy’ego: „Wiem, ojcze”). Andy jest neurotykiem. Spełnia wszelkie fabularne warunki ku temu. Neurotyzm

Andy'ego uwypuklony zostaje poprzez właściwości foniczne głosu, którymi dysponuje A. Woronowicz. Kilka lat temu jeden z reżyserów radiowych, Jan Warena, 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 domyślać³⁰.

Już w latach 30. XX wieku 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 smutny i zadumy, [...] dwutonowość głosu, w którym na czarnym nurcie turlika się drobny śmiech – pancierz życia”³¹. Andy balansuje tu na neurotycznej granicy między Symbolicznym i Realnym. Stosując pojęcia wprowadzone przez Jacquesa Lacana dla potrzeb 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)³². Napięcia wyładowywane są za pomocą plastycznego i wielopoziomowego głosu A. Woronowicza, który potrafi poruszać się 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!”).

Magda staje się kolejnym tworem z „wewnętrznego świata” Andy'ego. Z niewinnej koleżanki, którą chcą „ściszyć”, przeobraża się w *femme fatale*³³. Jej głos staje się obiektem pragnienia, dla którego Andy będzie ryzykował życiem³⁴.

³⁰ Wywiad pochodzi z audycji Iwony Malinowskiej *Wielcy interpretatorzy* – Marek Walczewski zarejestrowanej 11.07.2009 r.

³¹ L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, WAiP, Kraków 2005, s. 170–171.

³² Zob. *Psychoanaliza*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006, s. 45–78.

³³ 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, tłum. H. Grzegółowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 237.

³⁴ W pracach Jacquesa Lacana, głos jest jednym z czterech czynników *objet petit*, co oznacza: obiekt pragnienia. W tekście Pawła 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*

Wyobrażenie o niej podsycza R. 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 K. Czeczota podkreślony przez muzykę. Melodia niesie ze sobą dwie funkcje. Pierwsza jest immanentna – wyrывa słuchacza z postawy biernej i angażuje w historię Andy’ego³⁵. 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 reorientację: góra – dół, przód – tył, centrum – peryferie³⁶.

Muzyczność *Andy’ego*

Muzyczność to jeden z podstawowych ekwiwalentów budowanego w słuchowisku nastroju *noir*. Z wybrzmiewających motywów odnajdujemy w słuchowisku atmosfery autorstwa Pink Floyd z płyty *Monster of Jazz*, Lisę Ekdahl z utworem *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 K. Czeczota jest pełen „chilloutu”³⁷. 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*³⁸. W opisach tego drugiego badacze dostrzegają pragnienie twórcy wywołania u słuchacza percepcyjnych kryzysów. Każdy utwór rozwijany jest tak, by odbiorca mógł uzyskać satysfakcję. Jest ona jednak szybko przełamywana³⁹.

ideologii, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. XVIII–XIX.

³⁵ Zob. J. Bachura, dz. cyt., s. 152.

³⁶ E. Tarasti, *Przestrzeń muzyczna*, tłum. M. Jabłoński, A. Melerowicz, „Res Facta Nova” 1994, nr 1 (10), s. 60–61.

³⁷ K. Czeczot tych „chilloutowych” brzmień i atmosfer dostarczał słuchaczom już we wcześniejszych, szczecińskich realizacjach radiowych (*Dublin. One way, Jeszcze się spotkamy młodsi, Pełta*). Do konwencji kryminału w znacznie bardziej klasycznej postaci niż w spektaklu *Andy* powrócił w słuchowisku *Czasami Pan przechodzi obok* według tekstu Cezarego Harasimowicza (premiera: marzec 2014).

³⁸ *Jazz fusion* – nurt w muzyce jazzowej i rockowej będący wypadkową elementów tych dwóch koncepcji muzycznych. Podają za: D. Piątkowski, *Encyklopedia muzyki popularnej. Jazz*, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 1999, s. 6–7.

³⁹ U. Eco, *Konieczność i możliwość w utworach muzycznych*, [w:] tenże, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 180.

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 kojarzyć się z napięciem pomiędzy oddychaniem i wydychaniem, poruszaniem się i unieruchomieniem⁴⁰. Kryminał rozwija się tu przy dbałości o każdy akustyczny interwał, jego odpowiednie natężenie i skutek. Mamy tu radiowe „Twin Peaks” podsyczone mrocznym ambientem i naturalnymi aktorsko głosami A. Woronowicza (Andy), M. Cieleckiej (Magda) i Z. Konopki (Malvin). W jednej scenie M. Cielecka profesjonalnie wyśpiewyduje *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 to ma jednak podłoże pragmatyczne, nie prowadzi do romantycznych zwrotów akcji.

Audialny spisak

W *Andym* rozgrywa się kryminalna gra o dominację w świecie nowoczesnego medium – między aktorką, która chce brzmieć w serialu głośniejsze, a mrocznym szefem koncernu medialnego, który chce ją „ściszyć”. Przyjrzyjmy się dwóm kluczowym dialogom słuchowiska, 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 głośniejsze? Innych kolegów niech komputer wyrównuje, a mnie daj głośniejsze, co?⁴¹

Sytuacja 2. (Malvin – Andy)

(w tle: *Red eyes, blue sea and sand* zespołu Pink Floyd)

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, myślę, że ona mówi cicho. Moja żona też tak myśli. Żona jest spoza branży, więc ma obiektywny look. (cisza) Dlaczego nic nie mówisz?

⁴⁰ E. Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 100.

⁴¹ *Andy*, 17’48”–18’23”.

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?⁴²

W tym momencie z delikatnej atmosfery branżowej rywalizacji 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 słuchacz rozumie je już metaforycznie, w nowym, hiperrzeczywistym porządku, gdzie śmierć zwiększy swoje semantyczne pole rażenia.

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 [...] niepozostawiającego żadnych szans nawet na samo wydarzenie się śmierci⁴³.

Filmowość, a może lepiej: serialowość w słuchowisku zostaje zironizowana za pomocą kilku przekrzywień stylistycznych. Główną oś akcji od początku słuchowiska przecinają serialowe dialogi. Kwestie postaci rażą tandetnością. Technika kiczu zakłada bowiem nagromadzanie, przerysowanie i projektowaną kompromitację. Ta reżyserska metoda, rozwijana z powodzeniem w kinie, służyła ukazaniu wtórności i umowności pomysłów komercyjnych⁴⁴. W słuchowisku K. Czeczota kicz wchodzi w związek z emocjonalnym rozchwianiem bohatera. Schizofrenia Andy’ego stapia dwie rzeczywistości w jedną, szarą magmę. Nad wszystkim czuwa „gospodarz tego domu”, R. Wilhelmi (aż prosi się o parafrazę słów niezapomnianego gospodarza z *Alternatywy 4*). To on jest symbolizacją świata, z którego Andy już się nie uwolni, głosem unieruchomionym w radiowym archiwum. Niezyskujący aktor mówi raz z *offu*, raz ze słuchawki telefonu, aż wreszcie wchodzi do studia radiowego, by zasiąść obok A. Woronowicza. „Idź w lewo, idź w prawo. Mimo wszystko do niej” – zaczyna dyrygować zamierzeniami Andy’ego⁴⁵.

⁴² *Andy*, 23’12”–24’45”.

⁴³ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 7.

⁴⁴ Z. Wałaszewski, *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ściiera zażenowanie banalem w wideoklipach „Lay All Your Love on Me” i „Always”*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 103.

⁴⁵ Nie wiem, na ile to świadoma aluzja, a na ile zbieżność postaci motywów. W 1980 r. Jacek 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 pogrąża 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.

Intryga kryminalna, która zawiera się w tym spektaklu, stanowi składową fonocentrycznego modelu słuchowiska nastawionego na rozpoznania dźwiękowe. Wszystkie tropy, poszlaki objawiają się w tej opowieści „pod słowem”. 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 uporządkowany zbiór elementów⁴⁶. 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 planie 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”).

Istota symulakryczności słuchowiska

Zagubienie głównego bohatera generuje hierarchiczna struktura medialnego molochu, która osacza, jednocześnie będąc symulakrem. Rzeczywistość medialna kryjąca się za paradoksalną audio-intrygą (zawarta między ściszeniem i wzmacnianiem 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 systemu⁴⁷.

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 o władnięty 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,

⁴⁶ M. Hamera, M.J. Kin, W. Szymański, „Kompleks Symplexu”. *Przestrzeń symplexów w relacji z przestrzenią audialną*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 405.

⁴⁷ J. Baudrillard, *Symulakry...*, s. 22.

który wychodzi na jaw przy końcu spektaklu, ukazuje bezsilność jednostki w starciu z niewidzialnym molochem medialnym. 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 fabularnie czy może realnie?). 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. Praca, która była pasją, staje się jego grobem. Głos R. Wilhelmiego jest tu najlepszym przykładem. Andy wydobywa go z fonicznej otchłani archiwów i układa z czytanych przezeń fragmentów powieści W. 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 bardziej niż umrzeć⁴⁸. L. Blaustein, który w latach 30. XX wieku konstruował opis odbioru słuchowiska radiowego, poddał refleksji czytelnika interesujący przykład. Głos, krzyk, wyraźny ton może nie tylko powodować w słuchaczu wzmoczenie wrażliwości percepcyjnej. Przejaw życia, wyrażany głosem, buduje u słuchacza 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 rzeźni”⁴⁹. 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 audio-intrygi K. 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”, ogłupienie w obliczu zmieniających się sekwencji, obrazów, znaczeń, przekazów itp.⁵⁰

⁴⁸ 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.

⁴⁹ L. Blaustein, dz. cyt., s. 166.

⁵⁰ J. Baudrillard, *Gra resztkami*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 209.

Nie wiem, co powiedziałby R. Wilhelmi po odsłuchaniu słuchowiska K. Czczota. 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 K. Czczota w swojej surroundowej formule przypomniło, 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 *Andym* staliśmy się obserwatorami spisku 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 K. Czczota umożliwił nie tylko rozpoznanie hiperprzestrzenne, jak pisał J. Baudrillard, ale i hermeneutyczne. To kryminał, w którym poszlaka ma taki kształt, jaki zechce nasza wyobraźnia, a bohater będzie siedł tam, gdzie my wskażemy mu drogę.

Bibliografia

- Bachura J., *O sytuacji odbiorcy współczesnego słuchowiska*, [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2011, s. 197–211.
- Baudrillard J., *Gra resztkami*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 203–228.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, WAiP, Kraków 2005.
- Burzyńska A.R., *Gra w niewidzialne*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 75–84.
- Czczot K., *Andy*, reż. K. Czczot, Polskie Radio 2013.
- Czczot K., *Pamiętki*, reż. K. Czczot, Polskie Radio PiK 2013.
- Ćma, reż. J. Zygałło, Polska 1980.
- Dybel P., *Fantazmaty ideologii*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. VII–XXXIII.
- Eco U., *Konieczność i możliwość w utworach muzycznych*, [w:] tenże, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 175–197.
- Eurypides, *Medea*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2012.
- Głowacki J., *Mecz*, reż. J. Zaorski, Polskie Radio 2012.
- Hamera M., Kin M.J., Szymański W., „Kompleks Symplexu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audialną*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 399–407.
- Hand R.J., Traynor M., *Radio Drama Handbook. Audio drama in Context and Practise*, Bloomsbury Academic, New York–London 2011.
- Horney K., *Neurotyczna potrzeba miłości*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, tłum. H. Grzegółowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 237–241.

- Man T., *Exodus*, reż. T. Man, Polskie Radio 2014.
- Man T., *Katarantka*, reż. T. Man, Polskie Radio 2014.
- Man T., *Moja Abba*, reż. T. Man, Polskie Radio 2011.
- Man T., *Sex machine*, reż. T. Man, Polskie Radio 2010.
- Maternik E., *Muzyka w przekazie audiofilskim*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 84–95.
- Netz F., *Bestiarium*, reż. K. Kiczek, Polskie Radio 2015.
- O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu, czyli Ingmar Villqist o pracy w Teatrze Polskiego Radia, z I. Villqistem rozm. J. Łastowiecki, <http://www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia> [dostęp: 22.12.2014].
- Pałyga A., *W środku słońca gromadzi się popiół*, reż. P. Łysak, Polskie Radio PiK 2014.
- Pawlik A., *Aktor w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 81–94.
- Piątkowski D., *Encyklopedia muzyki popularnej. Jazz*, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 1999.
- Psychoanaliza, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006, s. 45–78.
- Różewicz T., *Kartoteka*, reż. T. Man, Polskie Radio 2009.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997.
- Sofokles, *Król Edyp*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2010.
- Szekspir W., *Burza*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 2011.
- Szekspir W., *Hamlet*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2011.
- Szekspir W., *Ryszard III*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2013.
- Tarasti E., *Przestrzeń muzyczna*, tłum. M. Jabłoński, A. Melerowicz, „Res Facta Nova” 1994, nr 1 (10), s. 58–73.
- Tarasti E., *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 2002.
- Wałaszewski Z., *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ściera zażenowanie banałem w wideoklipach „Lay All Your Love on Me” i „Always”*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 96–109.
- Witkiewicz S.I., *W małym dworku*, reż. K. Kolberger, Polskie Radio 2009.

Janusz Łastowiecki

The Audio Intrigue. Hybrid Reality in Krzysztof Czczot's Radio Drama *Andy*

(Summary)

The concept of the simulacrum creatively influenced reflections on postmodernism. In this text it will help us to see the phenomenon of the hybridization of meaning constituted in a dolby surround radio drama. Czczot's drama *Andy* uses the convention of noir to illustrate problems associated with media coverage. The article demonstrates the role of the listener in the formula created by the drama's author, that of surround sound.

Key words: dolby pro logic sound, simulacrum, hermeneutics, neuroticism.