



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.11>

Joanna KOŁODZIEJSKA

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4945>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego*

Streszczenie

Twórczość radiowa, której jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków¹ jest słuchowisko, to niewątpliwie interesujący materiał badawczy nie tylko dla medioznawcy. Dzieło stworzone dla radia, jako utwór dźwiękowy *per se*, staje się również ciekawym polem rozważań dla teorii muzyki bądź muzykologii. Jednymi z najbardziej interesujących przykładów słuchowisk radiowych, jakie odnajdujemy w Archiwum Radia Wrocław SA, są te autorstwa Andrzeja Waligórskiego – artysty wyrazistego, którego aktywność przypada na „złoty czas” polskiej twórczości słuchowiskowej, za który powszechnie podaje się lata 60. i 70. XX wieku. Jego utwory to doskonały przykład różnorodnego traktowania materii fonicznej słuchowiska, w celu wykreowania świata przed-

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki. Zob. J. Kołodziejska, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.

¹ Przegląd współczesnych definicji słuchowiska radiowego wskazuje na wzrost tendencji do określania go mianem „gatunku” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), „gatunku radiowego” (A. Dwulit), „gatunku z pogranicza” (W. Markiewicz). Zob.: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 102; J. Bachura, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.

Data zgłoszenia: 12.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 15.01.2020/16.01.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 15.01.2020/18.01.2020

Data akceptacji: 20.01.2020

stawionego. Słowo i dźwięk, w tym muzyka, stają się tutaj nośnikami wielu znaczeń, które próbuje uchwycić autorka niniejszego artykułu.

Słowa kluczowe: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, słuchowisko radiowe, semantyka, dźwięk, teatr wyobraźni.

Próba analizy słuchowiska radiowego, niezależnie od proponowanej metody czy zakresu podjętych działań, niesie ze sobą kilka utrudnień, z którymi spotyka się współczesny badacz tej sztuki. Jedną z podstawowych trudności jest status słuchowiska jako gatunku z pogranicza sztuk. Doprowadza on do konieczności interdyscyplinarnego traktowania problemu, niezależnie od kontekstu badań, w skład którego wchodzi zagadnienia związane m.in. z językoznawstwem, teatrologią, teorią literatury, medioznawstwem, wiedzą o filmie, komunikacją społeczną czy – rozwijającym się jeszcze – radioznawstwem. W efekcie – wyraźnie komplikuje ujednoczenie metodologii badań.

Należy zauważyć, że wśród proponowanych w polskiej literaturze ujęć analitycznych znacznie przeważają tendencje koncentrujące się na treści słownej słuchowiska. Warto w tym momencie przytoczyć propozycję analizy narratologicznej dzieł radiowych sformułowaną przez Bartosza Lutostańskiego, który zainspirowany poglądami Rolanda Barthesa zauważa, że słuchowisko swoim kształtem lub naturą przypomina opowiadanie. Co więcej, Autor w swoich rozważaniach doszukuje się istotnych analogii między strukturą słuchowiska a narratologią teatralną, literacką oraz filmową². Wszelkie próby odnalezienia analogii między słuchowiskiem a filmem budzą jednak wątpliwości metodologiczne. Kino, w przeciwieństwie do sztuki radiowej, posługuje się obrazem, zatem w inny sposób niż w przypadku sztuki słuchowiskowej kształtowana będzie jego warstwa słowna w postaci scenariusza, a także tworzona na jego potrzeby muzyka. Implikacje związane z badaniami filmowymi można jednak odnaleźć w polskich analizach dotyczących funkcji muzyki³ w słuchowiskach radiowych.

Propozycję podziału roli muzyki na immamentną i transcendentną, znaną muzykologom i teoretykom choćby z metodologii badań nad muzyką filmową Zofii Lissy⁴

² B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1 (32), <http://tekstualia.pl/index.php/pl/nasze-numery/108-1-32-2013/artykuly/475-wstep-do-analizy-narratologicznej-sluchowisk-radiowych> [dostęp: 10.05.2015]. Jak zaznacza Lutostański, problematykę podobieństw występujących między słuchowiskiem a teatrem lub filmem dostrzegało wielu autorów, m.in. J. Bachura. Zob. teźże, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 217–246. J. Limon dokonuje zaś szczegółowej analizy trzech rodzajów teatru; zob. tegoż, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

³ O roli muzyki w słuchowisku i funkcji dźwięku autorka pisała szerzej; zob. J. Kołodziejska, *Funkcja dźwięku w słuchowisku radiowym*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku*, t. 2, Wrocław 2015, s. 119–130.

⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

czy A.G. Piotrowskiej⁵, dostrzec można np. u Joanny Bachury⁶. Proponowane przez Autorkę ujęcie opisujące złożone zagadnienie semiologii słuchowiska radiowego jest jednak przede wszystkim powiązane z podejściem lingwistycznym, o wyraźnym podłożu językoznawczym. Praca wyróżnia się uwzględnieniem ostatecznej fonicznej realizacji analizowanych przez autorkę dzieł słuchowiskowych. W przypadku próby zdefiniowania semiologii tegoż gatunku wydaje się to zresztą niezbędne⁷. Podejście to, przejawiające się również w innych publikacjach J. Bachury, uznać można za wartościowe, obejmuje ono bowiem całościowo problematykę różnorodnych możliwości materii audialnej, odpowiedzialnej za istnienie dzieła radiowego⁸. Co więcej, rozszerza horyzonty dotychczasowych osiągnięć na polu polskiej metodologii badań słuchowiska.

Do tego nurtu prac badawczych należy – wielokrotnie cytowane, wyraźnie skoncentrowane na językowym obliczu „teatru wyobraźni” – ujęcie Sławy Bardijewskiej, która za podstawę swych badań obiera tekst literacki wybranych, oryginalnych dzieł radiowych. Według tej Autorki, zaznajomienie się ze strukturą słowną dramatu radiowego zdaje się być podstawowym etapem poprzedzającym badania nad całokształtem słuchowiska – tj. jego ostateczną, foniczną prezentacją⁹. Poza przedstawieniem słuchowiska w ujęciu lingwistycznym, analizuje również dramat radiowy między innymi w kontekstach: historycznym, teoretycznym, anatomii słuchowiska pod względem jego struktury językowej, funkcji narracji i dialogu czy typologii polskich słuchowisk¹⁰.

Ukierunkowana logocentrycznie analiza słuchowiska, choć z pewnością interesująca i atrakcyjna w kontekście ogólnych badań nad twórczością, nie koncentruje się jednak na aspektach słuchowiska, które najbardziej mogą zainteresować teoretyka muzyki czy muzykologa jako badaczy dźwięku. Rzecz jasna, dźwięki w słuchowisku nie funkcjonują w oderwaniu od warstwy tekstowej, w szczególności gdy są one werbalizacją słowa. Choć słowo zazwyczaj dominuje nad pozostałymi warstwami dzieła radiowego, warto zwrócić uwagę na same zjawiska dźwiękowe, które w połączeniu ze wspomnianą warstwą tekstową dają słuchowisku ostateczny kształt i siłę wyrazu. Ich znaczenie w kreowaniu świata przedstawionego jest bowiem nie do przecenienia. Wiele w tym kierunku uczyniła za sprawą swoich publikacji J. Bachura, udowadniając, że dźwięk w słuchowisku często pełni funkcję znaku, zatem jest użyty celowo i dla całokształtu dzieła ma ogromną wartość¹¹. Koncepcja Autorki niewątpliwie wyróżnia się

⁵ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

⁶ J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 153.

⁷ Tamże, *passim*.

⁸ Zob.: J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

⁹ Zob. S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7–16.

¹⁰ Tamże, *Nagie słowo*, *passim*.

¹¹ Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni...*, *passim*; por. tejsze, *Analiza semiologiczna...*, *passim*.

szczegółowym omówieniem i metodologicznym ujęciem – wielokrotnie wspomnianego w rozważaniach innych teoretyków słuchowiska – znaczenia dźwięku. Ono zaś będzie tym bardziej interesujące, im mocniej podkreślimy, że słuchowisko jest dziełem czysto audialnym. Istota sztuki słuchowiskowej tkwi bowiem w jej realizacji fonicznej. Każdy dźwięk w słuchowisku, jak zaznacza Michał Kaźiów, jest wartościowy, gdy jest nośnikiem znaczeń¹². Co więcej, warstwa foniczna słuchowiska może pełnić nie tylko rolę semantyczną, ale również emocjonalną.

Mimo ogromnego znaczenia Andrzeja Waligórskiego dla rozwoju artystycznych form radiowych, powstałych we wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia, nie przeanalizowano dotąd tej twórczości pod kątem materii fonicznej. Być może wynika to z faktu, że nagrania adaptacji tekstów artysty, znajdujące się w archiwum rozgłośni Radia Wrocław, niepozbawione są mankamentów, jakim są braki w opisach katalogowych czy brak scenariusza literackiego. Wśród publikacji jego dorobku znajdujemy jedynie książkowe wydania poezji satyrycznej¹³ i płytę *Rycerze Andrzeja Waligórskiego*, należącą do serii prezentującej dorobek audycji satyrycznej Programu III Polskiego Radia, zatytułowanej *60 minut na godzinę*¹⁴. Jednak już zetknięcie się z niewielkim fragmentem bogatego dorobku artystycznego autora pozwala na tle innych twórców wyraźnie dostrzec jego indywidualizm. Błyskotliwy żart, specyficzne satyryczne ujęcie czy styl artystycznej wypowiedzi radiowej decydują o tym, że możemy uznać je za cechy swoistego stylu autora. W wybranych słuchowiskach A. Waligórskiego, powstałych w latach 60. i 70. XX wieku w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu, odnajdujemy przykłady różnorodnych funkcji, jakie struktura materii fonicznej może spełniać w omawianym gatunku radiowym – od najbardziej praktycznych po pełne metafor i ukrytych znaczeń.

Różnorodne traktowanie materii dźwiękowej, dostrzegalne już na przykładzie kilku wybranych słuchowisk, dowodzi, że Waligórski niewątpliwie rozumiał sztukę radiową. W doskonały sposób posługiwał się językiem audialnym w celu osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego. Wśród wybranych dzieł autora pojawiają się zarówno te charakteryzujące się czysto praktycznym wykorzysta-

¹² Zob. też, *Odsłony wyobraźni...*, s. 154–155. Przeglądając współczesne propozycje analizy słuchowisk radiowych, warto zaznaczyć również cytowaną już publikację *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Pośród wielu zawartych w niej artykułów pojawiają się również teksty o charakterze analitycznym i interpretacyjnym. Ich Autorki dokonują zarówno analizy wybranych zjawisk występujących na gruncie gatunku, posiłkując się przy tym przykładami z literatury słuchowisk, jak i koncentrują się na poszczególnych dziełach lub twórcach. Analizy te mają różnorodny charakter, dotyczą m.in. warstwy literackiej słuchowiska, zagadnień z zakresu komunikacji, roli dźwięków w słuchowisku czy problematyki adaptacji. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry...*, passim.

¹³ Są to m.in. A. Waligórski, *Wierszyki*, Kraków 1993; tegoż, *Dreptakiadia*, Wrocław 1973; tegoż, *Jeszcze*, Wrocław 1996.

¹⁴ *60 minut na godzinę: Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [CD-ROM], Polskie Radio, Warszawa 2003.

niem dźwięków i mające wówczas charakter znaków jednoklasowych¹⁵, jak i inne, o rozbudowanej znaczeniowości. Interesującym przykładem łączącym w sobie te dwie wspomniane cechy dźwięku jest słuchowisko *Ogródek* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane po raz pierwszy 21 sierpnia 1966 roku¹⁶. W tym trwającym nieco ponad 17 minut dziele radiowym słuchacze są świadkami komicznych sytuacji, jakie zachodzą pomiędzy trzema bohaterami spędzającymi późne popołudnie w ogródku działkowym – Mecią, Panem Zdobyłakiem oraz jego córką¹⁷. Pan Miecio pragnie poślubić córkę Zdobyłaka. Ten zaś, aby umożliwić oświadczyzny, pozoruje wyprawę do sklepu po piwo i chowa się za krzewami w celu podsłuchania rozmowy. Przyszli małżonkowie postanawiają, iż poczekają na śmierć Zdobyłaka, aby otrzymać będące w jego posiadaniu hantle. Po powrocie ojca przyszłej panny młodej, pozostali bohaterowie również kolejno pozorują wyjście do sklepu, by w ukryciu wysłuchać rozmowy tych, którzy w ogródku zostali. Słuchowisko kończy rozmowa Miecicia i Zdobyłaka, podsłuchiwana przez ukrytą w krzewach dziewczynę. W efekcie bohaterowie nie doczekują się upragnionego trunku, który w kulminacji utworu urasta do rangi metafory nieosiągalnych marzeń. To satyryczne ujęcie sprawdza się zarówno w kontekście całego utworu, jak i czasów, w jakich powstało – lat 60. XX wieku. W określeniu czasu akcji słuchowiska doskonale sprawdza się rozpoczynający je sygnał muzyczny. Jest nim fragment marszowego utworu w wykonaniu orkiestry dętej, zbliżonego stylistycznie do oprawy parad typowych dla okresu komunizmu. Kompozycji towarzyszy tekst wygłoszonygo przez trzech spikerów – tych samych osób, które później odgrywają role postaci słuchowiska:

Mężczyzna 1.: Odrzutowce na niebie to zawarczą, to gwizdną... Hej, upilnujem ciebie, nasza miła ojczyzno!

Kobieta: Idzie kultury powiew ponad całą Europą!

Mężczyzna 2.: Wszystko to, że tak powiem, jest nie bardzo *a propos*!

Mężczyzna 1: Innym zegar odlicza historyczne epoki. Nam działka pracownicza, a nad działką obłoki.

Warto zwrócić uwagę na wzmiankę o „działce pracowniczej”, a co za tym idzie – również o klasie robotniczej, zyskującej uznanie w państwach sowieckich

¹⁵ Jako „znaki jednoklasowe” autorka, za M. Kaziowem, rozumie takie zjawiska dźwiękowe, które podają jedynie informację dotyczącą akcji (np. pukanie do drzwi czy dzwonek telefoniczny). W ich przypadku dźwięk nie posiada wartości metaforycznej. Mimo swojej mniejszej wagi względem innych sygnałów, znaki jednoklasowe pomagają w ukonstytuowaniu akcji. Wiąza się również z kontekstem językowym słuchowiska. Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Muza bez legendy...*, s. 126–142.

¹⁶ Reemisja słuchowiska nastąpiła 28 sierpnia 1967 w odcinku *UKF prezentuje*. Informacja ta pochodzi z opisu taśmy magnetycznej, na której zarejestrowano słuchowisko. Zob. A. Waligórski, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.

¹⁷ Aktorzy użyczający głosu postaciom nie występują w katalogu. Porównując słuchowisko do innych realizacji Radia Wrocław, można domyślać się, iż rolę Pana Zdobyłaka odgrywa Stanisław Igar.

w związku ze szczególną rolą, jaką przypisywali jej Karol Marks i Fryderyk Engels¹⁸. Za pomocą słowno-muzycznego wstępu A. Waligórski wprowadza w słuchowiskowy świat odtwarzający realia dobrze znane pierwszym współczesnym odbiorcom *Ogródka*. Ponadto w słuchowisku pojawia się często stosowany zabieg, jakim jest powtórzenie sygnału muzycznego na końcu słuchowiska, co skutkuje uzyskaniem budowy kłamrowej. Wewnątrz dzieła pojawia się kolejna kłamra powstała dzięki użyciu fragmentu *Marzenia*, siódmej miniatury ze *Scen dziecięcych* op. 17 Roberta Schumanna. Na początku słuchowiska *Marzenie* pojawia się po hucznym, marszowym wstępie, oddzielając go od właściwej akcji. W zakończeniu, tuż przed ponownym pojawieniem się marsza, wspomniany utwór Schumanna nabiera szczególnego znaczenia. Rozpoczyna się bowiem w tle rzewnego dialogu Mietka z Panem Zdobyłakiem:

Zdobyłak: Wy młodzi to macie te wyobraźnię! Tego wam zazdrościcie.

Mieciu: Ale i wymagania swoje mamy.

Z: A słusznie, słusznie. Od życia trzeba żądać. Nie zadowalać się byle czym.

M: A my się nie zadowalamy! U mnie w domu to musi być, tak: pościel...

Z: Pościel... (*rozmarzonym głosem*).

M: Żarówka setka...

Z: Tak! Żarówka setka!

M: Ale marki Helios!

Z: Pewnie, że Helios!

M: Dalej... hantle.

Z: Tak! Hantle!

M: Kanapki! Z serem Harceńskim. Następnie te, no...

Z: „Te”?

M: No, jak im tam? No te, te...

Z: No? No!?! No które te? No!

M: Eee... No jakie „te”? Przecież to już wszystko. O czym człowiek może więcej marzyć...

Z: Chociaż owszem, owszem. Otóż może... o piwie!

M: To swoją drogą, ale człowiekowi trzeba pozostawić coś do marzenia. Bo inaczej by się „zasklepił”.

Z: Właśnie! A to już byłaby ka-ta-stro-fa! Zupełna!

Dialog wieńczący słuchowisko, choć niepozbawiony humoru i dystansu, w gruncie rzeczy ujawnia niełatwą sytuację społeczeństwa czasów Gomułki. Po-

¹⁸ Zob. *Robotnicy* [hasło], [w:] *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3968156/robotnicy.html> [dostęp: 6.12.2019].

nadto jest to jeden z najwyraźniejszych momentów omawianego utworu radiowego, w którym okazuje się, jak ważki i niemożliwy do pominięcia jest dźwięk, a dokładniej: intonacja i interpretacja osób użyczających głosu bohaterom. Westchnienia i pełne zadumy wypowiedzi Zdobyłaka dodatkowo potęgują nastrój, choć przy okazji nadają mu lekko groteskowego charakteru. Co więcej, podjęty w rozmowie temat potrzeb i marzeń doskonale koresponduje z miniaturą Schumanna. Wprowadzenie wspomnianego utworu muzycznego okazuje się zasadne ze względu na jego interakcję z pozostałymi elementami słuchowiska. *Marzenie* spełnia funkcję komentarza, przez co staje się przykładem muzyki transcendentnej w słuchowisku radiowym. Współdziałanie tekstu i wspomnianej kompozycji odbywa się przede wszystkim na gruncie recepcji kompozycji Schumanna. W efekcie prawidłowe odebranie intencji autora wymaga odczytania muzyki za pomocą właściwego jej kodu. Wystarczy do tego proste skojarzenie o podłożu kulturowym, w odpowiednim odczytaniu jego znaczenia w słuchowisku pomaga również programowy tytuł.

Nie wystarczy tu jednak skoncentrować się jedynie na pełnych dodatkowych znaczeniach dźwiękach, wymagających od słuchacza odpowiedniej interpretacji. Na odbiór dzieła mają wpływ również wszelkie efekty przetworzenia dźwięku oraz plany akustyczne. Wszystkie dźwięki, oczywiste w odbiorze i pozbawione metafor, należą do znaków jednoklasowych, są pomocne w kształtowaniu świata przedstawionego. Pod względem oprawy dźwiękowej *Ogródek* Waligórskiego jest zatem dosyć „ascetyczny”, co jeszcze bardziej koncentruje uwagę słuchacza na wyłaniającym się z ciszy *Marzeniu*. Akcja słuchowiska rozgrywa się przede wszystkim na tle ciszy, akustyka zaś jest dostosowana w taki sposób, by słuchacz miał wrażenie, że bohaterowie rzeczywiście znajdują się na otwartej przestrzeni. Pojawia się również drugi plan akustyczny, w celu dźwiękowego przedstawienia ruchu postaci opuszczających główne miejsce akcji. Jedynym dźwiękiem z zakresu „kuchni akustycznej” jest gdakanie kury, kolejno nadeptywanej przez każdą postać pozorującą wyprawę do sklepu. Brak skomplikowanych efektów dźwiękowych nie wzbudza poczucia artystycznego niedostatku słuchowiska. Nie powoduje tego również najprostszy z możliwych montaż, jaki został użyty w utworze, tj. montaż linearny. Wręcz przeciwnie, *Ogródek* jest przemyślaną całością, angażującą słuchacza poczuciem humoru i prostotą przekazu.

Znacznie bardziej skomplikowane pod względem montażu dramaturgicznego, a także zastosowania różnorodnych zjawisk akustycznych okazuje się słuchowisko *Ligenza Ante Portas* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane 10 listopada 1963 roku¹⁹. W utworze wystąpili m.in. Adam Kułakowski, Igor Przegrodzki, Stanisław Igar i Edwin Nowiaszak²⁰. Akcja rozwija się wokół po-

¹⁹ A. Waligórski, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.

²⁰ Niestety, trudno określić, kto użyczył głosu jedynej postaci kobiecej w omawianym słuchowisku. Porównując barwę głosu aktorki z innymi adaptacjami tekstów Waligórskiego, można domyślać się, iż była to Lucja Burzyńska.

mysłu na realizację filmu dotyczącego wydarzeń, jakie miały miejsce we Wrocławiu podczas wojny trzydziestoletniej. Sprawy związane z planowaną produkcją omawiają scenarzysta i reżyser. Wkrótce okazuje się, że każdy z nich ma odmienną wizję. Do rozmowy włącza się aktorka będąca partnerką reżysera, która także ingeruje w oryginalny zamysł artystyczny scenarzysty.

Akcja wspomnianego słuchowiska rozgrywa się na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest utrzymana w czasie teraźniejszym wobec słuchacza rozmowa reżysera i scenarzysty, w którą po chwili włącza się aktorka. Druga płaszczyzna przedstawia sceny z powstającego w umyśle artystów filmu, pozostające w ścisłym związku z ich rozmowami dotyczącymi produkcji. Doskonałym środkiem służącym do oddzielenia od siebie wspomnianych płaszczyzn stały się w tym przypadku efekty akustyczne. „Przestrzeń filmowa” zostaje bowiem scharakteryzowana za pomocą pogłosu, co w znacznym stopniu ułatwia odbiór słuchaczowi. W słuchowisku nie brak pełnego wykorzystania zarówno pierwszego, jak i drugiego planu akustycznego w celu ukazania przemieszczania się postaci. Pojawiają się również znaki jednoklasowe, takie jak odgłos zamykanych drzwi czy fanfary ogłaszające przyjazd słynnego rycerza lub władcy będących bohaterami filmu.

Pomysły poszczególnych uczestników rozmowy wynikają z powstałego już wcześniej scenariusza. Reżyser i aktorka sprzecząją się ze scenarzystą o treść filmu, co skutkuje powstaniem wielu sytuacji komicznych, w niektórych przypadkach ubarwionych humorem o podtekście erotycznym, co Kaziów uważa za cechę słuchowisk Waligórskiego²¹. W efekcie scenarzysta, oburzony niepoważnym potraktowaniem jego widowiska historycznego, opuszcza mieszkanie reżysera.

Również w *Ligenza Ante Portas* poprzez wprowadzenie muzyki na początku i w zakończeniu utworu zastosowana została budowa kłamrowa. Słuchowisko rozpoczyna się wersją instrumentalną, dopiero w zakończeniu pojawia się piosenka o głównym bohaterze omawianego filmu – rotmistrzu Ligenzie:

Wokół tonie już Śłęza,
księżyc na niebie łśni błądy.
Jedzie rotmistrz Ligenza,
z fałszowanej ballady [...] ²².

Zarówno warstwa tekstowa utworu, jak i jego opracowanie muzyczne odpowiadają stylistycznie piosence kabaretowej. Ograniczone instrumentarium użyte w akompaniamencie złożone jest z dublującego melodię wokalną fortepianu, tworzącej tło harmoniczne gitary oraz kontrabas. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, ujęta w formę pieśni zwrotkowej, doskonale uwypukla tekst. Treść piosenki pozostaje w ścisłej relacji z fabułą, nawiązuje bowiem do filmu, który był przedmiotem akcji słuchowiska. Związek ze słuchowiskową rzeczywistością

²¹ Zob. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [w:] *Tu Polskie Radio Wrocław*, oprac. H. Małachowska, Wrocław 1996, s. 26–34., s. 29–30.

²² A. Waligórski, *Ligenza...*

mają również poprzednie piosenki składające się na *Ligenza Ante Portas*. Ich pojawienie się wynika głównie z ingerencji reżysera, który koniecznie, mimo rozczarowania scenarzysty, chce wprowadzić muzykę do tworzonego filmu. Jego propozycje, na wzór musicalu, ulegają realizacji w „przestrzeni filmowej”. Zatem pojawiają się: *Tango halabardników*, *Walc lisowczyków*, czy *Czeladniczy twist*. W warstwie muzycznej piosenek wyraźnie słyszalne są charakterystyczne cechy tańców, które zostały wspomniane w tytule. W dalszym ciągu są to jednak utwory o prostej melodyce, zbliżone do piosenki kabaretowej, pozbawione skomplikowanego akompaniamentu. W efekcie, choć warstwa tekstowa utworów nawiązuje do wojny trzydziestoletniej, ich stylistyka znacznie odbiega od typowej muzyki tamtych czasów, co zresztą spotyka się ze sprzeciwem scenarzysty²³.

Porównanie słuchowiska *Ligenza Ante Portas* z przytoczonym wcześniej *Ogródkiem* ujawnia podstawowe różnice, którymi okazują się rodzaj montażu dramatycznego, a także sposób wykorzystania muzyki. O ile w *Ogródku* funkcję komentatorską pełni jedna z najpopularniejszych dziś kompozycji XIX-wiecznych, o tyle w kolejnym słuchowisku muzyka staje się ważnym elementem akcji i jest stworzona na jego potrzeby²⁴. W efekcie *Ligenza...* staje się rozbudowaną konstrukcją słowno-muzyczną, trwającą niemal 40 minut.

O tym, że materia foniczna w utworach radiowych Andrzeja Waligórskiego jest traktowana w sposób różnorodny i pozostaje w ścisłym związku z treścią słowną, świadczy również słuchowisko satyryczne *Słowo w occie*²⁵. Wyróżnia się ono znacznie na tle pozostałych omówionych dramatów radiowych chociażby obecnością muzyki symfonicznej, przejawiającej cechy muzyki posttonalnej²⁶, w której pojawiają się m.in. liczne klastery. Podobnie jak w sztuce filmowej, muzyka pełni tutaj rolę przerywnika oddzielającego od siebie kolejne sceny słuchowiska. Jej znaczenie jest istotne ze względu na skomplikowany montaż dramatyczny, jaki pojawia się w utworze. Następujące po sobie sceny odgrywają się w odmiennym czasie i miejscu — oddzielenie ich od siebie za pomocą muzyki ułatwia zatem percepcję słuchaczowi. Pierwsza scena utworu ma charakter ale-

²³ Przykładowo, po usłyszeniu *Walca lisowczyków*, scenarzysta nie oszczędza reżyserowi uwagi, iż walc powstał kilka wieków po wojnie trzydziestoletniej.

²⁴ Zarówno karta katalogowa, jak i okładka taśmy magnetycznej, na której zachowano nagranie *Ligenza Arte Portas*, są pozbawione informacji na temat autora muzyki. Piosenki pojawiające się w słuchowisku wykorzystane zostały również w innym utworze Andrzeja Waligórskiego pt. *Wrocławskie Madrygały*, w zakończeniu którego spikerka podaje autorów muzyki, tj. Jerzego Olejnika i Józefa Kanię. Zob. A. Waligórski, *Wrocławskie Madrygały*, ID nagrania: 17887, Wrocław 1965.

²⁵ A. Waligórski, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.

²⁶ Jako muzykę „posttonalną” autorka niniejszej pracy rozumie nie tylko muzykę serialną czy dedekafoniczną, odchodzącą od systemu dur-moll, ale również twórczość muzyczną wykorzystującą wszelkie próby innowacji, m.in. w zakresie artykulacji, wprowadzania brzmień szmerowych lub elektroakustycznych. Zob. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 191–192.

goryczny, jej bohaterami są poeta i jego muza. Obie postaci charakteryzuje specyficzna intonacja i archaizujący styl wypowiedzi. Druga scena utworu²⁷ rozgrywa się już dzień później, w niedookreślonej firmie, w której prezes i pracownicy przygotowują się na przyjazd Osoby mającej wypowiedzieć niezwykle istotne dla lokalnego społeczeństwa *Słowo*²⁸, które – niestety – zostaje zagłuszone przez uszkodzenie mikrofonu. Brak znajomości *Słowa* doprowadza do oburzenia społeczeństwa, rozruchów i bójek. Wprowadza chaos nie do opanowania, w którym każdy próbuje przedstawić własne *Słowo* jako rzeczywiście istotne. Dalszy tok fabuły opiera się na przeplataniu wątku spotkania kochanków (muzy i poety) z postępującymi rozruchami w mieście. Do tytułowego *Słowa w occie* A. Wali-górski powraca w ostatniej scenie słuchowiska, w której młody mężczyzna, przedzierający się przez rozjuszony tłum, poszukuje octu. Jak zaznacza: „Wszystko zależy od octu”. Mnóstwo niedomówień i wieloznaczność warstwy tekstowej słuchowiska, w połączeniu z potęgującymi wrażenie efektami akustycznymi, a nawet sam enigmatyczny tytuł omawianego utworu, sugerują, że *Słowo w occie* zdaje się reprezentować wykształcony na gruncie polskiej twórczości typ słuchowiska metaforycznego²⁹.

Składające się na materię foniczną utworu efekty akustyczne i muzyka odgrywają szczególną rolę w kreowaniu świata przedstawionego. Znamienny jest również kontrast tła akustycznego występującego w poszczególnych scenach. Rozmowom poety i jego muzy towarzyszy cisza, sytuacjom zaś rozgrywającym się w mieście – gwar rozmów. W trakcie rozruchów będących następstwem rozwoju fabuły pojawiają się różnorakie efekty akustyczne, takie jak: krzyki, wybuchy, gwar zgromadzonych ludzi czy strzały. Nierzadko towarzyszy im – pełniąca funkcję ilustracyjną – muzyka, w której dominującą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne i dęte blaszane, potęgujące uczucie grozy i chaosu. W słuchowisku pojawiają się również liczne gesty foniczne nadające wypowiedziom aktorów wyraz emocjonalny. Co więcej, w przeciwieństwie do *Ogródka* i *Ligenza Ante*

²⁷ Zgodnie z sugestią J. Bachury, ze względu na specyfikę sztuki radiowej niemożliwy jest analogiczny do filmu podział na sceny i ujęcia. Powołując się na publikację J. Płażewskiego, J. Bachura zaznacza, iż w filmie scena rozumiana jest jako zbiór kilku do kilkunastu ujęć będących najmniejszą jednostką dynamiczną. Nie znajduje to zastosowania w słuchowisku, które jest tworem analogicznym do sekwencji filmowej składającej się z kilku scen. W celu uniknięcia problemów związanych z różnym definiowaniem wspomnianych pojęć w innych dziedzinach artystycznych, zdecydowano o stosowaniu wyłącznie określenia „scena” dla odznaczającej się względem innych fragmentów części słuchowiska, charakteryzującej się spójnością miejsca i czasu akcji. Zob. J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, 229–231; por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 12.

²⁸ Biorąc pod uwagę rzeczywistość czasów PRL-u, w jakich przyszło żyć autorowi słuchowiska, nie sposób pozostawić tej metafory bez skromnego choćby komentarza. Przywodzi ona bowiem na myśl problematykę cenzury i propagandy. Niemniej dogłębna analiza tegoż zagadnienia wymaga niewątpliwie kompetencji z zakresu wiedzy dotyczącej analizy i interpretacji tekstu literackiego.

²⁹ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 164–166.

Portas zastosowany zostaje tu tzw. trzeci plan akustyczny, przeznaczony dla bohaterów wypowiadających się do mikrofonu w czasie wystąpienia.

Niestety, ani data powstania *Słowa w occie*, ani wykonawcy, reżyser i twórca muzyki nie są znani. Utwór wyróżnia się osobliwą tematyką, a także sposobem realizacji. Bogata treść metaforyczna powoduje konieczność wprowadzenia licznych zabiegów artystycznych mających na celu jej foniczną realizację. Przedstawienie ukrytych znaczeń jedynie za pomocą słowa i dźwięku jest o wiele trudniejsze niż w momencie, gdy artysta ma do swojej dyspozycji jeszcze obraz. Bogata „kuchnia akustyczna” i nastrojowa muzyka są w tym przypadku doskonałymi środkami wspomagającymi kreację świata przedstawionego.

Zupełnie odmiennie została potraktowana materia foniczna w pierwszym w Polsce słuchowisku stereofonicznym, powstałym w 1973 roku. Tym przełomowym utworem były stworzone dla wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia *Stereo-pyzy*³⁰ Andrzeja Waligórskiego, w reżyserii Haliny Małachowskiej. Na materię foniczną słuchowiska składają się głosy bohaterów, które zostają przedstawione w różnych planach akustycznych przy użyciu techniki stereofonicznej, co znacznie ułatwia wskazanie przestrzeni, w jakiej odbywa się ów „żart radiowy”³¹. Brak jakichkolwiek innych efektów dźwiękowych i podporządkowanie wszelkich środków artystycznych wspomnianej metodzie umożliwiają skoncentrowanie umysłu słuchacza na akcji rozgrywającej się w kilku miejscach naraz i odpowiednią lokalizację poszczególnych wydarzeń. *Stereo-pyzy* są krótką historią wizyty pewnego mężczyzny w barze, gdzie specjalnością są wyśmienite pyzy. W przeciwieństwie do Klienta zamawiającego ów specjał, słuchacz szybko orientuje się, że informacja ta jest nieprawdziwa. Podczas gdy z prawego kanału dobiega do niego rozmowa Kelnera uspokajającego niecierpliwego Klienta, z lewej strony słyszy, jak Kucharka wydobywa ostatnie, zepsute pyzy z kubła na śmieci i przygotowuje je do podania gościowi. Ciekawym zabiegiem jest interakcja miejsc wydzielonych za pomocą techniki stereofonicznej: kuchni, środka jadalni i stolika, przy którym siedzi Klient. Zachodzi ona w czasie, gdy Kelner przemieszcza się po sali restauracji, rozmawiając na przemian z gościem i Kucharką, a także w momencie sprzeczki Klienta z pracownikami, co wynika z niezadowolenia z posiłku. Świadome wykorzystanie walorów techniki stereo nadaje zatem słuchowisku dodatkowych walorów artystycznych. Autor przedstawia odbiorcy pozornie oddzielone od siebie sytuacje, które wspólnie tworzą spójną całość, niemożliwą do osiągnięcia za pomocą techniki monofonicznej³².

Interesującym zabiegiem A. Waligórskiego jest wprowadzenie do słuchowiska radiowego elementów scenicznej śpiewogry. Pewne elementy takich poczynań dostrzegalne są już w *Ligenza Ante Portas*, jednak w pełni definiują się

³⁰ A. Waligórski, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.

³¹ Określenie to znajduje się w opisie katalogowym słuchowiska. Zob. tamże.

³² Por. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska...*, s. 30–31.

w opatrzonym mianem wodewilu utworze pt. *Zaloty wroclawskie*³³ powstałym w 1964 roku. Słuchowisko to wyróżnia się na tle wyżej omówionych dzieł radiowych najbardziej skomplikowanym rodzajem montażu dramatycznego i najbardziej różnorodnym wykorzystaniem radiowych środków artystycznego wyrazu, a z tego powodu wymaga szczegółowego omówienia.

Akcja dramatyczna odgrywa się na dwóch wchodzących ze sobą w interakcję płaszczyznach. Zanim rozpocznie się właściwa akcja wodewilu, słuchacz jest świadkiem dwóch etapów związanych z przygotowaniem słuchowiska. Pierwszym z nich jest rozmowa Autora z Redaktorem Naczelnym, który zleca stworzenie wodewilu o tematyce współczesnej związanej z życiem mieszkańców stolicy Dolnego Śląska. Kolejnym krokiem jest próba stworzenia słuchowiskowej przestrzeni, a przede wszystkim jej bohaterów. Słuchacz staje się zatem uczestnikiem procesu artystycznego, w efekcie którego powstają postaci mające w zamyśle Autora przedstawić przekrój społeczeństwa wrocławskiego. Są to: Blacharz i jego córka Wisia (studentka medycyny), Komandos Waldemar Granatnik i Artysta Bazyli Karuzo. Przedstawianym postaciom, poza ostatnią z wymienionych, towarzyszy wykonywana przez nie humorystyczna, *quasi* kabaretowa, krótka piosenka dotycząca ich profesji. I tak oto, m.in. Blacharz śpiewa swą „folklorystyczną piosenkę”, przedstawiającą jego uczucie do wykonywanej pracy:

Ja kocham Cię, praco blacharska,
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.
Pracuj prawico madziarska,
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.
[...]
Dla dobra ludzi pojedynczych oraz rodzin,
pokażnie ilość zwiększy się kolankogodzin.
I będzie czym już odprowadzać brzydki rym!
Więc śpij spokojnie lube miasto, rym-cym-cym!³⁴

Podobnie jak w *Ligenza Ante Portas*, zarówno przytoczoną piosenkę Blacharza, następujący po niej śpiew Wisi, jak i utwór *Czerwone berety* – charakteryzujący Komandosa – cechuje prosta budowa formalna i nieskomplikowana struktura melodyczno-rytmiczna. Wokalistom towarzyszy fortepian, którego partia jest wariantem głównej melodii, akordowy akompaniament gitary i partia kontrabasu pełniąca funkcję podstawy harmoniczej.

W procesie twórczym oprócz Autora wodewilu biorą udział również wykreowane przez niego postaci. Autor wchodzi z nimi w interakcję i dyskutuje o przebiegu fabuły, a także o kolejnych bohaterach. Decyzją Blacharza, Wisi i Komandora powołany zostaje do życia Bazyli Karuzo³⁵. W oddzieleniu przestrzeni „rzeczywistej” od tej należącej do kreowanego wodewilu doskonale sprawdzają się

³³ A. Waligórski, *Zaloty wroclawskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

³⁴ A. Waligórski, *Zaloty wroclawskie*.

³⁵ Nazwisko z pewnością nieprzypadkowo nawiązuje do Enrica Carusa.

zabiegi akustyczne. Autora charakteryzuje pierwszy plan akustyczny i brak sztucznych efektów dźwiękowych, co sprzyja pełnionej przez niego wówczas funkcji narratora. Głosem bohaterów wodewilu towarzyszy lekki pogłos oraz dalszy plan akustyczny, który sprawia wrażenie umiejscowienia postaci w większej odległości od odbiorcy w porównaniu do Autora.

Właściwą akcją słuchowiska, będącą sceną złożoną z trzech ujęć, zwiastuje zapowiedź Autora oraz krótki akord durowy wykonany na gitarze. Warto zaznaczyć, że akcja słuchowiska rozgrywa się w planie akustycznym oddalonym od głosu Autora. Nie przeszkadza to w tworzeniu słuchowiskowej przestrzeni, w której poza drugim planem pojawiają się również efekty oddające ruch postaci – doskonałym przykładem jest tutaj *decrecendo* głosu Wisi, oddalającej się z pokoju, w którym znajdują się jej ojciec i Komandos.

Zaloty wrocławskie wyróżniają się na tle pozostałych wyżej omówionych słuchowisk również ze względu na użycie instrumentu jako elementu akcji. Błacharz wręcza gitarę starającemu się o względy Wisi Komandosowi, by ten mógł odśpiewać krótką piosenkę będącą wyrazem miłości i namową do małżeństwa:

Dlaczego mnie nie chcesz za męża,
gdy wiosna nas darzy tak szczerze?
[...] Tralala, ty się jeszcze zastanów!
Tralala, dobrze radzą słowiki!
Piękny urząd cywilnego stanu,
Tralala, ma dzielnica: Krzyki!³⁶

Przytoczona piosenka staje się również katalizatorem akcji. Po ingerencji Błacharza Komandos zmienia bowiem jej tekst, aby bardziej przypodobać się Wisi. Powodem jest rzekoma nieatrakcyjność rejonu, w którym mieszka wojskowy. Komandos ingeruje zatem dwukrotnie w tekst odśpiewanego liryku, proponując kolejno Wrocław Śródmieście i Psie Pole. Żart bezpośrednio nawiązuje do stereotypów związanych z poszczególnymi dzielnicami stolicy Dolnego Śląska. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, a także stylizacja amatorskiej gry na gitarze i śpiewu potęgują wrażenie wykonania utworu w toku akcji, przez niewykształconego muzycznie Komandosa. Efekt wzmacnia akompaniament oparty na rozłożonych akordach charakteryzujących się bliskimi relacjami harmonicznymi.

Zaloty Komandosa nie zachęcają Wisi, która ucieka z domu tylnym wyjściem. Jej zniknięcie powoduje zmianę miejsca akcji, zasygnalizowane grą fortepianu – jest to w omawianych słuchowiskach A. Waligórskiego jedyny przykład użycia dźwięku jako sygnału dla podkreślenia ważnego wydarzenia w akcji dramatycznej. Kolejna scena przedstawia spotkanie studentki z Artystą Karuzem w Spółdzielni Rolniczo-Ogrodniczej na Swojcu. W umiejscowieniu akcji pomaga nie tylko wypowiedź Artysty, sugerująca, gdzie znajdują się aktualnie bohaterowie, ale również tło akustyczne bogate w dźwięki konkretne – świergot

³⁶ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

ptaków i odgłosy szeleszczących liści. Bazyli Karuzo także zaleca się do Wisi, wykonując *Tango artysty*:

Życie artysty jest to szczęścia pełen dzban,
co dzień telefon skądś: „Panie przyjeżdż pan”!
Ja się atoli bez umowy nie wychylę,
Ja muszę wiedzieć, co ja robię i za ile [...]³⁷.

Tytuł piosenki ściśle związany jest z jej warstwą rytmiczną, która wykorzystuje typowy rytm tanga, a także determinuje pełne gracji wykonanie. Po raz kolejny wykorzystana zostaje zwrotkowa forma pieśni, choć pojawia się tu również przerywnik instrumentalny, następujący po wykonaniu drugiej strofy tekstu. Stylistykę piosenki ubarwiają wykrzyknienia (*Ole!*). Tak jak w przypadku utworów wokalnych znajdujących się w *Ligenza Ante Portas*, pojawia się w *Zalotach wrocławskich* sylabiczny sposób traktowania tekstu słownego. To kolejna cecha świadcząca o dominującej roli tekstu w piosenkach wykorzystywanych w słuchowiskach A. Waligórskiego.

Akcja słuchowiska kończy się – zapowiedzianą sygnałem muzycznym – sceną, w której Wisia rozmawia z posągiem szermierza znajdującym się przy głównym gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego. Warto zwrócić uwagę na specyficzną intonację i specjalnie wykreowaną barwę głosu Szermierza, mającą na celu odzwierciedlenie nierealności postaci. Puentą wodewilu staje się rozpacz Wisi spowodowana spotykającymi ją propozycjami matrymonialnymi, w których „brak romantyzmu”. Właściwą część słuchowiska podsumowuje kabaretowa piosenka, będąca apelem do absztyfikantów, by dali czas do namysłu obiektom swych westchnień, a także wzbogacili swoje zaloty o upragniony przez kobiety romantyzm. Na tle tego utworu po raz kolejny zostaje złamana zasada *decorum*. Następuje bowiem powrót do osoby Autora i przedstawienie sceny spotkania z Redaktorem Naczelnym, podczas którego dochodzi do enigmatycznej oceny wodewilu. Po wspomnianym krótkim epizodzie powraca finalna piosenka, która tym razem treścią nawiązuje do przedstawionej sceny. Słuchowisko, w przeciwieństwie do wcześniej omówionych, kończy się odczytaniem nazwisk autora, aktorów i twórców muzyki³⁸. *Zaloty wrocławskie* stają się doskonałym przykładem efektywnego przeniesienia elementów śpiewogry na grunt słuchowiska radiowego. Częste zmiany przestrzeni i miejsca akcji, dzięki odpowiedniemu doborowi radiowych środków artystycznego wyrazu, nie zaburzają percepcji słuchacza.

³⁷ Tamże.

³⁸ W poszczególnych rolach wystąpili aktorzy wrocławscy: Zygmunt Bielawski (Redaktor Naczelnny), Stanisław Igar (Blacharz), Antonina Giryż (Wisia), Tadeusz Skorulski (Komandos), Waldemar Gajewski (Artysta Benjamin Karuzo), Bogusław Danielewski (Szermierz), Andrzej Polkowski (Autor). Kompozycja piosenek: Jerzy Olejnik. Oprawa muzyczna: Tercet Jerzego Olejnika (Jerzy Olejnik, Włodzimierz Riwski, Jerzy Sikora). Nad całością czuwał Wawrzyniec Rybiewski.

Zaprezentowane przykłady słuchowisk są oczywiście jedynie skromnym wycinkiem bogatej twórczości Andrzeja Waligórskiego. Wskazane utwory ujawniają jednak różnorodność podejmowanej przez autora tematyki, a także wielorakie traktowanie materii fonicznej. O tym, że A. Waligórski doskonale rozumiał język radia, świadczą nie tylko skomplikowane zabiegi dramatyczne mające miejsce w słuchowiskach takich, jak: *Słowo w occie*, *Ligenza Ante Portas* czy *Zaloty wrocławskie*. Zaslugą autora jest również dokonanie pewnego przełomu w sztuce radiowej – artystyczne wykorzystanie nowinek technicznych, takich jak stereofonia (*Stereo-pyzy*). Za wyjątkową cechę twórcy można ponadto uznać umiejętność stworzenia prawdziwego dzieła radiowego nawet przy ograniczeniu zjawisk fonicznych niemal do minimum i podkreśleniu funkcji znaczeniowych muzyki, czego dowodem jest słuchowisko *Ogródek*.

Podjęcie przez A. Waligórskiego współczesnej tematyki sprawia, że jego dzieła utrzymują się w ogólnej tendencji polskich słuchowisk lat. 60. i 70. minionego stulecia. Wyrazistość artysty, przejawiająca się w błyskotliwej satyrze i umiejętnym operowaniu środkami radiowymi, sprawia, że jego twórczość do dziś wyróżnia się nie tylko pośród polskich artystycznych dzieł radiowych, powstałych w rozgłośni Polskiego Radia Wrocław, ale także na tle krajowego dorobku sztuki słuchowiskowej.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Waligórski Andrzej, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.
- Waligórski Andrzej, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.
- Waligórski Andrzej, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.
- Waligórski Andrzej, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Zaloty wrocławskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

Opracowania

- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bardijewska Sława, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001.
- Bardijewska Sława, *O znakach radiowych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk mawowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Zakład Nar-

- dowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 119–137.
- Blaustein Leopold, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1938.
- Crook Tim, *Radio drama. Theory and practise*, Psychology Press, London – New York 1999.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Radiowe, Warszawa 1964.
- Hulewicz Witold, *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935.
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Kołodziejska Joanna, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Maćkowiak Anna, *Satyra w Teatrze Wyobraźni*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Musica Iagellonica, Kraków 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 426–430.
- Płazewski Jerzy, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, red., *Posługiwanie się znakami*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Tuszczyński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Waligórski Andrzej, *Dreptakiadia*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Jeszcze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Waligórski Andrzej, *Wierszyki*, P.W. Multimex, Kraków 1995.

Artykuły

- Bachura Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku radiowym*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3 (17), s. 162–170.

Blimel Magdalena, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 68.

Hasła

Dwulit Anastazja, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002, s. 102.

Joanna KOŁODZIEJSKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski

Abstract

The study of radio art, whose most representative genres include radio drama³⁹, is undoubtedly of interest not only to media scholars. Works of art created for the radio, as sound art pieces *per se*, are also becoming an engaging research ground for such disciplines as theory of music or musicology. Some of the most fascinating examples of radio dramas that may be found in the archives of Radio Wrocław are those created by Andrzej Waligórski – a distinctive artist whose activity fell on the “golden days” of Polish radio drama art, commonly dated back to the 1960s and 1970s. His works constitute a perfect example of a diverse approach to the phonic material of radio drama employed in order to enhance the presentation of the world depicted in the piece. Words and sounds, including music, become carriers of multiple meanings, which the author of the present article attempts to explore.

Keywords: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, radio drama, semantics, sound, theatre of imagination.

³⁹ A survey of modern definitions of radio drama indicates an increase in tendencies to describe it as a “genre” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), “radio genre” (A. Dwulit) or a “cross-genre” (W. Markiewicz). See: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, Warszawa 2002, p. 102; J. Bachura, *Odłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń [in:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, p. 63; S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, p. 11.