



**Marta Bolińska**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0003-0480-7576

## **Głos – słowo – gest foniczny. Tworzywo radiowe w słuchowisku Janusza Domagalika *Andante con speranza***

Voice – word – phonic gesture. Radio material in the radio play Janusz  
Domagalik's *Andante con speranza*

### **Abstract**

The aim of this article is to recall and analyze the original radio play by J. Domagalik *Andante con speranza* (1985) in terms of the presence of clear signs of radio art. The explication of a radio show according to the concept of Michał Kaziów allows us to state that the radio show originals have a great audio-visual potential, which favors focusing on effective the action of the auditory code shaping the imagination of the receiver, where the human voice becomes the most important communication tool. The dominant sphere in the performance phonics reveals the richness of radio signals that shape the dramaturgy of the radio show.

### **Keywords**

voice, word, phonic gesture, audiality, radio, Janusz Domagalik, communication

### **Abstrakt**

Celem artykułu jest przypomnienie i analiza oryginalnego słuchowiska J. Domagalika *Andante con speranza* (1985) pod kątem obecności w nim wyraźnych znaków sztuki radiowej. Eksplicacja radiowego spektaklu według koncepcji Michała Kaziowa pozwala na konstatację, że słuchowiska oryginalne mają duży potencjał audialny i awizualny, który sprzyja skupianiu się na efektywnym działaniu kodu audytywnego kształtującego wyobraźnię odbiorcy, gdzie głos ludzki staje się najważniejszym narzędziem komunikacji. Dominująca w przedstawieniu sfera foniczna odślania bogactwo radiowego tworzywa, które kształtuje dramaturgię słuchowiska.

### **Słowa kluczowe**

głos, słowo, gest foniczny, audialność, radio, Janusz Domagalik, komunikacja

## Wprowadzenie

**D**oświadczenia twórcze, zwłaszcza ekspresjonistów z poznańskiego czasopisma „Zdrój”, stały się załącznikiem sztuki radiowego „teatru wyobraźni”. Pierwszym światowym słuchowiskiem był spektakl *Danger* nadany przez BBC w 1924 roku (Wójciszyn-Wasil, 2011, 246). W Polsce już trzy lata później rozgłośnia w Poznaniu nadała słuchowisko *Robinson Crusoe jako radioamator*. Za najstarszą audycję radiową (cykliczną) na świecie uznano hejnał mariacki<sup>1</sup>. Natomiast pierwszym polskim oryginalnym słuchowiskiem był *Pogrzeb Kiejstuta* z 1928 roku<sup>2</sup>. Premiera odbyła się na antenie radiowej rozgłośni w Wilnie, lecz spektaklu nie utrwalono (pozostała po nim jedynie wzmianka) (Laskowicz, 1983).

Wątpliwości dotyczące proveniencji i natury słuchowisk zgłaszano już na początku XX wieku. Wystarczy sięgnąć choćby do fundamentalnych, przedwojennych prac na temat radia: Zenona Kosidowskiego *Artystyczne słuchowiska radiowe* (Poznań 1928), Witolda Hulewicza *Teatr Wyobraźni* (Warszawa 1935), Tadeusza Szulca *Artystyczne idee radiowe i ich geneza* (Warszawa 1938) i Leopolda Blaustejna *O percepcji słuchowiska radiowego* (Warszawa 1938). Również w powojennych i współczesnych opracowaniach poświęconych zagadnieniom słuchowiska wciąż brakuje jednolitego i bezspornego podejścia do tej formy spektaklu radiowego, mimo rozlicznych badań, m.in. Józefa Mayena (Mayen, 1958; 1965; 1972), Michała Kaziów (Kaziów, 1973), Krystyny Laskowicz (Laskowicz, 1983), Sławy Bardijewskiej (Bardijewska, 1977; 2001), Elżbiety Pleszkun-Olejniczkiej (Pleszkun-Olejniczka, 2001), J. Kopcińskiego (Kopciński, 2008), Joanny Bachury (Bachura, 2009), E. Godlewskiej-Byliniak (Godlewska-Byliniak, 2012). W efekcie samo słuchowisko nie ma jednej, ściśle ustalonej definicji, choć na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, przede wszystkim Michał Kaziów, promował koncepcję, wedle której słuchowisko należy rozpatrywać jako oryginalny gatunek radiowy (Kaziów, 1973). Jego zdaniem słuchowisko to „artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne [...]; w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcji słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja ta konstytuuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza” (Kaziów, 1973, 93). W tej koncepcji

<sup>1</sup> Nadawana jest nieprzerwanie od 16 kwietnia 1927 roku, jednocześnie 16 kwietnia to od 1999 roku Światowy Dzień Głosu). Zob. <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/823764,Hejnał-mariacki-najstarsza-na-swiecie-cykliczna-audycja-radiowa>; dostęp 9.05.2024; <https://whc.ifps.org.pl/2024/04/16-kwietnia-to-swiatowy-dzien-glosu/>; dostęp 7.12. 2024.

<sup>2</sup> Jego autorem jest W. Hulewicz (emisja: Wilno, 17.05.1928). Napisał także pierwsze opracowanie podejmujące zagadnienia teatru radiowego pt. *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym* (Warszawa 1935). Zob. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40840/witold-hulewicz>; dostęp 8.12.2024.

podkreśla się, że na foniczność tego artystycznego fenomenu składają się: „głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wielopłaszczyznowa przestrzeń akustyczna” (Kaziów, 1973, 93).

---

**Słuchowisko to „artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne [...]; w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcji słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja ta konstytuuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza” (Kaziów, 1973, 93). W tej koncepcji podkreśla się, że na foniczność tego artystycznego fenomenu składają się: „głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wielopłaszczyznowa przestrzeń akustyczna” (Kaziów, 1973, 93).**

---

W wyniku dokonanej kwerendy (analiza zawartości mediów) (Lisowska-Magdziarz, 2004) udało się odkryć, że przykładem oryginalnego, artystycznego dzieła sztuki radiowej, w którym tworzywem są elementy foniczne, a domeną kategoria niewidzialności, jest słuchowisko Janusza Domagalika pt. *Andante con speranza*, słuchowisko, które nie doczekało się jeszcze wnikliwego omówienia, zwłaszcza w kontekście budulca, jakim jest radiowe tworzywo (Bolińska, 2005, 327-347). Sięgnięcie w niniejszej eksplikacji po formułę audialności i awizualności Michała Kaziowa pozwala odsłonić owe znaki oraz umożliwia przyjrzenie się konstrukcji wspomnianego przedstawienia (zarówno w wersji maszynopisu-scenariusza, jak i w wariacie antenowym) (Próchniak, 2018, 117-129). Przy okazji niniejszej analizy warto przypomnieć i spożytkować koncepcję Kaziowa, tym bardziej, że owa autorska teoria oryginalnego słuchowiska, mimo upływającego czasu i zmian w mediach, nie traci na aktualności (Kopciński, 2008; Godlewska-Byliniak, 2012; Łastowiecki, 2019, 11-25; Rudiak, 2019). Odwołamy się także do klasyfikacji znaków sztuki radiowej (gestów fonicznych) znanych m.in. z prac Józefa Mayena (Mayen, 1972) i Sławy Bardijewskiej (Bardijewska, 1977).

## Koncepcja awizualności Kaziowa

Oparta na awizualności teoria Michała Kaziowa swoimi korzeniami sięga początków sztuki radiowej, jako że „niewidzialność” słuchowiska od początku osadzona została w świecie głosów, dźwięków i ciszy. Okazuje się, że dla badacza jednym z najistotniejszych składników procesu komunikacji jest ludzki głos. Po pierwsze jest pierwiastkiem zasadniczym i podstawowym, dzięki któremu dokonuje się portretowanie postaci. Po drugie staje się nosicielem cech stałych określających płeć, wiek, temperament bohatera. Po trzecie może być wyznacznikiem cech indywidualnych (osobowości), zarówno psychicznych, jak i fizycznych. Wreszcie głos trwa w nierozdzielalnym związku z warstwą słowną słuchowiska, która – w ujęciu Kaziowa – przede wszystkim jest budulcem dialogów (znaczeniowej i znaczeniowotwórczej treści). Jak pisze Danuta Ogłaza-Pamrów: „słowo może stanowić mowę potoczną postaci, może być głosowym udostępnieniem językowego zapisu graficznego, jak list czy plakat, czasem pełni funkcję narracji – i wtedy wypowiedane jest z reguły przez „głos bezosobowy”, nie związany z żadnym z bohaterów, a może stanowić również tzw. ‘mowę myślana’ (monolog wewnętrzny)” (Ogłaza-Pamrów, 1974, 399).

Do ważnych znaków sztuki radiowej, wspierających głos i słowo, należą tzw. gesty foniczne (Mayen, 1972, 51-70, 112-124). Mayen za gesty foniczne uznał formy językowe niezleksykalizowane lub nieco ujęzykowane, których sporo znaleźć można w omawianym spektaklu. Według Mayena gest foniczny ma moc precyzyjnego i zamierzonego przekazywania intencji komunikacyjnej, której nie da się ująć w słowa ze względu na ograniczenia języka<sup>3</sup>. Sława Bardijewska gestowi fonicznemu przyznaje „(...) pełną autonomię znaczeniową, a jego współwystępowanie ze słowem artykułowanym dowodzi integralności sfery językowej i pozawerbalnej oraz związku między dwiema warstwami mowy – artykulacyjną i gestyczną; przekazuje on te treści, które nie poddają się procesowi werbalizacji” (Bardijewska, 1977, 127). Jej zdaniem materiał foniczny to: dźwięk artykułowany (słowo mówione), dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny), dźwięk muzyczny oraz element ciszy (Bardijewska, 1977, 127; Kaźmierczak, 2018, 313-323).

Słuchowisko *Andante con speranza*<sup>4</sup> opowiada historię starego człowieka, który – tuż obok nowoczesnego osiedla – prowadzi stary, lecz potrzebny, zwłaszcza mniej zasobnym mieszkańcom okolicznych bloków, zakład stolarski specjalizujący się

<sup>3</sup> Mayen (1972) uwzględnia: gesty interiekcyjne, międzysłowne, śródslowne, nieartykułowane gesty przybierające postać ciszy. Interiekcje definiowane są jako skonwencjonalizowane gesty wokalne wyrażające stan psychiczny osoby mówiącej, jej działanie, nastawienie lub reakcję na konkretną sytuację. Mayen interiekcje przedstawia jako właściwe wyrazy wykrzyknikowe (np. niestety!, ach!), partykuły (m.in. oby!, no!), dalej tzw. niewłaściwe wyrazy wykrzyknikowe (np. Boże!), pewne funkcje wołacza (o matko!), a także dodatkowe składniki języka (np. na szczęście, oczywiście).

<sup>4</sup> Z języka włoskiego – *Idę z nadzieją*.

przede wszystkim w wyrobie trumien. Lokatorzy pobliskich domów, głównie ci, którzy wprowadzili się ostatnio, nie chcą stolarza i jego fachu w swoim sąsiedztwie. Żądają, by Karuzel zlikwidował „firmę” i wyprowadził się. Nie wszyscy podzielają to stanowisko, ale głos agresywnego tłumu zdaje się przechylać szalę w stronę drastycznych rozwiązań. W sylwestrowy wieczór miejscowa społeczność niemal siłą próbuje pozbyć się starca, by on i jego fach nie mącili spokoju w nadchodzącym, nowym roku. Garstka życzliwych osób (np. młody człowiek–Paweł, dyrektor pobliskiej szkoły oraz przedstawiciel służb mundurowych w stopniu sierżanta) próbuje załagodzić sytuację i przekonać stolarza, by opuścił zakład i osiedle dobrowolnie. Mediacje nie wydają się być skuteczne. Żadna ze stron nie chce zmienić swojego podejścia. W końcu okazuje się, że rozstanie ze stolarnią staje się konieczne, ponieważ wybuchła pożar, który trawi zabudowania oraz cały dobytek Karuzela.

Poetyckie, godzinne słuchowisko w 9 odsłonach, w reżyserii Romany Bobrowskiej (przygotowane z myślą o dorosłych odbiorcach) zrealizowała w 1985 roku rozgłośnia Polskiego Radia w Krakowie. Wyemitowane zostało 29 grudnia 1985 roku w Teatrze Polskiego Radia (w Programie I) o godz. 22. Na antenie słuchowisko po raz drugi pojawiło się 30 grudnia 1990 roku w opracowaniu Ewy Sierpińskiej. Udział wzięli: Dorota Pomykała, Ewa Kolasińska, Jerzy Bińczycki, Tadeusz Bradecki, Jerzy Radziwiłowicz, Andrzej Busiewicz, Zdzisław Klucznik, Zbigniew Kosowski<sup>5</sup>.

## O kompozycji słuchowiska Domagalika

Słuchowisko zostało pomyślane i przedstawione tak, by przeplatały się w nim dwa plany: realistyczny i metaforyczny. Ten pierwszy – w którym rozgrywają się dramatyczne wydarzenia w zakładzie stolarskim, związane z chęcią usunięcia ze starej rudery, szpecącej nowe osiedle, stolarza wykonującego trumny – jest osadzony w rzeczywistości przedstawionej, niemalże „namacalnej”, gdzie nowi mieszkańcy nie chcą w sąsiedztwie eleganckich bloków człowieka, którego rzemiosło wiąże się ze śmiercią. Jest jeszcze drugi plan, w którym, nieco stłumione głosy zagadkowych postaci, Dużego i Małego, prowadzą wymianę zdań o urazach, obawach, niepokojach nękających człowieka. Ten plan ma wymiar refleksyjno-symboliczny. Jest zbliżony do komentarza chóru w starożytnej sztuce, który ocenia działania bohaterów przedstawienia. Ów drugi plan powoduje, że wyemitowana historia układa się w przypowieść o ludzkim życiu, w której wyeksponowane zostały, towarzyszące człowiekowi, egzystencjalne lęki. To także opowieść o tym, że eskalacja emocji (brak kontroli nad nimi) może doprowadzić do nieszczęścia, zaś granie planami, realnym i symbolicznym, które są ze sobą powiązane, wprowadza niepokój od pierwszych chwil

<sup>5</sup> W *Andante con speranza* występują „osoby”/ „głosy”: Ona, stary stolarz Karuzel, Paweł, Sierżant, Dyrektor szkoły, tłum gapiów (kilka głosów), pies oraz Ktoś (On – zarówno Mały, jak i Duży).

audycji, spotęgowany wyraźną polaryzacją przestrzeni. Otóż, jak się dowiadujemy ze scenariusza (Żurek, 1969, 53-55), „Prawa strona” zarezerwowana jest dla Karuzela – starego stolarza, „Lewa” dla innych. W maszynopisie czytamy:

Z Prawej – i konsekwentnie zawsze tylko z tej strony – odgłosy pracy stolarza. To mały warsztat stolarski w niewielkiej ruderze. Po chwili z Lewej otwierają się drzwi na dwór – za nimi śnieżna zamieć. Lewa – Sierżant (w otwartych drzwiach).

Również w odniesieniu do postaci z planu wizyjnego, niedookreślonego, ważne staje się przyporządkowanie stron. Z Prawej wyłaniają się głosy Małego, Jej, z Lewej – Dużego, Kogoś, Jego. Taki układ ma wyraźnie metaforyczny wymiar. Prawy symbolizuje bowiem m.in. wyższe cnoty, mądrość, świadomość, porządek i trwałość, Lewy natomiast doczesność, nieszczęście, podświadomość i śmierć (Kopaliński, 1991, 336-338):

I narasta koncert różnych, różnie bijących zegarów, małych, dużych... w jakiś sposób – może nachalnie, może delikatnie (kontrapunktowo? zgodnie?) zaczyna się z tymi dźwiękami mieszać wiatr, padający śnieg – w różnym natężeniu, ciągle z Prawej na Lewą, zamieć śnieżna.

*Andante con speranza* składa się z dziewięciu części, których przemieszanie sygnalizują kurtyny dźwiękowe. Dzięki nim zapowiadana jest zmiana miejsca. W planie realistycznym słychać szuranie butów, kroki – najpierw ciche, potem głośniejsze, coraz szybsze, intensywniejsze, następnie bicie zegara i hałasy sylwestrowej nocy, wreszcie pogwizdywanie wiatru i odgłosy zamieci (akcja rozgrywa się w trakcie dwunastu uderzeń zegara). Zaczyna się Nowy Rok (bez daty)<sup>6</sup>. W tej radiowej opowieści nie mamy ani dat rocznych, ani nazw związanych z konkretną lokalizacją miejsca. Właśnie poprzez sygnały akustyczne, zaznaczone jest – dość symbolicznie – spotkanie starego i nowego roku. Co także charakterystyczne, niewiele postaci jest nazwanych, zindywidualizowanych. Wielu spośród bohaterów (czy może raczej Głosów) to bezimienne osoby, które albo – na zasadzie dialogów i monologów z tła – komentują sytuację czyniąc z niej metaforyczną figurę ludzkiego losu (np. On, Ona, Ktoś, Mały, Duży), albo biorą udział w zdarzeniach jako niewyróżniający się przedstawiciele tłumu. Dlatego nazewnictwo bohaterów zastanawia. Otóż tylko jeden

<sup>6</sup> W scenariuszu czytamy: „Wszystko rozgrywa się w czasie dwunastu uderzeń zegara oraz równocześnie w czasie dwunastu godzin przełomu roku. Wszystkie dowolności realizacyjne są tu dopuszczalne. Kategorycznie obowiązujące jest tylko tempo muzyczne określone w tytule oraz intencja, którą ten tytuł niesie”. J. Domagalik, *Maszynopis scenariusza słuchowiska Andante con speranza*, Archiwum PR S.A. w Warszawie, s. 1-51. Wszystkie cytaty pochodzą z tego tekstu. Biorę także pod uwagę nagranie i jego emisję na radiowej antenie (1985).

z nich ma imię (Paweł), tylko jedna osoba znana jest z nazwiska (Karuzel), trzykrotnie zaś podana jest funkcja lub profesja bohatera – Sierżant, Dyrektor, Stolarz.

Plan realistyczny jest wyodrębniony przez liczne i wyraźne sygnały akustyczne. Już od pierwszych chwil słuchowiska (dzięki scenariuszowi) dowiadujemy się, że:

Z Prawej strony – na Lewą słycać kroki po mokrym śniegu, wyraźne, ciężkie, pojedyncze: idzie człowiek, przechodzi, nika kroki. Idzie drugi, następny, tłum różnych kroków, różnych ludzi (może także słycać różne odgłosy ulicy, narastające, agresywnie bogate?) – i znów tylko pojedynczy człowiek.

Nieco dalej w maszynopisie czytamy: „Paweł biegnie ulicą. Zdyszany biegnie i coraz bardziej zbliża się do narastającego gwaru ludzi – gapiów, zgromadzonych przy dogasającym pożarze”.

W plan refleksji wprowadza słuchacza dialog Dużego i Małego, następnie zjawia się tajemniczy Ktoś (Duży i Mały równocześnie)<sup>7</sup> (Mayen, 1972, 291). W tym drugim, nieco oddalonym, planie, budowany jest nastrojowy i tajemniczy komentarz do ujęcia pierwszego. Na delikatnym podkładzie muzycznym, niby „na boku”, postać przedstawiona jako Ktoś, wypowiada kwestie, które tworzą tło dla dynamicznej sytuacji stolarza, a które dotyczą zagadek ludzkiego losu (jest to właściwie rodzaj lirycznej impresji, która brzmi jak dialog duchów). W tym planie także kilka postaci przedstawionych zostało w sposób niejasny: Ona, Ktoś (On zarówno Mały, jak i Duży) lub jako Głosy. Niedookreśloność i eteryczność drugiego planu wybrzmiewa również w zakończeniu słuchowiska, kiedy jedna z postaci – Ona (z Prawej), wymienia nazwiska aktorów, bez dopowiedzenia, w którą z ról się wcielali. Dominująca, wyrazista warstwa foniczna (ze spokojną muzyką), buduje poetycki klimat opowieści.

## Znaki foniczne jako tworzywo radiowe

Postaci wyposażone w nazwy własne są zindywidualizowane, to znaczy w dużej mierze scharakteryzowane poprzez gesty foniczne (tj. Stolarz, Paweł, Sierżant, Dyrektor<sup>8</sup>). Ich charakterystyczne głosy da się precyzyjnie rozróżnić zwłaszcza

<sup>7</sup> Domagalik, następnie reżyser, zastosowali zabieg rozszczepienia głosu jednego bohatera-narratora.

<sup>8</sup> Stolarz prezentowany jest przede wszystkim poprzez gesty międzysłowne (np. wtrącenia o funkcji znaków przestankowych) oraz gesty śródslowne (m.in. modyfikacje słów, które, deformowane w sposób zamierzony, dają możliwość przesuwania akcentu lub wprowadzenie dodatkowej sylaby akcentowanej albo pauzy wypełnionej dźwiękami artykułowanymi). Taką, wypełnioną gestami fonicznymi, formę ma m.in. opowieść Karuzela o nogach Pana Boga.

Pawła wyróżniają gesty interiekcyjne, które oddają emocjonalno-wolicjonalny charakter jego wypowiedzi. Znaczenie ma intonacja, tempo mówienia, stosowanie wyrazów wykrzyknikowych, np. wypowiedzi Pawła w chwilach kulminacyjnego poziomu emocji, gdy reaguje na okrzyki zebranych wokół Karuzela

w trakcie przymusowej eksmisji Karuzela. Sam stolarz, który, komentując w zadumie, w powolnym tempie, cichym głosem, swój fach i zaistniałą sytuację, wypowiada znamienne słowa (m.in. o nogach Pana Boga):

Niech każdy robi swoje. Musi tak być, bo jakby tak nie było, to będzie źle... On ma bardzo długie nogi, głowę ma w niebie, a nogi tu na ziemi. I sięga, zawsze dosięgnie. Bo wy nie wiecie, jakie są długie te jego nogi, ale ja wiem. Dobrze wiem, bo widziałem. Ale gdzieś się one kończą i już dalej nie mogą sięgnąć. A tam, gdzie się kończą jego nogi, to muszą się zacząć moje ręce. Żeby wszystko było na swoim miejscu.

Spektakl rozpisany na głosy, po uważnej analizie, pozwala na konstatację, że stary stolarz ma głos bardzo zmęczony, zatroskany, nieco chrypliwy, lecz spokojny, Paweł mówi w sposób wyważony, delikatny, ale stanowczy, Sierżant, mimo łagodnego tonu, wypowiada się dość kategoriycznie (liczne eksklamacje), Dyrektor posługuje się głosem pewnym, głębokim, ale jakby wycofanym. Wszyscy starają się przekonać starca do bezkonfliktowego, pokojowego opuszczenia stolarni. Sierżant, chcąc ocalić staro Karuzela, mówi:

Zostawcie już te stoły! Cholera z nimi. Niech je robi kto inny. No, niech kto inny robi i już! Ale... panie Karuzel... Paweł no, zrozumcie! Nie chcą pana! Ludzie tam pana nie chcą... (...). Panie Karuzel, to zacznijmy jeszcze raz, z innej strony... Pan musi zrozumieć... I to teraz, bo będzie za późno... (...). Zrozumieć. Tamtych ludzi z nowego osiedla...

Z całą mocą ujawnia się również bohater zbiorowy (mieszkańcy osiedla). To tłum gapiów, reprezentowanych przez kilka zróżnicowanych głosów, lekko nakładających się na siebie, tłum żądny sensacji, tłum ujawniający się poprzez akustyczną kakofonię brzmień i odmienne tempo mówienia bezimiennych rozmówców (Głosy I, II, III). Tłum, który przygląda się jak płonie dobytek stolarza. Słysząc wtedy głosy ludzi przejętych dramatycznym zdarzeniem. Bogactwo głosów tłumy uaktywnia się w newralgicznym, kulminacyjnym punkcie sztuki, gdy emocjonalnie nacechowane

---

mieszkańców osiedla, gdy stara się uspokoić, podżegany przez kilka osób, tłum. Uwagę zwracają proszące słowa Pawła o uszanowanie starego człowieka, który, w pewnym momencie, czując się bezsilny i pokonany, przestaje argumentować i smutny, milknie.

Cechą wypowiedzi Sierżanta są gesty nieartykułowane, czyli liczne dźwięki paralingwistyczne, związane z naturalnymi odruchami organizmu, np. westchnienia, silne wdechy czy sapnięcia.

Wypowiedzi Dyrektora mają głównie postać gestów przybierających postać ciszy, przeważają w jego kwestiach gesty interpunkcyjne, celowe i uzasadnione poprzez sens wypowiedzi, które nieco zmieniają komunikat. Tzw. pauzy psychologiczne (tu: przerywany tok wypowiedzi wobec emocjonalnych reakcji tłumy na widok pożaru).

wypowiedzi (od współczujących, zatroskanych – Głos I, przez niepewne, ambiwalentne, niejednoznaczne – Głos II, aż po nieżyczliwe, wartościujące, ale niepotępiające – Głos III) tworzą epilog:

Głos I – Podpalił ktoś! Dobrze podpalił, bo nagle buchnęło!  
 Głos II – Wariat stary na pewno sam podpalił! Stolarz zwariowany! Cholerny trumniarz!  
 Głos III – A może zasnął, albo pijany w ten Nowy Rok i ogień zaprószył?  
 Głos I – W te wióry swoje i w te dechy – mógł zaprószyć ogień!  
 Głos II – Osiedle nowe przyjąć go nie chciało! Tyle wrzasku o to było! (...)  
 Głos II – Człowiek może tam zginął? Szukają teraz. Może zginął w tym ogniu? (...)  
 Głos III – To marynarz był dawniej?! Ten stary wariat... Mówią, że marynarz.  
 Głos I – Nie. To ksiądz był! Bo i tak mówią. Dawny ksiądz.  
 Głos II – Różnie mówią. Ale że na wojnie ksiądz. A potem już nie!  
 Głos I – Bo zwariował, mówią, od wojny. (...)  
 Głos II – Ale straszny był! Trumny robił. Ludzie się go bali! Wariat był!  
 Głos I – Nikomu nic złego nie zrobił. Biedny był. Stary człowiek.

Rozmowę Głosów zamyka kwestia Dyrektora szkoły, który odzywa się z Prawej: „Na okręcie wojennym księdzem podobno był, kapelanem... Okręt w walce zatonał... koło Norwegii. Tyle wiem...”. W trakcie tej napiętej sytuacji stopniowo, z oddali (dalszego planu) wyłaniają się osoby o zróżnicowanych głosach: Ktoś (czyli On – zarówno Mały, jak i Duży<sup>9</sup> – z delikatnym, ale wyrazistym, „jasnym” głosem), Ona (głos cichy, bezbarwny, wycofany). Rozmawiają o dziwnie układających się drogach ludzkiego życia (jakby patrząc z góry czy z oddali opowiadali o filmie czy przedstawieniu).

Usytuowanie w akustycznie oznaczonej przestrzeni elementów świata przedstawionego potęguje efekt rozszczepienia, a zarazem wymieszania planów. Kiedy noc się pogłębia, a sprawa Karuzela komplikuje, pojawia się coraz więcej informacji dźwiękowych. Na plan realistyczny stopniowo nakłada się plan metaforyczny, który budują rozmowy Małego i Dużego. Również kwestia postaci nazwanej Ktoś jest poetycko ujęta:

Duży nie odpowiadał. Stał przy oknie wpatrzony w śnieg, który sypał od południa. Wielkie, lekkie płatki powoli przykrywały wszystko, prawie wszystko, co jeszcze rano było szare i brudne. Potem nie wiadomo skąd zerwał się mroźny wiatr, uderzył z różnych stron ostrymi podmuchami, rozmazując śnieżną biel jak malarz, który zbiera farbę z jednego miejsca, żeby

<sup>9</sup> Chwył rozszczepienia głosu bohatera jako pierwszy w Polsce zastosował B. Wiernik w utworze napisanym wspólnie z A. Kostaszukiem pt. *Automaty pana ministra*.

nałożyć więcej w innym, a później zmienia zamiar jeszcze raz i jeszcze, wciąż tym samym nerwowym ruchem, którego chwilę wcześniej sam nie potrafi przewidzieć. W tym wirującym śniegu szybko zamarzało popołudnie i zupełnie już biały wieczór chętnie ustąpił nocy, która przyszła ze wszystkich stron.

Występowanie powyższych składników skorelowane jest z określonymi kompetencjami Kogoś, czyli w tym przypadku podmiotu opisującego, który posługuje się mediatyzacją (opis dokonany z punktu widzenia, wiedzy i oceny pośrednika naracyjnego). Jako konstytutywne elementy wyeksponowane zostały informacje o wewnętrznych relacjach, właściwościach sensorycznych poszczególnych części składowych przedstawionej przestrzeni za oknem, którą obserwuje Duży, ale przedstawia Ktoś.

W tych okolicznościach pewnym kontrapunktem jest warczenie i szczekanie psa. Bo okazuje się, że wierny i życzliwy Karuzelowi zostaje tylko pies. Nieprzyjazna jest nawet pogoda (sypie śnieg, gwizdże wiatr, skrzypi mróz). Oto fragment tekstu scenariusza:

Paweł przechodzi szybko na Lewą, otwarcie drzwi, z Lewej odgłosy ulicy, może przez chwilę różne kroki, mieszają się z wiatrem, odgłosami zamieci, które po ułamkowej pauzie przeskakują na Prawą. Tu narastają falująco, tu cichy dźwięk idącego zegara. Na Lewej – cisza. Z Prawej mały zegar zaczyna cicho wybijać godzinę: raz, drugi, trzeci – cichnie.

Ostatecznie, nie wiemy na pewno, czy stolarz zginął w płomieniach, ale z wypowiedzi postaci określonej jako Głos wynika, że prawdopodobnie ocalał. W planie drugim postaci wskrzeszają nadzieję na uwolnienie się od iskieł pożaru okolicznych domostw. W finale spektaklu pojawia się tajemnicza Ona o melodyjnym, natchnionym głosie, która niczym dobra matka czy wcielona miłość, pozwala wierzyć w odrodzenie świata. Warto zwrócić uwagę także na tytuł, zinterpretowany przez Głosy w ostatniej, dziewiątej sekwencji – *Idąc z nadzieją*<sup>10</sup>. Na taką – pozytywną *in spe* – konstatację pozwala też niedomknięta i niewyjaśniona w pełni, historia starego stolarza.

## Podsumowanie (wnioski)

Oparte na zasadzie niewidzialności słuchowisko Domagalika aktywuje wyobraźnię słuchacza poprzez operowanie zróżnicowanymi głosami aktorów odgrywających

<sup>10</sup> Por. Znaczenie motywów: drogi, wędrowania, poszukiwania swego miejsca w życiu, chęci odnalezienia odpowiedzi na najważniejsze życiowe pytania o sens istnienia – ten kryje się w działaniu, służeniu innym.

przypisane im role. Niezaprzeczną wagę ma również słowo, którego eksponowanie (jako podstawy niosących określoną treść dialogów), wspomaga charakteryzowanie postaci, wyodrębnia osobę narratora, przyczynia się do ujawnienia cech stałych bohaterów (płeć, wiek, temperament, sposób przekazywania nośnych, ważnych treści), a więc trwa w nierozdzielalnym związku z warstwą foniczną słuchowiska. To właśnie dobór i spożytkowanie gestów fonicznych, których różnorodność i wyrazistość stanowi niepodważaną wartość słuchowiska, pozwala nie tylko na rozpoznawanie czy identyfikowanie bohaterów, ale też sprzyja odczytywaniu ich stanów emocjonalnych oraz ocenę ich zaangażowania w przedstawiane wydarzenia.

Sfera foniczna słuchowiska *Andante...* odsłania bogactwo radiowego tworzywa, które kształtuje jego dramaturgię (Bardijewska, 1977, 119-137). Zasadniczo, podporządkowana dwupłaszczyznowości fabuły, pozwala wydzielać lub łączyć wątki, które, rzecz charakterystyczna, mają swój wewnętrzny czas zdarzeń: współczesny lub niesprecyzowany (plan wizyjny). Podstawowym narzędziem komunikacji, które wypełnia radiową antenę w trakcie spektaklu, jest ludzki głos; jego barwa, ton, głębia, nawet odległość od mikrofonu (głos postaci z planu dalszego, nieco stłumiony, lekko wyciszony). Nosicielem funkcji znaczącej jest w znacznym stopniu swoista barwa dźwięku<sup>11</sup> (Kaziów, 1973, 140).

---

**Spektakl *Andante con speranza (...)* został skonstruowany (...) tylko z elementów fonicznych. Spośród ośmiu składników, które Kaziów wskazuje jako istotne znaki budujące przestrzeń estetyczną radiowego słuchowiska, w spektaklu, napisanym przez Domagalika, odnaleźć można właściwie wszystkie.**

---

Spektakl *Andante...* jako system znaków wyłącznie dźwiękowych, odbierany poprzez kod audytywny, został skonstruowany jako awizualny świat (przedstawiony) sztuki radiowej. Spośród ośmiu składników, które Kaziów wskazuje jako istotne znaki budujące przestrzeń estetyczną radiowego słuchowiska, w spektaklu, napisanym przez Domagalika, odnaleźć można właściwie wszystkie. Obecne

---

<sup>11</sup> W jej ramach tzw. przeciągły matowy sygnał oznacza retrospekcję, wibracja dźwięków odsłaniająca ukryte, niespokojne myśli staje się podłożem dla zastosowania introspekcji, skierowany wprost do mikrofonu tzw. duży głos sygnalizuje intymne zwierzenia, zaś tzw. mały głos wprowadza złudzenie odsunięcia bohatera na drugi plan przestrzeni.

są bowiem głosy, z wyeksponowanymi znakami ikonicznymi postaci (barwa głosu, tempo mówienia, brzmienie głosu poszczególnych postaci dramatu radiowego, np. Karuzela, Pawła, Dyrektora itd.), jak też znakami innych „obiektów, np. zwierząt (pies Karuzela) czy przedmiotów (m.in. odgłos heblowania drewna, trzaski palących się desek w zakładzie stolarskim). Wśród znaków jednoklasowych uwagę zwraca kilka szczególnych elementów, w tym m.in. pukanie do drzwi, kroki przechodniów, bicie zegara. Specjalne sygnały słuchowiskowe ujawniają się w postaci odgłosów takich jak, np. pogłos oznaczający pustkę, tykanie zegarów jako sygnał upływającego czasu, wibracje dźwiękowe towarzyszące myślom bohaterów, „matowe”, dość bezbarwne, sygnały retrospekcji, a także tzw. duży głos – wprost do mikrofonu, „blisko” i „mały głos” – z oddali). W słuchowisku istotne znaczenie przypisano symptomom, które m.in. umożliwiają odbiorcy orientację w okolicznościach świata przedstawionego, np. miejsce (beziemne miasto), czas zdarzeń (przełom roku), udział konkretnych osób, apelom (np. wołania, jęki, okrzyki, zwłaszcza w czasie nieoczekiwanego pożaru itd.), „obrazom akustycznym” (m.in. kroki sytuujące obecność postaci w konkretnej czasoprzestrzeni, uderzenia zegara oraz krzyki ludzi, które składają się na okoliczności poprzedzające pożar, czas jego wybuchu i rozprzestrzeniania się).

Ważne znaczenie w sztuce Domagalika mają formy podawcze, które wiążą się, z rudymenarną dla radia, „niewidzialnością” (ciemność jako tło i miara czasu). Wśród nich znalazły się: kontakt mikrofonowy, retrospekcja, introspekcja, wydarzenia istniejące jedynie w myślach bohatera (tzw. imaginatywne) oraz różnie motywowane i konstruowane dialogi<sup>12</sup> (Mukarovski, 1970). Granie ciszą i linią melodyczną (m.in. muzyka) przyczynia się głównie albo do uwypuklenia ważnych momentów w życiu postaci, albo staje się kurtyną oddzielającą od siebie poszczególne sceny/sekwencje (tzw. przerywnik muzyczny). Odgłosy natury, zwierząt, przedmioty stworzone ludzką ręką, tworzą plan akustyczny, rodzaj „scenografii”, na tle której rozgrywają się najistotniejsze wydarzenia. Dodatkowo rozmaite dźwięki (wielopłaszczyznowa sfera akustyczna), nie zawsze do końca sprecyzowane, kształtują atmosferę emocjonalną (nastrój) słuchowiska. Owe dźwięki przyrody (np. wiatr, śnieg) oraz dźwięki pochodzące od różnych uruchamianych lub używanych przedmiotów albo obrazujące konkretne czynności (m.in. heblowanie drewna, stukanie obcasów) pełnią funkcję wskazania miejsca oraz okoliczności akcji, oprócz tego budują nastrój i atmosferę utworu. Wzmacniają też zdarzenia planu realnego. Pojawiają się także inne czasoprzestrzenne znaki, np. szczekanie psa, stłumione odgłosy rozmów, które tworzą drugi, nieco oddalony plan akustyczny.

<sup>12</sup> Według Jana Mukarovskiego, w każdej wypowiedzi monologicznej, obecne są elementy dialogu i odwrotnie.

Domagalik nie ukrywał, że w tym poetyckim dramacie zawarł swoje literackie motto (utwór ten to jeden z ostatnich tekstów napisanych przez autora), które zwerbalizował jako poszukiwanie odpowiedzi na najważniejsze życiowe pytania, pytania, które towarzyszą ludziom od zarania dziejów. Zresztą jest to stała cecha całej jego twórczości (Bolińska, 2004). Jednakowoż w przesłaniu *Andante con speranza* zawarta jest przede wszystkim tajemnica eschatologii<sup>13</sup> (Wal, 2014, 8-10). Świadczy o tym choćby wybór tytułu utworu, profesja głównej postaci (stolarz) oraz najbardziej charakterystyczne rekwizyty (trumny). W owej tajemnicy spraw ostatecznych kryje się i strach przed nieuchronnym końcem, i obietnica nowego początku, i nadzieja, która nadaje sens ludzkiej egzystencji, stąd taki, a nie inny tytuł słuchowiska.

## Bibliografia

- Bachura, J. (2009). Semiotyczno-audialne znaki radiowe a rzeczywistość przedstawiona w wybranych słuchowiskach radiowych (motyw lasu). *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteralia Polonica*, 12, 397-408.
- Bardijewska, S. (2001). *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Elipsa.
- Bardijewska, S. (1977). *O znakach radiowych*. W: A. Helman i in. (red.), *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych* (ss. 119-137). Wrocław: Ossolineum.
- Blaustein, L. (1938). *O percepcji słuchowiska radiowego*. Warszawa: Polskie Radio.
- Bolińska, M. (2004). *Przez „Świat Młodych” do literatury. O prozie Janusza Domagalika*. Kielce: Wyd. Akademii Świętokrzyskiej.
- Bolińska, M. (2005). W przestrzeni (nie)świadomego? (między *Końcem świata* K.I. Gałczyńskiego a *Andante con speranza* J. Domagalika). W: A. Kulawik, J. Ossowski (red.), t. 1, *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (ss. 327-347). Kraków: Collegium Columbinum.
- Godlewska-Byliniak, E. (2012). *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*. Warszawa: Wyd. UW.
- Hulewicz, W. (1935). *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Warszawa: Biblioteka Radiowa.
- Kaziów, M. (1973). *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Wrocław: Ossolineum.
- Każmierczak, M. (2018). Rodzaje i funkcje gestów fonicznych wykorzystywanych w postępowaniu logopedycznym, *Logopedia*, 1(47), 313-323.
- [https://www.researchgate.net/publication/346735434\\_Rodzaje\\_i\\_funkcje\\_gestow\\_fonicznych\\_wykorzystywanych\\_w\\_postepowaniu\\_logopedycznym](https://www.researchgate.net/publication/346735434_Rodzaje_i_funkcje_gestow_fonicznych_wykorzystywanych_w_postepowaniu_logopedycznym); dostęp 15.04.2024.

<sup>13</sup> Jak czytamy w przedmowie do tomu *Marana Tha!* Jana Wala, „w odniesieniu do życia przyszłego popełniano zwykle cztery błędy, możemy je określić mianem: ewazjonizmu (łac. *evasio* – ucieczka), ekspektacjonizmu (łac. *expectatio* – oczekiwanie), kommutacjonizmu (łac. *commutatio* – zamiana, podmiana) oraz millenaryzmu (łac. *millenium* – tysiąclecie)” (Wal, 2014, 8). Pierwszy z nich polega na ludzkiej ucieczce od doczesności (lękowe oddalenie się od spraw codziennych jako nieważnych), drugi wiąże się z becznym czuwaniem (tzw. śmierć psychologiczna), w trzecim pojawia się przeniesienie perspektywy życia wiecznego w teraźniejszość (doczesność jako atrybut etycznego „wiecznotrwania”), czwarty zaś kształtuje iluzję, poprzez którą ma dokonać się „chwalebne zakończenie trudnej historii ludzkości, po tysiącletnim okresie przewyciężenia wszystkiego, co człowieka gnębi” (Wal, 2014, 10).

- Kopaliński, W. (1991). *Słownik symboli* (s. 336-338). Warszawa: PWN.
- Kopciński, J. (2008). *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: Wyd. Więż.
- Kosidowski, Z. (1928). *Artystyczne słuchowiska radiowe*. Poznań: b.w.
- Laskowicz, K. (1983). *Świat za drzwiami. Początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM.
- Lisowska-Magdziarz, M. (2004). *Analiza zawartości mediów*. Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Łastowiecki, J. (2019). Jak opisać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych, *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*, 1(12), 11-25 (DOI:10.31648/mkk.3028).
- Mayen, J. (1958). Monolog i dialog radiowy (odcinek 9). *Dialog*, 10, 128-130.
- Mayen, J. (1972). *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław: Ossolineum.
- Mayen, J. (1965). *Radio a literatura*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Mukarowski, J. (1970). *Wśród znaków i struktur*. Warszawa: PIW.
- Ogłaza-Pamrów, D. (1974). Michał Kaziów, „O dzieje radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska”, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 65(3), 397-399.
- Pleszkun-Olejniczakowa, E. (2001). *Słowa, gesty, dźwięki w słuchowiskach radiowych* (ss. 54-60). W: K. Michalewski (red.), *Język w komunikacji*, t. II. Łódź: Wyd. Uniw. Łódzkiego.
- Próchniak, K. (2018). Zapis graficzny dzieła sztuki radiowej. Problemy edycji słuchowisk na przykładzie dzieł Jerzego Krzysztonia, *Acta Humana*, 9, s. 117-129.
- Rudiak, R. (2019). *Fenomem Michała Kaziowa: monografia*. Zielona Góra: ZLP.
- Szulc, T. (1938). *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*. Warszawa: b.w.
- Wal, J. (2014). *Marana Tha!*. Kraków-Michałowice: Wyd. Czuwajmy.
- Wójciszyn-Wasil, A. (2011). Radio: w stronę oryginalnego języka przekazu. W: G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno (red.), *Radio i społeczeństwo* (ss. 243-251). Lublin: Wyd. UMCS.
- Żurek, T. (1969). Słuchowiska do czytania. *Kultura*, 49, 53-55.

### Netografia

- <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/823764,Hejnal-mariacki-najstarsza-na-swiecie-cykliczna-audycja-radiowa>; dostęp 9.05.2024;
- <https://whc.ifps.org.pl/2024/04/16-kwietnia-to-swiatowy-dzien-glosu/>; dostęp 7.12.2024.
- <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40840/witold-hulewicz>; dostęp 8.12.2024.

**Marta Bolińska** (dr hab., prof. UKEN) – pracownik badawczo-dydaktyczny Instytutu Dziennikarstwa i Stosunków Międzynarodowych (Katedra Dziennikarstwa) UKEN w Krakowie. Zainteresowania naukowe: media i literatura XX i XXI wieku (zwłaszcza literatura dokumentu osobistego oraz język w mediach (mediolingwistyka)), gatunki dziennikarskie, formy radiowe, audiodeskrypcja. E-mail: [marta.bolinska1@up.krakow.pl](mailto:marta.bolinska1@up.krakow.pl)