

**Eliza Matusiak**

<https://orcid.org/0000-0003-2455-024>

Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Łódzki

## O specyfice słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* – analiza i interpretacja

**Słowa kluczowe:** słuchowisko, sztuka radiowa, radioznawstwo, opowieść, Adam Chyliński, Bartosz Szpak

**Key words:** radio drama, radio art, radio studies, story, Adam Chyliński, Bartosz Szpak

### Wstęp

Fikcjonalna sztuka audialna stale, od 1925 roku<sup>1</sup> rozwija się w Teatrze Polskiego Radia. Powstają liczne słuchowiska, również w rozgłoszeniach regionalnych. Kontynuowane są seriale radiowe, na przykład kultowi już *Matysiakowie*. Choć Polskie Radio<sup>2</sup> jest głównym ośrodkiem tworzącym sztukę radiową, teatr wyobraźni istnieje także poza radiowymi rozgłoszeniami, czego przykładem może być słuchowisko *Kim jest Max Winckler?* autorstwa – a także w reżyserii – Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka. Celem przyświecającym powstaniu artykułu na temat dzieła łódzkich twórców jest przybliżenie tej produkcji oraz zaznaczenie jej wyróżników w warstwach fabularnej oraz fonicznej na tle dystynktywnych cech słuchowiska jako gatunku. Jednocześnie w swoich rozważaniach zwrócę uwagę na atypowe i nieszablonowe cechy analizowanego utworu w odniesieniu do definicji genologicznej teatru radiowego<sup>3</sup>. W formułowaniu wniosków badawczych posłużyłam się analizą, a zatem jakościową metodą badawczą, jako jedną z metod charakterystycznych w metodologii badań nad mediami<sup>4</sup>. Analiza i interpretacja wybranego dzieła pozwoliła mi skupić się na sposobach,

---

<sup>1</sup> „[...] 29 listopada 1925 roku, czyli już w kilka miesięcy po pierwszych próbach nadawczych, przygotowano na antenę radiową obszerne fragmenty *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego w opracowaniu i reżyserii Mikołaja Alojzego Kaszyna (1895–1977), pierwszego etatowego kierownika działu programowego. Prapremierę tego radiowego spektaklu (jeszcze pod szyldem Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego) uznaje się za początek radia artystycznego w Polsce. W rok później – już przed mikrofonami Polskiego Radia – pojawiły się kolejne słuchowiska, głównie montaż i adaptacje literatury polskiej” (Dziwiątkowski 2018).

<sup>2</sup> Joanna Bachura-Wojtasik pisała również o słuchowiskach radia TOK FM w pracy *Od strony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe* (Bachura-Wojtasik 2012: 92–98).

<sup>3</sup> Szerzej na ten temat zob. między innymi opracowania: Joanny Bachury-Wojtasik (2012: 30–40), Sławy Bardijewskiej (2001: 43), Eweliny Godlewskiej-Byliniak (2014: 451–461), a także Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej (2012: 11–30).

<sup>4</sup> Zob. Lisowska-Magdziarz (2013: 27–42).

w jakie jego twórcy konstruują świat przedstawiony, oraz na istocie znaku fonicznego. Na język słuchowiska składają się między innymi słowo i jego głosowa interpretacja, gest foniczny, muzyka, cisza. W prezentowanym artykule moje podejście badawcze ukierunkowała zatem semiotyka materii radiowej.

### ***Kim jest Max Winckler?* a wyróżniki definicyjne słuchowiska**

Słuchowisko, zgodnie z definicją Sławy Bardijewskiej,

[...] jest dziełem sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim. Słuchowisko ma więc podwójną postać: jest dziełem autorskim, opartym na słowie pisanim potencjalnie dźwiękowym, otwartym na wielość realizacji, i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną konkretyzacją tekstu (Bardijewska 2001: 43).

Zarówno za „słowo pisane potencjalnie dźwiękowe”, jak i reżyserię „fonicznej konkretyzacji tekstu” w utworze *Kim jest Max Winckler?* odpowiadają A. Chyliński i B. Szpak. Ich słuchowisko to opowieść kryminalna z elementami thrillera, osadzona w Łodzi i Wiedniu przełomu XIX i XX wieku. Max Winckler jest młodym mężczyzną mieszkającym w Wiedniu, którego od dzieciństwa nękają senne koszmary. Pewnego dnia dowiaduje się o śmierci swego przyjaciela Johanna Neumayera, a informację tę otrzymuje od Ludwiga Liebenthala, współnika zmarłego. Winckler wyrusza do Łodzi, gdzie ma zrzec się praw do majątku, którego jest jedynym spadkobiercą. Zostaje jednak wplątany w kryminalną intrygę, w której kolosalne znaczenie mają jego sny.

Sława Bardijewska, badając sztukę audialną, dostrzegła jej dystynktywne właściwości:

Słuchowisko jest formą krótką, skondensowaną, która we wszystkich swoich warstwach rządzi się ekonomią czasu i intensywnością ekspresji. W klasycznym słuchowisku budowa akcji, przebieg konfliktu, jak również kreacja postaci są rygorystycznie podporządkowane temu prawu – sytuacja dramatyczna ma znaczną wyrazistość i dużą wewnętrzną dynamikę, konflikt odznacza się ostrą linią rozwoju, a bohater zostaje szybko i silnie zarysowany (Bardijewska 2001: 64).

Owe wyznaczniki zdają się nie być w pełni adekwatne wobec dzieła Chylińskiego i Szpaka. Błędem byłoby nazwanie słuchowiska ich autorstwa mianem utworu o tradycyjnej budowie. *Kim jest Max Winckler?* nie jest formą ani krótką, ani skondensowaną, a determinanta czasu również daleka jest od tradycyjnego postrzegania teatru wyobraźni, bowiem dzieło to składa się z pięciu części i trwa blisko dwie godziny. Tempo zarysowywania sylwetki bohatera, w odniesieniu do klasycznego słuchowiska, także zostało zaburzone. Pytanie zawarte w tytule utworu do ostatnich minut pozostaje bez odpowiedzi, a wyraźne zaznaczenie najbardziej znaczących cech postaci następuje w dalszych minutach trwania

opowieści – nie zaś u jej otwarcia. Zabieg ten powodowany jest względami fabularnymi i charakterologiczną konstrukcją bohatera<sup>5</sup>.

Rozważając kolejne cechy typowe dla teatru radiowego, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 26) zwróciła uwagę, że „[...] scenariusz słuchowiska oryginalnego już w chwili powstawania bierze pod uwagę, przynajmniej teoretycznie, pewne specyficzne dla tego medium warunki, na przykład [...] niezbyt dużą liczbę występujących postaci [...]”. Owo ograniczenie liczebności obsady aktorskiej dalekie jest od wielości głosów, z którymi styka się odbiorca w *Kim jest Max Winckler?* Wśród postaci głównych<sup>6</sup> można wyróżnić tytułowego Maksa Wincklera oraz Julię Janicz; do bohaterów drugoplanowych (Pawlik 2014: 136–139) zaliczają się: Szczęsny, Wozniacow, Ludwig Liebenthal, doktor Wiltsch, Helena, Baba, Aloszka oraz Hirsch. Natomiast bohaterowie epizodyczni (Pawlik 2014: 136–139) to aż szesnaście głosów wybrzmiewających w wielu momentach akcji.

Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 26) uzupełniła listę cech właściwych produkcji radiowej o „[...] jasną, klarowną linię organizującą treść utworu (na przykład konflikt psychologiczny lub jednorodna, wyrazista akcja) przy uwzględnieniu historycznie zmiennych możliwości tzw. kuchni akustycznej”. Analizowane słuchowisko rozpoczyna się od dźwięków akustycznych, muzyki i urwanych krzyków, które łączą się w kakofonię; sugerują jednocześnie, że bohater właśnie śni. Oniryczność nie wiąże się tu jednak z wyciszeniem, a sen sugeruje niepokój. Linia porządkująca fabułę opowieści nie została wyraźnie wyznaczona. Płazczyzna jawy w świecie przedstawionym przenika się z warstwą koszmarów sennych bohatera.

Joanna Bachura-Wojtasik (2012: 49) dostrzegła, że „[...] sztuka radiowa zmusza słuchacza do czujnego odbioru, wzmożonej koncentracji po to, by odbiorca nie utracił kontaktu z dziełem, by nie nastąpiła utrata ciągłości dzieła, a to wiązałoby się z zachwianiem logiki, a nawet sensu artystycznego dzieła”. To spostrzeżenie badaczki jest szczególnie istotne wobec utworu pozbawionego wizualności, o jednozmysłowym sposobie percepcji. W przypadku sinusoidalnej wędrówki bohatera między jawą a przywidzeniami<sup>7</sup>, marzeniami sennymi, które zdają się mieć profetyczny wpływ na „realny” świat przedstawiony, skupienie słuchacza jest szczególnie zasadne dla zrozumienia istoty przekazu. Jak słusznie zauważyła Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 173): „[...] sztuka żyje w czasie i nie »potrafi« być atemporalna ze swej istoty; również samo życie jest zawsze przedstawiane i postrzegane temporalnie. Na pozór w pewnej sprzeczności z tym stwierdzeniem pozostają teksty *science fiction* i wszelkie inne wytwarzające światy alternatywne”. Warstwa snów w dziele Chylińskiego i Szpaka znajduje się właśnie w pozorowanej sprzeczności z temporalnością sztuki audialnej. Bo, choć na pozór atemporalna, warstwa oniryczna jest odezwana od wydarzeń „właściwego” świata przedstawionego, to pozostaje z nim

<sup>5</sup> Więcej o konstrukcji postaci piszę w dalszej części tekstu.

<sup>6</sup> O typologiach postaci pisała Aleksandra Pawlik (2014: 136–139).

<sup>7</sup> Łączenie rzeczywistości świata przedstawionego z omamami, imaginacjami jest cechą wyróżniającą także słuchowisko *Andy* autorstwa i w reżyserii Krzysztofa Czeczota. Dzieło to zdobyło nagrodę Prix Europa w 2013 roku.

w stałej korelacji, jest zakotwiczona w określonej czasoprzestrzennie płaszczyźnie. Michał Kaziów (1973: 93), pisząc o tworzywie artystycznych dzieł audialnych, konstatuje, iż „[...] akcja słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, a konstituuje się jako imaginatywna rzeczywistość w twórczej wyobraźni słuchacza”. W słuchowisku *Kim jest Max Winckler?* można wykazać tę dwoistość imaginatywnej rzeczywistości. Z jednej strony, zgodnie z tezą M. Kaziowa, rzeczywistość ta kształtuje się w wyobraźni odbiorcy; z drugiej zaś strony jej formowanie jest dostrzegalne w samym świecie przedstawionym dzieła, ponieważ nie zawsze możliwe jest jednoznaczne określenie, które zdarzenia zaistniały w faktycznej fabule utworu, a które są jedynie wyobrażeniami, snami lub złudzeniami postaci.

## Postać Maksa Wincklera

Intensywna ekspresja dźwięków, swoista kakofonia, od pierwszych sekund trwania audycji pozwala odbiorcy suponować, że bohater jest człowiekiem pełnym sprzeczności, o nieco mrocznym usposobieniu. Twórcy słuchowiska uważają, że to przestrzeń akcji determinowała pojawienie się pomysłu na taką opowieść i takiego bohatera:

[...] to właśnie miejsce akcji zrodziło Maksa Wincklera. Łódź w całej swojej okazałości, z pałacem Poznańskiego i rymsztokiem za rogiem. Z dziećmi w beczkach i trzygodzinnymi mszami o uzdrowienie, na które przyjeżdża pół Polski. Powiedzieć, że to miasto kontrastów, to zdecydowanie za mało. To bałagan, chaos, strach, śmiech – cudowna, inspirująca mieszanka. Spotkaliśmy się kiedyś [z Bartoszem Szpakim] i od słowa do słowa z tego ponurego, groteskowego i fantastycznego zarazem miasta wyszedł nagle nasz główny bohater. Stał po środku Piotrkowskiej i patrzył na nas, a my wiedzieliśmy, że go bierzemy, całego. Tuż obok stała gotowa historia<sup>8</sup>.

Maksa Wincklera można określić mianem bohatera realistycznego, skonstruowanego na podstawie struktury dialogowej. Rozmowy ujawniają poszczególne zalety i wady tej postaci. Przykładem dialogu, który sugeruje, jakimi cechami obdarzony został bohater, jest rozmowa Maksa z Liebenthalem jeszcze przed przybyciem do Łodzi:

Liebenthal: Guten Abend. Ludwig Liebenthal. Kłaniam się nisko.

Max Winckler: Witam.

Liebenthal: Gorąco współczuję z powodu śmierci Johanna.

Narrator: Liebenthal przytulił Maksa po ojcowsku. W tym wylewnym uścisku było jednak coś więcej niż samo współczucie.

<sup>8</sup> Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku (z archiwum autorki). Wszystkie uzupełnienia w cytatach, podane w nawiasach kwadratowych, pochodzą od autorki artykułu.

Liebethal: Niezmiernie się cieszę na to spotkanie.

Max Winckler: Dziękuję i wzajemnie. Jak to się stało?

Liebethal: No cóż. Nagła choroba i serce nie wytrzymało. Tak... dla mnie on też był bardzo drogi. Ale zastanawiasz się zapewne, co tu robię. Wystarczyłyby przecież list.

Max Winckler: Hmm. Niewątpliwie.

Liebethal: Tak jak już mówiłem twojemu ojcu, mój wspólnik chciał, żebym osobiście zadbał o wykonanie testamentu. Usiądźmy może, proszę. [...] W celu wypełnienia całej procedury i przekazania pieniędzy musiałbyś przyjechać do Łodzi. Wymóg zarządu spółki. Oczywiście nie ma pośpiechu. Twój ojciec nie jest przekonany do tego wyjazdu, więc pewnie będziecie chcieli wspólnie się...

Max Winckler: Ojciec nie jest decyzyjny w tej sprawie!

Choć to Liebethal kieruje rozmową, odpowiada za jej przebieg, to słuchacz poznaje pewne wyznaczniki charakterologiczne bohatera – jego powściągliwość, oschłość w kontaktach międzyludzkich oraz niechęć i zdystansowanie wobec ojca. Z zabarwienia głosu Maksa Wincklera można wysnuć wniosek, że jedyną bliską mu osobą był zmarły przyjaciel – Johann. Rolę tworzywa dźwiękowego w słuchowisku tak podkreślała J. Bachura-Wojtasik:

Nieprzypadkowo głos człowieka uchodzi za jeden z najważniejszych elementów słuchowiska. Wyznacza bowiem foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego. [...] umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela [...] (Bachura-Wojtasik 2012: 135).

Z kolei Aleksandra Pawlik, uzupełniając wnioski o wadze głosu w teatrze audialnym, zauważyła, że:

Teatr radiowy oferuje bogate możliwości ekspresji słownej, buduje intymną relację ze słuchaczem. Posługuje się gradacją dynamiki i intensywności wypowiedzi: począwszy od szeptu, poprzez szczególną intonację, aż do krzyku wzmocnionego pogłosem – rozszerza możliwości znaczeniowe słowa i głosu (Pawlik 2014: 97).

Owa gradacja jest charakterystyczna dla głównej postaci słuchowiska Chylińskiego i Szpaka. Audycja przepełniona jest zdaniem wypowiedzianymi półszepem, które odnoszą się do niepewności Maksa, ale również do jego ignorancji lub niechęci wobec niektórych napotykanym osób. Szept nierzadko przechodzi w krzyk, który odbija się echem w akustycznej scenografii dzieła, kiedy bohater nie jest w stanie zapanować nad koszmarami sennymi.

Max przedstawia się odbiorcy jako osoba, zgodnie z założeniami twórców, pełna kontrastów. Szorstki, nerwowy indywidualista, arystokrata (nazwany zostaje tak przez policjanta), wycofany z relacji rodzinnych, jednocześnie zagubiony i głęboko poruszony śmiercią bliskiej mu osoby. Dzięki metodzie pośredniej, która „[...] ukazuje go stopniowo poprzez uczestnictwo w zdarzeniach, przez zachowania i decyzje, tworząc [...] sylwetkę zindywidualizowaną psychologicznie i językowo”

(Bardijewska 2001: 64), słuchacz postrzega Maksa jako postać porywczą, której próba ucieczki od ludzi i rzeczywistości może wynikać z koszmarów sennych. „Bohater realistyczny [jakim jest Max] bliski jest rzeczywistości, charakteryzuje się dużą ilością wyznaczników osobowych – zewnętrznych i wewnętrznych – służących silnej indywidualizacji jego sylwetki” (Bardijewska 2001: 65).

Niezwykle istotną funkcję w podkreślaniu cech osobowościowych, ale także wyrażaniu mimiki w audialnej ekspresji, pełnią gesty foniczne. Przyspieszone oddechy, jęknięcia, które wydaje z siebie Max podczas pobytu w więzieniu lub w trakcie ucieczki z domu Julii, mają znaczenie semantyczne – są słyszalnymi grymasami bólu spowodowanego obrażeniami doznanymi podczas pobicia Maksa przez policjantów. „Również dźwięki paralingwistyczne czy inaczej – gesty foniczne: westchnienia, pomruki, śmiech, które nie tworzą słów ani ich części [...] umożliwiają odczytanie, dekodowanie teatru audialnego” (Bachura-Wojtasik 2012: 129)<sup>9</sup>. Dźwięki bezfonemowe<sup>10</sup> są także niezwykle sugestywne w scenie w części pierwszej słuchowiska, kiedy Max oddaje się miłosnym uniesieniom z prostytutką spotkaną w hotelu, a gesty foniczne związane z wybrzmieniem erotyki przechodzą w krzyk agonii dziewczyny, która umiera w płomieniach<sup>11</sup> trawiących jej ciało.

### Narracja w *Kim jest Max Winckler?*

W omawianym dziele sytuację narracyjną, zgodnie z typologią Franza Stanzela (1970: 219–232), można określić jako narrację personalną. Narrator personalny nie materializuje się w konkretnej postaci, jest swego rodzaju instancją narracyjną. Nie pojawia się w płaszczyźnie wydarzeń, ale ujawnia się poprzez wypowiedzanie kolejnych kwestii, objaśniających czasoprzestrzeń, uczucia bohaterów, wrażenia, jakie odnoszą. „Postać powinna być wewnętrznie bogata, z wszystkimi niekonsekwencjami i sprzecznościami, jakie się z nią łączą, ale jednocześnie wewnętrznie spójna w tej różnorodności, tak by jej zachowania i wypowiedzi były umotywowane” (Bachura-Wojtasik 2012: 191). Motywy, o których pisze Bachura-Wojtasik, są wyraźniej ukazane dzięki słowom narratora. We wspomnianej scenie, kiedy Max znajduje się w hotelu z prostytutką, narrator mówi: „Skądś pamiętał to niejasne uczucie, które teraz sprawiało, że drgał każdy mięsień jego ciała. Ulegał jej, jakby zupełnie stracił własną wolę”. Sygnalizuje to, następującą za chwilę, utratę przytomności Maksa oraz wagę jego przeczuc. Metoda bezpośrednia prezentowania postaci, która ukazuje bohatera werbalnie (Bardijewska 2001: 64), pozwala narratorowi na dopowiedzenie uczuć i emocji, jakie targają postacią, a co za tym idzie

<sup>9</sup> O geście fonicznym pisze także Józef Mayen (1972: 97).

<sup>10</sup> Terminów „dźwięk bezfonemowy” oraz „gest foniczny” używam synonimicznie. Zob. Bachura-Wojtasik (2012: 132–133).

<sup>11</sup> Wybrzmienie płomieni nie należy do gestów fonicznych. Jest elementem „kuchni akustycznej”, która uzupełnia dźwięki bezfonemowe. Jest to szczególnie słyszalne w przytoczonej scenie.

– na dookreślenie kolejnych cech osobowości. Narrator stanowi także determinantę możliwości imaginacyjnych słuchacza, dookreślając przestrzeń, w jakiej bohaterowie aktualnie przebywają:

Narrator: W pokoju panował półmrok. Lamy rzucały czerwoną poświatę na najlepsze wnętrze, jakie mógł zaferować ten umierający przybytek. Wszystkie przedmioty, które kiedyś świadczyły o bogactwie, dogorywały pod grubą warstwą kurzu, jakby nikt nie mieszkał tam od lat.

Miejsce akcji jawi się dzięki temu opisowi jako mroczne, brudne – a tym samym umotywowane zostaje zaistnienie groźnych dla Maksa wydarzeń właśnie w tejże przestrzeni. „Narracja jest wypowiedzią nacechowaną ekspresywnie, o dużej sile sugestywności” (Bachura-Wojtasik 2012: 260), co w dziele łódzkich twórców stało się wyjątkowo znaczące.

Narrator w *Kim jest Max Winckler?* jest immanentną częścią kompozycji słuchowiska. Wpływa na możliwości dramaturgiczne – na osadzenie wydarzeń świata przedstawionego w dwóch płaszczyznach: jawy oraz snu. Koszmary senne Maksa odnoszą się nie tylko do bieżących zdarzeń, ale mają także charakter retrospektywny. Bohater nieustannie zastanawia się, dlaczego sen zawsze urywa się w tym samym momencie, zapisuje swe koszmary w notatniku, wzbogaca zapiski o szkice, co ma mu pomóc zrozumieć sny i odnaleźć ich przełożenie na aktualne wydarzenia. Pleszkun-Olejniczakowa dostrzegła, że:

[...] słuchowiska, podobnie jak dramaty sceniczne, „nie lubią” czasu linearnego. [...] Większości zawartych w słuchowiskach historii nie da się opowiedzieć chronologicznie, nie da się ukazać zdarzeń po kolei, tak, jak stawały się udziałem bohaterów. [...] Budowa o charakterze dyspozycji (a więc ukazująca zdarzenia po kolei, w ciągu linearnym, w jakim istotnie po sobie następowały) [...] w dziele audialnym [...] przekształca się w kompozycję, gdzie sieć wzajemnych relacji między motywami, budowa świata przedstawionego, układ i powiązanie jego elementów, są formowane nie zgodnie z porządkiem chronologicznym, lecz artystycznym – a więc z reguły z użyciem inwersji czasowych (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158–159).

Tym samym inwersje czasowe w dziele Chylińskiego i Szpaka są możliwe dopiero dzięki wykorzystaniu narratora znającego uczucia oraz motywy bohaterów, organizującego zarówno czas, jak i liczne przestrzenie utworu. Bardijewska (2001: 78) zaznacza, że choć narracja i dialog to elementy z sobą sprzeczne, przeciwstawne, w słuchowisku stają się komplementarne, „[...] przenikają się wzajemnie i dopełniają lub łączą na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału dzieła, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego”. Korelacja warstwy dialogowej z płaszczyzną narracji buduje dramaturgię słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* Narrator wyraża swe kwestie nie tylko pomiędzy kolejnymi dialogami, ale także w trakcie ich trwania<sup>12</sup>, uzupełniając, dookreślając emocje bohatera.

<sup>12</sup> Przykładem może być przytoczona rozmowa Maksa z Liebenthalem.

## Scenografia akustyczna – dźwięki i cisza

Jak pisała Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 53), „[...] słuchowiska oryginalne, czyli teksty pisane specjalnie dla radia, tworzone [są] od razu z myślą o tym medium – z uwzględnieniem jego możliwości, ale i ograniczeń. [...] trzeba też pamiętać, że scenografię, kostiumy i rekwizyty tworzą wyłącznie dźwięki”. Dźwięk jest tworzywem budującym słuchowisko. Scenografia audialna w *Kim jest Max Winckler?* to immanentna jego część, wpływa zarówno na nastrój panujący w dziele, jak i postrzeganie bohatera. Cechy ogólne, zewnętrzne (fizyczne), społeczne oraz psychologiczne są kreślone za pomocą obu płaszczyzn: słowa oraz fonii. O ile o zainteresowaniach, manierach, pochodzeniu czy relacjach rodzinnych decyduje *verbum*, o tyle cechy psychologiczne, takie jak obsesje, fobie lub temperament, zostają dookreślone dźwiękiem.

Słuchacz może odnieść wrażenie, że Max nie zaznaje spokoju, stale boi się, że ktoś za nim podąża. Scenografia akustyczna wzmaga uczucie niepokoju, ponieważ w tle słyszalne są kroki, a więc odczucia bohatera zdają się być prawdziwe. Atmosfera grozy została zbudowana także poprzez szelesty i szepty pojawiające się w drugim planie fonicznym<sup>13</sup>. Dźwięki ulic miasta, krakanie kruków, tętent koni, uderzanie powozu o uliczny bruk, przyspieszony oddech, krzyki przechodzące w niemal bolesny w odbiorze pisk wprowadzają uczucie niepokoju, które jest nieodłącznym elementem życia postaci. Rozbudowana warstwa tej „kuchni akustycznej” urywa się nagle, pozwala wybrzmieć muzyce, z której, po wyciszeniu, wyłania się głos narratora, mówiącego: „Max Winckler nie wiedział, gdzie jest. Pędził między rzędami kamienic. Miał mało czasu, świat zamarzał”. Zastosowanie takiego rozwiązania kompozycyjnego pozostawia odbiorcy czas na zrozumienie, czego przed chwilą doświadczył, oraz na potwierdzenie zasadności wykorzystania wszystkich przytoczonych dźwięków tła. Scenografia audialna jest bytem komplementarnym wobec słowa. Odbiór staje się pełny, a wybory – umotywowane.

Bachura-Wojtasik, pamiętając o awizualności radiowego teatru, zwróciła jednak uwagę na obecność, podobnie jak w przypadku dzieła filmowego, planów tworzących przestrzeń. „Plany akustyczne – pisała – niewątpliwie budują przestrzeń w słuchowisku, która okazuje się mimo swej jednowymiarowości przestrzenią trójwymiarową” (Bachura-Wojtasik 2012: 232). Uzyskanie wielowymiarowości brzmieniowej nie byłoby możliwe bez stale obecnej „kuchni akustycznej”. Wyjątkowo zasadne i konieczne zdaje się być dopełnienie wielowymiarowości planów w dziele, które swą fabułę zasadza na nieustannym łączeniu się wymiarów: jawy i snu, realnych wydarzeń i złudzeń, faktów i myśli. Adam Chyliński, podczas rozmowy o powstawaniu dzieła, podkreślił:

Obudowaliśmy go [bohatera] maksymalnie dźwiękami tak, żeby w stu procentach pokazać jego naturę, jego osobowość. Myślę, że ktoś, kto słucha projektu

<sup>13</sup> O planach audialnych oraz pojmowaniu głosów: „dużego” – wybrzmiewającego w pierwszym planie, dominującego, oraz „z głębi” – ludzkiego głosu pochodzącego z dalszych przestrzeni w scenie pisała Bachura-Wojtasik (2012: 232–235).



uważnie, wyłapie, że większość dźwięków to nie są po prostu tła, gwary i odgłosy miasta – to są myśli Maksa Wincklera. To jest jego świat. Świat przedstawiony to w całości nasz główny bohater. I chyba tym jest dla nas finalnie Max – inspirowanym Łodzią tygłem dźwięków, emocji, myśli. Postacią zrodzoną z dźwięku i z miasta. I tak samo jak dźwięk i jak miasto – bogatą, pełną, trudną do uchwycenia i zdefiniowania<sup>14</sup>.

Zgodnie z założeniami przyjętymi przez twórców, scenografia audialna ma swoje przełożenie na pojmowanie Maksa jako postaci. Dopiero przy współzaistnieniu oraz współwybrzmieniu części werbalnej i „kuchni akustycznej” słuchacz ma szansę uwierzyć postaci, jej wyborom i motywacjom. „Wszystkie »figury« języka słuchowiska, do których zaliczam: słowo, ujęcie radiowe, sekwencję, są jednostkami znaczącymi; wartość semantyczną przyjmują dopiero w otoczeniu kontekstualnym” (Bachura-Wojtasik 2012: 226–227). W przypadku słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* również scenografia audialna, w określonym kontekście, jak na przykład w scenach osadzonych w snach, zyskuje potencjał semantyczny. Fonia znaczy w nich więcej niż słowo, ponieważ staje się bardziej sugestywna; zdania urywają się, półszepoty nie zawsze są dostatecznie słyszalne, by słuchacz mógł z nich wnioskować. „Efekty stanowią swoisty dźwiękowy odpowiednik wizualności, »unaoczniają« pozawerbalne elementy rzeczywistości przedstawionej, ewokują u odbiorcy niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe” (Bachura-Wojtasik 2012: 141). Dlatego tak ważne stało się dopracowanie warstwy akustycznej dzieła. Akustyka zyskała wartość poznawczą, szczególnie w odniesieniu do głównego bohatera.

Bardijewska (2001: 59) pisała o muzyce, że „[...] funkcjonuje ona w dramaturgii utworu na zasadzie harmonii lub kontrapunktu wobec słowa – kreuje wspólnie z warstwą słowną treść sytuacji czy kształt postaci bądź podważa treść słów, bierze je w nawias, tworzy kontrast”. W omawianym dziele dostrzegalny jest dwoisty charakter muzyki. Znajduje ona swe zastosowanie zarówno w sferze kompozycji utworu, jak i jego dramaturgii. Konstytutywne znaczenie dla osiągnięcia zamierzonej percepcji ma kompozycja (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158). W *Kim jest Max Winckler?* to właśnie muzyka porządkuje dzieło. Stanowi swego rodzaju przejścia między kolejnymi odcinkami słuchowiska, pozwala odbiorcy na swoisty „oddech” po wysłuchaniu fragmentów budowanych za pomocą kakofonii. Wybrzmiewa tuż po punktach kulminacyjnych lub informacjach znaczących dla fabuły. Przykład może stanowić pierwszoplanowość muzyki tuż po słowach Liebenthala informującego o tym, że zmarły Johann nie miał nikogo, był sam. Jest to wiadomość o tyle znacząca, że wpływa na rozumienie śmierci postaci oraz bieg śledztwa z nią związanego, a więc jest aktywna semantycznie (Bachura-Wojtasik 2012: 149), warunkuje niejako dramaturgię. W słuchowisku obecna jest muzyka transcendentna (Płazewski 2008: 343–344)<sup>15</sup>. Jest to „[...] muzyka stanowiąca arealistyczny komentarz twórcy

<sup>14</sup> Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku.

<sup>15</sup> Choć badacz omawia zagadnienia związane z filmem, a więc sztuką wizualną, to Bachura-Wojtasik obszernie uzasadnia możliwość ich odniesienia do sztuki radiowej (2012, 2010).

[...]. Pełni ona bardzo ważną funkcję w emocjonalnym przygotowaniu słuchacza do odbioru audialnego dzieła. [...] odmalowuje ona tło nastrojowe, sugeruje stany emocjonalne [...]" (Bachura-Wojtasik 2012: 153). Komentarz twórcy w *Kim jest Max Winckler?* zostaje dodatkowo wzmocniony skomponowaniem muzyki przez Bartosza Szpaka, jednego z autorów scenariusza i reżyserów słuchowiska. Muzyka rozpoczyna dzieło jako całość, a także zamyka utwór, pełniąc funkcję kłamry kompozycyjnej.

Do materiału fonicznego, a więc tworzywa „kuchni akustycznej”, zaliczyć można także ciszę. „Cisza w radiu nigdy nie jest brakiem dźwięku, lecz ma swoją wartość semantyczną [...]. Cisza w funkcji ekspresyjnej ma zaskakiwać słuchacza, wywoływać szczególne napięcie emocjonalne i psychiczne, ponieważ kierować uczuciami odbiorcy” (Bachura-Wojtasik 2012: 158–159). Napięcie, wrażenie oczekiwania na nieuniknione, ale też dramatyczne wydarzenia są w dziele Chylińskiego i Szpaka wywoływane lub wzmacniane właśnie poprzez zastosowanie ciszy. Cisza, paradoksalnie, rozbrzmiewa tuż po ustaniu kafeofonii związanej ze snami Maksa. Sygnalizuje jego przebudzenie, któremu niejednokrotnie towarzyszą tragiczne zdarzenia, jak na przykład scena śmierci prostytutki; w tej scenie cisza wyraża się niezwykle dosadnie po zatrzymaniu wielości dźwięków wynikających z agonii dziewczyny. „Moment ciszy pozwala wyeksponować wybrane fazy rozwoju konfliktu, wyodrębnić najważniejsze elementy działań bohaterów, nadać wagę określonym zdarzeniom. Cisza pozwala stawiać akcenty znaczeniowe i ekspresyjne, pomocne przy fonicznej percepcji” (Bardijewska 2001: 63). Tym samym cisza w przywołanej scenie zaznacza to wydarzenie jako istotne dla stadiów przebiegu konfliktu. Feliks Netz, znakomity reżyser radiowy, w liście do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej podkreślił, że „[...] w słuchowisku nie idzie tylko o to, aby coś opowiedzieć, ważniejsze jest to, co jest »ukryte«, to, ku czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost”<sup>16</sup>. I to właśnie cisza, niejako ukrywając dźwięk, wskazuje wątki najważniejsze dla zawiązania akcji, eksponuje zagubienie bohatera w rzeczywistości świata przedstawionego.

## Audiobook, serial radiowy czy słuchowisko?

*Kim jest Max Winckler?* to dzieło, którego zgodnie z tezami postawionymi w pierwszej części prezentowanego tekstu nie sposób nazwać słuchowiskiem klasycznym. Pod względem czasu trwania może ono przypominać audiobook. Warto jednak, moim zdaniem, zaznaczyć, że choć utwór odchodzi od tradycyjnych wyznaczników gatunkowych słuchowiska, takich jak między innymi krótki czas trwania, ograniczona liczba postaci czy jednowątkowość, to audiobookiem nie jest. Aleksandra Pawlik rozumie audiobook jako:

<sup>16</sup> Z listu elektronicznego, od Feliksa Netza do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej z 2008 roku.

książkę w wersji dźwiękowej, wykorzystującą profesjonalne zaplecze techniczne i głosy doświadczonych aktorów. Niekiedy to wyłącznie aktorska lub lektorska interpretacja tekstu literackiego, który ukazał się wcześniej w druku, innym razem rozbudowana audialnie forma, wykorzystująca bogactwo radiowych środków ekspresji. Choć „książka mówiona” nie jest tym samym co książka pisana, to jednak nie jest również gatunkiem teatru radiowego. Materia radiowa pełni w niej rolę służebną, warstwa dźwiękowo-akustyczna pełni funkcję ilustracyjną w stosunku do tekstu literackiego (Pawlik 2014: 15).

Dzieło Chylińskiego i Szpaka korzysta z zasobów audialnych środków ekspresji, jest audialnie bardzo rozbudowaną interpretacją tekstu, jednak tekstu scenariusza, a nie książki *sensu stricto*. Przede wszystkim, co nader ważne, materia foniczna nie pełni w *Kim jest Max Winckler?* owej „roli służebnej”, nie stanowi tła ilustrującego tekst. Jest jego podstawą, tworzywem głównym. Utwór powstał z myślą o dźwięku, został stworzony dla radiowego teatru. Choć autorzy zdecydowali się podzielić dzieło na części, nie jest ono także serialem radiowym. Jak konstatuje A. Pawlik, serial radiowy to:

[...] cykliczny gatunek dramaturgii radiowej, wykorzystujący słowo podawane przez aktorów i specyficznie radiowe środki wyrazu. [...] Podział na odcinki nie jest dokonywany mechanicznie, każda cząstka jest samodzielna dramaturgicznie i stanowi całość kompozycyjną [...]. Serial radiowy przedstawia historię stałej grupy głównych bohaterów, rozłożoną w czasie i podzieloną na co najmniej kilkanaście regularnie emitowanych odcinków (Pawlik 2014: 257).

Podział na części w *Kim jest Max Winckler?* nie jest spowodowany cyklicznością emisji. Decyzja ta wydaje się uzasadniona ze względu na możliwości percepcyjne odbiorcy. Dzieło jest wymagające pod względem czasu, jaki należy mu poświęcić, oraz pod względem wielowątkowości fabuły. Jego odcinkowość jest zatem rozsądnym wyborem przede wszystkim dla przyswojenia istoty opowieści. Jak zauważyła przywołana powyżej badaczka, serial musi składać się z co najmniej kilkunastu epizodów – w przypadku omawianej audycji jest ich zaledwie pięć. Ponadto ukazały się one razem na jednym nośniku – płycie CD, toteż nie ma mowy o regularności emisji. *Kim jest Max Winckler?* to wielkoobsadowe słuchowisko, powstałe dla teatru wyobraźni.

## Podsumowanie

*Kim jest Max Winckler?* to dzieło szeroko wykorzystujące spektrum radiowych możliwości wyrazu. Twórcy posłużyli się w pełni tworzywem sztuki audialnej, co przyczyniło się do nadania wartości semantycznej zasobom tak zwanej kuchni akustycznej – ciszy oraz gestowi fonicznemu. Choć *Kim jest Max Winckler?* wymyka się części wyznaczników gatunkowych, jest pełnoprawnym słuchowiskiem. Max Winckler to postać, która dojrzewa wraz z biegiem wydarzeń w świecie przedstawionym. Bohater poznaje prawdę o sobie, a droga do jej odkrycia wymaga wielu poświęceń i autorefleksji, co jest niebagatelne

w przypadku teatru wyobraźni. Autorzy słuchowiska, Adam Chyliński i Bartosz Szpak, nie zaprzestali działań artystycznych i, jak sami piszą, „[...] kochają opowiadać historie”<sup>17</sup>, którym, jak myślę, warto się przyglądać.

### Bibliografia

- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2010. Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku. W: Bogolebska, Barbara, i Worsowicz, Monika (red.). *Styl – dyskurs – media*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 485–496.
- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2012. *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bardijewska, Sława. 2001. *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina. 2014. Słuchowisko. W: Godlewski, Grzegorz, i in. (red.). *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 451–461.
- Kaziów, Michał. 1973. *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lisowska-Magdżarz, Małgorzata. 2013. Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania. *Studia Medioznawcze*, 2, s. 27–42.
- Mayen, Józef. 1972. *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pawlik, Aleksandra. 2014. *Teatr radiowy i jego gatunki*. Toruń: Wydawnictwo Mado.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2012. *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*. Łódź: Primum Verbum.
- Plaźewski, Jerzy. 2008. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Stanzel, Franz. 1970. Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły. Tłum. Ryszard Handke. *Pamiętnik Literacki*, 4, s. 219–232.

### Netografia

- Dziewiątkowski, Janusz A. 2018. *O teatrze*. [Online]. [polskieradio24.pl](https://polskieradio24.pl). Dostęp: <https://polskieradio24.pl/357,Teatr-Polskiego-Radia-2018/7138,O-teatrze> [10.11.2018].

### Słuchowisko radiowe

- Chyliński, Adam, i Szpak, Bartosz. 2016. *Kim jest Max Winckler?* Łódź: Biały Atrament, koprodukcja: Sound Tropez, Grupa Animusz [ebook].

### Streszczenie

W artykule poddano analizie wielkoobsadowe słuchowisko *Kim jest Max Winckler?* w reżyserii Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka w celu zinterpretowania tej produkcji audialnej oraz zaznaczenia jej cech dystynktywnych. W formułowaniu wniosków autorka posłużyła się jakościową metodą badawczą – analizą. Wskazała atypowe cechy omawianego słuchowiska w odniesieniu do tradycyjnych wyznaczników definiujących teatr radiowy, a także wykorzystane przez twórców radiowe środki wyrazu, za pomocą których autorzy skonstruowali świat przedstawiony. Omówiła istotę tak zwanej kuchni akustycznej w odniesieniu do utworu *Kim jest Max Winckler?* oraz sposób prowadzenia w nim narracji.

<sup>17</sup> Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku.

---

## **The Specificity of the Radio Drama *Who is Max Winckler?* – Analysis and Interpretation**

### Summary

In this article the radio drama *Who is Max Winckler?* by Adam Chyliński and Bartosz Szpak is analysed to exemplify and interpret this radio-play. The author uses the analysis method to formulate the final conclusions. She describes the characteristics of this artwork, which are not typical for audio drama in the classical perspective, highlighting the techniques of radio expression employed and indicates the creative ways to represent the world in radio drama. She discusses the meaning of background sounds and the kind of narration used in *Who is Max Winckler?*

