

**Komunikacja i Media**

Natalia Kowalska-Elkader

# **Historie eksperymentalne**

Szkice o gatunkach  
radia artystycznego

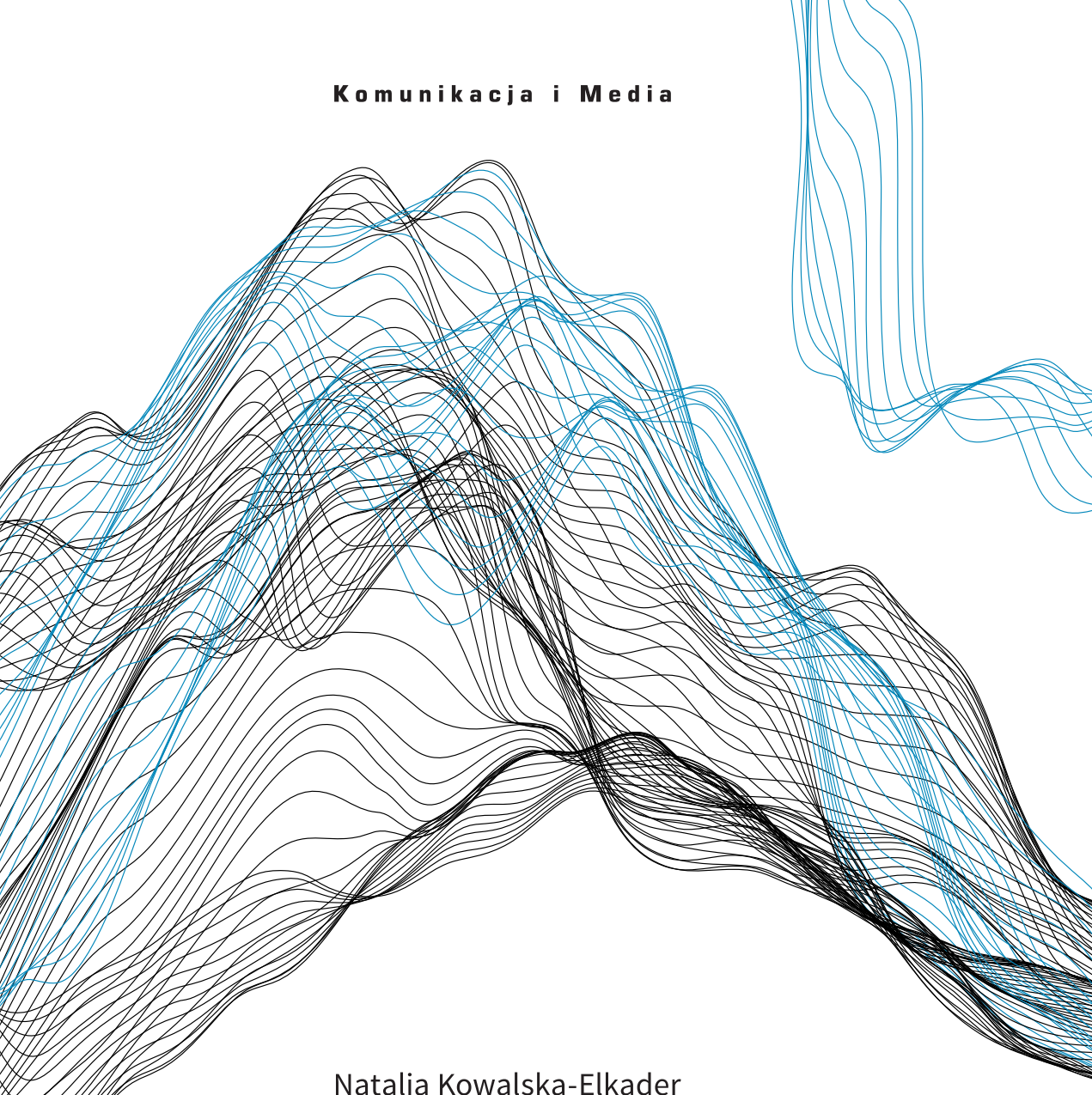
# **Historie eksperymentalne**

Szkice o gatunkach  
radia artystycznego



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

**Komunikacja i Media**



Natalia Kowalska-Elkader

# **Historie eksperymentalne**

Szkice o gatunkach  
radia artystycznego

 **WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO**  
Łódź 2020

Natalia Kowalska-Elkader – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

*Jan Tomkowski*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Michał Trusewicz*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA

*Anna Sońta*

PROJEKT OKŁADKI

*krzysztof de mianiuk*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Jizo

© Copyright by Natalia Kowalska-Elkader, Łódź 2020  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09505.19.0.M

Ark. wyd. 6,4; ark. druk. 6,875

ISBN 978-83-8142-960-3

e-ISBN 978-8142-961-0

<https://doi.org/10.18778/8142-960-3>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	9
Rozdział I	
<b>Gatunki, formy, odmiany – genologiczne rozważania nad sound artem, eksperymentem i eksperymentalnymi odmianami feature i słuchowiska.</b> .....	15
1.1. Sound art – dźwięk jako medium artystyczne .....	16
1.2. Feature eksperymentalny .....	20
1.3. Eksperyment radiowy w ujęciu genologicznym .....	26
1.4. Słuchowisko eksperymentalne .....	33
1.4.1. Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika .....	45
1.5. Wyznaczniki gatunkowe eksperymentalnego feature, eksperymentu radiowego i słuchowiska eksperymentalnego .....	52
Rozdział II	
<b>Ars acustica i radiowe ballady dokumentalne. Eksperymenty radiowe Eugeniusza Rudnika</b> .....	57
Rozdział III	
<b>Środki wyrazu w radiowej sztuce eksperymentalnej i ich estetyka</b> ...	65
Rozdział IV	
<b>Narracje radiowe</b> .....	71
4.1. Rola perspektywiczna i fokalizacja .....	73
4.2. Rola narracyjna .....	77
4.3. Dodatkowe role .....	80
4.4. Narracyjny punkt widzenia w audycjach artystyczno-dokumentalnych .....	81
4.5. <i>Mise en abyme</i> : narracyjne efekty lustrzane .....	84
Rozdział V	
<b>Pomiędzy gatunkami. Eksperymentalne projekty dźwiękowe</b> .....	89
5.1. Antye Greie (AGF) <i>Dissidentova</i> .....	90
5.2. Gregory Whitehead <i>Pressures Of The Unspeakable</i> .....	96
5.3. William S. Burroughs <i>Dead City Radio</i> .....	100

Zakończenie.....	103
Bibliografia (wybór) .....	105
Indeks autorów oraz ich audycji w kolejności alfabetycznej.....	109

*W przestrzeni radiowej pytanie o to, co jest prawdziwe, uderza w ucho  
z taką samą wytrwałością jak nonsens, który pojawia się jako odpowiedź*

Gregory Whitehead





## WSTĘP

Eksperymentalne artystyczne audycje radiowe stanowią punkt wyjścia dla rozważań zawartych w tych szkicach. Za najbardziej interesującą postrzegam formę takich dzieł artystycznych, w których autorzy zdecydowali się odejść od tego, co stało się dla radia artystycznego klasyczne i standardowe. Wprowadzanie różnych poziomów narracji, alinearne fabuła i gra z konwencją gatunków stały się podstawą do wyselekcjonowania i opisu pewnych audycji, które w mojej ocenie mogą być postrzegane jako eksperymetalne. Choć przywołuję również audycje fikcyjne, to szczególnie ciekawe są dla mnie audycje artystyczno-dokumentalne, *features*, słuchowiska oparte na faktach czy eksperymenty radiowe nawiązujące do wydarzeń rzeczywistych.

Treść i forma to „odwieczny problem, ale nie sposób go tu uniknąć”<sup>1</sup>. W eksperymetalnych audycjach artystycznych zarówno forma, jak i treść są istotne i, jak pisał Mukařovský, „sam artysta relacji między treścią a formą tak prościutko nie pojmuje”<sup>2</sup>. Nie jest możliwe ich rozłączenie i osobna analiza tych komponentów. „Niemożliwe jest także wyznaczenie granicy: gdzie zaczyna się forma, a kończy treść?”<sup>3</sup>, treść nie dominuje nad formą, konieczne jest ich sprzężenie, a w sztuce „nie ma powodów, by twierdzić, że treść jest czymś bardziej istotnym niż forma”<sup>4</sup>. Jest to szczególnie kluczowe w eksperymetalach radiowych i sound arcie. Tracą one nie tylko swoją granicę formalno-treściwą, rezygnują z fabuły i klasycznych narracji, lecz również kwestionują pozorną opozycję prawdy i fikcji.

Artystyczne audycje radiowe wykorzystują przeciwstawność tych pojęć, które wzajemnie dynamizują się, stale aktualizują, uzupełniają się i współtworzą audialne przestrzenie. Kreowanie, zagęszczanie, montaż, scenariusze – wszystko to wpływa na kształt audycji i, ostatecznie i tak niemierzalne, proporcje obu komponentów. W audycjach eksperymetalnych dynamika tych sił jest szczególnie interesująca, gdyż bez odejścia od mimetyzmu trudno osiągnąć artystycznie satysfakcjonujący przekaz eksperymetalny. Jednak twórcy wciąż czerpią z rzeczywistości nie tylko inspiracje, lecz wyłuskują z niej postaci, zdarzenia, historie. Te radiowe historie eksperymetalne, nie dokumentalne, ale i nigdy przecież w pełni

---

<sup>1</sup> J. Mukařovský, *Sztuka jako fakt semiologiczny*, [w:] *Studia semiologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 72.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 72–73.

<sup>4</sup> Tamże, s. 74.

fikcyjne, składają się na gatunki i formy hybrydyczne, synkretyczne, należące do sztuki dźwiękowej i nawiązujące do reportażowego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Analiza tworzenia audycji eksperymentalnych prowadzi do hipotezy, że w ich ramach realizowane są dwie fikcje, postawione w miejsce prawdy i fikcji, istotnych dla reportażu. Autorzy niezwykle silnie akcentują swój punkt widzenia, więc do faktów i rzeczywistości mogą podchodzić wybiórczo i subiektywnie. Odbiorcy zostaje przedstawiona zatem autorska wersja rzeczywistości, dodatkowo uwypuklona wykreowanymi treściami. Nie rozstrzygam jednak „prawdziwości” omawianych realizacji, sygnalizuję jedynie obecność postaci autentycznych czy inne inspiracje rzeczywistością. Wszystkie audycje przywołane w tej publikacji traktuję jako dzieła sztuki, a – przywołując słowa ze słuchowiska *Shell Shock*, które wspominam w rozdziale pierwszym – „Dzieło sztuki nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Dzieło sztuki istnieje samo przez się”.

Gregory Whitehead<sup>5</sup> zauważa, że: „Radio ma do zaoferowania artyście niezwykle zagmatwaną przestrzeń, nieustannie zmieniającą się i niemożliwą do zmapowania. Jeśli chcemy coś z tego zrobić, musimy być gotowi poradzić sobie z realiami entropii i interferencji, a zwłaszcza ze wzajemnym oddziaływaniem między nimi”<sup>6</sup>. Mnogość dźwięków i sposobów realizacji, wizji, tematów i konstrukcji narracyjnych tworzą nierozpoznaną wciąż przestrzeń. Artyści dźwiękowi realizują swoje dzieła w ramach rozmaitych gatunków i form. Audycje mogą wpisywać się w gatunki artystyczno-dokumentalne, takie jak *features* czy reportaże radiowe, lub odchodzić od reportażowej sprawozdawczości, zbliżając się tym samym do artystycznej realizacji sztuki dźwiękowej. „Po raz pierwszy dowiedziałem się o poetyckich możliwościach tej zabawy podczas moich pierwszych eksperymentów audialnych, balansując między tanimi magnetofonami i odbiornikami tranzystorowymi, celem stworzenia tej elektroakustycznej zupy”<sup>7</sup> – konstatuje Whitehead.

Artystyczne gatunki radiowe od początku swojego istnienia stanowią również inspirację badawczą dla medioznawców, literaturoznawców i kulturoznawców. Największym zainteresowaniem cieszą się reportaże radiowy i słuchowisko. Gatunki te doczekały się znakomitych analiz, by przywołać choćby współczesne łódzkie badaczki, takie jak założycielka Łódzkiej Szkoły Radioznawczej prof. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, dr Joanna Bachura-Wojtasik, dr Kinga Klimczak (Syzgizman).

---

<sup>5</sup> Gregory Whitehead to amerykański artysta audialny, reżyser i scenarzysta radiowy, tworzy *features*, słuchowiska i formy eksperymentalne, współpracował ze stacjami radiowymi w Stanach Zjednoczonych, Australii, Wielkiej Brytanii. Nagrodzony m.in. Prix Italia i Prix Futura.

<sup>6</sup> G. Whitehead, *Wings of Eros on Birds of Prey*, maszynopis artykułu w posiadaniu autorki.

<sup>7</sup> Tamże.

Najszerze rozumienie sound artu zakłada, iż sztuką dźwiękową może być każda artystyczna realizacja audialna, która nie jest jednocześnie ani muzyką, ani dziennikarstwem. Jednak nie istnieje jedna, wyraźna granica między realizacjami dziennikarskimi, do których zaliczają się na przykład artystyczne reportaże radiowe, a sound artem, czyli produkcjami typowo artystycznymi. Co więcej, również reprezentacje sztuki dźwiękowej mogą zawierać treści dokumentalne. Eksperymentalne *features* i słowne realizacje sound artu stały się dla mnie głównym przedmiotem zainteresowania. Interesują mnie sposoby konstruowania eksperymentalnych narracji, struktura na poły dokumentalnych projektów artystycznych, ramy gatunkowe wybranych realizacji i ich związki zarówno ze sztuką, jak i gatunkami radiowymi.

Książka omawia artystyczne audycje radiowe w eksperymentalnej odmianie. Skupia się wokół *features*, eksperymentu radiowego w perspektywie gatunkowej, słuchowiska eksperymentalnego i realizacji sztuki dźwiękowej opartych na słowie mówionym. Celem publikacji jest identyfikacja, klasyfikacja oraz opis eksperymentalnych audycji artystycznych. Pragnę także wyjaśnić ich istotę w kontekście gatunków radiowych i sztuki dźwiękowej – sound artu. Zamierzam również określić związek eksperymentu radiowego z innymi gatunkami radiowymi, współczesną sztuką audialną oraz sformułować prawa nim rządzące i jego wyznaczniki gatunkowe. W ich ramach zostaną omówione również kwestie języka form eksperymentalnych, ich estetyki i kategorii narracyjnych. Narracje radiowe zostaną przeanalizowane na podstawie literaturoznawczych teorii narracji. Moim celem jest przełożenie owych założeń na płaszczyznę radiową. Sposoby przekazywania treści przedstawię w oparciu o zróżnicowane materiały dźwiękowe, ponieważ jednocześnie chciałabym zaprezentować różnorodność sztuki dźwiękowej, która ze względu na swoją synkretyczną formę dotychczas stała na marginesie badań, nie wpisując się w krąg zainteresowań radioznawców czy muzykologów.

Istotne jest dla mnie również omówienie materiałów dźwiękowych, tworzyw głosowych i struktury w eksperymentalnych audycjach radiowych. Genologicznym punktem odniesienia przy pracy nad eksperymentem będą dla mnie eksperymentalne *features* i słuchowiska radiowe, które mogą zostać uznane za awangardowe czy eksperymentalne. Audycje te analizuję zarówno w perspektywie realizacji sound artu, jak i gatunków radiowych. Takie ujęcie pozwoli mi na kompleksową analizę eksperymentalnych form artystycznych, szczególnie tych o naturze artystyczno-dokumentalnej, łączących w sobie założenia sztuki dźwiękowej z dziennikarskimi formami przekazu.

Pytania badawcze, jakie sobie stawiam, są związane ze statusem ontologicznym eksperymentu radiowego, realizacji sound artu i eksperymentalnych *features*. Interesują mnie relacje pomiędzy słuchowiskiem, szczególnie eksperymentalnym, a sztuką audialną (sound art) w szerokim znaczeniu oraz relacje *features* eksperymentalnych, czyli radiowego, artystycznego reportażu eksperymentalnego i eksperymentu radiowego, ujętego w ramy gatunkowe. Chciałabym również

odpowiedzieć na pytania związane z narracją w artystycznych eksperymentalnych audycjach radiowych, pozycją narratora, narracyjnym punktem widzenia i technikami konstruowania audycji, jak na przykład *mise en abyme*. Interesuje mnie zastosowanie tej techniki odbicia w audycjach eksperymentalnych, szczególnie tych o charakterze dokumentalnym. Dodatkowo przedmiotem moich badań jest sposób wykorzystania chwytu jako elementu narracyjnego oraz jego rodzaj – według podziału Luciena Dällenbacha.

Sound art, jako osobna dziedzina sztuki, zawiera w sobie takie realizacje, które z punktu widzenia genologii radiowej mogą zostać zakwalifikowane do następujących gatunków: *features*, eksperyment radiowy czy słuchowisko. W niniejszej książce chciałabym przyjrzeć się zależnościom pomiędzy formami, ich wyznacznikom gatunkowym, narracji w poszczególnych formach, środkiem artystycznego wyrazu, relacji sztuka – dziennikarstwo na przykładzie eksperymentalnych *features*.

Bogactwa form przekazu, treści i struktur kryjących się wśród sound artu nie sposób opisać w całości. Dlatego kluczem, według którego dokonałam wyboru poszczególnych egzemplifikacji gatunków i form, szczególnie w przypadku sound artu, jest ich narracyjno-słowny charakter. Ze względu na mnogość realizacji i ich różnorodność, nie było możliwe dokonanie opisu czy analizy wszystkich rodzajów audycji, mieszczących się w ramach sztuki dźwiękowej. Podział na dwa trendy, słowny i muzyczny, w realizacji eksperymentalnych, hybrydycznych form artystycznych, widoczny jest już w początkowych realizacjach. W Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia powstawały nagrania muzyczne elektroakustyczne i realizacje nurtu *ars acustica*, a jednym z autorów tworzących oba rodzaje przekazu był Eugeniusz Rudnik. Eksperymenty muzyczne nie stanowią jednak w tej publikacji przedmiotu zainteresowania, w przeciwieństwie do wybranych realizacji *ars acustica*.

W tej książce nie posługuję się jedną, wybraną metodą badawczą. Istotne było dla mnie podejście interdyscyplinarne, łączące w sobie metodologię literaturoznawczą i medioznawczą, ze szczególnym uwzględnieniem radioznawczej<sup>8</sup>. Praca ta prezentuje podejście genologiczne, wykorzystując założenia strukturalistyczne oraz narratologie Gerarda Genette'a i Mieke Bal. W obrębie tych koncepcji posługuję się analizą formalną i analizą zawartości poszczególnych egzemplifikacji, w ramach których porządkuję wykorzystane środki fonicznego wyrazu i sposób ich wykorzystania. Metody te pozwolą mi na określenie założeń genologicznych

---

<sup>8</sup> Termin „radioznawstwo” wprowadziła na grunt polskiej nauki E. Pleszkun-Olejniczakowa. O przyczynkach do badań w ramach radioznawstwa artystycznego pisała w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Wprowadzenie do radioznawstwa artystycznego*, [w:] *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.

eksperymentu radiowego. Analiza strukturalna poszczególnych audycji umożliwi zbadanie konstrukcji przywołanych realizacji. Kontekstem dla nich będą wcześniej przywołane opracowania gatunków czy nurtów. Metoda analizy i krytyki piśmiennictwa posłuży mi do opisu zagadnień związanych z estetyką i antyestetyką audycji eksperymentalnych. W tym wypadku za punkt wyjścia przyjmuję stanowisko Jana Mukařovský'ego, następnie analogicznie wyjaśnię kwestie narratologiczne, dokonując pewnej adaptacji teorii Genette'a i Bal na grunt radiowy. Metoda analizy porównawczej zostanie przeze mnie wykorzystana do rozpoznania genologicznego audycji i wyjaśnienia istoty poszczególnych gatunków oraz włączonych do dzieł struktur i chwytów narratologicznych. Interdyscyplinarne opracowanie tematu wynika z jego specyfiki. Sztuka dźwiękowa z jednej strony jest autonomiczną dziedziną artystyczną, z drugiej zaś łączy w sobie audycje, które mogą zostać podporządkowane genologii radiowej. Niezwykle cenne były dla mnie również refleksje dwóch wybitnych twórców, ze szczególnym uwzględnieniem Gregory'ego Whiteheada, który łączy doświadczenie praktyczne z refleksją na temat współczesnego radia. Jego uwagi dotyczące sztuki dźwięku niejednokrotnie stały się dla mnie inspiracją do dalszych poszukiwań i interpretacji.

Publikacja łączy zagadnienia medioznawcze i kulturoznawcze, traktuje omawiane realizacje dźwiękowe jako dzieła sztuki. Takie podejście prezentowała również Pleszkun-Olejniczakowa, pisząc o reportażu radiowym: „Jestem głęboko przekonana, że większość reportażu radiowych, a z pewnością wszystkie dobre (tylko takie zaś będę tu przywoływać), są sztuką”<sup>9</sup>. Podobnie wypowiadała się także o słuchowisku:

Jestem głęboko przekonana, że nawet osoby, którym tematyka [...] była dotychczas obojętna, po wysłuchaniu tego słuchowiska pozostały choćby przez chwilę w pełnym poruszeniu i zamyślenia skupieniu. Czegóż więcej można oczekiwać od dzieła sztuki?<sup>10</sup>.

Postrzeżenie artystyczno-dokumentalnych gatunków radiowych jako dzieła sztuki sprawia, że właściwie zanika już opozycja sound art – dziennikarstwo. Jest to dla mnie szczególnie ciekawe, bowiem egzemplifikacjami do badań nad eksperymentalnymi historiami radiowymi są dla mnie dokonania artystyczne właśnie obu nurtów.

Nie sposób ująć w żadnej pracy naukowej wszystkich reprezentacji wybranego gatunku. Książka ta powstała w oparciu o wyselekcjonowany materiał,

---

<sup>9</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.

<sup>10</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 51.

baza audycji eksperymentalnych nie jest zamknięta i nieustannie powiększa się o nowe realizacje. Publikacja ta stanowi pewnego rodzaju wprowadzenie do dalszych rozważań na temat eksperymentu w sztuce audialnej. Przywołuje kategorię eksperymentu radiowego i słuchowiska eksperymentalnego, opracowaną z perspektywy genologicznej, co stanowić może podstawę do rozważań nad eksperymentalnymi odmianami sztuki radiowej i dźwiękowej, a także na temat sound artu i jego związków z dziennikarstwem.



## ROZDZIAŁ I

### **GATUNKI, FORMY, ODMIANY – GENOLOGICZNE ROZWAŻANIA NAD SOUND ARTEM, EKSPERYMENTEM I EKSPERYMENTALNYMI ODMIANAMI *FEATURE* I SŁUCHOWISKA**

Rozważania na temat radiowych gatunków eksperymentalnych chciałabym rozpocząć od kilku słów na temat samej istoty form, które będą głównym przedmiotem zainteresowań w tej publikacji. W pierwszej kolejności zostanie omówiona sztuka dźwiękowa – sound art. W następnych podrozdziałach przyjrzę się eksperymentalnej odmianie reportażu artystycznego, następnie eksperymentowi radiowemu i słuchowisku eksperymentalnemu. Genologiczna perspektywa służy porządkowaniu form, kategorii czy hybryd gatunkowych. Założenia gatunkowe stosuję do audycji typu *features*, także słuchowiska i eksperymentu radiowego, sound art natomiast traktuję jako osobną dziedzinę sztuki, w ramach której realizowane są gatunki artystyczne.

Dzieło sztuki – a jako takie postrzegam omawiane w tej książce realizacje – jest, według Jana Mukařovský’go, pośrednikiem między autorem a społeczeństwem<sup>1</sup>. Ewokuje estetyczne doznania, przekazuje wizję autora. *Features* dodatkowo przedstawiają pewną prawdę o świecie, są świadectwem wybranego wycinku rzeczywistości. Eksperymenty radiowe, słuchowiska eksperymentalne czy inne zjawiska zrealizowane w ramach sound artu operują na poziomie zmysłowym, fikcyjnym. Podział ten wpisuje się w myśl strukturalistyczną, gdyż zakłada, że istnieje prawda obiektywna i metody wydobywania jej z tekstu. Z poststrukturalistycznego, czy też postmodernistycznego, punktu widzenia, po wydobyciu obiektywnych relacji, okazują się one niejako fikcyjne.

To, co łączy wybrane przeze mnie dzieła, to słowno-narracyjny typ realizacji, obecny zarówno w eksperymencie, który postrzegam jako autonomiczny gatunek radiowy, jak i w przywołanych przeze mnie przykładach sztuki dźwiękowej. Opierają się one na słowie, czasami zauważalna jest fabuła dzieła, w innych egzemplifikacjach układ słowny bywa adramatyczny i rozproszony. Drugi nurt eksperymentów wiąże się z działaniami muzycznymi, jednak wykracza on poza zakres tej publikacji. Taka orientacja wynika ze strukturalistyczno-genologicznego podejścia, w ramach którego chciałabym opisać wybrane realizacje eksperymentalne.

---

<sup>1</sup> J. Mukařovský, *Sztuka jako fakt semiologiczny...*, s. 16.



Duża różnorodność i wyraźny podział na działania słowno-fabularne i muzyczne, sprawia, że taka selekcja wydaje się konieczna.

Dzieła sztuki audialnej, niezależnie od gatunku czy formy, nastawione są na realizację funkcji estetycznej. Nie oznacza to jednak, że rezygnują z funkcji komunikatywnej (przedstawiającej), bowiem „funkcja estetyczna nigdy nie występuje w izolacji”<sup>2</sup>. Jak zauważa Mukařovský, „istnieją dziedziny sztuki, w których funkcja komunikatywna jest bardzo wyraźnie dostrzegalna (poezja, malarstwo, rzeźba), ale są też takie, gdzie jest zatarta (jak np. taniec) lub nawet niewidoczna (np. muzyka, architektura)”<sup>3</sup>. Narracyjne gatunki radiowe charakteryzują się wysoką ekspozycją funkcji przedstawiającej. W szczególności dotyczy to reportażu czy słuchowiska, natomiast najmniej eksperymentów radiowych, szczególnie nurtu muzycznego. Wysoka dostrzegalność tej funkcji, posługując się określeniem badacza, wynika z obecności sjużetu, który może zostać uznany za „realny” lub za fikcyjny<sup>4</sup>. Realny, czy też dokumentalny, sjużet obecny jest w *features* eksperymentalnych, może również pojawić się innych realizacjach sound artu czy w słuchowisku, lecz nie jest to konieczne, ponieważ niejednokrotnie odnoszą się one do światów fikcyjnych. Dokumentalne reprezentacje rzeczywistości, choć istotne dla odbiorcy, struktury i gatunku, nie wpływają jednak na badanie teoretyczne struktury dzieła.

### 1.1. Sound art – dźwięk jako medium artystyczne

Genologia radiowa stanowi dla mnie podstawę teoretyczną do analizy gatunków dokumentalno-artystycznych w kolejnych podrozdziałach. Punktem wyjścia dla badania *features* jest reportaż radiowy i gatunki radiowe w ogóle. Także i dla opracowania eksperymentu radiowego ramą metodologiczną stała się genologia radiowa. By przywołać pełen obraz artystycznych form audialnych, niezbędne będzie przedstawienie przynajmniej kilku uwag o samym sound artcie, na granicy którego balansują *features*, eksperymenty radiowe są zaś jego klasycznymi reprezentacjami. Na potrzeby tych rozważań, dla porządku wyводу, proponuję rozróżnienie na sztukę radiową i sztukę dźwiękową, będącą odpowiednikiem anglojęzycznego terminu „sound art”. Słuchowiska są sztuką radiową, nie ma co do tego żadnych wątpliwości, nie wszystkie jednak będą reprezentowały sound art, który z samej zasady zrywa z ramami gatunkowymi i dotychczasowymi podziałami. Pojawiają się również próby rozgraniczenia słuchowiska i teatru radiowego. Analogiczny układ nomenklatury dostrzegł dziennikarz i kurator zajmujący się sound artem Michał Mendyk:

---

<sup>2</sup> J. Mukařovský, *Semiologia sztuki*, [w:] *Studia semiologiczne*, s. 35.

<sup>3</sup> J. Mukařovský, *Sztuka jako fakt semiologiczny...*, s. 20–21.

<sup>4</sup> Tamże, s. 23.



Zależność ta jest oczywista – im bardziej zasobna, a jednocześnie rozproszona jest baza utworów, tym trudniej odnaleźć w niej te, które uznane zostaną za wartościowe. Wymaga to większej determinacji oraz pewnych umiejętności wyszukiwania odpowiednich treści, jednak podcasty mogą również dawać audycjom drugie życie, gdzie w oderwaniu od fal radiowych docierają do odbiorców, którzy częściej niż z radia korzystają z Internetu. Są też przestrzenia, w której powstają nowe – w tym niezwykle wartościowe artystyczne – treści, bowiem nie wszystkie projekty mają swoją premierę na antenie lub ta miała miejsce wiele lat temu. Chociażby audycje Cathy Lane, o jej programie *Hidden Lives* piszę dalej, dostępne są obecnie na portalu SoundCloud i jest to jedyne miejsce, w którym można zapoznać się z projektami tej autorki. Whitehead widzi w tej tendencji jednak zatracenie wartości i nieco ironizując, stwierdza: „nic, co zrobisz czy powiesz, nie będzie miało już znaczenia, ale nie martw się: będziesz miał nieograniczone możliwości dzielenia się, lubienia czegoś, dawania kciuków w górę, »hashtagowego« zapomnienia”<sup>10</sup>. Autor sugeruje również sposób, w jaki zmienić można trywialny charakter współczesnych działań artystycznych w Internecie:

Możemy odważyć się i stawić czoła naszemu oszołomieniu. Z uchem zwróconym w stronę następnej generacji twórców radiowych, wyobraźmy sobie, a następnie stwórzmy sztukę radiową, która nieustraszenie schodzi w ciemność, wewnątrznie i zewnątrznie; sztukę radiową, która szuka martwych nerwów i przywraca je do życia; sztukę radiową, która zachęca słuchacza do poczucia się jak w domu pełnym chaosu i rozpadu; sztukę radiową obejmującą etos swobodnego zrzeszania się i uczciwej dwuznaczności; sztukę radiową, która natychmiast spopiela gnijące zwłoki wrzucone w naszą przestrzeń; sztukę radiową, która odrzuca ograniczone i uporządkowane formaty z logiem konkretnych firm; sztukę radiową, która odwraca niesłyszące dotąd ucho [...]; sztukę radiową, która przywraca żywą wyobraźnię ogłupionemu „umysłowi społecznemu”; sztukę radiową, która nawołuje do opowiedzenia się przeciwko sprawcom zbrodni i tortur; sztukę radiową, która przenika i pacyfikuje broń śmiertelnej wibracji; sztukę radiową, która w buncie upatruje swojego kochanka i dodaje mu skrzydeł. Jeśli wyteżysz słuch, usłyszysz ten głos<sup>11</sup>.

Historia sound artu jest jednak znacznie dłuższa niż historia Internetu. Sztuka dźwiękowa rozwijała się wraz początkami funkcjonowania radia, faza eksperymentów z nowym wówczas medium stworzyła podwaliny pod dziedzinę sztuki kontynuowaną do dziś. „Zarówno w teorii, jak i w praktyce, termin »sound art« stał się niezwykle widoczny od późnych lat 90. XX wieku”, pisze Christoph Cox<sup>12</sup>,

---

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże. Zdanie „Jeśli wyteżysz słuch, usłyszysz ten głos” (*If you cock your ear, you can hear that voice*) po raz pierwszy użyte zostało przez Whiteheada w słuchowisku *The Loneliest Road*, BBC 2003.

<sup>12</sup> C. Cox, *Sound art and the Sonic Unconscious*, „Organised Sound” 2009, nr 14(1), s. 19.

jednak upatruje on początków tej dziedziny sztuki nieco później niż pierwsze eksperymenty: „sound art pojawił się pod koniec lat 60. XX wieku jako połączenie eksperymentalnych strategii muzycznych z postminimalistycznymi praktykami instalacyjnymi w sztukach wizualnych”<sup>13</sup>. Za pionierów uważa takich artystów dźwiękowych, jak Max Neuhaus, La Monte Young i Alvin Lucier. Zdaniem Coxa „rezonowali oni z twórczością artystów wizualnych takich jak Robert Morris, Michael Asher i Bruce Nauman, którzy mniej więcej w tym samym czasie zaczęli eksperymentować z dźwiękiem”<sup>14</sup>.

W szeroko rozumianym sound arcie, sztuce dźwiękowej, jako autonomicznej dyscyplinie artystycznej, umieszczane zostają zwykle wszelkie realizacje, które przyjęły dźwięk za podstawowy materiał twórczy i nie są jednocześnie słuchowskim, reportażem, muzyką czy inną określoną formą ekspresji. Swoboda twórcza pozwala artystom na dowolne komponowanie swoich dzieł, przekraczanie granic i łączenie gatunków. Traktuję sztukę dźwiękową jako kategorię nadrzędną w stosunku do eksperymentu radiowego, bardziej pojemną i jednocześnie mniej ustrukturalizowaną.

Działania z obszaru sound artu pozostają wciąż naukowo nierozpoznane, o co również pyta Cox w swoim artykule *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*: „dlaczego sztuka dźwiękowa pozostaje tak głęboko niesteoretyzowana? I dlaczego nie udało się wygenerować bogatej i przekonującej literatury krytycznej?”<sup>15</sup>. Za powód takiego stanu rzeczy autor uznaje fakt, że „dominujące modele teoretyczne są do tego nieodpowiednie. Opracowane z myślą o tekstach i obrazach, nie oddają natury brzmienia”<sup>16</sup>. Cox proponuje alternatywne ramy teoretyczne, czyli „opis materialistyczny, który jest w stanie uchwycić naturę dźwięku i umożliwić analizę sztuki dźwiękowej”<sup>17</sup>. Sugeruje ponadto, że „to teoretyczne ujęcie może stanowić model do ponownego przemyślenia sztuki w ogóle i uniknięcia pułapek napotykaných w teoriach reprezentacji i znaczenia”<sup>18</sup>. Zmienia to perspektywę i pytania badawcze, jakie stawiać można w trakcie analizy sztuki dźwiękowej:

moglibyśmy zacząć traktować produkcje artystyczne nie jako kompleksy znaków lub przedstawień, ale kompleksy sił materialnie odbitych przez inne siły i zespoły sił. Możemy zapytać o obraz lub tekst, nie o to, co on oznacza lub reprezentuje, ale o to, co robi, jak działa, jakie zmiany wywołuje<sup>19</sup>.

---

<sup>13</sup> C. Cox, *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, „Journal Of Visual Culture” 2011, nr 10(2), s. 146.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 157.

Doskonałym, polskim przykładem współczesnego słuchowiska eksperymentalnego, które postrzegam jako sound art, jest audycja *Shell Shock*. Słuchowisko zostało wyprodukowane przez Komunę Warszawa, jego pomysłodawcą i autorem tekstu był Tomasz Plata, muzykę przygotował zaś zespół We Will Fail. To alternatywna opowieść o polskiej awangardzie, której bohaterami są Władysław Strzemiński i Stanisław Ignacy Witkiewicz „jako kombatanci I wojny światowej, którzy w nowych abstrakcyjnych formach i radykalnych manifestach szukają lekarstwa na pofrontową traumę”<sup>20</sup>. Warstwa dźwiękowa została zaprojektowana przez Aleksandrę Grünholz, autorkę projektu We Will Fail, tworzącego eksperymentalną elektronikę. *Shell Shock* odchodzi od klasycznej formy słuchowiskowej, fabuła jest nie tyle nieliniowa, co zostaje właściwie zupełnie rozproszona. Opowieść konstruowana jest poprzez serię haseł, między innymi „Chcemy chwalić pogardę”, które w pewnych partiach przybierają formę libretta do elektronicznych, nieco nawiązujących do *trance*, kompozycji We Will Fail. W *Shell Shock* pojawia się również wielogłos pozbawiony treści, jest to pozawerbalne, lecz nie asemantyczne wykorzystanie mowy, dość nietypowe dla teatru radiowego.

Dzieło Tomasza Platy wpisuje się w charakter działań sound artu, sztuki dźwiękowej; jest utworem na elektronikę i słowo mówione. Opowiedziana w *Shell Shock* historia to jedna z warstw, nie jest ona jednak dominująca. Odzwierciedla to w pewien sposób słowa Strzemińskiego i Witkiewicza, które padają w dziele: „Wartością jest forma. Treść nie tworzy formy [...]. Czysta forma, czysta forma, czysta forma”, co uznać można za motto, które przyświecało twórcom słuchowiska. Forma została zupełnie zespolona z jego treścią, spektakl spełnia więc wszelkie założenia słuchowiska eksperymentalnego, łączy wartości poznawcze i fabularne z estetyką płynącą z formy. Na osobną uwagę zasługują artystycznie wartościowe zabiegi montażowe i relacje między zawartością a kształtem.

## 1.2. *Feature* eksperymentalny<sup>21</sup>

Reportaż radiowy, podobnie jak jego literacki pierwowzór, stawia pytania o prawdę, historię, los bohaterów, przebieg wydarzeń i ich społeczne znaczenie. Z kolei *features*, czyli artystyczne reportaże radiowe, są, wedle polskiego rozumienia, wzbogacone o elementy kreacyjne. Zachodnia myśl radioznawcza nie

---

<sup>20</sup> *Shell Shock*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock> (dostęp: 30.12.2019).

<sup>21</sup> *Feature* eksperymentalny, jako jedna z ośmiu wyróżnionych przeze mnie odmian gatunkowych, został opisany w książce *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019. Podrozdział ten powstał w oparciu o rozważania tam ujęte i stanowi rozwinięcie przywołanych tam pojęć i kategorii, posługując się jednak zbieżną bibliografią i egzemplifikacjami.

kieruje się wprost fikcyjnymi dodatkami, podkreślając raczej ogólną artystyczną wartość programu. „Wzmianka o fikcji musiała prowadzić nieuchronnie do pytań o prawdę i fałsz”<sup>22</sup> – tak też stało się w przypadku reportażu prasowego, a później radiowego i jego artystycznej odmiany. Hanna Krall mówiła o swoim piarstwie: „Zagęszczam [...], z wielu zdań robię jedno. Dokładnie takie zdanie mogło nie paść, ale jest prawdziwsze od wypowiedzianego”<sup>23</sup>, z kolei reportażysta radiowy selekcjonuje nagrania, obiera perspektywę, uzupełnia przekaz muzyką, pracuje nad materiałem podczas montażu. Zwrócenie się ku prawdzie jest dla reportażysty obligatoryjne, chociaż – przynajmniej częściowo – jest on również artystą.

Przywodzi to na myśl arystotelesowskie rozróżnienie działań poety i historyka:

Różnią się oni tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciw to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe<sup>24</sup>.

*Feature*, choć poniekąd również reportaż radiowy, ze względu na swą artystyczną naturę również odwołuje się do wartości wyższego rzędu, odchodzi od mimesy, z rzeczywistości czerpie inspirację i na niej może opierać swą treść, forma jednak jest czysto artystyczna.

*Feature* rozumiany bywa jako reportaż radiowy z elementami fikcyjnymi, dzieło audialne o dokumentalnej treści i artystycznej formie, bądź dokumentacja drogi, jaką przeszedł artysta w procesie tworzenia audycji<sup>25</sup>. Tak szerokie ramy gatunkowe i wewnętrzne zróżnicowanie *features* sprawiają, iż realizacje te, zawierające w sobie wiele środków radiowego przekazu, są formami synkretycznymi. Autorzy *features* wykorzystują aktorów, narratora, sceny parasłuchowiskowe. W oparciu o komponenty kreacyjne, które odróżniają *feature* od reportażu radiowego, zauważyć można pewne tendencje realizacyjne<sup>26</sup>. W ramach tej formy wyróżniłam osiem odmian gatunkowych *features*:

<sup>22</sup> A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998, s. 165.

<sup>23</sup> W. Kot, *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000, s. 39.

<sup>24</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 30.

<sup>25</sup> S. Street, cyt. za: H. Walker-Brown, *The Art of Radio: An academic study into the creative process of radio feature making*, <https://www.linkedin.com/pulse/20140728150159-179461249-the-art-of-radio-an-academic-study-into-the-creative-process-of-radio-feature-making> (dostęp: 10.08.2016).

<sup>26</sup> Zob. N. Kowalska, *Prix Europa: The European Broadcasting Festival 2018. Radio documentary's and feature's trends, forms and topics*, „RadioDoc Review” 2018, nr 4(1).



1. Ze względu na narrację i narratora jako podstawowy element wyróżniający audycję: *feature* narracji odautorskiej, narracji bezpośredniej oraz bohatera-autora;
2. Ze względu na obecność aktora: *feature* z elementami słuchowiska i aktorski;
3. Ze względu na strukturę: *feature* inscenizowany, eksperymentalny i mozaikowy.

*Feature* eksperymentalny<sup>27</sup>, czy też eksperymentalny reportaż artystyczny<sup>28</sup>, to takie dzieło, w którym na kanwie prawdziwej historii czy realnego bohatera zbudowana zostaje audycja złożona z różnych tworzyw dźwiękowych, najczęściej opracowana na podstawie scenariusza napisanego przez autora dzieła. Twórcy eksperymentalnych reportaży wykorzystują wszelkie możliwości techniczne, włączając do dzieła innowacyjne zabiegi konstrukcyjne, ważna jest dla nich funkcja estetyczna i walory artystyczne dzieła. Poszczególne realizacje nieczęsto są do siebie podobne, raczej nie posługują się podobnymi metodami. Audycje te łączą w sobie poznawcze walory reportażu radiowego i artystyczne ukierunkowanie eksperymentów radiowych. Od reportażu różni je jednak koncentracja na przedstawieniu autorskiej wizji, nie zaś dziennikarskiej dokładności, *features* dają zatem możliwość kreowania zdarzeń. Cechuje je korzystanie z nieograniczonych zasobów dźwiękowych i odejście od pełnego mimetyzmu. Eksperymenty jako działania w pełni artystyczne zorientowane są na realizację funkcji estetycznej i nie muszą opowiadać o rzeczywistości, eksperymentalne *features* skupiają się jednak na równowadze pomiędzy artyzmem a bohaterem, funkcją poznawczą i estetyczną.

Od lat 30. XX wieku w BBC działał system jednoosobowej pracy nad audycjami typu *feature*<sup>29</sup>, producent programu był jednocześnie autorem tekstu i nagrań. Dziś taki sposób tworzenia audycji artystyczno-dokumentalnych, poza wyjątkowymi sytuacjami współpracy między autorami, jest naturalny. Dotyczy to również dzieł, w których – jak w przypadku *features* eksperymentalnych – część audycji opiera się na scenariuszu. Inaczej sytuacja wygląda w teatrze radiowym, gdzie autor tekstu nie jest zwykle reżyserem dzieła.

---

<sup>27</sup> *Feature* eksperymentalny został przeze mnie opisany w książce *Forma i treść...*, jednak ze względu na charakter rozważań w niniejszej publikacji syntetyzuję opis tej odmiany gatunkowej w tym rozdziale. Zob. N. Kowalska, *Forma i treść. Polski i zagraniczny...*; też, *Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu feature w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych*, [w:] *Radio w cyfrowym świecie*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.

<sup>28</sup> Pojęcia *feature* i reportaż artystyczny traktuję synonimicznie.

<sup>29</sup> N. Kowalska, *Forma i treść. Polski i zagraniczny...*, s. 45.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w artykule *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej* przygląda się kwestii autorstwa słuchowiska radiowego:

Samo pojęcie „autorstwa” staje się zresztą – jak wspomniano – też niejasne. Gdy np. M. Braun skarży się, iż jego słuchowisko pt. *Sygnal z Marsa* (notabene mocno „nieradiowe”) skrócono arbitralnie z 70 stron do... 5, ojca i córkę zamieniono na męża i żonę, zaś „delegat państwa europejskiego” stał się... studentem seminarium duchownego, w rzeczy samej ustalenie, kto jest faktycznym autorem tego słuchowiska, stawia recenzenta w sytuacji dość kłopotliwej, wymagającej wszakże jego wyraźnego rozstrzygnięcia<sup>30</sup>.

Kłopotliwość tej sytuacji wynika niejako z podwójnego autorstwa słuchowiska, warstwy tekstowej i jego przeniesienia do radia. Wspominam o autorze w dramacie radiowym, by zwrócić uwagę na sposób tworzenia *features* eksperymentalnych. Mimo użycia scenariusza oraz innych form przekazu, autor jest zwykle jeden, łączy w sobie role scenarzysty i reżysera, a finalna wersja dzieła jest przełożeniem na język radia jego artystycznej wizji.

*Features* eksperymentalne ustanawiają innowacje zarówno na poziomie treści, jak i formy. Autorzy wprowadzają do dzieł narratorów, aktorów, realizują poszczególne sceny na podstawie scenariusza lub wykorzystują poezję jako jeden ze środków wyrazu. Scenariusz do eksperymentalnych *features* różni się jednak od tego, którym posługują się twórcy słuchowisk radiowych. Scenariusze *features* uwzględniają zazwyczaj również spontaniczne słowo bohatera, wypowiedzi przypadkowych przechodniów czy dzwoniących do radia słuchaczy. Tworzone są w silnym związku ze światem rzeczywistym, głos bohatera staje się pewnego rodzaju **preparatem**, jak dźwięk w ogóle w eksperymencie. Powrócę do tej koncepcji podczas opisu eksperymentów radiowych.

Przykładami takich realizacji, wśród wielu innych, są: *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa, *Lovely Ways To Burn* Gregory’ego Whiteheada czy *A Very Different Time*<sup>31</sup> autorstwa Phila Smitha i Alana Halla<sup>32</sup>. *Dzieci Sodomy*... są audycją eksperymentalną formalnie, zawierającą różne tworzywa głosowe i formy podawcze, z kolei *A Very Different Time* to audycja eksperymentalno-poetycka, natomiast w audycji *Lovely*..., do której powrócę jeszcze w rozdziale piątym, Whitehead eksperymentuje również na poziomie treści.

*Feature Dzieci Sodomy*... opowiada o mieszkańcach przedmieść Akry w Ghanie, które zostały nazwane Sodoma i Gomora. Dzieło składa się z siedemnastu

<sup>30</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 157.

<sup>31</sup> P. Smith, A. Hall, *A Very Different Time*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2017.

<sup>32</sup> Reportażysta brytyjski, założyciel wytwórni radiowej Falling Tree, laureat nagrody Prix Italia w 2014 roku za *Everything, Nothing, Harvey Keitel*.



scen i pięciu *Zwischenszene*<sup>33</sup>, czyli krótkich scenek pomiędzy scenami głównymi. W utworze Jarischa pojawia się kilkunastu bohaterów – każdy z nich występuje tylko w jednej ze scen. Wylaniający się obraz nie jest optymistyczny – to świat pełen ubóstwa, dziecięcej prostytucji, ale także nadziei wiązanych z przyjazdem Europejczyków: wiary w to, że pomogą im się wydostać z Afryki. Autor, prezentując problem mieszkańców Sodomy i Gomory, posługuje się głosami spotkanych ludzi, swoim oraz trzema dodatkowymi, wykreowanymi.

Pierwszy z dodanych przez Jarischa głosów należy do narratorki, opisuje ona miejsce akcji oraz kreuje historię, jaka potencjalnie mogłaby się przytrafić słuchaczowi, gdyby urodził się w Afryce, zwraca się wówczas bezpośrednio do odbiorcy, w drugiej osobie liczby pojedynczej. Opowiada o załamaniu nerwowym matki, śmierci ojca, przybyciu do Sodomy i Gomory, próbie ucieczki. Prowadzi odbiorcę przez swego rodzaju alternatywną historię życia słuchacza. W figurze wykreowanego bohatera, z którym może się utożsamić, odzwierciedlone zostają wszystkie prawdziwe historie. Konstrukcja *mise en abyme* miała na celu przybliżenie europejskiemu odbiorcy realiów afrykańskich przedmiotów, a także pomóc w identyfikacji z bohaterem.

*Deine Stimme* (pol. twój głos) to drugi wprowadzony przez autora głos. Pełni on rolę tłumacza, symultanicznie przekłada na język niemiecki słowa bohaterów, którzy porozumiewają się w języku angielskim lub jednym z języków afrykańskich. „Twój głos” tłumaczy tylko kwestie młodych bohaterów *feature*, przez co faktycznie odzwierciedla swoją nazwę i staje się głosem bohaterów.

Ostatnim z głosów jest *Begleitstimme*, „głos towarzyszący”, który umiejscawia poszczególne sceny. Pełni on jednak jeszcze jedną istotną rolę: w *Zwischenszene*, które każdorazowo składają się z kilkudzaniowej wypowiedzi Ilkke Laitinena, dyrektora Frontexu<sup>34</sup>, posługującego się językiem angielskim, *Begleitstimme* powtarza najważniejsze słowa po niemiecku. Są one kluczowe dla rozmowy; „głos towarzyszący” wyluskuje niejako najważniejsze elementy dyskusji.

*Dzieci Sodomy...* to wielogłosowa opowieść, w której forma odzwierciedla treść, lustrzany efekt, widoczny w historii narratorki i dwóch dodatkowych głosach, wprowadza drugi poziom w audycji, stanowi pewną nadwyżkę tekstową w stosunku do naturalniejszych relacji bohaterów. Wszystkie rodzaje tworzyw głosowych mogą zapewniać pewną identyfikację emocjonalną z postaciami. Podobną funkcję pełni również artystycznie opracowana nadbudowa narracyjna w postaci dodatkowych głosów.

Innym sposobem na stworzenie eksperymentalnego *feature* jest wprowadzenie innowacji już na poziomie samego tekstu. Audycja zatytułowana *A Very*

<sup>33</sup> Dosłownie „między scenami”.

<sup>34</sup> Frontex to Europejska Agencja Zarządzania Współpracą Operacyjną na Granicach Zewnętrznych Państw Członkowskich Unii Europejskiej.

*Different Time*<sup>35</sup> autorstwa Phila Smitha i Alana Halla to poetycka realizacja, która łączy głosy wielu bohaterów zebrane w latach 2015–2017 w Berlinie i wiersz *Paysage Moralisé* autorstwa Wystana Hugh Audena napisany w 1934 roku. Audycję rozpoczyna wypowiedź narratora:

Więc... nie było żadnych trudności. A my oczywiście zawsze myśleliśmy: „O, tak, to będzie trwać wiecznie”. Nie widzieliśmy ich. Nie było ich w zasięgu wzroku. Nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy, nie obchodziło nas to... I było trochę trudno pożegnać się z tą iluzją... Ale, wiesz, ty żyjesz w zupełnie innym czasie...

Po tej partii narracyjnej przytoczone zostają ostatnie słowa wersów pierwszej zwrotki *Paysage Moralisé*. Głos lektorki jest zmodyfikowany, pauzy między słowami zachowane, jednak same wypowiedzi mają przyspieszone tempo. Zabieg ten zostaje powtórzony w przypadku drugiej strofy, te zaś dzieli krótki materiał nagrany w Berlinie.

Głosy anonimowych bohaterów podzielić można na dwie podstawowe grupy. Pierwsza z nich to edytowane komputerowo próbki materiału, są one – co charakterystyczne dla eksperymentalnego podejścia – spreparowane w celu uzyskania odpowiedniego efektu estetycznego i kompozycyjnego. Jego funkcją jest wywołanie równoczesnego wrażenia tłumy i osamotnienia w tym tłumie; w audycji usłyszeć można wielu ludzi, czasami ich głosy nakładają się na siebie, jednak rzadko kiedy dialogizują. Drugą grupą są dłuższe wypowiedzi, których nie modyfikowano komputerowo; ci bohaterowie opowiadają o sobie i swoich uczuciach, a fragmenty wiersza stają się myślą przewodnią całej partii:

(PM<sup>36</sup>) „Gdzie miłość była niewinna”,

–... jak, naprawdę ciepło.

(PM) „będąc daleko od miast”.

(*Głosy nachodzą na siebie*) – To znaczy, nie możesz się tego pozbyć. To wciąż twój kraj...

– Tak, wciąż jestem młody, młody chłopak ...

[...]

– To trudne, przeprowadziłeś się do Berlina i nie mogłeś wrócić do Anglii.

– ...a potem wróciłem.

(PM) „Ale świt wrócił i nadal byli w miastach”.

(*Wypowiedź jednego bohatera, spójna*) Trudno być w kraju, który nie jest twoją ojczyzną. I nie możesz mówić w tym języku. [...]

<sup>35</sup> P. Smith, A. Hall, *A Very Different Time*.

<sup>36</sup> W.H. Auden, *Paysage Moralisé, The Collected Poetry of W. H. Auden*, Random House, New York 1945, s. 47–48.

Głównym tematem audycji jest miasto i jego mieszkańcy, szczególnie uchodźcy i imigranci. Wybór wiersza również nie był przypadkowy, dla Audena miasto to zarówno rzeczywisty obraz, do którego często się odwołuje, jak i symbol pewnego statusu społecznego, moralnego czy duchowego<sup>37</sup>. Nachodzące na siebie głosy przestają nieść informacje, stają się metaforą dźwiękową, wskazującą zarówno na powszechność problemu, jak i jego zindywidualizowane formy. Metafora dźwiękowa to rodzaj zabiegu audialnego, za pomocą którego autor, używając go w odpowiednim kontekście lub z pewną powtarzalnością, nadaje dźwiękowi określone znaczenie, wcześniej nieobecne. Wówczas dźwięk-symbol odsyła do innego, wybranego przez autora, zjawiska, obiektu czy postaci<sup>38</sup>. Metaforyczność *A Very Different Time* jest oczywista i nieunikniona. Autorzy użyli wiersza jako ramy; tekst dopiero po zestawieniu z berlińskimi nagraniami stał się spójny treściowo z wybranym tematem. Montaż i edycja dźwięków odwołują się do tematu i stanowią jego formalną reprezentację, a nie jedynie formę podawczą.

W eksperymentalnych *features* uwypuklona zostaje artystyczna strona reportażu radiowego, zdaje się ona dominować nad innymi komponentami. Sposobów realizacji tego typu *feature* jest wiele, powyższe przykłady mają jedynie ilustrować poziomy, na których eksperymenty w ramach tego gatunku są realizowane.

### 1.3. Eksperyment radiowy w ujęciu genologicznym

Obecność eksperymentu radiowego na polu artystycznej ekspresji dźwiękowej skłania do rewizji postrzegania relacji pomiędzy artystycznymi gatunkami radiowymi. Marginalna dostrzegalność działań eksperymentalnych zawęża pole analiz, szczególnie porównawczych, oraz wpływa na ogólny obraz radiowych realizacji artystycznych. Naturalnie skłania to do pytania, co stanowi o specyfice eksperymentu radiowego.

Zarówno wśród praktyków radia, jak i jego badaczy, funkcjonuje pojęcie słuchowiska eksperymentalnego, które, zdawać by się mogło, wypełnia lukę pomiędzy klasycznym teatrem radiowym a sound artem. Jednak w mojej ocenie słuchowisko radiowe jest przede wszystkim formą fabularną, zaś realizacje sztuki dźwiękowej – niekoniecznie. Na potrzeby badań nad tymi niejednoznacznymi, synkretycznymi realizacjami, związanymi ze słownym nurtem sztuki dźwiękowej, nazywam je eksperymentami radiowymi i traktuję jako autonomiczną formę radiową. Rozróżnienie to będzie niezbędne dla klarowności opisów i analiz w ramach tak szerokiej kategorii jak sztuka audialna.

---

<sup>37</sup> D. Bryfonski (red.), *Contemporary literary criticism*, Gale Research Company, Detroit 1973, s. 86.

<sup>38</sup> Więcej o metaforze dźwiękowej piszę w rozdziale czwartym.

Eksperymenty radiowe wykazują pewne cechy wspólne, są formą radiową, którą postrzegać można jako autonomiczny gatunek radiowy<sup>39</sup>. Na gruncie fonicznych, artystycznych działań eksperymentalnych można wyróżnić dwie podstawowe orientacje: słowną i muzyczną. O ile nurt muzyczny, w Polsce zapoczątkowany i z sukcesem rozwijany w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, nie budzi moich wątpliwości związanych z genologią radiową, bowiem wpisuje się w założenia muzyki eksperymentalnej, o tyle słowne, czy też narracyjne realizacje sztuki dźwiękowej, mogą przypominać *features* lub słuchowiska radiowe. To właśnie tego typu audycje są przedmiotem mojego zainteresowania, badam relacje tych utworów z pozostałymi rodzajami audycji, gatunkami radiowymi oraz ich eksperymentalnymi odmianami. Audycje te były realizowane również w Studiu Eksperymentalnym, tam premierę miały ballady radiowe i utwory *ars acustica* Eugeniusza Rudnika, jak na przykład *Lekcja, Lekcja II*<sup>40</sup> czy *Martwa natura z ptakiem, zegarem, strzelcem i panną*. Do audycji autorstwa tego artysty powrócę w kolejnym rozdziale.

Zanim przejdę do szczegółowego opisanie eksperymentu radiowego, chciałabym przywołać kilka definicji eksperymentu w sztuce. Niezwykle pojemną definicję proponuje artysta John Cage, kierując swoje rozważania w stronę praktycznego przebiegu procesu eksperymentowania: „słowo eksperyment nie odnosi się do aktywności, która może podlegać ocenie, którą odbiorcy uznają za sukces lub porażkę, eksperyment to każde działanie, którego rezultat pozostaje nieznanym”<sup>41</sup>. Takie pojmowanie tej aktywności przybliży ją do działań naukowych, prób badawczych. Podobnie interpretują zjawisko Magda Roszkowska i Bogna Świątkowska we wstępie do *Studia eksperyment. Zbiór tekstów*, gdzie przywołują słowa Francisa Bacona, twierdzącego, że:

podstawowym celem nauki jest uwolnienie człowieka z więzów natury i konieczności. Środkiem do tego celu powinien być – zamiast teorii – właśnie eksperyment, bo jedynie on, na drodze doświadczenia, umożliwi rzeczywiste poznanie świata<sup>42</sup>.

Na gruncie omawianych przeze mnie eksperymentów autor i słuchacz dążą raczej do poznania sztuki, a uwolnienie z więzów dotyczy raczej artysty, który w ramach sztuki eksperymentalnej może się swobodnie poruszać, nie bacząc na obowiązujące normy, wyznaczniki czy dotychczasowe praktyki.

---

<sup>39</sup> Więcej o eksperymentach i jego wyznacznikach gatunkowych pisałam [w:] N. Kowalska, *Eksperyment jako gatunek*, „Media Biznes Kultura” 2019, nr 2(7), s. 41–51.

<sup>40</sup> E. Rudnik, *Lekcja, Lekcja II*, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia 1965.

<sup>41</sup> J. Cage, cyt. za: M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Wstęp*, [w:] *Studia Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 7.

<sup>42</sup> Tamże.

Istotą eksperymentu jest jego unikalny charakter. Jak piszą dalej Roszkowska i Świątkowska, „sztuka przywiązana jest więc do wizji eksperymentu rozumianego jako jednostkowe bądź kolektywne przeżycie niepowtarzalnego wydarzenia”<sup>43</sup>. Zagrożeniem dla postrzegania takich praktyk jest konotacja eksperymentu z próbą czy nieoczekiwanym – i niekoniecznie satysfakcjonującym – efektem. Na taki aspekt zwraca uwagę Józef Robakowski: „ponieważ eksperyment stanowi fazę prób, która nie musi być aktem artystycznym. Jest procesem twórczym, niekoniecznie spełnionym”<sup>44</sup>, dlatego też artysta nigdy nie postrzegał swojej pracy jako procesu eksperymentowania: „w Warsztacie Formy Filmowej nie chcieliśmy robić żadnych eksperymentów, chcieliśmy raczej stwarzać fakty artystyczne, które by były ostatecznymi modelami”<sup>45</sup>. Opozycja eksperyment – fakt artystyczny hierarchizuje myślenie o sztuce, stawiając pierwszy element niżej, zrównując go z procesem twórczym, próbą. Rozumienie eksperymentu jako gatunku jest stanowiskiem przeciwnym.

Jednym z ciekawych głosów w dyskusji na temat definiowania eksperymentów radiowych jest zdanie Michała Libery, który zauważa zmianę w pojmowaniu tego typu audycji:

z pewnością zaś [dawniej] określenia tego [eksperymentu – przy. aut.] nie używało się z taką dezynwolturą jak dzisiaj, kiedy eksperymentalne jest wszystko to, co nie mieści się w ramówce radia publicznego w godzinach 6:00 – 22:00, czyli innymi słowy to, co nie mieści się w dobrze ugruntowanym kanonie<sup>46</sup>.

Definiowanie eksperymentu jako działań spoza głównego nurtu nie jest nowością, podobnie postrzegano literaturę eksperymentalną, Raymond Federman tak opisuje odbiór prozy eksperymentalnej i proces jej klasyfikacji:

Wszystko, co nie mieści się w kategorii „prozy sukcesu” (komercyjnego rzecz jasna) albo nie jest tym, co Jean Paul Sartre nazywał „literaturą pożywną”, wszystko, co jest oceniane jako „nie dla czytelników” zostaje natychmiast zesłane w rejony eksperymentu – w miejsce bezpieczne i jałowe<sup>47</sup>.

Innowacyjność dzieł eksperymentalnych może budzić w odbiorcach niepewność, bowiem percepcja „nowego” jest uwarunkowana zrozumieniem „poprzedniego”. Obok wspomnianej już opozycji próba – fakt artystyczny, również kontrast mię-

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> J. Robakowski, cyt. za: A. Gruszczyński, *Całkowicie stracić kontrolę. Z Józefem Robakowskim rozmawia Arek Gruszczyński*, [w:] *Studio Eksperyment...*, s. 44.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> M. Libera, *Tu się nie eksperymentuje. Tu się po prostu pracuje*, [w:] *Studio Eksperyment...*, s. 55.

<sup>47</sup> R. Federman, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 422.

dzy nowym a starym, czy też znanym a nieznanym, może zostać pomyślany jako przestrzeń w której granicach umieszczono eksperyment. Te dwie pary przeciwieństw, cztery zmienne, stają się punktami odniesienia dla wielu definicji form eksperymentalnych, a ich wzajemne napięcia wpływają na dynamikę i charakter dzieła. „Muzyka przestaje być obca, gdy ją poznamy”, mówił o swojej – odrębnej, nowej, innej – twórczości Bogusław Schaeffer<sup>48</sup>, zatem również eksperymenty można „oswoić”, zrozumieć i poznać jako artystyczne fakty na stałe wpisane w krajobraz sztuki.

Eksperyment dźwiękowy<sup>49</sup> to forma radiowa, która jest bezpośrednim przełożeniem wizji autora na język dźwięków, tak jak „sztuka nie leży w obiekcie, tylko w autorskiej koncepcji sztuki, w stosunku do której obiekty są podrzędne”<sup>50</sup>, tak istota eksperymentu radiowego nie znajduje się w pojedynczym tworzywie dźwiękowym, lecz w sposobie, w jaki został on w dziele użyty i jaką pełni w nim funkcję. Dźwięk w audycjach eksperymentalnych przybiera znamiona **preparatu**. Utrwalony wycinek z rzeczywistości – niezależnie czy wykreowany, aktorski, spontaniczny bądź reporterski – zostaje poddany procesom obróbki montażowej. Preparowanie dźwięków częstokroć dotyczy tzw. cytatów dźwiękowych, określanych także jako *found footage*, czyli „istniejący już materiał, z którego tworzy nowe dzieło”<sup>51</sup>. Artysta bada jego wariacyjność, zmienia brzmienie i zastosowanie, by osiągnąć możliwie jak najbardziej satysfakcjonującą wersję. **Dźwięk-preparat** staje się materiałem, z którego artysta tworzy audycję. Proces preparowania składa się z kilku stadiów, a zmiana recepcji poszczególnych wymiarów danego dźwięku zachodzi na kilku płaszczyznach. Po pierwsze następuje oderwanie od jego naturalnego brzmienia, zostaje ono zmienione, modyfikacja następuje w procesie montażu i edycji dźwięku. W związku z tym procesem następuje druga zmiana, czyli odejście od naturalnego, czy też pierwotnego, znaczenia danego materiału fonicznego. Dźwięk nabiera innej treści, zmienia się jego sens i pełnione przezeń funkcje. Słowo uczyniło słuchowisko – a później również inne gatunki artystyczne – homocentrycznym<sup>52</sup>,

---

<sup>48</sup> B. Schaeffer, cyt. za: J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera*. Trzy rozmowy, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 18.

<sup>49</sup> Pojęć dźwiękowy i muzyczny nie traktuję synonimicznie, za Rogerem Scrutonem rozróżniam zjawiska dźwiękowe i muzyczne, porządki te – choć oba są akustyczne – nie są tożsame. Zob. R. Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Mind and Culture*, Methuen, London 1983.

<sup>50</sup> U. Mayer, *Conceptual Art*, E.P. Dutton & Co., New York 1972, s. 9.

<sup>51</sup> L. Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017, s. 12–13.

<sup>52</sup> L. Blaustein, cyt. za: Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 96.



spreparowanie słów zmienia tę perspektywę, stawiając w centrum sam dźwięk jako taki i jego możliwości, odrywające się od pierwotnego znaczenia. W ten sposób mogą zostać spreparowane nie tylko pojedyncze słowa czy dźwięki, ale także całe frazy lub sekwencje.

Jest to najbardziej widoczne w przypadku pracy nad dźwiękami naturalnymi bądź ludzkim głosem, na przykład wypowiedziami bohatera oraz narratora. Słowa te zaczynają wówczas funkcjonować jak jeden z efektów dźwiękowych, który staje się artystycznym środkiem wyrazu, materiałem – nie stanowi jednak formy konceptualizacji językowej. Trzecia płaszczyzna wiąże się bezpośrednio z procesem edycji, który doprowadza do owych zmian. Autor bada możliwości fal dźwiękowych: może je rozciągać, odwracać, zapętląć czy rytmizować. Im bardziej znaczące modyfikacje, tym mniej istotny staje się sam materiał wyjściowy. Odejście od niego i zmianę w postrzeganiu jego wartości zauważał już w latach 60. Eugeniusz Rudnik. Artysta swoją refleksję zanotował w swoich zapisach z dnia 18 lutego 1966 roku, przywołanych przez autorów opracowania *Studia Eksperyment*<sup>53</sup>.

Cathy Lane<sup>54</sup> w audycji *Hidden Lives* odchodzi od konwencjonalnego użycia słowa i buduje z zarejestrowanych odczytów pewną przestrzeń dźwiękową, której znaczenie jest realizowane na poziomie całej audycji, nie zaś w ramach poszczególnych fraz. *Hidden Lives*, jak pisze o audycji sama autorka, „bada idee domu jako repozytorium wspomnień oraz kobiet jako kustoszów pamięci i ukrytych historii”<sup>55</sup>. W swoim eksperymencie Lane porusza kwestie związane z codziennymi, rutynowo powtarzаныmi czynnościami domowych, co – jak zauważa – jest wspólne dla kobiet, niezależnie od czasów czy kultur, w których żyją. „Wykonując te niewidzialne prace, kobiety ukształtowały i uporządkowały szafki, pokoje, wszelkiego rodzaju miejsca mieszkania oraz życie wewnętrzne społeczeństw i kosmologii”<sup>56</sup>, pisze o *Hidden Lives* autorka. Zauważa również podwójny wymiar pracy domowej:

w określonym czasie [kobiety – przyp. aut.] były ograniczane do wnętrza domu, by wykonywać nierozpoznaną i wyczerpującą służbę domową, a jednocześnie mogły kolonizować to „wnętrze” jako własne miejsce marzeń i wspomnień<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> E. Rudnik, *Symposium „studyjne” na temat technologii*, [w:] *Studia Eksperyment...*, s. 36–40.

<sup>54</sup> Prof. Cathy Lane, badaczka sztuki dźwiękowej na University of Arts London i artystka radiowa. Swoje dzieła tworzy na podstawie słowa mówionego, nagrań terenowych i materiałów archiwalnych. Obecnie w swojej pracy badawczej i artystycznej koncentruje się na tym, jak dźwięk odnosi się do przeszłości, historii ludzkiej, środowiska, zbiorowych i indywidualnych wspomnień z perspektywy feministycznej.

<sup>55</sup> C. Lane, *Hidden Lives*, <https://soundcloud.com/playingwithwords/hidden-lives> (dostęp: 29.11.2019).

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.

Co interesujące, audycja nie była szczegółowo zaplanowana przed przystąpieniem do nagrań. Cathy Lane miała w domu książkę *The Book of Hints and Wrinkles*. Pozycja ciekawiła i inspirowała ją na tyle, że postanowiła poprosić odwiedzających ją gości o przeczytaniu do mikrofonu krótkiego fragmentu. „Na cały materiał tego nagrania składają się odczyty kobiet z *The Book of Hints and Wrinkles*, małego kawałka historii społecznej z lat 30. XX wieku, który opisuje, jak kobiety powinny zarządzać zarówno swoimi domami, jak i sobą”<sup>58</sup>. Po serii nagrań zorientowała się, że prośbę tę kierowała jedynie w stronę kobiet, nigdy mężczyzn, choć ci także gościli w jej domu<sup>59</sup>. Początki audycji są więc nieco przypadkowe, a działania autorki wyraźnie intuicyjne, co wpisuje się w charakter tworzenia eksperymentów. *Hidden Lives* eksploruje „kompozycyjne wykorzystanie przestrzeni i gestu jako metafory fizycznych i emocjonalnych przeżyć”<sup>60</sup>, odcina się zatem od pierwotnego znaczenia poszczególnych słów, zmieniając je w metaforę dźwiękową. Lane próbuje wykorzystać „układ, ruch i gest dźwiękowy w przestrzeni, aby podkreślić możliwe cechy asocjacyjne nagranego materiału zgodnie z osobistym doświadczeniem”<sup>61</sup>. Odczyty traktuje jako materiał dźwiękowy, z którego buduje dzieło w sensie zarówno poznawczym, jak i dźwiękowo-przestrzennym: „niektóre konkretne idee, które składają się na kompozycję *Hidden Lives*, dotyczą traktowania tekstu przechodzącego od szeptów i oddechów pamięci do na wpół wyartykułowanych sentencji, do rutyny powtarzającej się jak mantra, która staje się jak ściana rozkazów i poleceń”<sup>62</sup>. W kompozycji dzieła odbija się jego tematyka, struktura jest zatem odzwierciedleniem indywidualnego podejścia do tematu.

W eksperymencie radiowym proces twórczy zakłada korzystanie ze wszelkich narzędzi i metod, wszystkiego, co słyszalne, ciszy, kompozycji muzycznych oraz narzędzi dramaturgiczno-narracyjnych. Istotnymi elementami eksperymentu fonicznego są unikalne zabiegi montażowe czy efekty dźwiękowe, autoteliczność przekazu i nawiązania do innych tekstów kultury. Nadrzędną funkcją, realizowaną przez tego typu audycje, jest funkcja estetyczna dzieła sztuki. Eksperyment audialny bywa realizowany jako adaptacja wcześniej istniejących tekstów kultury. Może powstać także w oparciu o oryginalny scenariusz, zawierać kreacje aktorskie czy rozbudowane partie słowno-narracyjne lub przeciwnie – bazować jedynie na dygresjach i fragmentaryczności.

Allen S. Weiss tak opisuje eksperymentalną audycję *Pressures of the Unspeakable* Gregory’ego Whiteheada:

---

<sup>58</sup> C. Lane, *Hidden Lives*.

<sup>59</sup> Rozmowa autorki z Cathy Lane, 17.10.2019, Londyn.

<sup>60</sup> C. Lane, *Hidden Lives*.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże.



to uwertura charakteryzująca się elizją, fragmentacją, wynaturzeniem, dezintegracją, przebitkami, wtrąceniami, wielościęzkowymi kompilacjami. To dzieło, które odtwarza dyskurs radiowy za pomocą skrajności. Dlatego też, każda próba nadania sensu, byłaby zdradą<sup>63</sup>.

Dezintegracja i związana z nią elizja, zmieniająca bieg audycji poprzez pomieszczenie powtarzalnych partii, wielościęzkowość, odniesienia do innych tekstów kultury czy pojęć, nowatorski sposób montażu i narracji są elementami, które sprawiają, że audycja zaczyna funkcjonować jako eksperyment. Montaż i ingerencja techniczna nie jest jedynie naturalną koniecznością tworzenia dzieła radiowego, w przypadku eksperymentów, na przykład autorstwa Eugeniusza Rudnika czy Gregory'ego Whiteheada, można mówić o technicznej wirtuozerii i komponowaniu zabiegów montażowych. Jest to element audycji równoważny innym komponentom, słownym czy muzycznym; staje się wartościowy estetycznie i niekiedy celowo eksponowany.

Najistotniejszą cechą radiowego programu eksperymentalnego zdaje się być poszukiwanie nowych form, które korespondują z innymi dziedzinami sztuki. Takie eksperymenty przesuwają dotychczasowe granice, jeśli założymy, że te bariery w ogóle istnieją. Poszukiwanie jest procesem, w którym kluczową rolę może odegrać kontrolowany przypadek – podążanie za dźwiękiem bez konkretnego planu. Kompozytor i dramaturg Bogusław Schaeffer tak mówił o nieplanowaniu w muzyce:

przypatrywałem się przez kilka lat pracy kompozytorów, którzy zajmowali się muzyką elektroakustyczną i doszedłem do wniosku, że wszyscy – bez wyjątku – postępują niewłaściwie; ustalając dokładnie wszystkie parametry muzyczne, nie pozwolili oni utworowi stanowić tkanki żywej. [...] Dokładność potrzebna jest architekturze czy konstrukcji pojazdów, ale w sztuce nie jest ona na miejscu, jest niepotrzebna, utrupia muzykę<sup>64</sup>.

Eksperyment dopuszcza również pewną niedokładność, brak sprecyzowanego planu lub czynnik losowy, szczególnie w trakcie manualnej edycji taśm. Co również istotne, eksperyment radiowy jest wolny od naśladownictwa, nie ma na celu odwzorowania rzeczywistości, wpisania się w ramy gatunkowe jakichkolwiek realizacji. Stawia pytania o granicę sztuki, o ważność dźwięku, może, lecz nie musi, przekazywać pewną opowieść, ale na pewno przedstawia swoją własną historię. Jak pisze Whitehead: „radio tworzy jest idealną przestrzeń operacyjną, w której można łączyć ze sobą rozszczępione dotąd historie, których złączenie pozwoli na nowo rozumieć nasze stłumione wrażliwość i niespójność”<sup>65</sup>. Dotyczy to również

<sup>63</sup> A. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press Books, Durham 1995, s. 76.

<sup>64</sup> B. Schaeffer, cyt. za: J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia...*, s. 13.

<sup>65</sup> G. Whitehead, *Wings of Eros...*, s. 13.

eksperymentów czerpiących z nagrań terenowych, częściowo dokumentalnych. Istotą eksperymentu radiowego jest jego kompozycja, bowiem „nie jest bowiem napisana i wykonana, ale reżyserowana [...], wszystkie elementy są równie ważne, tkanka dramatyczna czy słowna nie dominuje nad strukturą muzyczną – i na odwrót”<sup>66</sup>. Ta równowaga pomiędzy komponentami muzycznymi i pozamuzycznymi wprowadza audycję w obszar realizacji słowno-muzycznych, które – w zależności od innych komponentów – wpisują się w założenia eksperymentalne w duchu nurtu słowno-narracyjnego.

Eksperymentem radiowym o bardzo ciekawej konstrukcji jest *86400 Seconds Time Zones* autorstwa Chantal Dumas. Audycja opowiada o percepcji czasu, postrzeganiu „teraz”. Tytuł odnosi się do liczby sekund w ciągu dnia, co jest jednocześnie odbiciem treści audycji – pewnego rodzaju *mise en abyme*. Autorka zebrała głosy w różnych językach, każdy reprezentujący jedną ze stref czasowych. W zależności od gęstości zaludnienia na danym obszarze nakładała na siebie odpowiednio wiele warstw głosów w procesie montażu. Całość jest afabularna, akcja nie zostaje zawiązana. Słowo mówione jest reprezentacją uniwersalnego człowieka, a nie żadnej konkretnej postaci. *86400...* to audycja tworzona na dwóch osiach: czasowej, gdy prezentowane są strefy i przestrzennej – dośrodkowej – gdy nakłada się odpowiednia ilość ludzkich głosów. Taka koncentryczna konstrukcja audycji dowodzi, że radio i sztuka dźwiękowa nie wymagają pełnej linearności. W dziele Dumas istotniejsze jest to, co dzieje się jednocześnie, niż następujące po sobie zdarzenia słowne.

Eksperyment radiowy jest formą reprezentującą twórcze poszukiwanie. To wyraz oryginalnej myśli autora, jego kreatywności i innowacyjnych metod. Nieograniczone działania produkcyjne wpływają na poszerzanie granic sztuki audialnej, ogywanie nowych znaczeń i rekonstrukcję sensów. Dla artysty gatunek i jego wyznaczniki nie stanowią jednak punktu wyjścia, choć efekt prac radiowego eksperymentatora może wpisywać się w genologiczne ramy i realizować założenia konkretnych form radiowych. Autorzy – świadomie bądź nie – korzystają z dorobku sound artu i gatunków radiowych, częstokroć tworząc ich nowe odmiany i formy.

## 1.4. Słuchowisko eksperymentalne

Słuchowiska radiowe są bodaj najszerzej rozpoznawalną – obok reportażu – artystyczną formą radiową. W publikacjach na temat *features* zarówno słuchowisko, jak i reportaż występują jako stałe punkty odwoławcze<sup>67</sup>, swego rodzaju

<sup>66</sup> J. Jiříčka, *Zdobywcy scen akustycznych...*, s. 13.

<sup>67</sup> Por. A. Budzyński, *Feature – gatunek otwarty*, Antena 1983, nr 23, s. 14 oraz J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Feature w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2012 i 2013*, „Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1(23).

rama definicyjna dla innych gatunków. Wynika to z faktu, iż jest to rodzaj sztuki szeroko zbadany, interesował on wielu wybitnych badaczy radia<sup>68</sup>. Słuchowiska stanowią radiowy odpowiednik teatru, jednak są pozbawione – kluczowego dla teatru klasycznego – odbioru niezakłóconego, nieprzefiltrowanego przez urządzenia czy media, natychmiastowego, spójnego w czasie trwania i odbioru. Sposób emisji, czyli wcześniejsze nagranie sztuki – z możliwością prób i powtórzeń scen – przypomina film bez wizji. Teatralność słuchowiska związana jest z jego imaginacyjnością i akcją rozgrywaną w wyobraźni słuchacza.

Słuchowisko, również to eksperymentalne, stanowi:

artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne (głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wieloplanowa akustyczna przestrzeń); w strukturze swej dzieło to podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcja słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja konstituuje się jako imaginatywna rzeczywistość w twórczej wyobraźni słuchacz<sup>69</sup>.

Akcja słuchowiska, kształtująca się w ramach konkretnego systemu wyobrażeniowego odbiorcy, to **akuzja**, będąca celem słuchowiska i jego odbioru. Termin ten został wprowadzony przez Leopolda Blausteina i oznacza wewnętrzną reprezentację wyglądu rzeczy<sup>70</sup>. Wytwarzane wewnątrz znaczenia nie zawsze są spójne z wyglądem przedmiotu w realnej przestrzeni. Jest to charakterystyczne dla wtórnej wizualności sztuki radiowej<sup>71</sup>, jak również bywa określana akuzja. Tak, jak nieme kino „nie jest niemą sztuką, lecz taką, w której nie ma słyszalnych słów”<sup>72</sup>, tak sztuka radiowa nie jest ślepa, wizualność – choć wtórna – jest ważnym jej komponentem.

Definiowanie słuchowiska, rozróżnianie jego form i odmian, skupia się – w najogólniejszym ujęciu – wokół czterech zmiennych, rozbitych na dwie opozycyjne pary. Pierwsza z nich to słuchowisko oryginalne i adaptacyjne, z kolei druga zestawia ze sobą fonocentryzm i logocentryzm.

<sup>68</sup> W Polsce o słuchowisku piali m.in. W. Hulewicz, S. Bardijewska, E. Pleszkun-Olejniczakowa, M. Kaziów, J. Bachura-Wojtasik, A. Mucha (Pawlik), K. Albińska, J. Łastowiecki, J. Mayen, L. Blaustein, P. Czarnek.

<sup>69</sup> M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 93.

<sup>70</sup> L. Blaustein, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5. Zob. też: tenże, *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień*, Lwów 1931; tenże, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938; tenże, *Przedstawienia imaginatywne*, Przemysł 1930; tenże, *Rola percepcji w doznaniu estetycznym*, Warszawa 1937.

<sup>71</sup> Zob. A. Mucha, *Głosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 491.

<sup>72</sup> B. Eichenbaum, *W sprawie napisów*, „Kino” 1984, nr 11, s. 30.

Słuchowiska oryginalne zostały napisane specjalnie dla medium audialnego, zaś utwory adaptacyjne stanowią przełożenie istniejących wcześniej utworów literackich, jak pisze Aleksandra Mucha: „oba pojęcia, jako inwarianty słuchowiska jako gatunku, koncentrują się wokół wspólnego trzonu semantycznego”<sup>73</sup>. Jak podaje dalej badaczka:

Na drodze długotrwałej ewolucji i ustawicznego rozwoju dramatycznych form radiowych, pojęcia „słuchowiska oryginalnego” i „adaptacji słuchowiskowej” wykrystalizowały się, dookreśliły gatunkowo i wyznaczyły granice własnej specyfiki, podkreślając wzajemną odrębność także na drodze opozycyjnego zestawiania własnych eksplikacji [...]. Adaptację – obok postulowanej w odniesieniu do wszystkich spektakli radiowych autosemantyczności w obrębie systemu semiotycznego sztuki audialnej – cechuje bowiem występowanie rdzennych konotacji wobec źródłowej sztuki literackiej, co zdaje się uprawniać do przeprowadzania analiz porównawczych, badania wzajemnych oddziaływań na linii adaptacja-pierwowzór oraz ewentualnego wpływu adaptacji na tradycję interpretacyjną podstawy literackiej. Słuchowisko oryginalne, pozbawione pierwowzoru literackiego, stanowiące zapis i realizację audialną dzieła radiowego, niejako z natury wydaje się pozbawione możliwości uczestniczenia w procesie adaptacyjnym<sup>74</sup>.

Odmienność genetyczna obu wariantów nie jest jednak skorelowana ze wspólnymi dla nich: systemem przedstawieniowym, ekspresją radiowych środków artystycznych czy związkami z literaturą, również słuchowisko oryginalne, bowiem „motywacja literacka nie tylko nie jest obca oryginalnej twórczości słuchowiskowej, ale wręcz zawiera się w jej charakterystyce gatunkowej”<sup>75</sup>. Sztuka radiowa, niezależnie od gatunku, jest silnie powiązana z literaturą. Autorzy czerpią z niej inspiracje, motywy, fragmenty, poszczególne wiersze czy postaci.

W badaniach nad spektaklem radiowym dominują natomiast dwie opozycyjne koncepcje interpretacyjne: fonocentryzm i logocentryzm<sup>76</sup>. Kwestią różnicującą

<sup>73</sup> A. Mucha, *Głosy do ontologii...*, s. 489.

<sup>74</sup> Tamże, s. 492–493.

<sup>75</sup> Tamże, s. 493. W dobie konwergencji mediów można również wyszczególnić słuchowisko hipertekstowe, o którym pisze Eliza Matusiak. Zob. też, *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700 jako dzieło po wielokroć otwarte. Analiza i interpretacja*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” (w druku); też, *Alexa, play The Inspection Chamber. O interaktywnym słuchowisku produkcji BBC w obliczu zwrotu audytywnego*, „Media Biznes Kultura” 2019, nr 2(7), s. 9–21; też, *Słuchacz czy bohater? O specyfice słuchowisk interaktywnych na przykładzie Mr. Robot. Daily Five/Nine oraz Westworld: The Maze*, [w:] *Postać w kulturze wizualnej. Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2019, s. 9–22.

<sup>76</sup> Zob. K. Albińska, „Teatr do słuchania”, „literatura do grania”, „kino dla ucha”: o rodowodzie gatunkowym słuchowiska radiowego, „Kultura i Historia” 2012, t. 21 oraz J. Bachura,

oba podejścia jest pozycja najistotniejszych komponentów dramatu radiowego: słowa i dźwięku. W tym ostatnim fonocentrycy upatrywali sedno tychże realizacji:

od czasu pojawienia się teatru radiowego pisanie o nim koncentrowało się wokół wyznaczenia podstawowego tworzywa fonicznego, z jakiego jest zbudowany. Dla jednych było to słowo (byli to tzw. logocentrycy), dla drugich – akustyka (fonocentrycy)<sup>77</sup>.

Słuchowiska radiowe, zarówno polskie, jak i zagraniczne, są formą pojemną stylistycznie oraz fabularnie. Powstają spektakle niezwykle zróżnicowane tematycznie, bowiem, jak pisze Sława Bardijewska:

formuła [słuchowiska – przyp. aut.] jest szeroka i pojemna dla wszystkich treści, otwiera się na wszystkie konwencje stylistyczne. Wśród polskich słuchowisk są utwory realistyczno-obyczajowe, metaforyczno-poetyckie i paraboliczne, dialogowe i narracyjne, dramatyczne i komediowe, kameralne i wieloobsadowe<sup>78</sup>.

W ramach teatru wyobraźni ukonstytuowanych zostało kilka kategorii, swego rodzaju odmian gatunkowych, wyróżnionych ze względu na strukturę dzieła bądź konstrukcje narracyjne. Jego typy zostały dokładnie określone przez Bardijewską<sup>79</sup> w trzech podstawowych grupach. Pierwszą stanowią słuchowiska dramatyczno-fabularne z dominacją dialogu:

1. Słuchowiska dialogowe o konstrukcji zamkniętej są oparte na uporządkowanym ciągu zdarzeń, które rozwijają się ku rozstrzygającemu finałowi.
2. Słuchowiska dialogowe o konstrukcji luźnej charakteryzują się mnogością postaci, wielowątkową akcją i elastycznym charakterem czasu i przestrzeni.
3. Słuchowiska dialogowe o konstrukcji otwartej charakteryzują się zdanieniami pozbawionymi linearności; akcja rozgrywa się w różnych planach przestrzennych i czasowych, obejmuje wiele lat, miejsc, zawiera retrospekcje, introspekcje, fragmentaryzację scen.
4. Słuchowiska dialogowo-dyskursywne opierają się na akcji słownej i dramaturgii myśli; konstrukcja dzieła może być zamknięta lub otwarta.
5. Słuchowiska dialogowe z narratorem są stworzone w oparciu o dialogi i narrację, narrator jest postacią spoza akcji, komentuje bądź zapowiada wydarzenia.

---

*Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.

<sup>77</sup> J. Łastowiecki, *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 1 (12), s. 13.

<sup>78</sup> S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978, s. 13–14.

<sup>79</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001, s. 72–74. Syntezy opisów odmian również na tej podstawie.



Druga grupa to słuchowiska narracyjno-dramatyczne, z utajoną dialogicznością, zbudowane na kształt spowiedzi, monologowe. Mogą przybierać formę wyznania, w którym dialogi zostają przytoczone.

Trzecią grupę stanowią słuchowiska adramatyczne i afabularne, którym chciałabym przyjrzeć się nieco dokładniej. Słuchowiska poetyckie wyszczególnione w tej kategorii to dialogowe lub dialogowo-narracyjne utwory, w których akcja jest rozproszona, dramatyczno-liryczna. Zdarzenia przywołane w fabule mają charakter liryczno-subiektywny, poetycki, nie zaś czasowo-przestrzenny. Jako bohatera Bardijewska wskazuje liryczne „ja”, dialogi są metaforyczne, czasami wewnętrzne lub pozorne. Utwory te najczęściej charakteryzuje otwarta konstrukcja oraz silne oddziaływanie na emocje słuchacza, bardzo duże znaczenie mają także muzyka i efekty dźwiękowe.

Drugim typem są słuchowiska pozornie dialogowe o konstrukcji rozproszonej. W tych utworach następuje redukcja podstawowych elementów dramaturgicznych, spektakle przybierają zatem formę antysłuchowiska. Charakteryzują się afabularnością i antyakcyjnością, może występować również dialogowa asemantyczność. Bardijewska odmianę tę określa jako eksperyment formalny w ramach sztuki słuchowiskowej.

Trzecią kategorię stanowią słuchowiska werbalno-akustyczne. Opierają się one na dźwiękach naturalnych bądź sztucznych. Fonia słowna pozbawiona jest semantyczności, słowa mogą być bełkotliwe, niezrozumiałe bądź wyparte przez krzyk, ukazuje ona ekspresję ludzkiego głosu, jej struktura zbliżona jest do muzyki, zdarzenia mają bowiem wymiar głównie foniczny.

Ostatni typ to słuchowiska kolażowe, w ramach których wykorzystany zostaje montaż dźwięków naturalnych i sztucznych. Są splotem zdarzeń fonicznych, pozostają rozproszone, nie tworzą akcji w dosłownym znaczeniu.

Wysoko opracowana teoretycznie materia słuchowiskowa nie potrzebuje dodatkowych podziałów i rewolucji redefiniujących teatr radiowy, jednak nie sposób nie zauważyć, że słuchowiska eksperymentalne wymkają się powyższym rozgraniczeniom, a opracowania zawierające elementy dla nich charakterystyczne, nie zostały, bynajmniej wprost, uchwycone w istniejących klasyfikacjach badaczy teatru radiowego. W związku z tym, zanim przejdę do zestawienia wyznaczników gatunkowych odmian eksperymentalnych, chciałabym krótko opisać eksperymentalną odmianę teatru radiowego. Na gruncie sztuki dźwiękowej, ale także w jej praktycznym ujęciu, granice między eksperymentem radiowym, ujętym w gatunkowe ramy, a słuchowiskiem eksperymentalnym są płynne. Opierają się raczej na niuansach i metodologicznych podziałach, aniżeli sztywnych granicach przestrzeganych przez twórców. Jednak nie sposób nie zauważyć, że rodowód genologiczny obu gatunków różni się i pewne rozbieżności są zauważalne.

W 1936 roku teatr radiowy podzielono na trzy sceny:

podstawę podziału stanowiły teksty słuchowisk. I tak nazwą Oryginalny Teatr Wyobraźni określano premiery pisane specjalnie dla radia; miano Klasycznego Teatru

Wyobraźni przysługiwało przedstawieniom opartym na dramatach i adaptacjach tekstów klasycznych, Powszechny Teatr Wyobraźni prezentował zaś repertuar mniej poważny. Premiery nadawano w czwartki, teatr popularny miał dla siebie wieczory niedzielne i poniedziałkowe, teatr eksperymentalny zaś późne wieczory środowe<sup>80</sup>.

Jak pisze Pleszkun-Olejniczakowa:

Eksperymentalny Teatr Wyobraźni – jak każdy chyba eksperyment – budził, szczególnie na początku, uczucia mieszane. Mniej wymagający słuchacze i część krytyki zarzucały tym słuchowiskom, że są zbyt długie, niepopularne, bez akcji; mówiono nawet, że przeciętny słuchacz nic z tego nie rozumie<sup>81</sup>.

Podejście to świadczyło o nie do końca zrozumianych założeniach eksperymentalnego teatru radiowego, które Aleksander Zelwerowicz opisywał następująco:

Zgodnie z założeniem kierownictwa Wydziału Literackiego Polskiego Radia chodziło o wyodrębnienie z ogólnego programu Teatru Wyobraźni tych audycji, które mają zdecydowanie charakter eksperymentu, próby [...]. Zwrócono na nie uwagę wybredniejszych słuchaczy, tych wszystkich, których słowo „eksperyment” zachęci do odszukania fali warszawskiej, a nie odstraszy. I odwrotnie, etykieta „eksperymentalna” miała ustrzec te audycje od pretensji szerokich rzesz słuchaczy (one to Dyрекcję Programową Radia zmuszają nieraz do równania w dół)<sup>82</sup>.

W ramach Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni odbyła się pierwsza radiofonizacja tekstu pamiętnikarskiego, gdy „pod koniec 1936 r. (25 XI) przedstawiono w radiowym Teatrze Eksperymentalnym słuchowisko Elżbiety Szemplińskiej *Potrójny ślad*. Reżyserem był E. Węgierko, wśród wykonawców zaś znaleźli się: Irena Eichlerówna, Karolina Lubieńska i Jan Kreczmar”<sup>83</sup>. Jak pisał, przywołany przez Pleszkun-Olejniczakową, Wiktor Majewski w „Pionie”: „na specjalną uwagę zasługiwał w tym eksperymencie pomysł zmaterializowania głosu z pamiętnika”<sup>84</sup>. Dalej badaczka konstatuje:

Jedna autorka zaczyna więc czytać cudzy pamiętnik, a za chwilę zastępuje ją w tym druga — autorka owych zwierzeń. A że głos Darii to trochę głos zza grobu? ... Cóż stąd?... Dziś nam, wychowanym na sztuce filmowej i telewizyjnej, przyzwyczajonym do możliwości, jakie one posiadają, trudno wprost zrozumieć, co było w tym

<sup>80</sup> T. Byrski, *O teatrze radiowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 502–504.

<sup>81</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych (O Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni)*, „Prace Polonistyczne” 1990, s. 225–238.

<sup>82</sup> A. Zelwerowicz, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Literatura w Polskim Radiu...*, s. 230.

<sup>83</sup> Tamże, s. 236.

<sup>84</sup> Tamże.

pomyśle aż tak niezwykłego. To przecież zabieg bardzo często obecnie stosowany. A jednak niewiele tylko ponad pół wieku temu wielkim głosem wołano: „Ten chwyt z zamianą głosów był prawdziwym odkryciem radiowym”. I w konkluzji: „Słuchowisko Szemplińskiej uważam za najciekawszy w ogóle debiut amatorski w całym dotychczasowym Teatrze Wyobraźni”<sup>85</sup>.

Słuchowiska eksperymentalne są audycjami, które – w najogólniejszym ujęciu – wskazują na nowe sposoby realizacyjne. Zrywają z klasyczną realizacją, dominującą rolą fabuły i języka, niesłyszalnym montażem. W klasycznym słuchowisku głos i język uchodzą za jedne z najważniejszych elementów słuchowiska, są nośnikiem informacji oraz emocji. Wyznaczają również foniczną oś konstrukcyjną, organizują strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego oraz umożliwiają charakterystykę postaci<sup>86</sup>. W audycjach eksperymentalnych głos i słowo mogą przybrać formę libretta, zaczynają funkcjonować w inny sposób, w oderwaniu od postaci, ostatecznie bohater może nawet nie zostać obdarzony głosem.

Najczęściej wykorzystywanym rodzajem muzyki w słuchowisku eksperymentalnym jest muzyka transcendentna czy też niediegetyczna<sup>87</sup>, której źródło nie wiąże się z akcją; ma ona zwykle na celu wprowadzenie odautorskiego komentarza, nadania kierunku interpretacyjnego lub podkreślenie charakteru audycji.

W radiowym spektaklu eksperymentalnym autorzy w pewien sposób grają z gatunkiem, wprowadzają zróżnicowane formy podawcze. Utwory te mogą zawierać elementy poetyckie, dokumentalne, rozbudowaną warstwę muzyczną, symulację obecności wewnątrz spektaklu innej formy radiowej, na przykład audycji radiowej. Często stosuje się kolażową narrację, co sprawia, że treść zostaje rozbita na mniejsze fragmenty, z których każdy zyskuje pewną autonomię, funkcjonując jednocześnie w ramach całej struktury. Rozproszenie fabularne stosował między innymi Eugeniusz Rudnik w audycji *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna*. Wówczas uwypuklono sam sens i zamysł audycji, mniej istotne stały się poszczególne zwroty fabularne.

Różnorodność formalna wpływa na stosowanie wielu kategorii estetycznych i antyestetycznych, niekoniecznie w celu uzyskania efektu groteskowego. Dźwiękowy antyestetyzm to nie tylko turpistyczne opisy i nawiązania, ale również wykorzystanie hałasu, gwałtownych cięć, pisków i innych materiałów, których klasyczni twórcy unikają w dziełach radiowych.

<sup>85</sup> Tamże, s. 237–238.

<sup>86</sup> Zob. J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*; S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 57.

<sup>87</sup> Podział na muzykę transcendentną i immanentną wprowadził J. Płażewski, z kolei pojęciem diegezy w kontekście muzyki posługują się m.in. S. Czyżewski, P. Sitarski, zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961; S. Czyżewski, P. Sitarski, *ABC Filmu. Słownik pojęć filmowych*, <http://edukacjafilmowa.pl/abc-filmu/> (dostęp: 30.12.2019).



Słuchowiska eksperymentalne, zresztą jak wszystkie eksperymenty na różnych obszarach, stawiają pytania o kondycję tejże dziedziny sztuki, przyszłość teatru radiowego, jego możliwości i wciąż niezagospodarowane przestrzenie. Zatraca się sens opozycji pomiędzy fono- czy logocentryzmem, bowiem słowo i dźwięk są równoważne, współlistnieją na tym samym poziomie i oba te komponenty realizują funkcję przedstawieniową, co łączy słuchowisko eksperymentalne z eksperymentem radiowym.

Gdzie zatem przebiega granica pomiędzy słuchowiskiem eksperymentalnym a eksperymentem? Słuchowisko eksperymentalne to wciąż jedynie audialna reprezentacja teatru, spektakl powstały w oparciu o tekst dramatyczny, w którym rozwija się – niekoniecznie dominująca – fabuła dzieła. Może cechować ją fragmentaryczność, alinearność, bywa pozbawiona większości elementów dramatycznych, jednak pewnego rodzaju akcja zostaje zawiązana. W eksperymencie radiowym następuje odejście od praktyk dramatycznych i fonicznego przedstawienia teatralnego. Efektem tego jest artystyczny utwór foniczny, w którym słowa nie pełnią funkcji związanych z fabularnością dzieła, są zaś jednym z wielu tworzyw dźwiękowych, które wraz z pozostałą tkanką audialną tworzą określoną strukturę. W eksperymentach radiowych wykorzystuje się również nagranie bohatera autentycznego, niespisaną wcześniej w scenariuszu wypowiedź, będącą jedynym materiałem werbalnym. Nie jest to sportykane w utworach aktorskich.

Jedna z grup słuchowisk, wyodrębniona przez Bardijewską, czyli spektakle adramatyczne i afabularne, w dużej mierze wypełnia założenia słuchowiska eksperymentalnego, uwzględnia jego nowatorską formę, afabularność, asemantyczność słowa i istotność warstwy pozasłownej. Jednak radiowy teatr eksperymentalny stanowi odmianę nadrzędną w stosunku do niezwykle precyzyjnego podziału badaczki. Ta nadrzędność nie wiąże się bynajmniej z ważkością wprowadzanych podziałów, lecz z kluczem, według którego były one konstytuowane. Słuchowiska eksperymentalne są odmianą szerszą, na którą składają się utwory czerpiące ze wszystkich czterech odmian zawartych w grupie słuchowisk adramatycznych, mogą korzystać również z dokonań innych rodzajów dramatu radiowego czy innych gatunków radiowych.

Przykładem eksperymentalnego spektaklu radiowego jest *Mother, Father And Child* w reżyserii Laurel Brodsley<sup>88</sup>. Słuchowisko zostało rozpisane na trzy głosy, analogiczne do osób przedstawionych w tytule dzieła. Czwartym „bohaterem” jest wykorzystany w spektaklu warsztat elektroniczny. Historia opowiada o rozwoju szaleństwa u dziecka i jego rodzinnych doświadczeń. Dźwięk jest zapętlony w tle, ten sam płacz dziecka pojawia się wielokrotnie. Struktura słuchowiska to odbicie jego treści. Urywane frazy i niespójna struktura dzieła stanowią analogię

---

<sup>88</sup> L. Brodsley, *Mother, Father And Child*, KPFK Pacifica Radio 1975.

do relacji panujących w rodzinie. Większą rolę odgrywa w utworze wykorzystany montaż niż warstwa dialogowa. Pojedyncza fraza, np. „wszystko w porządku” (*It's alright now*), również zostaje wykorzystana wielokrotnie, aktorka wypowiada kwestię raz, kolejne użycia są zaś powieleniem tego nagrania, matka uspokajająca dziecko zdaje się wprowadzać nieco nerwową atmosferę. Takie głosy są rozmieszczone w audycji przestrzennie, następuje przesunięcie w czasie prawego i lewego kanału i ich osobne wykorzystanie, co wpływa na pozorną lokalizację mówiących, spotęgowaną pogłosem. W efekcie mamy do czynienia z akustycznym i estetycznym wrażeniem otaczającego słuchacza dźwięku.

Postępujące szaleństwo dziecka ma swoje odbicie w rozwoju struktury dzieła, fabuła zatem rozbija się, treść zatraca się w formie, tracąc swoje pierwotne znaczenie i kierunek. Początkowo czytelna warstwa słowna staje się nieprzejrzysta i niejednoznaczna, a opowieść zmienia się w doświadczenie. Kompozycja jest kłamrowa, w zakończeniu klarowność wypowiedzi zostaje przywrócona, równowaga jest jednak iluzoryczna, bowiem powrót do pierwotnego ładu nie może być możliwy.

Eksperymentalne słuchowisko radiowe to jednak nie tylko alinearna struktura i gwałtownie urywana fraza, czego dowodzi projekt *Postcards From a Cataclysm*<sup>89</sup> wyprodukowany przez Jamesa Robinsona, a autorami dramatów byli Davida Varela, Rommi Smith, Lizzie Nunnery, Josie Long, Tim Crouch, Carla Grose i The Factory. *Postcards...* to słuchowisko składające się z 9 epizodów, opowiadających o globalnej zagładzie. Każdy z nich przedstawia inny sposób reagowania na wiadomość, że w kierunku Ziemi zbliża się asteroida. Miniatury słuchowiskowe grają z konwencją komedii i dramatu, autorzy w krótkich formach starali się uchwycić szeroki wachlarz ludzkich emocji, pojawiających się w obliczu katastrofy.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pisała o słuchowisku jako „sztuce, która nie tylko może, ale wręcz musi – ze swej istoty – zmieniać rzeczywistość i nigdy, niezależnie od naszych intencji, nie stanie się z nią tożsama”<sup>90</sup>. Jednak dość często ta fikcjonalna dziedzina sztuki czerpie bezpośrednio inspiracje z rzeczywistości i opowiada o autentycznych bohaterach. Wykorzystanie dokumentów w słuchowisku nie jest niczym nowym, jednak sposób ich wykorzystania każdorazowo stanowi o typie realizacji:

jeśli bowiem choć raz zgodzimy się na dodatek własny autora scenariusza do dokumentów, choćby w postaci jednego zdania, raz dopuścimy precedens, spowodujemy, iż granica między adaptacją słuchowiskową a słuchowiskiem dokumentalnym stanie się „uznaniowa” i niemierzalna<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> J. Robinson, *Postcards From a Cataclysm*, BBC 4 2010.

<sup>90</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 23.

<sup>91</sup> Tamże, s. 49.

Słuchowiska eksperymentalne są zatem najczęściej adaptacją radiową, nieczęsto bowiem autorzy pracują na materiale dokumentalnym w jego pierwotnej postaci. Staje się on raczej punktem wyjścia do pracy nad tekstem artystycznym, aniżeli dźwiękowym cytatem z archiwaliów.

Niezwykłe ciekawym przykładem słuchowiska eksperymentalnego jest audycja dokumentalno-poetycka *Grymas O*<sup>92</sup>. Dzieło autorstwa Krzysztofa Kiczka (scenariusz, reżyseria, realizacja i opracowanie muzyczne) zostało zrealizowane na podstawie wierszy Zenona Dytki, zebranych w tomiku pod tytułem tym samym co słuchowisko. Premierowa emisja odbyła się 6 października 2013 roku w Programie Pierwszym Polskiego Radia, a udział w niej wzięli Zenon Dytko, Grzegorz Przybył, Dariusz Chojnacki, Maciej Szczawiński, prof. Krzysztof Kłosiński, Jacek Filus. Audycja rozpoczyna się nietypowo, wprowadzenie stanowi bowiem rozmowa telefoniczna, w której Kiczek dowiaduje się o pomysłe na audycję i o samym jej bohaterze<sup>93</sup>. Jest ona przerywana wypowiedziami samego Dytki. Wstęp odbiega zatem od norm przyjętych w słuchowisku, forma zbliża się do reportażu radiowego czy *feature*. Nie od razu Kiczek odpowiada na pytanie: „interesuje Cię to czy nie?”. Nagle słuchacz zostaje wyrwany z nostalgicznego nieco tonu przez krótki, intensywny szum i trzask radioodbiornika. Przerwywnik ten jeszcze kilkukrotnie będzie sygnalizować granicę między poszczególnymi scenami czy wypowiedziami.

Dwa podstawowe tworzywa głosowe w dziele to aktorskie interpretacje poezji i naturalne, spontaniczne wypowiedzi bohaterów, realizujących dokumentalny komponent dzieła. Są to głosy między innymi samego poety i profesora Kłosińskiego. Poezję Zenona Dytki ułożono w dialogi, opowieści, narracje. Niektóre słowa wbijają się w brzmienie monitora pracy serca, którego ciągły dźwięk podbija znaczenie końzonego zdania i nadaje kierunek jego interpretacji. Inne fragmenty przedstawiono w asyście śpiewów chóralnych czy krzyku. Są to elementy niezwykle misternie opracowane realizacyjnie. Aktorskie recytacje poddane zostały licznym zabiegom, słowa trafiają do słuchacza raz z prawego, innym razem tylko z lewego kanału – jedna fraza bywa podbita wieloma efektami montażowymi, pogłosem, echem, modyfikacją głosu czy powtórzeniem ułożonym w rytm muzyki elektronicznej. Niektóre z fragmentów wierszy przyjmują rolę hasel kilkukrotnie powtórzonych w audycji, zostają przeniesione w audialną przestrzeń, gdzie nabierają nowych znaczeń.

---

<sup>92</sup> K. Kiczek, *Grymas O*, Program Pierwszy Polskiego Radia 2013.

<sup>93</sup> Wprowadzenia tego typu charakterystyczne są dla reportażu radiowych i *features* odautorskich, z takiej formy rozpoczęcia audycji korzysta często reportażystka Katarzyna Michalak. Zob. N. Kowalska, *Feature po polsku. Artystyczne reportaże radiowe autorstwa Katarzyny Michalak*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 4(11), s. 81–90.

Montaż i opracowanie muzyczne nie ilustrują poezji, są równoważną, integralną częścią tego słuchowiska. Wykorzystano zarówno liryczne utwory, jak i muzykę techno. Słuchowisko to, chociaż z jednej strony – siłą rzeczy – skupione jest na słowie, z drugiej zaś wykorzystuje głównie muzykę i dźwięki sztuczne, jest dziełem audialnie przestrzennym i stworzonym w ramach bardzo określonego, choć różnorodnego, świata sonicznego. Opracowanie muzyczne i realizacja akustyczna otwierają nowe kierunki interpretacyjne zbioru *Grymas O*, przenoszą audycję na zupełnie nowy poziom plasujący się na przecięciu spektaklu radiowego i sound artu, bowiem włączono naturalne wypowiedzi bohaterów, co nie jest częste w przypadku słuchowiska radiowego.

W odmienny sposób do realizacji słuchowiska opartego na wydarzeniach autentycznych podeszli twórcy *Map czasu*. Jest to historyczno-dokumentalne słuchowisko eksperymentalne w reżyserii Marcina Karnowskiego, zrealizowane w 2019 roku. Swoją premierę miało podczas publicznej prezentacji z udziałem słuchaczy w Bydgoszczy<sup>94</sup>, zaś premierowa emisja radiowa, jak podaje reżyser audycji, miała miejsce w Łodzi:

pierwsza tak naprawdę była chyba Łódź. Studenckie Radio Żak Politechniki Łódzkiej poświęciło słuchowisku audycję, gdzie poleciało ono w całości. Natomiast w Czwórcę była audycja z drobnymi fragmentami. *Mapy czasu* w ogólnopolskiej rozgłośni gościły w Dwójce, w audycji *Nokturn*. Taka była kolejność jeśli chodzi o chronologię, lecz te odstępstwa czasowe były oczywiście bardzo małe<sup>95</sup>.

Muzykę do audycji stworzyli Antek Jachna, Wojciech Jachna, Radosław Drwęcki i Marcin Karnowski (wraz z gościnnym udziałem Anny Niestatek, Marka Maciejewskiego i Jarosława Hejmanna). Co wyjątkowe, spektakl ukazał się na płycie winylowej<sup>96</sup>, jeszcze przed radiową premierą. Tak o projekcie mówi jego reżyser:

*Mapy czasu* są dla mnie wydawnictwem szczególnym. Rzecz będzie niebawem prezentowana w Radio PiK, ale [...] *Mapy czasu* ukazały się właśnie na winylu. Cała hi-

---

<sup>94</sup> 20 grudnia 2019 roku w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. dr. Witolda Bełzy w Bydgoszczy.

<sup>95</sup> M. Karnowski, list elektroniczny do autorki z dn. 28.05.2020.

<sup>96</sup> Dystrybucja płyty winylowej jest swego rodzaju rozwinięciem konceptu *Map czasu*: „Płyta nic nie kosztuje, co nie znaczy, że jest za darmo. Tak sobie wymyśliłem, że aby ją otrzymać, należy dać coś w zamian, stąd korespondencyjna akcja *wymiany wspomnień*, jeśli to mogę tak nazwać. W zamian za drobiazg z przeszłości (stare zdjęcie z dawnych lat, wspomnienie z dzieciństwa, kartka pocztowa, ślad z przeszłości itp.), wysłany na adres [...], przesyłam pod wskazany adres *Mapy czasu*. Oczywiście nikogo nie chcę pozbawiać pamiątek rodzinnych, dlatego wystarczą skany tych skarbów przeszłości”, z listu elektronicznego do autorki z dn. 30.12.2019.

storia ze słuchowiskiem jest dla mnie zresztą niesamowita. *Mapy czasu* opowiadają o Annie Jachninie. Jej pamiętniki z wojny i pobytu w Auschwitz odnalazła rodzina w piwnicy, już po jej śmierci. Dopiero wówczas dowiedzieliśmy się, że jest autorką *Siekiera motyki* (do lat 90. XX w. funkcjonował zapis „autor słów nieznany”). Mój serdeczny kolega Wojtek Jachna (wnuk Anny) z synem Antkiem zrobili ścieżkę dźwiękową do 2. części tego słuchowiska (w pierwszej części gram z Radkiem Drwęckim i zaproszonymi gośćmi). Wyszło nam więc międzypokoleniowe, szczególnie spotkanie. Takie prawdziwe mapy czasu<sup>97</sup>.

Słuchowisko podzielono na dwie części, w wydaniu analogowym cezurę wyznaczają strony płyty. Konstrukcja pierwszej części to próba zerwania z konwencjonalną narracją słuchowiskową, pojawiają się także gry z gatunkami i formami podawczymi. Bohaterka, choć główna, nie materializuje się w głównym toku opowieści, gdyż to rekonstrukcja quasi-dziennikarskiego śledztwa wybija się na pierwszy plan. Anna Jachnina przemyka w opowieściach i krótkich scenach, jest bohaterką-widmem, dopiero w drugim segmencie umieszczono ją w centrum spektaklu.

Akcja pierwszej części toczy się dwutorowo, składają się na nią udratyzowane fragmenty poszukiwań w formie rozmowy dziennikarza i redaktora naczelnego (w tych rolach Tomasz Kaźmierski i Michał Zdeb) – to dziejące się wspólnie próby dotarcia do prawdy o bohaterce. Drugim rodzajem materiału są krótkie sceny, w których Bogumiła Wresilo wciela się w postać Anny Jachniny. Dialogi rozmieszczono niezwykle przestrzennie, część z nich dobiega do słuchacza z dalekiego planu, inne rozgrywają się w bliskim planie, czasami głosy nachodzą na siebie.

Druga część to monologi Anny Niestatek. Aktorka odczytuje fragmenty pamiętników bohaterki. Osamotniony głos narracji Anny Jachniny prowadzi słuchacza przez tę historię w akompaniamencie muzyki elektronicznej, wykonywanej na m.in. handpanie, hamgamie, cymbałach. Pomiędzy kwestiami aktorskimi rozciągają się bogate muzycznie i dźwiękowo pejzaże. Autorzy korzystali tylko z oryginalnych, powstałych specjalnie dla *Map czasu*, nagrań, które zarejestrowano w wybranych do tego przestrzeniach<sup>98</sup>. W efekcie otrzymujemy słuchowisko wielowymiarowe, o głębokiej warstwie muzycznej. Fabuła drugiej części – strony B na płycie winylowej – to fabuła spójna, ustrukturalizowana według pamiętnikarskiej narracji bohaterki. Fragmenty z historii Anny Jachniny stworzyły kolekcję kadrów z jej pamięci – nie tyle opowiedzia-

<sup>97</sup> M. Karnowski, list elektroniczny do autorki z dn. 30.12.2019.

<sup>98</sup> „Nagrania terenowe powstały w Bydgoszczy, Warszawie i Oświęcimiu (na *Mapach czasu* nie korzystano z żadnego banku dźwięków, wszystkie zostały zarejestrowane w naturze). Lektorów nagrano w Studio Mózg, a muzykę na Strychu Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy przez Madżonga Studio”, notatka prasowa, wersja elektroniczna w posiadaniu autorki.



no jej historię, co raczej przywołano obrazy, które jej towarzyszyły. Audycję rozpoczynał wierszyk autorstwa Jachniny, zostaje on umieszczony powtórnie na końcu słuchowiska, jednak nie to jest to typowa kłamra kompozycyjna. Zdanie kończące audycję brzmi: „Przepraszam was za ten idiotyczny wierszyk, ale dlaczego każecie mówić kiedy ja.” Zostaje ono urwane jakby w pół słowa, słuchowisko kończy się wraz z ostatnią głoską słowa „ja”, nie ma chwili wytchnienia, łagodnego końca historii, w którym słuchacz może przygotować się na zakończenie audycji.

Wybitny reżyser i teoretyk sztuki twierdził:

Teatr w momentach swojej słabości poddawał się żywemu organizmowi człowieka, jego prawom, a więc automatycznie i konsekwentnie godził się na formę imitowania życia, przedstawiania i odtwarzania. Kiedy natomiast teatr był na tyle silny i niezależny, że mógł sobie pozwolić, ba! wyzwolić się spod nacisku życia i człowieka, wytwarzał sztuczne odpowiedniki życia, które okazywały się bardziej żywe, bo łatwo poddawały się abstrakcji, przestrzeni i czasu i zdolne były do osiągnięcia absolutnej jedności<sup>99</sup>.

Wyzwolenie od naśladownictwa życia, odejście od powtarzalności form i znanych już słuchowiskowych środków wyrazu zauważalne są również w słuchowiskach eksperymentalnych. Stawiają one pytania o kondycję współczesnego teatru radiowego, charakter uważnego słuchania, rekonstruują sensy i zmieniają znaczenia. Wymagają czujnej percepcji oraz niejednokrotnie wysokiej świadomości i kompetencji słuchacza. Z kolei słuchowiska eksperymentalno-dokumentalne tworzone są podobnie do eksperymentalnych *features*. Różnią je metody pracy: pierwsze powstają w teatralnym studiu radiowym, drugie zaś bazują na nagraniach terenowych, reportażowych. Choć podział ten, jak wiele innych dotyczących sztuki żywego słowa i koncepcji artystycznych, jasne odzwierciedlenie odnajduje głównie w opracowaniach naukowych, to bliższe przyjrzenie się konstruktom fikcyjno-dokumentalnym daje wgląd w oba światy: rzeczywiasty i wykreowany.

#### **1.4.1. Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika**

Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika powstało w 2017 roku. Była to wspólna inicjatywa Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Teatru Polskiego Radia. W każdą trzecią niedzielę miesiąca na antenie Programu III Polskiego Radia, w ramach Sceny Teatralnej

---

<sup>99</sup> T. Kantor, cyt. za: K. Miklaszewski, *Rozmowa o Umarłej Klasie z Tadeuszem Kantorem*, e-teatr.pl, nr 2/3/02/03-2010 (dostęp: 20.02.2020).

Trójki, emitowane było słuchowisko przygotowane dla Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych przez specjalnie powołane zespoły twórcze, składające się z muzyków, artystów dźwięku, reżyserów, dramatopisarzy, kompozytorów. Kuratorami cyklu byli Michał Januszaniec z Instytutu Teatralnego, odpowiedzialny za kształt słuchowisk, w tym dobór artystów, sugestie dotyczące tekstu czy koordynację pracy z aktorami<sup>100</sup>, zaś za rozmowy w studiu, poprzedzające emisję audycji, odpowiadał Krzysztof Sielicki z Teatru Polskiego Radia. Jak mówił magazynowi internetowemu „Dwutygodnik” Januszaniec, celem inicjatywy jest „szukanie nowych rozwiązań dźwiękowych i muzycznych w teatrze”<sup>101</sup>, ale także poszukiwania formalne w ramach słuchowiska: „Staramy się znaleźć balans między eksperymentem i komunikatywnością – to wydaje mi się dziś największym wyzwaniem w słuchowisku”<sup>102</sup>. Inicjatorzy projektu, jak mówił kurator, chcieli odświeżyć radiowe spektakle:

W Polskim Radiu słuchowiska, obecne od dwudziestolecia międzywojennego, wykształciły swoją formę, która jest bardzo satysfakcjonująca i dla radia, i dla większości słuchaczy. Jest prosta, przejrzysta, klasyczna, oparta na dobrych tekstach czytanych przez dobrych aktorów, w przystępnej, klarownej formie z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. Słuchacz może bez przeszkód delektować się dobrym dramatem pięknie czytanim przez aktorów. Gatunek teatru radiowego w zasadzie się nie zmienia, a słuchowiska są do siebie podobne. I dobrze, że takie formy są obecne. [...] Z drugiej strony teatr radiowy znalazł się w bezpiecznej sytuacji: bazuje na tym, co już jest sprawdzone i niechętnie eksperymentuje. Tu moim zdaniem otwiera się przestrzeń dla naszego projektu, polegającego na łączeniu artystów z kręgów niezależnych wytwórni, dla których radio jest niedostępnym medium, z otwartymi na eksperymenty dźwiękowe artystami teatru, niezbyt dotąd zainteresowanymi radiem<sup>103</sup>.

Działania STFE miały polegać na „łączeniu artystów z kręgów niezależnych wytwórni, dla których radio jest niedostępnym medium, z otwartymi na eksperymenty dźwiękowe artystami teatru, niezbyt dotąd zainteresowanymi radiem”<sup>104</sup>, włączeniu do teatru radiowego eksperymentu nowych form, awangardy i świeżych trendów. Inicjatywa ta, choć bardzo ciekawa, została zakończona wkrótce po powołaniu Studia. Przygotowano jedynie sześć premier. W radiowej Trójce,

---

<sup>100</sup> M. Januszaniec, list elektroniczny do autorki z dn. 28.01.2020.

<sup>101</sup> M. Januszaniec, cyt. za: M. Pasiecznik, *Eksperyment jest naszym obowiązkiem. Rozmowa z Michałem Januszańcem*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7062-eksperyment-jest-naszym-obowiazkiem.html> (dostęp: 28.12.2019).

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> Tamże.

<sup>104</sup> Tamże.

w pierwszej odsłonie cyklu wyemitowanych zostało pięć z nich, z czego ostatnia odbyła się po półtorarocznej przerwie, zaś szóste słuchowisko premierowo wyemitowano w Instytucie Teatralnym. Drugi cykl słuchowisk, kolejne sześć premier, nie został wyemitowany na antenie, wszystkie miały premierę w Instytucie Teatralnym<sup>105</sup>.

22 stycznia 2017 zostało wyemitowane słuchowisko inicjujące powstanie Studia, audycja *Próżnia prześwietlona*<sup>106</sup>, autorem tekstu i reżyserem był Lukáš Jiříčka, za muzykę odpowiadał Jacek Sienkiewicz, udział w niej wzięli Mirosław Zbrojewicz, Klara Bielawka i Antoni Beksiak (śpiew). Słuchowisko powstało we współpracy realizatorskiej z Andrzejem Brzoską. *Próżnia...* to audycja powstała na podstawie listów Bronisława Malinowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Korespondencja dwu autorów rozłożona została symetrycznie na dwa głosy, w roli antropologa wystąpiła Klara Bielawka. Treść współgra z warstwą muzyczną, która plasuje się gdzieś na przecięciu muzyki eksperymentalnej i scenografii dźwiękowej, złożonej z efektów akustycznych w roli dramaturgicznej. Trudno jednak nie zgodzić się z teatrolożką Zofią Smolarską, która, chociaż docenia bogactwo warstwy akustycznej, zauważa niepełne jej wykorzystanie i jedynie ilustracyjną funkcję muzyki traktowanej jako tło:

Ostrość elektronicznych brzmień i gęstość materii dźwiękowej bardzo przypomina tu stylistykę słuchowisk Heintera Goebbelsa, noszących ślady jego przeszłości progresywnego rockmana. Lecz podczas gdy Goebbels dbał o autonomię poszczególnych płaszczyzn, pozostawiając pole dla wolnej gry wyobraźni słuchacza, Jiříčka i Sienkiewicz stosują liczne filtry i bogate zasoby biblioteki efektów głównie w funkcji ilustracji czytanego tekstu. Muzyka pozostaje tłem, które ma podkreślać nastrój bohaterów i budować obraz ich świata wewnętrznego. Może dlatego – mimo wielości planów i stylistycznego pokrewieństwa z twórczością postmodernistycznego awangardysty – słuchowisko czeskiego reżysera brzmi nieco anachronicznie<sup>107</sup>.

Spektakl ten nie sposób jednak zakwalifikować jako słuchowisko eksperymentalne. Jest to spójna fabuła oparta na korespondencji, nieliczne próby uchwycenia istoty eksperymentu pojawiają się w warstwie pozawerbalnej, zarówno w pozasłownej artykulacji aktorskiej, jak i oprawie muzycznej. Audycja z pewnością była próbą poszukiwania nowych sposobów wyrazu, warstwa dźwiękowa jest interesująca i nowatorska, lecz spektakl – w mojej ocenie – nie wypełnia założeń słuchowiska eksperymentalnego.

<sup>105</sup> M. Januszaniec, list elektroniczny do autorki z dn. 28.01.2020.

<sup>106</sup> L. Jiříčka, *Próżnia prześwietlona*, Program Trzeci Polskiego Radia 2017.

<sup>107</sup> Z. Smolarska, *Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych*, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1730/studio\\_teatralnych\\_form\\_eksperymentalnych/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1730/studio_teatralnych_form_eksperymentalnych/) (dostęp: 28.12.2019).



Druga z premier STFE to quasi-dokumentalna propozycja *Marchwicki*<sup>108</sup> wyemitowana 19 lutego 2017 roku. Autorem tekstu, muzyki i reżyserem był Michał Turowski, zaś reżyserem dźwięku Andrzej Brzoska, w słuchowisku wystąpili Andrzej Mastalerz, Arkadiusz Brykalski, Michał Czachor, w rolę narratorki wcieliła się Anna Apostolakis. Scenariusz opierał się na fragmentach *Wampira z Zagłębia*, pozycji non-fiction autorstwa Przemysława Semczuka. Wykorzystano także protokoły z przesłuchań oskarżonego i świadków oraz rozpraw sądowych, jednak autor nie zdecydował się na pełną fabularyzację. *Marchwicki* wyróżnia się warstwą akustyczną, czyli szlachetną materią dźwiękową, muzyka jest oryginalną kompozycją autora, zebraną w albumie *Wampir*<sup>109</sup>. Nie sposób jednoznacznie określić, jaki gatunek reprezentuje dzieło Turowskiego. Realizacja ta bywa określana jako słuchowisko dokumentalne, została wyemitowana w paśmie słuchowisk eksperymentalnych, nazywana bywa również radiowym dokumentem muzycznym. Z pewnością stanowi wariację na temat słuchowiska dokumentalnego, jest to pewien eksperyment stanowiący formę pośrednią pomiędzy *feature* z elementami słuchowiska a słuchowiskiem dokumentalnym. Twórcy eksperymentowali zatem z formami podawczymi, łączyli możliwości poszczególnych gatunków obecnych w radiu, jednak fabuła i sposób montażu wpisują się w klasyczne założenia sztuki słuchowiskowej.

19 marca 2017 roku miała miejsce trzecia premiera cyklu. Słuchowisko *Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torbce*, według tekstu Tamary Antonijewicz (w tłumaczeniu Aleksandry Jakubczak), wyreżyserowała Małgorzata Wdowik, oprawę muzyczną przygotował Ole Hübner, zaś reżyserem dźwięku był Andrzej Brzoska. To słuchowisko-monodram, w którym występuje Katarzyna Wajda. Aktorka nie jest jednak jedynym głosem prowadzącym słuchacza przez serię poetyckich obrazów dźwiękowych, inspirowanych nowymi mediami i najnowszą technologią, użyty został również syntezator mowy.

Na pierwszy plan, niejako odgrywając rolę głównego bohatera, wyłania się głos i jego wirtualno-technologiczne otoczenie. Jest to również jeden z tematów spektaklu. Głos mówi do słuchacza, opowiada o sobie zarówno w warstwie słownej, jak i pozawerbalnej. Każda fraza, a czasami również każde słowo z osobna poddane jest bliższemu oglądowi, powtarzane jest kilkakrotnie, w otoczeniu innych dźwięków i efektów. Zmienia się ton, zastosowany efekt, muzyka, a wraz z nimi znaczenie wypowiedzianych słów. Słowa potraktowano jak preparaty – analogicznie do działań w ramach eksperymentu radiowego – które autorzy poddają dźwiękowym zabiegom i badaniom, sprawdzają ich możliwości znaczeniowe i brzmieniowe, osiągając zróżnicowane wrażenia.

---

<sup>108</sup> M. Turowski, *Marchwicki*, Program Trzeci Polskiego Radia 2017. O wątpliwościach genologicznych związanych z audycją piszę w *Forma i treść...*, s. 102.

<sup>109</sup> Gazawat, *Wampir*, album cyfrowy, 2017.

Twórcy zdecydowali się odejść od klasycznie rozumianej fabuły dzieła, *Pewnego dnia...* inspirowane do rekonstruowania sensów z bogactwa dźwięków i motywów. Słuchowisko zrealizowane zostało w technice binauralnej, której celem jest wywołanie u słuchacza wrażenia przebywania wewnątrz przestrzeni audialnej<sup>110</sup>. Niezwykle precyzyjną realizację doceniło jury Festiwalu Dwa Teatry w 2018, gdzie przyznano Andrzejowi Brzosce nagrodę im. Janusza Hajduna za realizację akustyczną. *Pewnego dnia...* uważam za najciekawszą formalnie propozycję Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych.

Czwarte słuchowisko miało premierę 23 kwietnia 2017 roku. Spektakl *Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz* wyreżyserował Ludomir Franczak według własnego scenariusza. Za dźwięk odpowiedzialny był Marcin Dymiter, twórca muzyki elektronicznej i improwizowanej, który w swoich pracach wykorzystuje również field recording. Jest on autorem instalacji dźwiękowych, muzyki do wystaw, spektakli i filmów. Masteringiem dźwięku zajął się Andrzej Brzoska, a postaciom głosu użyczyli: jako Lisa – Aleksandra Ślaska, Walter – Jan Świdorski, Krzysztof Wakuliński, Zofia – Irena Jun, narrator – Przemysław Stippa, Ptaszka – Marta Malikowska. Partie wokalne wykonała Aleksandra Klimczak.

Słuchowisko rozpoczyna monolog o pamięci i przeszłości, słowom akompaniuje muzyka elektroniczna i chociaż długie *intro* silnie zwracało uwagę na warstwę muzyczną, podczas monologu utwór pełni jedynie rolę tła. W całej audycji pozostawiono dużo przestrzeni dla muzyki i dźwięków. Elektroniczne brzmienia połączono z odgłosami naturalnymi lub imitującymi naturalne, takimi jak wiatr czy metaliczne skrzywienie. Wiele fragmentów zostaje zapętlnionych, powtarzają się w różnych partiach audycji. Bez wątpienia warstwa dźwiękowa jest najciekawszym elementem tego spektaklu. Dźwięki nie tylko wypełniają obszary pomiędzy wypowiedziami bohaterów, lecz wdzierają się również w niektóre kwestie, przerywają je i wypełniają opuszczoną przez nie przestrzeń. Historia opowiedziana w *Mgła zdaje się...* pozostaje w pewnym rozproszeniu, to opowieść złożona z kilku rodzajów tworzywa głosowego i chociaż nie jest podyktowana pełnej linearności czy następstwu fabularnych zwrotów, jednocześnie nie rezygnuje z zabiegów dramatyzujących. Narrator wprowadza słuchacza w audycję, podaje tropy interpretacyjne i nadaje tematyczne ramy przekazowi.

Cytaty dźwiękowe z archiwalnego słuchowiska *Pasażerka z kabiny 45* Zofii Posmysz w reżyserii Jerzego Rakowieckiego, zrealizowanego w 1959 roku, i tekstów samej autorki (*Wakacje nad Adriatykiem, Pasażerka*), a także fragmentów wywiadów z pisarką, stwarzają narrację kolażową, jednak nie jest to spektakl afabularny. *Mgła zdaje się...* wpisuje się w założenia słuchowiska poetyckiego

---

<sup>110</sup> Efekt tworzony jest za pomocą specjalnych mikrofonów lub za pomocą głowy manekina z mikrofonami umieszczonymi wewnątrz uszu. Do prawidłowego odbioru realizacji stworzonych w technice binauralnej niezbędne są słuchawki.

według klasyfikacji Bardijewskiej, wykorzystującego muzykę eksperymentalną. Fabuła rozwija się pomiędzy fragmentami wykorzystanych utworów, ma charakter rozproszony, lecz wciąż silnie związany z tematem audycji, który jasno przedstawiono.

Piątą realizacją jest *Zakaz ironii i sarkazmu*<sup>111</sup>, audycja została wyemitowana po ponad półtorarocznej przerwie w nadawaniu cyklu, 10 października 2018 roku. Słuchowisko wyreżyserowała Magda Szpecht, muzycznie opracował audycję Wojciech Blecharz, natomiast za tekst odpowiada Michał Buszewicz. To druga, po *Pewnego dnia...*, monodramatyczna realizacja STFE, wystąpiła w niej Izabela Warykiewicz. Jest to opowieść o tytułowym zakazie wprowadzonym w Korei Północnej, słuchowisko przyjmuje konwencję dystopijnej baśni z elementami politycznej satyry. Warykiewicz wciela się w rolę prezenterki, spektakl gra z formą audycji radiowej, a ów „zakaz” ironii powoduje opaczne dość jego przestrzeganie.

Tekst skomponowany został w pewnym odwróceniu semantycznym: z teoretycznie pozbawionej ironii wypowiedzi wyłania się obraz odwrócony. Fabuła, choć nie jest komediowa, za sprawą ironii i sarkazmu nabiera przewrotnego charakteru, a przez to angażuje emocjonalnie słuchacza.

Warstwa słowna dopełniona zostaje muzyką, na którą w tym spektaklu zarezerwowano dość dużo przestrzeni. Elektroniczne utwory pojawiają się zarówno w tle, jak i samodzielnie, warstwa akustyczna pozbawiona jest bowiem wszelkich dźwięków naturalnych, całą pozasłowną przestrzeń wypełnia oprawa muzyczna, która składa się głównie z muzyki elektrycznej. Niewątpliwie od strony ilustracji muzycznej, doskonałej reżyserii dźwięku i samej treści jest to spektakl bardzo ciekawy, można mieć jednak wątpliwości, czy formalnie można go określić mianem słuchowiska eksperymentalnego.

Ostatnie słuchowisko przygotowane w ramach STFE to *Koniec przemocy* w reżyserii Bogny Burskiej i Magdy Mosiewicz, opracowane na podstawie tekstu ich autorstwa. Spektakl nie został wyemitowany w radiowej Trójce, miał swoją premierę 9 września 2017 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w ramach projektu *Nowe Słuchowiska*. Projekt ten stanowił niejako kontynuację prac rozpoczętych w ramach STFE, w jego drugiej edycji – *Nowe Słuchowiska II* – powstało kolejne sześć premier: *Stern* (reż. A. Jakimiak), *Ida Kamińska: jak brzmię?* (reż. J. Piaskowski), *Numer 14* (reż. K. Kalwat), *Akacje kwitną* (reż. J. Szmyt) *Pudel. Faktomontaż* (pomysłu T. Platy) i opisywany przeze mnie *Shell Shock*.

Do *Końca przemocy* muzykę przygotowali Adam Witkowski i Maciej Salamon z zespołu Nagrobki, udział zaś wzięli Klara Bielawka, Marta Malikowska i Tomasz Nosinski. Słuchowisko porusza tematy trudne, mówi o aborcji, nacjonalizmie, imigrantach i patriotyzmie, współczesnym kształcie demokracji, kapi-

---

<sup>111</sup> M. Szpecht, *Zakaz ironii i sarkazmu*, Instytut Teatralny im. Raszewskiego, Program Trzeci Polskiego Radia 2018.

talizmie, relacjach międzyludzkich i tytułowej przemocy, pyta także o rolę religii w państwie i granice wolności.

Autorki w ramach podzielonego społeczeństwa proponują podział oficjalny, na białe i czerwone paszporty, które reprezentować będą poglądy posiadacza i przynależność do jednej z dwóch nowopowstałych „małych Polsk”. W ich ramach istnieją oddzielne porządki prawne. Tekst jest silnie zaangażowany politycznie, odważnie punktuje absurdy polskiej polityki i nie szczędzi dosadnego języka. Utwory zespołu Nagrobki pogłębiają wrażenie nonsensu, muzyka nawiązuje do disco-polo, z którą kontrastują teksty piosenek traktujące o sprawach poważnych.

*Koniec przemocy* to propozycja – wydawać by się mogło – szukająca nowych rozwiązań na poziomie tekstu, jednak nie jest to do końca nowatorski pomysł, podobne rozwiązania fabularne sugerowali chociażby Monika Strzępka w spektaklu *Tęczowa Trybuna 2012*<sup>112</sup> czy Rafał Kosik w opowiadaniu *Ohyda*<sup>113</sup>. Słuchowisko odchodzi od klasycznej fabuły, treść podano w formie serii wypowiedzi, które uzupełniono o wypowiedzi polityków i muzyką. Nie jest to klasyczna forma dramatu radiowego, nie sposób wskazać punktów kulminacyjnych, a fabuła raczej rozwija wątki ideologiczne, aniżeli zmierza w kierunku zwrotów akcji. Niemniej propozycja ta – pierwotnie powstała na potrzeby Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych – choć nie jest słuchowiskiem typowym dla Teatru Polskiego Radia, nie jest również radiowym spektaklem eksperymentalnym.

Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych, a także projekty Instytutu Teatralnego *Nowe Słuchowiska*, uważam za niezwykle wartościowe – kolażowe narracje oraz zrównanie wartości słowa i dźwięku są cenne artystycznie i estetycznie. Stanowiły próbę poszukiwania nowych form wyrazu i eksplorowania możliwości w ramach teatru wyobraźni. Dla twórców istotny był balans pomiędzy eksperymentem a komunikatywnością, sądzę, że wszystkie premiery zachowały jasność przekazu, pełną komunikatywność, chociaż można odnieść wrażenie, że jest jeszcze przestrzeń eksperymentu formalnego do wykorzystania. Michał Januszaniec widzi sens w poszukiwaniu nowych rozwiązań i, jak mówi, „wielokrotnie byłem zaskoczony jak bardzo grzeczne są rozwiązania proponowane przez twórców kojarzonych przeze mnie z ciekawym eksperymentem w teatrach dramatycznych i jak bardzo język słuchowisk bazuje na tradycyjnych formach”<sup>114</sup>. Nietrudno zgodzić się z Januszańcem, który uważa, że powinno się znaleźć miejsce na pełną swobodę artystyczną w teatrze fonicznym<sup>115</sup>. Autorzy STFE z jednej strony starali się stworzyć platformę, w ramach której takie eksperymentalne formy mogą

<sup>112</sup> M. Strzępka, P. Dębski, *Tęczowa trybuna 2012*, Teatr Polski we Wrocławiu 2011.

<sup>113</sup> R. Kosik, *Ohyda*, „Science Fiction F&H” 2007, nr 22.

<sup>114</sup> M. Januszaniec, list elektroniczny do autorki z dn. 28.01.2020.

<sup>115</sup> Tamże.

być realizowane, z drugiej zorganizowali konferencję naukową<sup>116</sup>. Jej celem było stworzenie przestrzeni do teoretycznej dyskusji na temat eksperymentów w sztuce dźwiękowej i radiowej.

### 1.5. Wyznaczniki gatunkowe eksperymentalnego *feature*, eksperymentu radiowego i słuchowiska eksperymentalnego

W poprzednich podrozdziałach opisałam trzy formy radiowe: *feature*, słuchowisko radiowe w jego eksperymentalnych odmianach oraz eksperyment radiowy jako gatunek. Opisy te chciałabym niejako podsumować, by jeszcze dokładniej określić ich właściwości i zaznaczyć różnice pomiędzy nimi.

Maria Wojtak w opisie metodologii badawczej, koniecznej do analizy gatunków dziennikarskich, wyszczególniła cztery aspekty wzorca gatunkowego<sup>117</sup>: aspekt strukturalny, aspekt pragmatyczny, aspekt poznawczy i aspekt stylistyczny. Wzorec ten systematyzuje rozważania o gatunkach, szczególnie w odmianach eksperymentalnych. Opracowanie go dla *features*<sup>118</sup> i eksperymentu<sup>119</sup> chciałabym zestawić ze słuchowiskiem eksperymentalnym, by w dalszych partiach książki wyraźniej wskazywać na przynależność gatunkową wspomnianych audycji pogranicznych, hybrydowych, o pierwotnie niejasnej przynależności gatunkowej.

1. **Aspekt strukturalny** – stanowi kompozycję dzieła wraz z poszczególnymi scenami, elementami i tworzywami głosowymi. Struktura jest jednym z ważniejszych wyróżników dzieł eksperymentalnych, to właśnie w tej płaszczyźnie najczęściej realizowane są nowatorskie koncepty. Kompozycja wszystkich eksperymentalnych dzieł bywa otwarta, często poetycka lub zsubiektywizowana.

1.1. **Feature eksperymentalny** – kompozycja audycji tego typu naturalnie różni się w poszczególnych realizacjach i może przypominać swoją formą inne gatunki radiowe, o czym wspominałam już wcześniej. Istotne w tym aspekcie są walory artystyczne, które postrzegam jako nadrzędny cel twórcy, by jego audycja nosiła znamiona dzieła sztuki i posiadała walory estetyczne, będące niejako środkiem do osiągnięcia tego celu.

1.2. **Eksperyment radiowy** – do jego kompozycyjnych cech charakterystycznych zaliczam poliwersjonalność lub wewnętrzne zróżnicowanie elementów dzieła, jego dezintegrację, elizję czy pozorną nieprzystawalność poszczególnych elementów i ich relację z całością kompozycji. Fa-

<sup>116</sup> Tamże.

<sup>117</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 16.

<sup>118</sup> N. Kowalska, *Forma i treść...*, s. 14–15.

<sup>119</sup> N. Kowalska, *Eksperyment jako...*, s. 50.



buła nie zawsze towarzyszy narracji, słowo mówione może wystąpić jedynie w formie preparatu.

- 1.3. **Słuchowisko eksperymentalne** – struktura eksperymentalnego teatru wyobraźni opiera się na fabule, ta jednak nie jest prowadzona linearnie, przybierać może formę serii hasel lub być rozproszona. Dzieło opiera się na dramatycznym scenariuszu, choć zrywa z jego konwencjonalnymi założeniami. Warstwa dźwiękowa współgra ze scenariuszem i wydaje się równie istotna co warstwa słowna.

2. **Aspekt pragmatyczny** jest reprezentacją celu komunikatu, sytuacji odbiorcy i nadawcy oraz potencjału illokucyjnego, dzieło sztuki jest komunikatem skierowanym od nadawcy do odbiorcy. Celem dzieł sztuki – a tak traktuję wzmiankowane audycje – jest estetyczna satysfakcja i wartość artystyczna. Natomiast zachodzi pewna zmiana w sposobie realizacji tegoż celu w zależności od charakteru audycji. Podstawowym rozróżnieniem pomiędzy omawianymi gatunkami będzie charakter fikcyjny lub dokumentalny poszczególnych realizacji, w których obok funkcji estetycznej dominuje także charakter poznawczy, poznawczo-psychologiczny czy też poznawczo-historyczny.

- 2.1. **Feature eksperymentalny** – wiąże się z artystycznym zamysłem twórcy lub chęcią przekazania opowieści. Wszystkie audycje typu *feature* omawiają pewien wycinek rzeczywistości i zawierają komponent dokumentalny, jednak proporcje pomiędzy prawdziwą historią a przekazem artystycznym mogą być różne dla poszczególnych realizacji, co nie pozostaje bez wpływu na cel, jaki chciał osiągnąć autor. Szczególnie silnie nastawione na realizację zamysłu artystycznego i osiągnięcia określonego efektu formalnego są *features eksperymentalne*.

- 2.2. **Eksperyment radiowy** – nadrzędnym efektem jest przekazanie artystycznej wizji nadawcy i osiągnięcie estetycznej satysfakcji u odbiorcy, niezależnie od środków, również antyestetycznych. Przekraczanie norm estetycznych i przesuwanie granic sztuki charakteryzuje dzieła eksperymentalne. Choć nie jest to reguła, eksperymenty radiowe są najkrótszymi z omawianych form, często występują w formie spójnych tematycznie kompilacji, z czego poszczególne utwory nie przekraczają średnio kilku bądź kilkunastu minut.

- 2.3. **Słuchowisko eksperymentalne** – zwykle jest dziełem w pełni fikcyjnym, choć znane są realizacje quasi-dokumentalne. Ich cel stanowi estetyczna satysfakcja odbiorcy, audycja – w zależności od tematu – nieść może wartości poznawcze, związane ze światem przedstawionym spektaklu. Wynikiem działania słuchowisko eksperymentalnego nie jest jego konsumpcja, rozumiana jako chęć zapoznania się z fabułą i poznania zakończenia akcji<sup>120</sup>,

---

<sup>120</sup> Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru...*, s. 94.

podczas takiego obcowania – zauważa Blaustein – słuchacz jest obojętny na wewnętrzne refleksje, które to są niezbędne dla percepcji estetycznej dzieła. Zakłada ona odbiór uważniejszy, wyczulony na niuanse, otwartość na świat imaginatywny. Takie odebranie słuchowiska wpływa na wystąpienie u słuchacza pożądanego doznania estetycznego. Cel realizuje się jednocześnie z formą, w słuchowisku eksperymentalnym słuchacz powinien nie tylko zapoznać się z treścią, lecz satysfakcja estetyczna wynikać powinna również z obcowania z konstrukcją i sposobem realizacji audycji.

3. **Aspekt poznawczy** – wiąże się z tematem audycji i sposobem jego przedstawienia, wewnętrzną aksjologią i obroną przez twórców perspektywą. Wszystkie te dzieła pełnią funkcje poznawczą, ich charakter determinuje natomiast fikcyjną bądź opartą na faktach treść.

3.1. **Feature eksperymentalny** – niezależnie od stopnia artystyczności czy eksperymentalności dzieła tego typu zawsze przekazują jakąś prawdę o świecie, konkretnym bohaterze, zdarzeniu, zjawisku bądź samym autorze.

3.2. **Eksperymenty radiowe** – cechuje pełna dowolność tematyczna, również kontrowersyjna, metaforyczna czy surrealistyczna. Charakteryzuje je autorski punkt widzenia, liczne nawiązania do innych tekstów kultury, form, nurtów i gatunków oraz unikalność wykorzystanych tworzyw i/lub metod. Eksperymenty radiowe mogą przybierać formę manifestów autora w wybranej sprawie (politycznej, kulturowej czy ideologicznej) lub stanowić reprezentację zamysłu.

3.3. **Słuchowisko eksperymentalne** – charakteryzuje dowolność tematyczna, a każdy spektakl niesie wartość poznawczą, dodatkowo słuchowiska dokumentalne pełnią analogiczne funkcje do *features* eksperymentalnych, przekazując informacje o wybranym fragmencie rzeczywistości. Są realizowane poprzez autotematyzm i poszerzanie granic sztuki słuchowiskowej.

4. **Aspekt stylistyczny** – wiąże się z użytymi środkami dźwiękowymi: tworzywami głosowymi, kuchnią akustyczną, muzyką, świadomym użyciem ciszy czy środków antyestetycznych. Wszystkie omawiane przeze mnie gatunki czerpią z każdych możliwych dostępnych audialnych środków wyrazu.

4.1. **Feature eksperymentalny** – korzysta ze wszelkich słyszalnych środków, a audycje są dziełami artystycznymi. W realizacji *feature* estetyczne rozwiązania akustyczne nie zawsze są bezpośrednio związane z kategorią piękna i harmonii odbioru, użyte dźwięki często będą dla słuchacza nieprzyjemne, jednak właśnie takie stanowią o sposobie osiągnięcia zamierzonego – artystycznego – efektu. Eksperymentalne *features* zawsze wprowadzają innowacyjne rozwiązania formalne: dźwiękowe i montażowe, lecz tylko niektórzy twórcy decydują się na eksperymenty związane z treścią.

4.2. **Eksperyment radiowy** – jego zasoby dźwiękowe są nieograniczone, dopuszcza się użycie antyestetycznych środków wyrazu. Zniesiony zostaje podział na formę i treść, forma zrównana jest z treścią, oba te kompo-



nenty są równoważne i nie powinny być interpretowane czy analizowane osobno.

- 4.3. **Słuchowisko eksperymentalne** – wykorzystują znaczenie i wartość muzyki, posługują się dźwiękowymi metaforami, stosują dźwiękowe cytaty. Fabuła rozwija się nieliniarnie, częstokroć audycje mają charakter poetycki, kolażowy, symboliczny.

Wzorzec gatunkowy traktuję jako pewien szablon, punkt wyjścia do dalszego opisu i analizy poszczególnych audycji. Schemat ten jest pewnym tworem metodologicznym, wtórnym dla audycji eksperymentalnych, których twórcy – o czym mówi na przykład Antye Greie<sup>121</sup> – nie zważają na radioznawcze podziały. Nie mam wątpliwości, że wzorce te będą ewoluowały w próbie nadążania za innowacyjnością artystów. Nowe odmiany gatunkowe i sposoby dźwiękowego wyrazu zweryfikują dotychczasowe ustalenia, jednak uznałam za istotne podjąć próbę gatunkowego rozdzielenia nieprecyzyjnych dotąd rozróżnień.

---

<sup>121</sup> O podejściu artystki do gatunków piszę w podrozdziale poświęconym projektowi *Dissidentova*.



## ROZDZIAŁ II

### ARS ACUSTICA I RADIOWE BALLADY DOKUMENTALNE. EKSPERYMENTY RADIOWE EUGENIUSZA RUDNIKA

Reżyser dźwięku, kompozytor, pionier muzyki elektroakustycznej i ikona Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (SEPR), Eugeniusz Rudnik, w Polskim Radiu pracował od 1955 roku, a od 1957 – w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Był laureatem wielu nagród<sup>1</sup>, w tym prestiżowych Prix Italia i Złotego Mikrofonu.

O Rudniku mówi się jako fonopoecie, dźwiękopisarzu czy *homo radiophonicus* (od jednego z jego utworów)<sup>2</sup>. Obok wizjonerskich kompozycji elektroakustycznych był autorem utworów na słowo mówione, dokumentalnych ballad i słuchowisk. Wszystkie można określić mianem działań nowatorskich, często kolażowych, słowa i dźwięki poddano rozkładowi i próbom zbudowania nowych sensów. Chciałabym przyjrzeć się bliżej kilku realizacjom Eugeniusza Rudnika, przedstawię wybrane audycje chronologicznie. Charakter działań artysty zdeterminowały dwa nurty: praca z kompozytorami oraz samodzielne komponowanie oprawy dźwiękowej do reportażu czy słuchowisk. Kluczem do wyboru realizacji była – jak w całej publikacji – słowna narracyjność, stosowanie pozamuzycznego

---

<sup>1</sup> W 1970 otrzymał Prix Italia za kolażową ilustrację muzyczną do filmu baletowego *Gry* w układzie Conrada Drzewieckiego, w 1972 – I nagrodę za *Mobile* na taśmę (1972), w 1973 – III nagrodę za *Ostinato* na taśmę (1973), w 1984 – II nagrodę za balet radiowy *Homo ludens* (1985), w 1993 – „Euphonie d’Or” ponownie za *Mobile* na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges we Francji, w 2002 – I nagrodę (razem z Marią Brzezińską) za słuchowisko radiowe *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* na XVII Międzynarodowym Katolickim Festiwalu Filmów i Multimediiów oraz na Festiwalu „Dwa Teatry” w Gdańsku. Został również uhonorowany Nagrodą I stopnia Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za całokształt twórczości dla radia i telewizji w dziedzinie muzyki elektroakustycznej (1987), „Złotym Mikrofonem” za osiągnięcia w dziedzinie sztuki radiowej oraz za autonomiczną muzykę eksperymentalną (1993), w 2000 odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Zob. *Eugeniusz Rudnik*, [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=545&litera=0&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=545&litera=0&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl) (dostęp: 12.01.2020).

<sup>2</sup> *Homo radiophonicus*, prod. RTBF Belgia, nagrano w Polskim Radiu w Warszawie w 1998. *Homo Radiophonicus* to francuskojęzyczna audycja poświęcona pamięci aktora Georges’a Génicot, nominowana została do nagrody Prix Futura w Berlinie.

kodu werbalnego, słowo mówione traktowane jako komponent dzieła eksperymentalnego, czyli dzieła radiowe, dźwiękowe, nie zaś muzyczne. Głos ludzki jest dla Rudnika tworzywem bardzo istotnym, mówił, że „To najważniejszy sygnał akustyczny dla nas ludzi, bo jest pierwszym naszym dźwiękiem: to jest płacz, jak nam jest zimno, kiedy wychodzimy z łona matki, i ostatnim: ostatnie tchnienie, jak oddajemy Bogu ducha, idąc za rzekę w cień drzew”<sup>3</sup>. Głos w jego pracach był najbardziej ludzkim elementem, najbliższym człowiekowi dźwiękiem w całym środowisku akustycznym<sup>4</sup>. W swoich utworach poddawał głos licznym zabiegom edycyjnym, deformował go, pozbawiał pierwotnego znaczenia i nadawał nową, dźwiękową semantykę.

*Ars acustica* to jeden z dwóch typów utworów realizowanych przez Eugeniusza Rudnika. Pierwszym są kompozycje elektroakustyczne, muzyka konkretna, kolaże muzyczne. Drugim zaś, mocno skupionym równocześnie na dźwięku i słowie, jest właśnie *ars acustica*, audycje te nazywane są również radiowymi balladami dokumentalnymi. Są to narracje rozbudowane, obszerniejsze niż kompozycje muzyczne. Niekiedy tworzone we współautorstwie z twórcami reportażu czy słuchowiska radiowego.

*Lekcja* powstała w 1959 roku, jest to pierwsza realizacja Rudnika w nurcie *ars acustica*, określona również radiową balladą dokumentalną. Utwór składa się z dźwiękowego zapisu lekcji w pierwszych klasach nauczania, recytowanych fragmentów, cytatów dźwiękowych i muzyki. Nagrania szkolne mają naturę dokumentalną, nie są odegrane przez aktorów, jednak w kontekście całej audycji traktuje się je na równi z innymi materiałami. Ich autentyczność stanowi ich cechę, nie wyjątkowość. Słowa, czy nawet całe zdania, nie związują fabuły. Rudnik w *Lekcji* komponował z wielu rodzajów materii audialnej, każda z nich znaczyła tyle, co zawarte w niej dźwięki – to odróżnia go od dokumentalistów i reportażystów radiowych, dla których słowo ludzkie stoi w centrum zainteresowania.

Tworzywa foniczne połączono metodą kolażu, dźwięki łączą się ze sobą w – wydawałoby się – losowym układzie: wydająca polecenia nauczycielka i czytający zadanie uczeń zostali zestawieni z rytmicznym oddechem dobiegającym niejako z drugiego planu, później zaś wylaniają się archiwalne fragmenty niemieckojęzyczne i odliczanie do startu w języku angielskim.

*Lekcja II*, zrealizowana w 1965 roku, jest rozwinięciem konceptu pierwszej części. Odgłosy strzałów i wybuchów przeplatają się z muzyką i nagraniami ze szkolnej lekcji czy zabaw podczas przerwy. Rudnik gra również tekstem, okrzyk „Polegli na polu chwały!” zestawia ze zdaniem „To bardzo źle!”, wypowiedzianym

---

<sup>3</sup> Z. Solakiewicz, *Na zasadzie gestu*, [w:] *Studio Eksperyment...*, s. 23.

<sup>4</sup> E. Rudnik, cyt. za: *Światło i dźwięk. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Tadeusz Zimecki*, [w:] *Studio Eksperyment...*, s. 33.

przez uczennicę, wystrzały z kolei łączy ze śmiejącymi się i płaczącymi dorosłymi i dziećmi. Utwór jest niezwykle przestrzenny, wykorzystano różne plany dźwiękowe, grę z osobnym użyciem prawego i lewego kanału, preparowanie słów i innych dźwięków w celu nadania im nowego brzmienia.

W *Lekcji* i *Lekcji II* Rudnik stworzył eksperymentalną kompozycję słowno-muzyczną, nie rozwija tam fabuły, nie opowiada historii, daje raczej świadectwo tego, co dźwięki i pozornie nieprzystające elementy audialne mogą współtworzyć. Fabuła będzie obecna w późniejszych realizacjach fonopoety, *Lekcja* to doskonały przykład eksperymentu radiowego, w którym najistotniejsze jest współbrzmienie zebranych materiałów, efekt estetyczny, a nie psychologiczno-poznawcze wartości płynące z radiowych opowieści.

*Sekunda Wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych* została zrealizowana we współpracy z Anną Kaczkowską w 1995 roku. Nagranie reprezentowało Polskę w 1998 roku na konkursie Prix Italia i skonsternowało jurorów: „bowiem ta kompozycja dźwiękowa, która moim zdaniem jest niewątpliwie także reportażem, okazała się hybrydą trudną do zasufladkowania i nie mieściła się zdaniem jurorów w żadnej kategorii”<sup>5</sup>. Audycja w warstwie słownej opowiada o lekcjach muzyki dla dzieci niesłyszących, sposób realizacji nawiązuje do reportażu radiowego. Opracowanie muzyczne autorstwa Rudnika nie sposób nazwać tłem muzycznym, audycja ma niezwykle walory formalne, dwie warstwy – słowna i pozasłowna – twórczo ze sobą współwystępują, w efekcie mamy do czynienia z audycją, którą przyporządkować można do eksperymentalnych *features*.

Na warstwę słowną składają się nagrania zarejestrowane podczas lekcji muzyki dla dzieci, ćwiczenia przy fortepianie, rozmowy z rodzicami i prowadzącymi warsztaty oraz recytacja *Hymnu do Czarnej Madonny* Romana Brandstaettera. Z jednej strony można odnieść wrażenie, że fabuła prowadzona jest linearnie, dzieci ćwiczą na lekcjach, dorośli wypowiadają się na tematy związane z pracą z niesłyszącymi. Jednak tekst nie pełni w audycji jedynie funkcji referencyjnej czy poznawczej, słuchacz oczywiście zapoznaje się z celem warsztatów i sytuacją dzieci biorących w nich udział, jednak równie istotna jest forma audycji i jej dźwiękowa głębia. Twórczo wykorzystane zostają wszelkie materiały foniczne, dużo czasu w audycji przeznaczono na dziecięce śpiewy i zabawy, część wypowiedzi bohaterów powtarza się.

Jednak prawdziwe działania eksperymentalne rozgrywają się w warstwie dźwiękowej, muzycznej i montażowej. Cisza, która otacza dzieci po wyłączeniu aparatu słuchowego, jest nie tylko wypowiedziana, ale również – i to aż dwukrotnie – wyemitowana, bowiem brak dźwięku w *Sekundzie wielkiej*... niesie

---

<sup>5</sup> M. Sawicka *Reportaż w Radiu Lublin*, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/dziedzictwo-lubelskiej-szkoly-reportazu-radiowego/#eksperymenty-i-przyszlosc> (dostęp: 12.01.2020).

znaczenie, można ją uznać za reprezentację otoczenia dźwiękowego bohaterów. Została ona podkreślona słowami „Wyłączam. I my nic nie słyszymy”, co stanowi również alegorię sytuacji młodych bohaterów.

Recytacja *Hymnu*... zostaje zakłócona, a tym samym uwaga odbiorcy odwraca się od treści i przenosi się na dźwięki, kod semantyczny zostaje zaburzony poprzez przerwanie recytacji. Edycja dźwięku sprawiła, że część utworu jest niezrozumiała, tekst rozpada się i zaczyna funkcjonować jako niewerbalny materiał audialny. Muzyka skomponowana przez Rudnika to połączenie muzyki klasycznej, elektronicznej, popularnej, eksperymentalnej i improwizowanej. Rudnik wykorzystał zarówno utwór *I Will Always Love You* w wykonaniu Whitney Houston<sup>6</sup>, jak i dźwięki odegrane na puszkach czy z użyciem niepotrzebnych tkanin. Wykorzystanie tego typu materiałów do wytwarzania dźwięków było charakterystyczne dla Rudnika. Używał on nie tylko materialnych tworzyw niepotrzebnych, materiałów zużytych i odrzuconych, ale również dźwięków, z których oczyszczone były audycje przed archiwizacją: „Nazywał je podłymi materiałami, dźwiękami niegodnymi. To wszelkiego rodzaju nieudane bądź niewykorzystane i zapomniane fragmenty audycji, które za jego sprawą dostały drugą szansę. Zbierał i katalogował „bzdryngle”, „rzęchy”, „upławy”, „wysięki”, kaszlnięcia i inne niedoskonałości<sup>7</sup>. O takich materiałach mówił:

Moje śmieci to nie są śmieci obłeśnie [...]. To musi być suchy śmietnik. Śmieci w rozumieniu nikomu niepotrzebnych rzeczy, które kiedyś były potrzebne i przestały być ważne z jakichś powodów. Mnie zainteresowały przez swoje odrzucenie, że zostały oddalone, zdegradowane – uznane za nieudane [...]. Ten śmieć musi mnie rozczulić. Musi mieć wartość uczuciową. A jeżeli nie ma, a podejrzewam, że miał, – to mu ja nadaję przez kontekst. Przez sąsiedztwo<sup>8</sup>.

Kompozytor nadawał nowe znaczenie pojedynczym dźwiękom, małym fragmentom lub całym sekwencjom poprzez odpowiednie ich zestawienie. Budował z nich także nowe jakości, co sprawiało, że ich pierwotna brzydota z jednej strony stawała się ich atutem, z drugiej zaś przestawała być słyszalna. W *Sekundzie wielkiej*... muzyka i pozostałe tworzywa dźwiękowe są równoważne z warstwą słowną audycji, zarejestrowane zostały w podobnej głośności, nawet gdy nachodzą na siebie, muzyka nie stanowi tła dla słów. Trójwymiarowość dźwiękowa jest charakterystyczna dla prac Rudnika. Rozumiał on narrację dźwiękową nie linearnie,

<sup>6</sup> W. Houston, *I Will Always Love You, The Bodyguard: Original Soundtrack Album*, wytwórnia Arista 1992.

<sup>7</sup> J. Karow, *Zbieracz dźwięków niechcianych*, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie--teatru/1729/zbieracz\\_dzwiekow\\_niechcianych/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie--teatru/1729/zbieracz_dzwiekow_niechcianych/) (dostęp: 12.01.2020).

<sup>8</sup> E. Rudnik, cyt. za: Z. Solakiewicz, *Na zasadzie gestu*, [w:] *Studio Eksperyment...*, s. 22.



lecz właśnie przestrzennie, przekładał na język dźwięków technikę kolażu, której „sedno tkwi w równoczesności”<sup>9</sup>:

Myślisz linearnie – zdarzeniami następującymi po sobie. W narracji dźwiękowej może być tak, że jakieś ważne zdarzenia i zbitki następują po sobie, ale jednocześnie w drugim i trzecim planie dźwiękowym mogą współbrzmieć jednocześnie. Na wybrzmieniu, w połowie jednego ważnego zdarzenia, może walić coś z drugiego planu, z trzeciego i z czwartego. To jest jakby trójwymiarowa przestrzeń<sup>10</sup>.

Sposób strukturyzacji materii dźwiękowej nadawał audycji charakter przestrzenny, oprócz przebiegu od początku do końca audycji i następujących po sobie zdarzeń, można analizować jej głębię i plany akustyczne.

*Diewuszka, wasze dokumenty* (1995) to audycja Ewy Michałowskiej i Eugeniusza Rudnika<sup>11</sup>. Dzieło, nazywane radiową balladą dokumentalną, opowiada o Polakach w 1936 roku wywiezionych do Kazachstanu, którzy wobec otaczającej ich kultury rosyjskiej chcieli zachować pamięć o Polsce.

Trzy główne rodzaje tworzywa audialnego: muzyka, wypowiedzi bohaterów i recytacja tworzą fabułę charakteryzującą się fragmentarycznością. Niektóre z kwestii zostają przerwane przez kompozycje dźwiękowo-muzyczne. Inne zaś powtarzają się wielokrotnie, zdania „Proszę, uczcie się polskiego” czy „Diewuszka, wasze dokumenty” są paraleliczne, wykorzystane zostają kilkakrotnie, w różnych kontekstach powracają jak refren i stają się niepiśaną myślą przewodnią audycji.

Obok spontanicznego głosu bohaterów wykorzystana zostaje również recytacja fragmentów *Dziadów* i *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Audycja wykorzystuje plany dźwiękowe, jest bogato ilustrowana muzycznie, równie istotne są komponenty dokumentalne. Całość tworzy rodzaj reportażu artystycznego, którego eksperymentalny charakter dostrzec można w niezwykle charakterystycznej dla Rudnika muzyce improwizowanej, zestawionej z kompozycjami klasycznymi.

Kolejną realizacją, przygotowaną przez Eugeniusza Rudnika wspólnie z Radziem Lublin, są *Peregrynacje Pana Podchorążego albo Nadwiślańskie Żarna* z 1999 roku, czyli kolaż z tekstem powieści *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego. Realizacja ta wypełnia założenia słuchowiska eksperymentalnego, ma – jak wiele narracyjnych dzieł Rudnika – charakter dokumentalny. Fragmenty książki zostały rozproszone w 50-minutowej audycji, autor przekształca je w celu zbudowania wielowarstwowej narracji. Rezygnuje on z dialogu symetrycznego, w którym rozmówcy wypowiadają się naprzemiennie. Rudnik kwestie aktorów układa przestrzennie, w głąb, warstwami, odchodzi więc od linearnej osi czasu, wskazuje na trójwymiarowość dźwięku i jego plastyczność. Mimo licznych zabiegów montażowych i daleko

<sup>9</sup> Tamże, s. 21.

<sup>10</sup> E. Rudnik, cyt. za: tamże.

<sup>11</sup> We współpracy realizatorskiej z Ewą Jabłońską.

idącej edycji dźwięku, warstwowego nakładania dialogów, przekaz audycji jest jasny i precyzyjnie realizowany. Jak mówił Rudnik o *Peregrynacjach*...:

To nie megalomania, polonocentryzm czy szowinizm skłania mnie do prawie bezwzględnej akceptacji myśli Andrzeja Szczypiorskiego, ale śmiertelny lęk, bo oto znowu, jak zawsze, przebiegły pysk Azji patrzy... w tłustą głupią gębę Europy. Patrzy często ponad moją głowę, bo ani Azja, ani Europa nie bez trudu uznaje mój kraj za Europę<sup>12</sup>.

Spektrum radiowej działalności Eugeniusza Rudnika było bardzo szerokie, artysta pracował jako realizator, obok kompozycji muzycznych tworzył również audycje dźwiękowe i słuchowiska dramaturgiczne, bliższe klasycznemu teatrowi radiowemu. By ukazać rozpiętość artystyczną twórcy, chciałabym przykładowo zestawić dwie audycje: *Kamienne epitafium* z 1984 roku i słuchowisko *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*, które zostało zrealizowane we współpracy z Marią Brzezińską w 2001 roku. Tekst pierwszej z nich wykorzystuje historyczną relację, przechowywaną w Instytucie Jad Waszem w Jerozolimie. Jest to historia Zysele Kuperszmit, która wraz z pięcioletnią córką ukrywała się w warszawskim mieszkaniu polskiej rodziny Skowronków w latach 1943–1944. W audycji wystąpili Helena Szmunn, Barbara Michałowska-Rozhin i Zbigniew Zapasiewicz. Spektakl, choć ciekawie ilustrowany muzycznie, koncentruje się wokół słów bohaterki, ta monodramatyczna realizacja skupia się na werbalnym przekazie i wartościach poznawczych. Próżno szukać w audycji innowacji formalnych, to klasyczna produkcja, fabuła rozwija się niespiesznie, jest linearna i spójna. Z kolei tło muzyczne to realizacja charakterystyczna dla Rudnika, składa się z modyfikowanych szepków, nieoczywistej, częściowo improwizowanej muzyki. Oprawa muzyczna pozostaje jednak tłem, dźwiękową scenografią i nie dominuje w spektaklu.

Z kolei *Kamienne epitafium*, audycja upamiętniająca księdza Jerzego Popiełuszkę, to kompozycja składająca się wyłącznie z dźwięków, pozbawiona słowa mówionego. Dzieło pozbawione jest brutalności wyrażonej wprost, dźwięki nie są gwałtowne ani ostre; przerywane narastającymi odgłosami taśmy wywołują wrażenie przestrzenności i świadomego operowania planami akustycznymi. O audycji Rudnik mówił:

Kiedy popełniono tę zbrodnię, nastąpiła moda, by po kościołach śpiewać „Boże, coś Polskę”. Ja nie czuję tych pasywnych klimatów. Poszedłem w pole, przyczepiłem mikrofony kontaktowe do kamieni – bo też kamienie przywiązano Popiełuszcze do nóg. Uderzałem w nie innymi kamieniami, drewnem, żelastwem<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> E. Rudnik, cyt. za: M. Pasiecznik, *Historia muzyki elektroakustycznej w Polsce z perspektywy studia eksperymentalnego polskiego radia. Lata 1957–1990*, [http://www.soundexchange.eu/#poland\\_pl?id=1](http://www.soundexchange.eu/#poland_pl?id=1) (dostęp: 5.02.2020).

<sup>13</sup> E. Rudnik, cyt. za: F. Lech, *Krajobraz po Rudniku*, <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2016/10/krajobraz-po-rudniku/> (dostęp: 1.02.2020).

Nawiązania do bohatera są zatem wyrażone w formie pewnej synekdochy dźwiękowej, w ramach której całe wspomnienie i jego dźwiękowa reprezentacja zostają sprowadzone do jednego rodzaju tworzywa dźwiękowego.

Audycje Eugeniusza Rudnika, które przywołałam, plasują się na przecięciu słuchowiska eksperymentalnego i sound artu. Są utworami wymagającymi dla słuchacza, zaskakują bogactwem planów akustycznych i różnorodnością dźwięków. Autor bezkompromisowo podchodził do fonicznych środków przekazu: nie było dźwięków zbyt brzydkich, za mało estetycznych, niepotrzebnych. Filozofię Rudnika zdają się ilustrować słowa Bronisława Wiernika, które opublikował w *Antenie* w 1957 roku: „Nie istnieje oprawa dźwiękowa! W radiu wszystko jest dźwiękiem. Słowo również [...] Radio jest nowym rodzajem sztuki. Radio to jest dźwięk, [...] słowo, muzyka, efekt akustyczny, pauza – lub wszystko razem, jako równoprawne elementy”<sup>14</sup>.

Rudnik komponował z wielkim pietyzmem i dbałością o artystyczną jakość swoich utworów. Miał również pewne oczekiwania względem słuchacza:

[oczekuję od słuchacza] Żeby uczestniczył w percepcji mojego wywodu, dostrzegł porządku, szedł za mną. Żeby nie czuł obrzydzenia i był zadziwiony zmianami, których nie przewidywał, że nastąpią. Ale też żeby był zadowolony, że przewiduje, co się w utworze zdarzy. [...] Oczywiście oczekuję również estetycznych i emocjonalnych wzruszeń<sup>15</sup>.

Można uznać, że te nadzieje względem odbiorcy są uniwersalne w kontekście odbioru audialnych eksperymentów. Uważność słuchania, chęć podążania za zamysłem twórcy, otwartość na nowe, nie zawsze konwencjonalne i estetycznie normatywne, dźwięki – wszystko to jest niezbędne do pełnego odbioru tego typu dzieł.

---

<sup>14</sup> B. Wiernik, cyt. za: *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, album CD, Polskie Radio 2008.

<sup>15</sup> E. Rudnik, cyt. za: *Na zasadzie gestu...*, s. 20.



## ROZDZIAŁ III

### ŚRODKI WYRAZU W RADIOWEJ SZTUCE EKSPERYMENTALNEJ I ICH ESTETYKA

Jurij Łotman zauważa, że „Sztuka zatem może być opisana jako pewien język wtórny, a dzieło sztuki – jako tekst w tym języku”<sup>1</sup>. Sztuka, również eksperymentalna, nie odchodzi od poszukiwania prawdy, zmienia jednak perspektywę, rezygnując z potwierdzania prawdziwości sądów na rzecz poszukiwania prawdziwości formy. Aspekty formalne stały się dla mnie podstawą do opisu eksperymentalnych audycji radiowych. Na kompozycje artystyczno-eksperymentalne, mimo że są one niezwykle zróżnicowane, składa się pewien zestaw narzędzi i metod wykorzystywanych przez twórców. Szczególnie ciekawa jest kwestia antyestetyki dźwiękowej, w tym hałasu, którą chciałabym nieco przybliżyć.

„Sztuki nie daje się oddzielić od poszukiwań prawdy”<sup>2</sup>, pisze Łotman, jednak poszukiwany jest inny rodzaj prawdy, nie jest celem weryfikacja zgodności z rzeczywistością, a odnalezienie „prawdziwości komunikatu”, jego formy i zastosowania w danym przekazie. Jak wspominał we wstępie, w artystyczno-dokumentalnych formach radiowych fikcja przedstawieniowa współwystępuje z elementami kreatywnymi i chociaż fabuła bywa oparta na faktach, to dzieło nigdy nie będzie obiektywnym przekazem. Nie oznacza to jednak, że audycje te pozbawione są funkcji, które w odniesieniu do reportażu radiowego opisała Klimczak: poznawczo-psychologicznych, emocjonalno-etycznych, poznawczo-historycznych, emocjonalno-estetycznych i sprawczych<sup>3</sup>. Powyższe funkcje odzwierciedlają zatem wpływ dzieła na odbiorcę, badaczka zwraca uwagę na wartości i informacje, jakie słuchacz może wynieść z uważnego odsłuchu reportażu. Warto jednak pamiętać, że w przypadku audycji artystycznych i eksperymentalnych to nie fakty i rzeczywistość są elementami najistotniejszymi i dominującymi nad całością.

W tym kontekście Łotman przywołuje również stanowisko Aleksandra Błoka, który konstatuje: „wspólna jest w nich [myślach – przy. aut.] „treść”, co tylko jeszcze raz niepotrzebnie dowodzi, że treść bez formy, sama w sobie, nie istnieje, nie ma wagi”<sup>4</sup>. Kolejną kwestią przywołaną przez Błoka jest nierozzerwalność formy i treści, także nawet zrównanych w przypadku dzieł artystycznych. Co więcej,

---

<sup>1</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 19.

<sup>2</sup> Tamże, s. 26.

<sup>3</sup> K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 131–132.

<sup>4</sup> A. Błok, cyt. za: J. Łotman, *Struktura...*, s. 19.

przekładanie treści nad formę – w kontekście każdej ze sztuk – jest uleganiem iluzji, „że treść jest czymś, co przenika do dzieła z zewnątrz. Wszystko jest formą i treścią w zależności od tego, z której strony postrzegamy dzieło sztuki”<sup>5</sup>. Raz jeszcze powtórzę za Mukařovským, że „wszystkie elementy dzieła musimy traktować jako równą wartość”<sup>6</sup>. Choć metodologia rozdziela formę i treść poprzez osobną analizę tych warstw, to jednak są one nierozzerwalnie związane i nie sposób skoncentrować się na tylko jednym z tych aspektów.

Analizę, czy też interpretację, zjawisk artystycznych rozpocząć należy od odpowiedzi na pytanie, czy badaniom poddany zostanie tekst kultury, czyli konkretna reprezentacja artystyczna, czy zaś język całej dziedziny sztuki. Jednak nawet wtedy, gdy badana jest konkretna realizacja, należy pamiętać, że została ona stworzona w ramach pewnego gatunku bądź nurtu, bowiem „wybór określonego gatunku, stylu czy kierunku artystycznego jest także wyborem języka [...] Język ten należy do złożonej hierarchii języków artystycznych danej epoki, danej kultury, danego ludu albo danej ludzkości”<sup>7</sup>. Zagadnienia ogólne – estetyka i antyestetyka, pojęcie hałasu czy narracja – odnoszę do poszczególnych gatunków lub form w perspektywie genologicznej i w odniesieniu do sound artu w ogóle.

Dla audycji eksperymentalnych charakterystyczne jest wykorzystanie metafory dźwiękowej, o której wspominałam już w rozdziale pierwszym. Metaforyczność dotyczyć może wszelkich sztuk, najbardziej rozpoznawane zdają się być użycia literackie. Jej dźwiękowy odpowiednik nie wiąże się jednak z niedosłownym użyciem słów, lecz z wprowadzeniem nowego znaczenia – niekoniecznie werbalnych – dźwięków. To, co zdaje się być najistotniejsze w teorii metafory, to „semantyka i tworzenie nowych, odkrywczych znaczeń”<sup>8</sup>, zaś „funkcja poznawcza przejawia się w kształtowaniu oryginalnej wizji rzeczywistości”<sup>9</sup>. Przenośnia „powstaje w umyśle postrzegającego podmiotu jako efekt pracy wyobraźni. Sama nie tworzy wyobrażeń ani idei. Może je natomiast sugerować, stając się impulsem do ich ukonstytuowania się w wyobraźni odbiorcy”<sup>10</sup>. Ten rodzaj zabiegu audialnego zakłada istnienie podwójnego znaczenia danego dźwięku czy sekwencji dźwięków. Oba sensy zawarte są w dziele i występują po sobie. Autor, poprzez użycie danego materiału fonicznego w odpowiednim kontekście lub z pewną powtarzalnością, nadaje mu znaczenie, którego ten pierwotnie nie posiadał. Wów-

<sup>5</sup> J. Mukařovský, *Studia semiologiczne*, s. 74.

<sup>6</sup> Tamże, s. 75.

<sup>7</sup> J. Łotman, *Struktura...*, s. 30.

<sup>8</sup> E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40, s. 103.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> E. Szczęsna, *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” 2004, t. XCV, z. 2, s. 167.



czas dźwięk-symbol wskazywać może na inne, wybrane przez autora, zjawisko, obiekt czy postać. Przenośnia nie imituje innych dźwięków, wykorzystuje jednak ich wieloznaczność, niedosłowność, możliwość reinterpretacji.

Wyobrazeniowość i pewna niekonkretność metafory wpisuje się w założenia teatru wyobraźni i radiowych działań eksperymentalnych. Ewa Szczęsna pisze:

metafora jest procesem, którego istotą są ciągły ruch, zmienność i otwartość na nowe wyobrażenia. Unieruchomienie tego procesu oznaczałoby sprzeniewierzenie się istocie metafory. Dlatego każde działanie zmierzające do ukazania metafory jest w rzeczywistości działaniem interpretacyjnym, rozumieniem, jednym z wielu możliwych<sup>11</sup>.

Przenośnia i jej umowność, otwartość na reinterpretacje, oparcie w wielu źródłach czy tekstach kultury, odzwierciedla charakter artystycznych eksperymentów.

Materiał dźwiękowy, z którego stworzona została dana realizacja, eksperymentalna czy klasyczna, składa się – analogicznie do dzieła muzycznego – „z szeregu cech obiektywnych [...] są to: częstotliwość, amplituda, widmo. [...] w subiektywnym odbiorze [...] odpowiadają im wrażeniowe cechy dźwięku, jak wysokość, głośność i barwa”<sup>12</sup>. W realizacjach eksperymentalnych inaczej podejmowane będą kwestie harmoniki, montażu czy edycji dźwięku, a celowe łamanie zasad rządzących kompozycją, czy ogólnie przyjętej estetyki, może skutkować odejściem od estetycznych norm lub – zwykle zamierzoną – pracą w ramach działań antyestetycznych.

Jan Mukařovský podaje, iż „każdy przedmiot i każdy proces [...] mogą się stać nosicielami funkcji estetycznej”<sup>13</sup>. Audycje eksperymentalne, jak również – choć w mniejszym stopniu – eksperymentalne *features*, zorientowane są na realizację funkcji estetycznej. Chociaż badacz twierdzi, że „nie ma trwałej granicy między sferą estetyczną i pozaestetyczną”<sup>14</sup>, to ich proporcje, szczególnie w artystycznych gatunkach radiowych, są zmienne, a same realizacje związane silniej z jedną z nich.

*Features* eksperymentalne, ze względu na silne związki z dziennikarstwem, a dokładniej z reportażem radiowym, nie odrzucają elementów poznawczych, są one równie istotne co elementy estetyczne i wizja artystyczna. Podobnie jak w przywołanych przez Jana Mukařovský’ego biografii powieściowej czy eseju, tak w *feature* występuje „wahanie pomiędzy poezją a komunikatem”<sup>15</sup>. W ekspery-

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 58.

<sup>13</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 47.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże, s. 54.

mencie audialnym funkcja estetyczna jest dominująca, gdyż „w sztuce funkcja estetyczna jest funkcją dominującą, podczas gdy poza sztuką – jeśli jest obecna – ma charakter drugorzędny”<sup>16</sup>, a nie ma przecież wątpliwości, że eksperymenty audialne są dziełami sztuki. „Celem funkcji estetycznej jest spowodowanie estetycznego zadowolenia”<sup>17</sup>, jednak sposób jego osiągnięcia w audycjach eksperymentalnych nie zawsze wiąże się z środkami, które same w sobie są „miłe dla ucha”, montaż również nie zawsze pozostaje niezauważalny. Hałas, pisk, modyfikacje głosu czy urwane w procesie montażu dźwięki wykraczają poza estetyczne ramy, przyjęte w konwencjonalnych audycjach radiowych. Są to tworzywa, które na zewnątrz dzieła byłyby odebrane negatywnie.

Z jednej strony:

zwykle myślimy o hałasie jako zjawisku wtórnym, jak o czymś pochodnym. Hałas jest zakłócający. Zakłóca lub przerywa początkowy stan spokoju. Zakłóca komunikację i myśl, czyniąc je trudne do usłyszenia, mówienia, rozumienia lub koncentracji. W każdym razie hałas jest czymś uciążliwym, czymś, co chcemy wyeliminować i wierzymy, że można to wyeliminować<sup>18</sup>,

z drugiej zaś, subiektywnie, „hałasem może być wszystko, czego słuchający nie lubi”<sup>19</sup>. Nie ma jednoznacznej definicji hałasu. Można oczywiście zastosować pewną kalkę definicyjną i przelożyć na to pojęcie koncepcje estetyczne. Inne podejście proponuje Abraham Moles, który zwraca uwagę na intencjonalność przekazu:

nie ma absolutnej różnicy strukturalnej między hałasem i sygnał. Są tego samego rodzaju. Jedyna różnica, którą można logicznie ustalić, jest oparta wyłącznie na koncepcji intencji część nadajnika: hałas jest sygnałem, którego nadawca nie chce wysyłać<sup>20</sup>.

W świetle tego stanowiska – hałas jako transmisja niezamierzona – nie jest tworzywem estetyzującym *per se*, gdyż dopiero forma i kontekst mogą sprawić, by nabrał on wartości estetycznej i przez to również artystycznej.

Hałas sam w sobie może przybrać formę sztuki, czego dowiódł Luigi Russolo, teoretyk muzyki elektroakustycznej, autor futurystycznego manifestu *L'Arte dei Rumori*, czyli *Sztuka hałasu*, opublikowanego w 1913 roku, i utworów wyko-

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 71.

<sup>18</sup> C. Cox, *Sound art and the...*, s. 20.

<sup>19</sup> E. Varese, cyt. za: C. Cox, *Sound art and the...*, s. 20.

<sup>20</sup> A. Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, University of Illinois Press, Urbana–London 1966, s. 78.

rzystujących odgłosy wytwarzane przez specjalnie stworzone generatory hałasu nazwane *Intonarumori*. Russolo wyróżnił sześć rodzin hałasu:

1. Huki, grzmoty, eksplozje, trzaski, pluśnięcia, wybuchy,
2. Gwizdy, syki, parsknięcia,
3. Szmery, szemranie/pomruki, bełkot, burczenie, bulgotanie,
4. Piski, skrzywienie, łoskot, brzęczenie, trzaski, drapania,
5. Hałas wytworzony przez uderzanie w metal, drewno, skórę, kamienie i inne,
6. Głosy zwierząt i ludzi: krzyki, wrzaski, pohukiwania, śmiechy, szloch, charczenie i inne<sup>21</sup>.

Russolo był prawdopodobnie pierwszym tak zwanym artystą hałasu, założył orkiestrę, która podczas występów wykorzystywała *Intonarumori*. Jego działania dały początek odmianom muzyki elektroakustycznej, *noise* i industrialnej.

Nagraniami wykorzystującymi hałas i inne pierwotnie nieestetyczne, czy raczej niekonwencjonalnie estetyczne zabiegi, są, między innymi, produkcje Whiteheada, znajdujące się na albumie składającym się z *razogramów* (połączenie słów: *razor* [skalpel] i *program*), a zatytułowanym *Disorder Speech* z 1984 roku. *Eva, can I stab bats in a cave* to jednonumitowe nagranie złożone z kilkunastokrotnego powtórzenia tytułu. Autor poddaje zdanie wielokrotnym repetycjom, multiplikuje je i zmienia jego brzmienie. Po tych transformacjach uzyskuje próbkę warsztatową, dźwięk odmienny od wyjściowego nagrania.

Whitehead mówi o nim: „To było całkiem zabawne, gdy w studiu uczyłem się replikować taśmy odtwarzane od tyłu”<sup>22</sup>. Pierwsza była zatem chęć stworzenia nagrania, nie zaś pragnienie opowiedzenia historii, co odróżnia te realizacje od *feature* eksperymentalnego. Whitehead mówił o *razogramach*, że bawił się, tnąc taśmy, improwizował, eksperymentował z manualną edycją taśm dźwiękowych. Schaeffer powiedział, że „prawdziwy twórca musi się nauczyć być krzywdzonym”<sup>23</sup>, może zatem odbiorca musi również dać się skrzywdzić przez prawdziwego twórcę?

Radiowa sztuka eksperymentalna, co wpisane jest w jej naturę, przekracza normy sztuki, zmienia je, przesuwa. Sztuka ta „naruszenie normy estetycznej stosuje jako jeden z głównych środków oddziaływania”<sup>24</sup>. Eksperyment nie wyrzeka się żadnych dźwięków, narzędzi czy metod, również tych, które powszechnie można umieścić w kategorii „brzydoty”, którą za Mukařovským, rozumiem jako pojęcie szersze od „braku gustu”: „to, co odczuwamy jako niezgodne z normą

---

<sup>21</sup> L. Russolo, *The Art of Noise*, tłumaczenie wersji oryginalnej, <https://www.webcitation.org/SuY3woYNG> (dostęp: 2.11.2019).

<sup>22</sup> G. Whitehead, *Disorder Speech*, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/> (dostęp: 20.10.2018).

<sup>23</sup> B. Schaeffer, cyt. za: J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia...*, s. 13.

<sup>24</sup> Tamże, s. 75.

estetyczną, jest dla nas brzydkie”<sup>25</sup>. Eksperymentalne formy nie odrzucają zatem praktyk antyestetycznych, twórcy decydują się na wywołanie u odbiorcy „estetycznej dezaprobaty jako części składowej artystycznego efektu”<sup>26</sup>.

Allen S. Weiss twierdzi, iż „nagrywanie jest zawsze czymś więcej niż tylko reprezentacją, nosi znak zarówno urzędzeń, jak i stylistyki nagrywającego”<sup>27</sup>. Znajduje to odzwierciedlenie zarówno w tworzeniu małych form artystycznych, jak i samych gatunkach fabularnych. Krótkie nagrania z kompilacji *Disorder Speech* są tworami kompletnymi, pierwowzorami, chociaż nie posiadają fabuły.

Na artyzm audycji, szczególnie eksperymentalnej, wpływają m.in. montaż dźwięku i efekty akustyczne, a całość okazuje się niemożliwą do powtórzenia, przemyślaną konstrukcją dźwiękową. Jest to jednak kompletne nagranie, a jego forma – ostateczna. Nie należy bowiem traktować eksperymentu jako próby czy jednej z wersji, która podlega jeszcze weryfikacji. Na eksperymentalność audycji wpływają nowatorskie metody i poszukiwanie formy w procesie tworzenia, a efekt staje się dziełem sztuki audialnej. Działania te są w pełni celowe, audycje określane przeze mnie jako eksperymentalne nie stanowią grupy asekuracyjnej, do której zakwalifikować można większość tych audycji, które nie spełniają wymogów innych kategorii. Ich autorzy to dojrzały artystycznie twórcy, eksperymentujący w ramach sztuki, której tradycyjne elementy są im dobrze znane, bowiem „Tradycję trzeba znać, nie wolno się jej jednak poddawać”<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 76.

<sup>26</sup> Tamże, s. 77.

<sup>27</sup> A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham 1995, s. 35.

<sup>28</sup> B. Schaeffer, cyt. za: J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia...*, s. 22.

## ROZDZIAŁ IV

### NARRACJE RADIOWE

Radiowe gatunki artystyczne to audialne opowieści o świecie, czasem rzeczywistym, lecz także wykreowanym przez ich autorów. Niektóre z nich włączają do dzieła postać narratora, w którą wciela się sam autor bądź aktor, inne zaś posługują się głosem bohatera jako głównego opowiadającego. Jak podaje Ewa Szczęsna:

Narracja bowiem to przede wszystkim opowiadanie, ale również sposób strukturyzowania tekstu, dyskurs, narzędzie poznania i rozumienia rzeczywistości, sposób porządkowania stanów rzeczy czy wreszcie usensowienia własnego istnienia przez nadanie mu dziejowego charakteru<sup>1</sup>.

Sposób ustrukturyzowania tekstu w kontekście audycji eksperymentalnych chciałabym przedstawić, posługując się koncepcją narratologiczną Gerarda Genette'a. Poziomy narracji mogą zostać odzwierciedlone w audycjach radiowych analogiczne do przedstawienia w literaturze, oczywiście z pewnymi zmianami wynikającymi zarówno z zastąpienia słowa pisanego mówionym, jak i wyznaczników gatunkowych. Narracja – jako pewien sposób usensownienia istnienia – interesuje mnie szczególnie w analizie eksperymentów radiowych. W tym przypadku rozumiem ją jako realizację autorskiego konceptu i jego dźwiękową materializację, która odbywa się poprzez nadawanie mu odpowiedniej struktury słownej czy fabularnej. Sound art i eksperymenty radiowe odchodzą od dziennikarskiej próby obiektywnego ukazania rzeczywistości, operują na wyższym poziomie metaforyczności, analogii czy abstrakcji. Następuje odejście od mimetyczności na rzecz artystycznej wizji świata, narracja nadaje jednak przekazowi konkretny kształt oraz formę.

Stanowisko to łączy się z tym, o czym dalej pisze Szczęsna, powołując się na Davida Carra i Jonathana Cullera: „Narracja odzwierciedla specyfikę naszego myślenia o świecie i nas samych, ukazuje się jako zjawisko wszechobecne w kulturze, ponadmedialne i ponaddyscyplinarne, jako dyspozycja ludzkiego umysłu do organizowania światów fikcyjnych i świata rzeczywistego”<sup>2</sup>. Sposób opowiadania i organizowania treści daje obraz realizacji, w którym uwzględniony zostaje

---

<sup>1</sup> E. Szczęsna, *Narracja jako chwyt tekstowy*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004, s. 252.

<sup>2</sup> Tamże.

stosunek autora do przedmiotu opowiadania. Niezależnie od tego, czy przedmiot ten należy do świata rzeczywistego, czy jedynie do niego nawiązuje na poziomie przedstawieniowym (bez opowiadania prawdziwej historii), zaprezentowany zostaje stosunek autora do tematu bądź postaci. Narracja dzieła systematyzuje te obszary, pozwala na ich zespalanie w ramach jednej struktury:

Narracja umożliwia umieszczenie prawdy i fikcji na tym samym poziomie bytowym, a w efekcie swobodne łączenie, przenikanie elementów należących do różnych porządków istnienia. Jej gotowość do bycia elementem struktury różnych form tekstowych sprawia, że poza funkcją fabułowtórczą (w literaturze, filmie, komiksie, grach komputerowych) bywa ona również chwytem tekstowym, pełni funkcję pośredniczącą czy mediacyjną<sup>3</sup>.

Narracyjnym chwytem tekstowym jest na przykład *mise en abyme*, o którego obecności w dziełach audialnych wspomnę w dalszej części rozdziału.

„Opowiadać – to z góry zakładać istnienie struktury zdarzeniowej” pisze Manfred Schmeling<sup>4</sup>. Opowieści towarzyszą radiu od początku jego istnienia, pierwsze reportaże realizowane były w formie historii autora, fabuły rozwijano w słuchowiskach już od lat 20. XX wieku. Radiowe struktury narracyjne nawiązują do opowieści filmowych czy teatralnych, gawęd, felietonów. Różnorodność gatunków ma swoje odzwierciedlenie w różnorodności praktyk narracyjnych i strukturalnych, występujących w ramach poszczególnych form, dlatego same artystyczne audycje eksperymentalne, które stanowią główny obszar badań w tej publikacji, są heterogeniczne, a gatunki wewnątrznie zróżnicowane.

Artystyczne gatunki radiowe są określane jako formy narracyjne<sup>5</sup>, do których zwykle zalicza się reportaże, słuchowiska, *features*, jednak w ramach tej kategorii warto również umieścić eksperymenty radiowe. Joanna Bachura-Wojtasik przez radiowe formy narracyjne rozumie „audialne teksty kultury prezentujące wydarzenia, bohaterów, historię, wyrażane za pomocą słów i tzw. dźwiękowej scenografii, oparte na wydarzeniach fikcyjnych bądź *non-fiction*”<sup>6</sup>. Audycje, które stanowią egzemplifikacje w tej książce, stworzone zostały za-

---

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> M. Schmeling, *Opowiadanie o konfrontacji: Inny w narracji współczesnej*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004, s. 10.

<sup>5</sup> Zob. S. McHugh, *Oral History and the Radio Documentary/Feature: Introducing the „COHRD” Form*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media” 2012, nr 10(1), s. 35–51; J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2014.

<sup>6</sup> J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako...*, s. 68.



równy na podstawie fikcyjnych scenariuszy, jak i w oparciu o prawdziwe wydarzenia. Autentyczna historia, bądź jej fragment, jest elementem niezbędnym w *features*, również tych eksperymentalnych. Pozostałe omawiane przeze mnie gatunki mogą w całości wykorzystywać fikcyjne wydarzenia bądź nie rozwijać żadnej fabuły, będą jednak wciąż postrzegane jako gatunki narracyjne. Bardzo interesującym w kontekście audycji łączącej dokument z fikcją jest fakt, iż „narracyjność właśnie postrzegana bywa jako kategoria nadrzędna, z założenia niejako zacierająca różnicę między fikcją i faktem”<sup>7</sup>. W struktury narracyjne została wpisana synteza opowieści, jej „zagęszczanie”, często również przeniesienie roli narratora ze świadka czy uczestnika zdarzeń na autora dzieła czy obsadzonego w odpowiedniej roli aktora.

Podstawę teoretyczną stanowi dla mnie teoria narracji Gerarda Genette’a<sup>8</sup> i adaptacja tego podejścia na grunt radiowy. Pierwszej próby przełożenia założeń badacza na dzieła audialne dokonała Susana Herrera Damas<sup>9</sup>, wobec czego w tym rozdziale rozwinę te założenia. Chciałabym przedstawić takie rodzaje narracji, które mogą wystąpić w tego typu audycjach. W pierwotnie literaturoznawczej teorii zostały uwzględnione aspekty występujące również w omawianych przeze mnie eksperymentalnych, artystycznych audycjach radiowych, a poszczególne kategorie dostosowano do materii audialnej<sup>10</sup>. Wśród funkcji, jakie pełni narrator, dwiema podstawowymi grupami są role obowiązkowe i dodatkowe, które rozszerzyłam o kategorię estetyczną.

#### 4.1. Rola perspektywiczna i fokalizacja

Rola perspektywiczna to rola obowiązkowa, która wiąże się ze wspomnianym wyżej źródłem wiedzy narratora. Niezbędne jest, by narrator – zanim przekaże słuchaczowi informacje – sam się z nimi zapoznał. Rola perspektywiczna to reprezentacja literaturoznawczej fokalizacji, czyli relacji między narratorem i bohaterem. Mieke Bal zauważa, że fokalizacja towarzyszy narracji zawsze<sup>11</sup>, a „obraz

---

<sup>7</sup> A. Łebkowska, *Narracja biograficzna w fikcji*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie...*, s. 316.

<sup>8</sup> G. Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca–New York 1980, s. 25–29.

<sup>9</sup> S. Herrera Damas, *The Roles of the Narrator In Radio Features*, „Recherches en communication” 2012, nr 37, s. 73–80.

<sup>10</sup> Pierwszego przełożenia teorii Genette’a na grunt *feature* radiowego dokonali wyżej wymienieni badacze, jednak w tym rozdziale prezentuję również systematykę rozpiętą na podstawie polskich realizacji i ugruntowanych teorii radioznawczych.

<sup>11</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 151.

przedmiotu, który ukazuje nam fokalizator, mówi jednakże coś o nim samym<sup>12</sup>, dlatego według badaczki w analizie fokalizacji istotne są trzy pytania:

1. Co fokolizuje postać: co jest celem fokolizacji?
2. W jaki sposób to czyni: z jakim nastawieniem patrzy na przedmioty?
3. Kto to fokolizuje: przez kogo przedmiot jest fokolizowany?<sup>13</sup>.

Odpowiedź na powyższe pytania daje wgląd w postrzeganie świata przedstawionego przez postać czy narratora, bowiem fokolizatorem stają się zarówno postaci, jak i narrator, chociaż na potrzeby analiz radiowych skupię się na fokolizacji narratorskiej. Może być ona realizowana na trzech poziomach<sup>14</sup>: fokolizacji wewnętrznej, zewnętrznej i zerowej.

Fokolizowane może być wszystko, a sama fokolizacja – zarówno zewnętrzna, jak zlokalizowana wewnątrz postaci – daje interpretacyjny obraz fokolizowanych elementów, którego „stopień nasycenia [...] opinią może być oczywiście różny; stopień, w którym fokolizator wskazuje na swoje czynności interpretacyjne i ujawnia je, także jest różny”<sup>15</sup>. Przedmioty czy zjawiska poddają się opisom, interpretacjom bądź obserwacjom, a sposób przekazania tych informacji nasycono skojarzeniami i osobistymi poglądami. Co istotne, szczególnie w kontekście audycji artystyczno-dokumentalnych, „fokolizacja jest już jakąś interpretacją, treścią zsubiektywizowaną. To, co widzimy „przed oczami duszy”, zostało już zinterpretowane”<sup>16</sup>. Już sam fakt obsadzenia roli, czy wprowadzenia konkretnej wypowiedzi danego bohatera, użycia jej w odpowiednim momencie oraz zestawienia z innymi elementami, jest procesem kreacyjnym i pozbawionym obiektywizmu. Celowość działań narracyjnych, również w audycjach typu *features*, bywa w pewien sposób subiektywna, jednocześnie zinterpretowana i wpływająca na dalszą interpretację.

Z kolei „sposób, w jaki przedmiot zostaje przedstawiony, dostarcza informacji o samym przedmiocie i o fokolizatorze”<sup>17</sup>, niekiedy mówi nawet więcej o samym opowiadającym niż o fokolizowanym obiekcie. Ten przedmiot może istnieć „naprawdę” w ramach świata przedstawionego lub stanowić jedynie imaginację, sen czy marzenie postaci<sup>18</sup>. Wówczas fokolizatorem imaginowanego obrazu staje się jedynie ta postać, która ów przedmiot dostrzega wewnątrz, lub zewnętrzny wszechwiedzący narrator.

Z trzech poziomów fokolizacji najbliższa bohaterowi lub narratorowi wydaje się fokolizacja wewnętrzna, która stanowi jego punkt widzenia: bohatera, będącego

<sup>12</sup> Tamże, s. 155.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Zob. H. Markiewicz, *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, t. 85, z. 4, s. 225–235.

<sup>15</sup> M. Bał, *Narratologia...*, s. 155.

<sup>16</sup> Tamże, s. 168.

<sup>17</sup> Tamże, s. 157.

<sup>18</sup> Tamże, s. 158.

jednocześnie narratorem dzieła. Narrator zlokalizowany jest wewnątrz postaci, więc widzi – i przekazuje – wszystko to, co może być dostępne bohaterowi. Narrator, który skupia się na jednej postaci, unikalny, staje się więc centralnym punktem opowieści. Jest zatem dawcą perspektywy, występuje w audycji i ma charakter autodiegetyczny, zamienia się w głównego bohatera audycji. Strona B słuchowiska eksperymentalno-dokumentalnego *Mapy czasu* reprezentuje focalizację wewnętrzną, perspektywa głównej bohaterki jest jedyną eksponowaną w tej części audycji.

Nie jest jednak wymogiem, by była to tylko jedna postać, focalizacja wewnętrzna realizowana bywa także z perspektywy kilku postaci. Przy narratorze wieloosobowym lub zmiennym narracja zostaje prowadzona z punktu widzenia kilku bohaterów, narrator krąży między nimi i przedstawia ich zdanie. Tak skonstruowane zostało słuchowisko eksperymentalne *The Bottom Of The Mind* Whiteheada. Pierwszą myślą po zapoznaniu się z tym dziełem jest zauważenie tego, że realizuje ono koncepcję focalizacji wewnętrznej w ramach kilku bohaterów: gości zaproszonych do studia i prowadzącego program. Co ciekawe, wszystkie postaci, a także zespół muzyczny, odgrywa autor dzieła. Ze względu na eksperymentalny charakter słuchowiska, wysnuć można przypuszczenie, iż jest to jeden narrator – wszechwiedzący i grany przez jednego aktora – rozbity jednak na trzy głosy, operujący wiedzą każdej z postaci, a więc dysponujący większą świadomością niż każda z nich. W swoim dziele Whitehead posługuje się konwencją wywiadu, symuluje jego przeprowadzenie tak samo, jak pozoruje udział kilku osób w audycji. Takie, dość przewrotne, wykorzystanie radiowej rozmowy sprawia, że również z narracją autor prowadzi pewną grę.

Focalizacja zewnętrzna to perspektywa wyłącznie obserwacyjna. Narrator wie mniej niż bohater, może go jedynie obserwować i przekazywać słuchaczowi tylko to, czego doświadczył za pomocą swoich zmysłów. Z takiej perspektywy opowiada o swoich bohaterkach w projekcie *Dissidentova* AGF<sup>19</sup>, gdzie oczywiste związki z rzeczywistością – projekt opowiada o postaciach autentycznych – sprawiają, że autorka w ramach wprowadzonych narracji nie posiada nieograniczonej wiedzy i możliwości. Dysponuje zatem tym, co poznała i tylko to przekazuje słuchaczom. Ten typ focalizacji najczęściej występuje w audycjach opartych na faktach, gdzie autor obserwuje swojego bohatera, opowiada o nim i jego zachowaniu, lecz nie jest nim i nie dysponuje wiedzą totalną.

Brak focalizacji, czyli wszechwiedza, oznacza, że narrator jest wszechwiedzący i bywa niezależny od punktu widzenia żadnej konkretnej postaci i dlatego wie więcej niż sam bohater czy bohaterowie. Co oczywiste, wiedza narratora i jego świadomość różni się w zależności od reprezentowanego gatunku i wybranej konwencji. Realizacje, które powstały w oparciu o prawdziwe wydarzenia, nie dają możliwości osiągnięcia przez narratora wiedzy totalnej, również eksperymentalny charakter dzieła nie zawsze umożliwia pełną wiedzę w zakresie postaci

---

<sup>19</sup> Więcej o projekcie piszę w ostatnim rozdziale.

i wydarzeń, eksperyment na autentycznym materiale automatycznie wprowadza pewne obostrzenia dla twórcy. Eksperymentalne *features*, ze względu na przynajmniej częściowe osadzenie fabuły w wydarzeniach rzeczywistych, wykluczają zastosowanie prawdziwie wszechwiedzącego narratora czy użycia fokalizacji zerowej. Może jednak pojawić się iluzoryczny narrator wszechwiedzący, który – jako postać wykreowana przez autora – posługuje się wiedzą w takim zakresie, w jakim dysponuje nią sam autor. Od razu jednak jest stwarzane wrażenie, że narrator wie o postaciach wszystko. Tak zbudowana została postać Asmodeusza w *Coś za każdymi drzwiami* Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Witolda Zadrowskiego. Narrator, odgrywany przez Gustawa Holoubka, relacjonuje okoliczności wypadku, w którym młody mężczyzna, poświęcając swoje życie, uratował starszą kobietę przed nadjeżdżającym pociągiem: „Z oddali nadjeżdża pośpieszny pociąg, spójrzcie, stara kobieta wychodzi na tory, nie widzi szlabanu, nie widzi pociągu, który jest coraz bliżej, coraz bliżej [...]. Widzicie? Biegnie mężczyzna”. Asmodeusz jest więc narratorem pozornie wszechwiedzącym, aktor odgrywa taką rolę, jednak nie ma on faktycznego wglądu w myśli bohaterów, o których opowiada.

Możliwość pojawienia się jedynie iluzorycznej narracyjnej wszechwiedzy nie ma zastosowania w eksperymentach radiowych czy słuchowiskach, gdzie, jak w literaturze, może zostać zbudowana nieograniczona fabuła, zawierająca wszechwiedzącego narratora.

Perspektywa narratora w fokalizacji zerowej obejmuje wszelkie kierunki związane ze świadomością bohaterów, może realizować nieskończoną wiedzę, wcielając się w rolę sędziego, pozostać neutralnym bądź demonstrować swoją wszechwiedzę jedynie w ramach konkretnej postaci. W odniesieniu do eksperymentalnych audycji radiowych te poziomy mogą zostać zrealizowane, choć nie wszystkie gatunki dopuszczają pełne korzystanie z narratorskiej wszechwiedzy.

W **komentującej wszechwiedzy** narrator okazuje się rodzajem sędziego, który ocenia postaci, ich myśli, uczucia, postępowanie<sup>20</sup>. Nie jest to jednak forma popularna w *features*, również eksperymentalnych, ze względu na ich quasi-dokumentalny charakter, może jednak pojawić się w audycjach fikcyjnych, słuchowisku eksperymentalnym czy realizacjach sound artu.

Narrator **wszechwiedzący neutralny** również wie wszystko na temat bohatera, jednak nie wydaje sądów. Takie podejście zdaje się być bardziej wskazane i tym samym częściej bywa stosowane w dziełach artystyczno-dokumentalnych, jednak ta wszechwiedza musi się mieścić w ramach wyrazu artystycznego i tylko w tym aspekcie do *features* przystaje. Z kolei w audycjach fikcyjnych występuje pełna dowolność konstrukcji narracyjnej.

---

<sup>20</sup> S. Herrera Damas, *The Roles of the Narrator...*, s. 75. Zob. N. Friedman, *Point of View in Fiction – The Development of a Critical Concept*, „PMLA. Publications of The Modern Language Association of America” 1955, nr 70.

Narrator **selektywny** opiera się na pojedynczej postaci, w obrębie której jego wiedza jest nieograniczona. Tego typu narracja niezbyt często pojawia się w realizacjach radiowych, może jednak tam wystąpić.

## 4.2. Rola narracyjna

Relacja z bohaterem, którą reprezentuje rola perspektywiczna, to jeden z aspektów narracji w dziele. Drugi wiąże się z przekazaniem historii, z którą opowiadający również może mieć bliższy lub dalszy związek. Narrator może przekazywać słuchaczowi to, co widział i czego doświadczył, może być też uczestnikiem akcji bądź znać ją jedynie z innych opowieści. Rola narracyjna jest drugą rolą obowiązkową narratora.

Narracje operują na dwóch podstawowych poziomach<sup>21</sup>: ekstradiegetycznym i intradiegetycznym. Narracje ekstradiegetyczne są narracjami najwyższego stopnia, nadrzędne wobec intradiegetycznych. Są więc opowieściami głównymi, w obręb których włączone mogą zostać podrzędne wątki, gdzie narrację przejmie narrator niższego stopnia. Łączenie tych dwóch poziomów jest stosunkowo częstym zabiegiem w artystycznych audycjach radiowych. W ramach tej roli ukonstruowane zostały takie kategorie, jak narrator heterodiegetyczny, homodiegetyczny i autodiegetyczny, wszystkie te narracje mogą występować na obu poziomach narracji, co daje łącznie sześć kategorii narratora.

Narrator heterodiegetyczny to narrator najwyższego stopnia, opowiadający historię, w której sam nie bierze udziału. Jest poza akcją, zachowuje obiektywność i nie może zostać utożsamiony z żadnym z bohaterów. Narrację najwyższego stopnia, ekstradiegetyczno-heterodiegetyczną, prowadzi kobieca narratorka, snująca opowieść o losach dzieci z Akry w *feature* eksperymentalnym *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa.

Taką narrację zastosowano również w *Four Trees Down From Ponte Sisto* Whiteheada. W audycji, opowiadającej o śmierci Geoffreya Charde i żalobie jego matki, wykorzystano głos tylko jednej aktorki, Anne Undeland<sup>22</sup>. Autor natknął się przypadkowo na poezję matki Geoffreya, Sharon Charde: „Natychmiast uderzyła mnie rozbrajająca bezpośredniość i dokumentalną wręcz drobiazgowość w jej wierszach”<sup>23</sup>. Twórczość ta dotyczyła wypadku, w którym zmarł syn poetki. Okoliczności nie zostały wyjaśnione, wiadomo jedynie, że Geoffrey, studiujący w Rzymie, spadł z urwiska nad rzeką Tyber, nie dotarło również do żadnych

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 76–78.

<sup>22</sup> Aktorka ta bardzo często współpracuje z Gregorym Whiteheadem, występuje również m.in. w *The Loneliest Road* i *On The Shore Dimly Seen*.

<sup>23</sup> G. Whitehead, *Four Trees Down From Ponte Sisto*, <https://gregorywhitehead.net/2012/10/27/four-trees-down-from-ponte-sisto/> (dostęp: 21.12.2019).



świadków. Audycja Whiteheada odzwierciedla poezję Charde, jest to program jednocześnie dokumentalny i poetycki, skupiony wokół głosu narratorki, która jednak nie wciela się w rolę matki Geoffreya, lecz przekazuje historię napisaną przez Whiteheada na podstawie czasopism, zdjęć i dokumentów udostępnionych przez poetkę. Autor, jak sam pisze, stworzył „fundamentalną, prawdziwą strukturę narracyjną, w której traumatyczny moment upadku pozostaje żywy, aż do ostatniego dźwięku”<sup>24</sup>. Fabuła, oparta na faktach, została zrekonstruowana w formie eksperymentalnego *feature*, gdzie tłem dźwiękowym są głównie improwizacje autora, w których rekonstruuje on obraz włoskiego krajobrazu: „improwizowałem na mandolinie, psalterionie i gitarze z pudełka po cygarach, a następnie dodałem różnorodne dźwięki w procesie montażu, w tym trzaskanie gałązek i kruszenie suchych liści”<sup>25</sup>. Anne Undeland jest jakby obok tej historii, opowiada ją na podstawie zgromadzonych informacji, nawet jeśli wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, to cytuje bohaterkę, a nie odgrywa ją. Jest to zatem narracja heterodiegetyczna, a w związku z tym, że jest to nadrzędna opowieść, plasuje się na poziomie ekstradiegetycznym.

Narrator homodiegetyczny to świadek danego wydarzenia i właśnie o nim opowiada, nie jest jednak jego głównym bohaterem. Obserwuje akcję i może o niej opowiedzieć. Narrację tę bodaj najczęściej spotyka się w reportażach radiowych i *features*, w których reportażysta w trakcie nagrań staje się świadkiem pewnych zdarzeń, wypełniających później treść jego audycji. Każda wypowiedź, w której narrator obserwuje bohatera, głównego lub pobocznego, autor komentujący działania swoich bohaterów, których nie jest częścią, jest realizacją tego poziomu narracyjnego.

Ekstraautodiegetyczna kategoria narracyjna plasuje się na poziomie pierwszego stopnia, gdzie narrator jest najczęściej pierwszoosobowy. Bywa on bowiem protagonistą w dziele, opowiada własną historię. *Display Wounds*<sup>26</sup> to fikcyjny monolog stworzony w 1986 roku przez Gregory’ego Whiteheada, dotyczący praktyki zwanej *vulnerology*, której nazwę przełożyć można jako „ranologię”<sup>27</sup>. Akcja utworu rozpoczyna się na sali operacyjnej, na co wskazują dźwięki operacyjnych procedur, między innymi cięcia skóry czy odgłos chwytających szczypiec. Są one zmiksowane z tangiem i solowym utworem na bandoneonie. Autor wciela się w rolę chirurga, który nade wszystko chciałby, by rana mogła przemówić za siebie. W audycji zawarto iluzje dialogiczności: „Tracimy... tracimy dużo krwi. Czy mógłbyś... tak, dobrze. Podłącz tutaj. Dziękuję Ci”. Odpowiedź jednak nie

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> G. Whitehead, *Display Wounds*, Minerva Editions 1986.

<sup>27</sup> W języku angielskim termin ten funkcjonuje w nomenklaturze medycznej, odnosi się do leczenia i procesu gojenia ran.



pada, „ranolog” jest jedynym bohaterem audycji, wraz z biegiem audycji zmienia się on w postać wykładowcy, który omawia wypadek kobiety i odniesione przez nią obrażenia. Głównym i jedynym bohaterem *Display Wounds* jest postać odgrywana przez autora. Przedstawia on swoją pracę specjalisty od ran, próbuje opisać historię każdej z nich, by pokazać, że nie powstały bez powodu. Opowieść, tak bliska bohaterowi, jest reprezentacją ekstrapodietycznej narracji, najwyższego stopnia i bezpośrednio związanej z bohaterem.

Poziom intradiegetyczny stanowią narracje drugiego stopnia, umieszczone w dziele. Są one podporządkowane głównemu wątkowi. Narrator jest włączony do najistotniejszej treści, przejmując rolę narratora na potrzeby konkretnego wątku. Intradiegetyczne narracje również reprezentowane są w trzech, analogicznych do wyżej wymienionych, odmianach.

Heterodiegetyczny narrator intradiegetyczny pojawia się jako drugi narrator, okazuje się on zdystansowany wobec przekazywanej historii i nie jest jej bohaterem. Przykładem takiej narracji jest *Begleitstimme*, czyli głos towarzyszący obecny w *Dzieciach Sodomy i Gomory*. W krótkich *Zwischenszene*, które każdorazowo składają się z kilkudzaniowej wypowiedzi Ilkka Laitinena, dyrektora Frontexu, posługującego się językiem angielskim, *Begleitstimme* powtarza najważniejsze słowa po niemiecku. Są to kluczowe frazy dla rozmowy; „głos towarzyszący” wyluskuje niejako najważniejsze elementy dyskusji, przejmując na potrzeby tego konkretnego wątku rolę narratora, tym samym stając się narratorem podporządkowanym, intradiegetyczno-heterodiegetycznym. Funkcjonuje on jednak selektywnie, jego narracja to raczej seria haseł, która nie stanowi żadnej spójnej opowieści, jest ona jednak pewną ramą dla tej krótkiej opowieści, włączonej w główny tok narracji.

Narracja homodiegetyczna również na drugim, intradiegetycznym, poziomie przedstawia opowieść, w której narrator okazuje się jej świadkiem. Włączona narracja może być rodzajem relacji, której główny – ekstrapodietyczny – narrator nie doświadczył. W słuchowisku *Grymas O*, o poecie, głównym bohaterze spektaklu, opowiadał profesor Krzysztof Kłosiński, wprowadzał on tym samym narrację homodiegetyczną. Bohaterem był Zenon Dytko, którego działania literackie obserwował i komentował badacz. W reportażu radiowym i *feature*, w których występuje narracja odautorska oraz to autor jest narratorem pierwszorzędym, każda wypowiedź bohatera audycji będzie tego typu narracją. Ten wewnętrzny narrator był świadkiem takiego wydarzenia, którego nie doświadczył sam autor – narrator główny.

Intraautodiegetyczną można nazwać narrację drugiego stopnia, w której narrator opowiada historię, której jest sam bohaterem. Ten zabieg jest szczególnie widoczny w dziełach mozaikowych, łączących różne poziomy narracji i kilka sposobów wprowadzania bohaterów do dzieła. Narracją intraautodiegetyczną są fragmenty odegrane przez Bogumiłę Wresilo na stronie *A Map czasu*. Bohaterka opowiadała swoją historię, została jednak włączona w większą narrację, prowadzoną przez dziennikarza i redaktora. Z kolei druga strona płyty,

a tym samym druga część słuchowiska, to monologi oparte na wspomnieniach Anny Jachniny. W tym przypadku mamy również do czynienia z narracją auto-diegetyczną, focalizacją wewnętrzną, jednak prowadzona jest ona z poziomu ekstradiegetycznego.

### 4.3. Dodatkowe role

Susana Herrera Damas wyróżnia jeszcze trzy dodatkowe role, jakie może pełnić narrator w audycji radiowej<sup>28</sup>, jednak w dziełach artystycznych, które stanowią dla mnie główny punkt zainteresowania, nie sposób nie zauważyć również jego estetycznej funkcji. Narracja jest kolejnym, w pełni wartościowym tworzywem głosowym, może operować językiem poetyckim, metaforycznym, wpisującym się w całość dzieła lub jedynie podkreślać pewne jego cechy dla kontrastu. Cztery dodatkowe role, które pełnić może narrator to: funkcja fatyczna, referencyjna, organizacyjna i estetyczna.

Pierwsza z nich wiąże się z relacją pomiędzy narratorem a odbiorcą. Angażuje słuchacza, starając się podkreślić wzajemny związek. Jest ona realizowana poprzez bezpośrednie zwroty do adresata, imaginacyjny dialog pomiędzy narracją i odbiorcami. Narrator może w pewien sposób wpływać na postrzeganie dzieła przez słuchacza i kształtować jego odczucia za pomocą wypowiedzianych kwestii. Zwroty te związane są z próbą określenia nastroju czy rozweseleniem słuchacza. Funkcja ta realizowana jest na przykład w drugiej części *Map czasu*, gdzie narratorka przeprosza za przytoczony wierszyk i pyta, dlaczego musi mówić. Funkcja może być realizowana przez wypowiedzi, które brzmią jak przeniesione z realnych rozmów: „Jesteście tam jeszcze?”, „Wiem, o czym teraz myślicie” – dzieje się tak w audycji *Coś za każdymi drzwiami* Zadrowskich. Jest to pozorna dialogizacja przekazu, bezpośrednie zwroty do słuchacza angażują go i podkreślają związek pomiędzy nim a nadawcą.

Funkcja referencyjna występuje wtedy, gdy narrator uwiarygodnia swoje słowa i poświadcza swoją obecność w danych miejscach: opowiada o pogodzie, mijanych budynkach czy ludziach. Tego typu zwrotami posługują się często reportażyści radiowi, na przykład Katarzyna Michalak (*Jakiś inny, Buchta*) czy Brit Jensen w *Ella from Prague*. W dokumentalno-artystycznych audycjach eksperymentalnych również występują takie stwierdzenia, obecne są w *Dzieciach Sodomy i Gomory* Jarischa, w których narratorka umiejscawia akcję.

Narrator w ramach funkcji organizacyjnej zwraca uwagę na sposób, w jaki dostarcza informacje, zdradza kulisy powstawania audycji. Opowiada o tym, jak poznał bohatera, mówi o kolejnej wizycie w miejscu nagrań, włącza wypowiedzi ekspertów czy świadków. Takie treści zdradzają pierwsze sceny *Map czasu*, tak

---

<sup>28</sup> S. Herrera Damas, *The Roles Of The Narrator...*, s. 78.

funkcjonuje dr Whitehead w *Pressures of The Unspeakable*<sup>29</sup> czy głos w *Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce*, gdzie aktorka myli tekst i proponuje, by rozpocząć ponownie kwestię od tego momentu.

W dziełach artystycznych niezwykle istotna jest funkcja estetyczna. Wiąże się ona z płynnością opowieści i nadawaniem jej tempa, czego gwarantem mogą być również pozostałe funkcje, gdy postrzegane są zbiorczo. Jednak istotą estetycznej roli narratora jest to, że może – a nawet powinien – przekazywać informacje w sposób, który stał się wartościowym artystycznie komponentem dzieła. Może on odznaczać się językiem poetyckim czy oddziałującym na wyobraźnię, narracja stanowi o kierunku interpretacyjnym czy nawet przynależności gatunkowej realizacji. W audycjach artystycznych jest to aspekt niezwykle istotny, ponieważ wpływa na charakter odbioru dzieła, jego wartości artystycznych i wrażeń estetycznych. Gdyby nie postać Asmodeusza, *Coś za każdymi drzwiami* byłoby reportażem, nie zaś *feature*, bowiem to właśnie narrator determinuje artyzm tej audycji. Z kolei narratorka w *Dzieciach Sodomy i Gomory* snuje alternatywną historię, pogłębiając tym samym przekaz główny audycji. W dziełach artystycznych, również eksperymentalnych, każde tworzywo dźwiękowo-głosowe składa się na ogólny efekt artystyczny. Jest ono także materiałem estetyzującym, dlatego również narracja pełni rolę estetyczną i bywa traktowana jako ważny składnik dzieła, nie tylko w ramach funkcji poznawczych czy referencyjnych.

#### 4.4. Narracyjny punkt widzenia w audycjach artystyczno-dokumentalnych

W przekazach niefikcyjnych, do których zaliczają się wybrane realizacje eksperymentalne i *features*, istotna jest nie tylko perspektywa autora, ale również jego własny punkt widzenia, rozumiany jako sposób gromadzenia i przedstawienia informacji. Audycje artystyczno-dokumentalne przekazują pewną prawdę o świecie, autor sięga po inspiracje do odległych światów lub opowiada o czymś, co jest mu bliskie. W tym przypadku taki punkt widzenia to kategoria antropologiczna i narracyjna. Nie stanowi to kontry do przywołanej przeze mnie wcześniej teorii Genette'a, a jest raczej jej dookreśleniem, pozwalającym przyjrzeć się narracji z nieco innej perspektywy.

Punkt widzenia realizowany może być w różnych wariantach, które systematyzują stosunek autora do historii czy kultury, o której mówi. Autor i odbiorcy mogą, lecz nie muszą dzielić tej samej tożsamości kulturowej. Na tej podstawie Małgorzata Czermińska wyróżnia trzy możliwe warianty opowieści:

---

<sup>29</sup> Więcej o projekcie piszę dalej.

1. Wspólna tożsamość autora i opisywanego środowiska, natomiast odmiennność adresata. Wówczas autor mówi o świecie własnej kultury, by przedstawić ją innym.

2. Autor mówi o świecie innym, by przedstawić go czytelnikom z własnej wspólnoty, którzy nie mieli okazji poznać odmiennego kręgu kulturowego.

3. Autor mówi o świecie, który nie jest jego własny, i pragnie czytelnikom z tego świata przedstawić swoje opinie o nich<sup>30</sup>.

Punkt widzenia jest więc wypadkową zależności między przedmiotem, nadawcą i odbiorcą. Badaczka przekłada te założenia na uproszczone układy:

Za każdym razem układa się inna konfiguracja, którą możemy w uproszczeniu określić jako:

1. Swój o swoim do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika),
2. Swój o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu),
3. Swój o tym co, inne do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak wobec czytelnika)<sup>31</sup>.

Za pomocą tej kategoryzacji do rozważań nad dokumentalną treścią włączone zostają następujące postaci: naoczny świadek, uczestnik oraz źródła wiedzy, czyli pojęcia niezwiązane ściśle z narracją, lecz mające na nią wpływ: „Określony antropologicznie i socjologicznie punkt widzenia rzeczywistości przekłada się na trzy różne metody zdobywania materiałów i na odpowiadające im struktury narracji”<sup>32</sup>. Biorąc pod uwagę sposób pozyskiwania informacji o świecie, wyszczególnić można trzy rodzaje opowiadania. Chociaż systematyka ta dotyczy reportażu prasowego, nie jest to jedyny przypadek metodologiczny, gdzie z łatwością dokonać można adaptacji teorii na grunt radiowy. Czermińska tak opisuje techniki opowiadania:

Trzem różnym źródłom wiedzy o świecie (naoczna obserwacja własna, relacja innego świadka, powstałe wcześniej dokumenty) odpowiadają trzy różne techniki opowiadania:

1. Sprawozdawcza opowieść odautorska, będąca narracją pierwszoosobową,
2. Głosy uczestników zdarzeń, funkcjonujące jak wypowiedzi bohaterów powieści, a wreszcie
3. Rekonstrukcja źródeł, posiłkująca się konwencją wszechwiedzącego trzecioosobowego narratora<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, [w:] *Opowiadanie w perspektywie...*, s. 28.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 38.

<sup>33</sup> Tamże, s. 38–39.

Reportaż radiowy zatem doskonale wpisuje się w powyższą systematykę, z łatwością określić można narracyjny punkt widzenia, osobę mówiącą i ewentualną obcość wobec odbiorcy czy przedmiotu. Są to niewątpliwie istotne elementy reportażu, pierwszoosobowa opowieść bohatera dzieła jest często realizowaną formą, podobnie jak wielość bohaterów bądź świadków zdarzenia. Rekonstrukcja źródeł dotyczy zaś dzieł o charakterze historycznym, narratorem wówczas zostaje najczęściej autor dzieła, który opiera swą opowieść o materiały archiwalne, dokumenty, wspominki czy pamiętniki.

Audycje eksperymentalne, zarówno *features*, jak i radiowe eksperymenty, jedynie częściowo powstają w oparciu o rzeczywistą historię czy autentyczne losy bohaterów. Może to stanowić pewien punkt wyjścia, jednak nie jest celem samym w sobie. Na narrację należy zatem patrzeć zarówno w kontekście całego dzieła, jak i na konkretne fragmenty, które bezpośrednio czerpią z rzeczywistości.

Na przywołaną już przeze mnie realizację Gregory'ego Whiteheada *Lovely Ways To Burn* składają się trzy opowieści. Każda z nich jest innym rodzajem tworzywa głosowego. Dokumentalnym elementem audycji, a zarazem pierwszym tworzywem głosowym, jest wywiad z kobietą. Opowiada ona o pożarze, w którym odniosła znaczne obrażenia, mówi także o doświadczonej wykluczeniu w trakcie życia na przedmieściach. Druga historia to, zrealizowane na podstawie scenariusza, opowieści świadków wykonania kary śmierci na krześle elektrycznym. Ze względu na sposób realizacji, czyli udramatyzowanie wspomnień, partia ta straciła swój dokumentalny charakter i oddaliła realizację od mimetycznego reportażu, co zostało dodatkowo wzmocnione przez kolejne elementy. Trzecią warstwą fabularną jest wywód wymyślonego filozofa, który rozprawia się z kwestiami fenomenologii ognia, neurobiologii i ekstatycznej śmierci.

Pierwsza z opowieści to klasyczny przykład pierwszoosobowej narracji, sprawozdawczej opowieści odautorskiej, gdzie, by posłużyć się terminologią Czermińskiej, mówi w niej „swój do swoich o innym”<sup>34</sup>. Wywód profesora o fenomenologii ognia również jest reprezentacją tego typu punktu widzenia, przedmiot jednak nie dotyczy bezpośrednio doświadczeń opowiadającego, gdyż została przekazana jedynie jego wiedza i pogląd na pewne kwestie. Wydaje się, że to znacznie mniej intymne spotkanie, źródłem odmienności może być też owa inność przedmiotu, czyli obszar zainteresowań profesora.

Kolejna z warstw głosowych, wypowiedzi świadka egzekucji, to reprezentacja drugiego wariantu narracyjnego punktu widzenia: swój mówi do swoich o tym, co inne; nadawca i odbiorca dzielą podobne doświadczenia i tożsamość, różny jest natomiast przedmiot. Egzekucja na krześle elektrycznym wydaje się być obca dla obu stron, nadawca był świadkiem takiego działania, jednak nie współdzieli takich doświadczeń.

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 38.

*Lovely Ways...* to przykład eksperymentalnego *feature*, w którym tylko jeden z elementów łączy audycję ze światem rzeczywistym. Nadbudowa artystyczna i wykorzystane zabiegi estetyczne, jak na przykład – dość ironiczna w kontekście całego dzieła – piosenka *Fever* (ang. gorączka), sprawiły, iż cała audycja ma charakter eksperymentalny. Opowieść kobiety, chociaż istotna w kontekście dzieła, nie była główną osią fabuły czy kulminacyjnym punktem zwrotnym w realizacji.

W eksperymentach radiowych, mocno zsubiektywizowanych i autorskich, narracyjny punkt widzenia może łączyć wszystkie trzy poziomy wyróżnione przez Czermińską. Przekaz jest reprezentacją wizji autora, częstokroć zaangażowanego politycznie czy społecznie, jednak często posługuje się rekonstrukcją archiwalnych zapisów, dźwiękowymi cytatami czy wprowadzeniem trzecioosobowego narratora. AGF w projekcie *Dissidentova* słowami swoich bohaterek opowiada o świecie sobie współczesnym i daje wyraz temu, co uważa za istotne oraz niedostatecznie dostrzegane w społeczeństwie.

#### 4.5. *Mise en abyme*: narracyjne efekty lustrzane

Twórcy audycji artystycznych korzystają z wielu form wyrazu, innowacyjnych bądź charakterystycznych dla konkretnych gatunków radiowych lub dziedzin sztuki audialnej. Przykładami tego zabiegu są: scena słuchowiskowa, włączona do reportażu artystycznego, powracające jak refren frazy i motywy czy obszerne cytaty audialne.

Synkretyczna konstrukcja audycji artystycznych pozwala na włączanie do dzieła podstruktur, umożliwia posługiwanie się swego rodzaju tekstem w tekście. Narzędziem, które bywa wykorzystywane w tym celu, może być *mise en abyme*, czyli swego rodzaju efekty lustrzane. Pojęcie to zostało zapożyczone z heraldyki, na grunt literatury przeniósł je André Gide. Przemysław Pietrzak tak opisuje założenia tej techniki:

Jednym z ulubionych narzędzi współczesnej metafikcji jest chwyt znany jako *mise en abyme*. Określenie to, w odniesieniu do literatury użyte po raz pierwszy przez André Gide'a w jego *Dzienniku*, oznacza taką konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą<sup>35</sup>.

Zabieg ten wiąże się z koncepcją autotematyzmu i jest figurą autotematyczną, wyraźniej jednak zaznaczając hierarchiczność poziomów dzieła. Nie bez znaczenia pozostaje również wzajemne odzwierciedlenie – formalne lub tematyczne – obu warstw.

---

<sup>35</sup> P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie...*, s. 187.



Co istotne, *mise en abyme* może jedynie pojawić się dziele, nie musi natomiast zostać omówione czy choćby opatrzone refleksją. Zjawisko to wskazuje na kontekst utworu, stanowi klucz interpretacyjny lub po prostu zabieg formalny, jednak – jeśli dotyczy ono którejs z postaci – nie zwraca jej uwagi i nie skłania do przemyśleń. Poszczególne elementy i ich lustrzane odbicia mogą pojawić się w dziele raz, kilkukrotnie lub – teoretycznie – nieskończenie wiele razy. Przeważnie dotyczą postaci, treści, całej struktury lub pewnego jej aspektu formalnego. Przemysław Pietrzak przywołuje odmiany *mise en abyme* za Lucienem Dällenbachem, który wyróżnia jego pięć typów:

- a. *Mise en abyme* fabuły (zwane przezeń „fikcyjnym”),
- b. Procesu jej wytwarzania (wszelkie próby stematyzowania aktu twórczego, zarówno ze strony autora, jak i czytelnika),
- c. Tekstu jako takiego,
- d. Kodu, w jakim skonstruowano utwór,
- e. *Mise en abyme* „transcendentalne” stanowiące swego rodzaju metafizyczne uzasadnienie języka danego utworu.

Podział ów jest, oczywiście, czysto metodologiczny, gdyż odmiany te najczęściej ze sobą współwystępują<sup>36</sup>.

Zdarzenia, które kilkukrotnie powracają w fabule, kształtują losy bohatera lub przepowiadają przyszłe zdarzenia, to *mise en abyme* fabuły, które bez przeszkód przenosi się na język fabularnej sztuki radiowej. Dotyczy to zarówno realizacji słuchowiskowych klasycznych, jak i eksperymentalnych. Audycje artystyczno-dokumentalne również mogą zostać skomponowane w sposób uwzględniający *mise en abyme* w warstwie fabularnej, powtarzalne motywy będą więc dotyczyć bohatera rzeczywistego. Efekty lustrzane znajdują swoje odzwierciedlenie również w kodzie utworu i stanowią tym samym kolejną jego odmianę.

Próba nadania sensu powtarzalnym elementom fabularnym sprawia, iż sam ten proces nosi również znamiona *mise en abyme* drugiego typu, czyli związanego z czynnością wytwarzania dzieła kultury, w którym odbiorca staje się współtwórcą utworu. *Mise en abyme* tekstu, naturalnie obecny w literaturze, inaczej może zostać zrealizowany w dziele audialnym. Podstawowym tworzywem dźwiękowym w *features*, słuchowiskach, czy narracyjnej orientacji eksperymentów jest, słowo. Zdarza się, że w audycjach radiowych wykorzystane zostają odczytane dzieła pierwotnie pisane, dlatego chciałabym przytoczyć klasyfikację tekstów wraz z ich przełożeniem na artystyczne audycje radiowe, stanowiące tutaj jedynie punkt radiowego odniesienia. Teksty te mogą zostać włączone do audycji innych gatunków czy form *sound artu*<sup>37</sup>. Słowne *mise en abyme* pod postacią repetowanego

<sup>36</sup> Tamże, s. 188.

<sup>37</sup> N. Kowalska, *Froma i treść...*, s. 70–71. Niniejsza tabela jest rozwinięciem opisu przytoczonego tamże i dostosowaniem go do innych form audialnych.

zdania „proszę uczcie się polskiego” obecne jest w utworze o tytule *Diewuszka, wasze dokumenty* Rudnika i Michałowskiej.

Teksty prymarnie nieprzeznaczone do wygłoszenia (tzw. inwarianty graficzne) są normatywnie pisane, bywają nieprzekładalne na język mówiony. W dziełach audialnych o charakterze eksperymentalnym pojawia się ich dźwiękowy odpowiednik: odgłosy stworzone w procesie edycji dźwięku, np.: echa, pogłosy, natężenia, modyfikacje słów, które można nazwać inwariantami dźwiękowymi. Mogą one służyć jako elementy audialnej scenografii lub reprezentować emocje bohatera. Badacze i twórcy radiowi posługują się terminami, które wskazują na odzwierciedlenie praktyk filmowych, teatralnych czy po prostu nastawionych na odwzorowanie rzeczywistości. Gest foniczny, kuchnia akustyczna, cała dźwiękowa scenografia pomaga słuchaczowi znaleźć się w centrum akcji, przenieść się – wraz z bohaterami dzieła – do audialnego świata przedstawionego. Przeniesienie obrazów do świata dźwięków sprawia, że nawet dla dzieła oryginalnie radiowego niektóre z tych zabiegów są audialnie wtórne: mają zwracać się ku wizualności, wyobraźni, więc muszą być przetłumaczalne na obraz czy słowo. Inaczej bywa z dźwiękowymi inwariantami, dla których nie dość, że światem naturalnym jest świat dźwięku, to jeszcze niemożliwe okazuje się ich przetłumaczenie, przynajmniej dosłowne, na inny język. Hałas, o którym pisałam wcześniej, niełatwo zobrazować tak, by nie pomylić go z chaosem, a z kolei jego opis słowny bazować będzie na pewnej metaforyczności i umowności, bowiem nie istnieje jedno, powszechne brzmienie hałasu. Każda próba przeniesienia inwariantu dźwiękowego na inny system semantyczny naznaczona będzie interpretacją autora adaptacji. Inwariant dźwiękowy w roli *mise en abyme* występuje pod postacią zniekształconych głosów bohaterów *Peregrynacji Pana Podchorążego albo nadwiślańskich żarn* Rudnika czy zmultiplikowanej, zmodyfikowanej frazy *Eva, Can I Stab The Bats In The Cave?* Whiteheada. Są to zabiegi edycyjne, które wiele znaczą w kontekście całej audycji, wpływają na jej odbiór oraz interpretację. Nie byłyby możliwe do przekazania w wersji realizacji innej niż dźwiękowa. Nie są one obecne także w pisanych pierwowzorach.

Inwariantami dźwiękowymi mogą być również wszelkie modyfikacje słów, zabiegi montażowe, dźwięki wytworzone specjalnie na potrzeby danej audycji, lub nawet większe kompozycje, które ze względu na słowny charakter nie mogą być zapisane w postaci partytury.

Przykładowy tekst przeznaczony do wygłoszenia to, wśród wielu innych, przemówienie czy oświadczenie. Są to treści, które zostały zarejestrowane na potrzeby audycji. Zwykle stanowią jej merytoryczne uzupełnienie, nie mieści się bowiem w tej kategorii wcześniej spisana narracja, stanowiąca słowo wtórnie mówione, odczytane, prymarnie napisane. Tekst jest mówiony wtórnie, ale nie funkcjonuje samodzielnie jako tekst pisany. Istotnym elementem w kontekście *mise en abyme* są teksty nadające się do wygłoszenia, czyli dokumenty, listy, wiersze, fragmenty książki lub pamiętnika, odczytane do mikrofonu przez bohatera, aktora

lub autora. Włączone do audycji mogą stanowić dodatek lub kluczowy element audycji. Jeśli stanowią one ramę audycji, jej punkt odniesienia, mogą wtedy odzwierciedlać pewne elementy wewnętrzne. Efekt ten obecny jest w *Sekundzie wielkiej* Kaczkowskiej i Rudnika pod postacią przytoczonego wiersza<sup>38</sup>. Podobne zastosowanie mają materiały prymarnie mówione. W tekstach pisanych są to wypowiedzi spisane z pierwotnej wypowiedzi ustnej (np. transkrypcje, protokoły), w audycjach radiowych prymarnie mówione teksty są realizowane poprzez włączenie nagrań, które nie zostały zrealizowane na potrzeby danej audycji (fragmenty innych audycji, prywatne nagrania bohaterów, fragmenty dźwiękowe filmów itp.). Nie zachodzi wówczas zmiana kodu z dźwiękowego na graficzny, lecz przeobrażenie tworzywa głosowego z oryginalnego na wtórny.

Tropem interpretacyjnym stają się również stylizacje. Teksty stylizowane na język mówiony realizowane są poprzez inscenizowane fragmenty słuchowiskowe; dialogi symulują spontaniczne słowo bohatera, zostają włączone do dzieł. Drugim typem jest stylizacja na język pisany, gdzie wypowiedzi są stylizowane na język literacki. W ten sposób dany fragment nabiera charakteru baśni czy przypowieści. Wypowiedzi narracyjne bywają stylizowane także na język urzędowy: przybierają formę dokumentów czy sprawozdania.

Istotnym aspektem efektów lustrzanych jest nadawanie kierunku interpretacyjnego dla całego dzieła:

Jedną z naczelných funkcji *mise en abyme* wyróżnionych przez Dällenbacha jest kształtowanie znaczenia całości. Może się to odbywać [...] poprzez integrację rozproszonych elementów kompozycji i kierowanie w ten sposób interpretacją utworu, poprzez uniwersalizację jego wymowy (zwłaszcza gdy tekst wewnętrzny przybiera postać mitu lub bajki), a nawet poprzez ironię, kiedy to występuje zauważalna, ale tym bardziej znacząca, różnica między dwoma poziomami przedstawienia<sup>39</sup>.

Odróżnia to *mise en abyme* od lejtmotywu. Termin ten, wprowadzony przez Ryszarda Wagnera najpierw do muzyki, później zaadaptowany na grunt badań nad literaturą, odnosi się do elementu powtarzalnego, refrenicznego. *Mise en abyme* pojawić się może w utworze nawet jeden raz, jego zadaniem jest odbicie całości w małym fragmencie, ukierunkowanie interpretacji, nie zaś – jak w przypadku lejtmotywu – rytmizacja audycji<sup>40</sup>. Lejtmotyw powtarza się w ciągu całej audycji, czasami również łączy kolejne odcinki serii<sup>41</sup>, nie wpływa jednak na interpretację całości, nie musi również odwzorowywać struktury czy fabuły utworu.

---

<sup>38</sup> Więcej o audycji pisałam w rozdziale drugim.

<sup>39</sup> P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*, s. 190.

<sup>40</sup> J. Bachura, *Odstony wyobraźni...*, s. 249.

<sup>41</sup> Dzieje się tak na przykład w słuchowiskach dla dzieci Jana Warenyci, o czym pisze J. Bachura. Zob. tamże, s. 250.

Przykładem lejtmotywu jest utwór *Fever* w audycji *Lovely Ways To Burn*<sup>42</sup> Gregory'ego Whiteheada. Kompozycja wielokrotnie pojawia się w audycji, jest związana tematycznie z *feature*, jednak nie odbija konstrukcji dzieła, nie wpływa na jego rozumienie przez odbiorcę. W eksperymentalnym słuchowisku Brodksley *Mother, Father And Child* konstrukcja odzwierciedlała treść, była jej odbiciem i wskazywała na stopniowe zatracanie się bohatera w szaleństwie.

Ostatnim aspektem, na który chciałabym zwrócić uwagę, jest relacja fikcja-rzeczywistość:

Jako szczególna odmiana chwytu „tekstu w tekście”, *mise en abyme* aktualizuje w utworze opozycję „tekst-rzeczywistość”, „fikcja-rzeczywistość”. Zarazem opozycja ta ulega zachwianiu z następujących przyczyn. Po pierwsze, quasi-rzeczywistość struktury zewnętrznej pozostaje wciąż „napisana”, „zrobiona ze znaków”. Po drugie, konieczna dla *mise en abyme* analogia obydwu tekstów podkreśla fikcyjny charakter owej quasi-rzeczywistości. Po trzecie wreszcie, istnieją utwory odwracające hierarchię *mise en abyme*: tekst wewnętrzny nie stanowi w nich „odbicia” tekstu zewnętrznego, ale przeciwnie – tworzy model, z którego niejako „wyrasta” zewnętrzne opowiadanie<sup>43</sup>.

Opozycja fikcja-rzeczywistość jest szczególnie istotnym aspektem w utworach artystyczno-dokumentalnych. Wszelkie zabiegi montażowe, nieodzowne w tego typu audycjach radiowych, a czasem nawet na montażu bazujących, zaburzają mimetyczność przekazu, wskazują na ingerencję twórcy w rzeczywistość. *Mise en abyme* może pogłębiać efekt „odrealnienia”, wytyczać ścieżkę interpretacji, obnażać fikcyjność przekazu.

Inną formą efektów lustrzanych jest alternatywna historia bohatera-słuchacza w *Dzieciach Sodomy i Gomory*. W opowieści, snutej przez narratorkę, odzwierciedlają się wszystkie historie prawdziwych mieszkańców przedmieść Akry, jak w soczewce skupiają się na jednym, nieistniejącym realnie bohaterze, z którym może utożsamiać się słuchacz.

Technika ta przejawia się w audycjach radiowych na różny sposób i dotyczy różnych tworzyw dźwiękowych. W opisywanej już przeze mnie audycji *Hidden Lives* Cathy Lane kompozycja audycji odzwierciedla jej tematykę, a struktura stanowi wypadkową tematu i autorskiego podejścia do niego. *Mise en abyme* realizuje się na poziomie transcendentnym, związanym z procesem wytwarzania, konstrukcja zaś uzasadnia środki użyte przez autorkę oraz stanowi stematyzowanie dzieła, ukierunkowuje jego interpretację.

---

<sup>42</sup> G. Whitehead, *Lovely Ways to Burn*, New American Radio, USA 1990.

<sup>43</sup> P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*, s. 194.

## ROZDZIAŁ V

### POMIĘDZY GATUNKAMI. EKSPERYMENTALNE PROJEKTY DŹWIĘKOWE

Współczesne media audialne wykazują duże zainteresowanie słowem mówionym w kontekście audycji kulturalnych i artystycznych, wiele powieści powstaje również w formie audiobooka, organizowane są festiwale słuchowisk radiowych, jak choćby Dwa Teatry w Sopocie odbywający się od 2001 roku czy stosunkowo nowa inicjatywa Festiwal Słuchowisk, który odbywa się w Poznaniu od 2016 roku. Literatura audialna i teatr radiowy mogą wykazywać podobne sposoby realizacji, audialne wersje literatury coraz częściej odchodzą od ascetycznego w swej formie odczytu treści. Tak powstała na przykład *Sońka*<sup>1</sup>, o której, w ramach wstępu do tego rozdziału, chciałabym wspomnieć. Reżyserem audycji jest Krzysztof Kiczek, zaś realizacją dźwiękową zajął się Krzysztof Kurek z Radia Katowice.

Ta bogata dźwiękowo audycja wychodzi poza sztywne ramy odczytu, typowe dla audiobooka, mimo iż *Sońka* trwa 5 godzin i 32 minuty i jest dźwiękową reprezentacją powieści Ignacego Karpowicza. Tekstowi książki towarzyszy muzyczny pejzaż wsi, w której zrealizowano nagrania, autorzy zadbali o naturalne brzmienie otoczenia. Podczas nagrań w domu w skansenie w Koźlikach do pomieszczenia wleciała mucha, którą usłyszeć można na nagraniu. Realizatorzy, by zachować możliwie jak najbardziej wiarygodny obraz opowieści i spójność tła dźwiękowego, usiłowali powtórnie uchwycić dźwięk skrzydeł owada<sup>2</sup>. Atmosfera audycji jest bardzo intymna, białoruska aktorka Swietłana Anikiej nie tyle czyta powieść, co odgrywa rolę głównej bohaterki książki. Przejmujące pytanie „Czemuś Ty mnie wziął...?”, które główna bohaterka wypowiada w kontekście swojego małżeństwa, na długo zostaje ze słuchaczem. Tym, co odróżnia realizację od audiobooka, jest również ilość aktorów zaangażowanych w produkcję, w *Sońce* udział wzięli aktorzy Teatru Śląskiego w Katowicach: Grzegorz Przybył, Bartłomiej Błaszczyszki, Dariusz Chojnacki, Agnieszka Radzikowska, Anna Kadulska, Andrzej Warcaba i Artur Świąś. Nie jest to jednak typowe słuchowisko, którego podstawę stanowi tekst dramatyczny, adaptacja na dramat radiowy powieści, lub – jak w przypadku powieści Karpowicza – rozpisana na głosy cała książka.

---

<sup>1</sup> *Sońka*, reż. K. Kiczek, Wydawnictwo Literackie 2017.

<sup>2</sup> O sposobach realizacji *Sońki* opowiadał reżyser Krzysztof Kiczek podczas Festiwalu „Dwa Teatry – Sopot 2018”.

Rozdział ten składa się z trzech podrozdziałów, z których każdy został poświęcony jednemu projektowi. Chciałabym przybliżyć realizacje, które wycho-  
dzą poza przyjęte ramy gatunkowe, wykazują dużą synkretyczność i są pewnego  
rodzaju zabawą z formą. Dostosowują one praktyki realizacyjne do własnych,  
autorskich potrzeb. Owe eksperymentalne narracje radiowe, które przywołałam  
w tytule, są obecne w każdym z tych dzieł, jednak wszystkie projekty niezwykle  
się między sobą różnią. Audycje te powstały na przecięciu *features*, słuchowiska,  
słuchowiska eksperymentalnego i eksperymentu radiowego. Ich autorzy wy-  
korzystali wiele rozmaitych metod tworzenia sztuki audialnej, używali różnych  
tworzyw dźwiękowych, do których między innymi należą: spontaniczne słowo  
bohatera, dialogi, scenariusz, odczyty fragmentów powieści. Bliższe przyjrzenie  
się poszczególnym realizacjom pozwoli na próbę ich klasyfikacji gatunkowej lub  
określenie relacji, jakie łączą te audycje z poszczególnymi formami. Choć sztu-  
ka, również dźwiękowa, nie lubi szufladkowania, to genologiczna perspektywa  
jest przydatna także jako narzędzie poznania dzieła, jego struktury i materiałów,  
z których powstało.

W pierwszej kolejności chciałabym opisać projekt *Dissidentova*, w kolejnych  
podrozdziałach natomiast takie realizacje, jak *Pressures of The Unspeakable* Gre-  
gory'ego Whiteheada oraz wydane na płytach CD kompilacje słowno-muzyczne.  
Albumami opartymi o słowo mówione, wzbogaconymi o muzykę eksperymental-  
ną i odautorski komentarz, są realizacje Williama S. Burroughsa zebrane na al-  
bumie *Dead City Radio*. To wyjątkowe wydanie, gdyż sytuuje się między różnymi  
gatunkami i choć autorstwo jest amerykańskiego pisarza, to w projekcie brało  
udział wielu artystów.

### 5.1. Antye Greie (AGF) *Dissidentova*

Słowo mówione jest podstawą albumu *Dissidentova*<sup>3</sup> niemieckiej artystki  
radiowej Antye Greie<sup>4</sup>, stworzyła ona kolekcję nagrań eksplorującą tematykę  
narracji feministycznych. Album koncentruje się na rosyjskiej poezji i sztuce  
dźwiękowej. Antye Greie wybrała 15 kultowych kobiecych postaci w rosyjskiej  
kulturze, fragmenty ich twórczości ułożone zostały chronologicznie, a każdy  
z utworów oddaje hołd autorce tekstu. Artystka współpracowała również z rosyj-  
skimi muzykami i artystami dźwiękowymi, co odzwierciedlić miało współczesną  
kondycję sound artu w Rosji. AGF, bo pod takim pseudonimem występuje ar-  
tystka, posługuje się odczytami poezji, które skomponowano do eksperymental-

---

<sup>3</sup> A. Greie, *Dissidentova*, Agf Produktion 2018.

<sup>4</sup> Antye Greie (znana również jako AGF lub Poemproducer) to niemiecka artystka  
radiowa, poetka, autorka muzyki. Tworzy dzieła z pogranicza muzyki eksperymentalnej  
i sound artu.



nej muzyki z pogranicza muzyki elektronicznej i post-techno. Autorka nie przywiązuje wagi do gatunków i sposobu ich realizacji zgodnie z metodologicznym wzorcem, jak sama mówi:

nie dbam o etykiety. Czasem potrzebujesz ich do pewnych zgłoszeń czy innych opisów, więc jakąś dobierasz. Mam jedną radę: nazwij pracę tak, by była jak najbardziej adekwatna do tego, czego potrzebujesz. Etykiety nic nie znaczą<sup>5</sup>.

Każdy z utworów został zaaranżowany w taki sposób, by uhonorować jego bohaterkę, autorka wykorzystuje wiele efektów dźwiękowych i form podawczych. Wśród 16 utworów, 15 z nich reprezentuje rosyjskie bohaterki kobiece, żyjące na przestrzeni ostatnich 250 lat, a jeden z utworów odnosi się do anonimowego nagrania domniemanej kosmonautki. O projekcie AGF mówi:

Moim zamiarem jest stworzenie dzieła transformatywnego, które inspiruje i niszczy skostniałe konstrukty, takie jak uprzedzenia dotyczące płci lub twierdzenia, że określona kultura musi brzmieć w określony sposób. Wszyscy byli zaskoczeni, ile kobiet zmontowałam podczas edycji swoich prac. Nie sądzę, by teraz to była kwestia ilości, ale staram się, aby moje dzieła były zdecydowane w swoim przesłaniu, upolitycznione i dawały wybrzmieć uciśnionym dotąd głosom<sup>6</sup>.

Utwór otwierający kompilację poświęcony został Ekaterinie Urusovej, AGF do współpracy zaprosiła Katyę Reshetnikova, moskiewską artystkę radiową. Pracuje ona, między innymi, metodą *field recording*, czyli nagrań terenowych. Te wykorzystane w utworze zostały zarejestrowane w wiosce Wołogda, „w której delikatne śpiewy ptaków i świerszczy rozbrzmiewają liniami wierszy Urusovej”<sup>7</sup>. Celem było uwypuklenie tych dźwięków, które nawiązywały do czasów poetki, Reshetnikova starała się uchwycić „ponadczasowe dźwięki dające poczucie dawności, które można było usłyszeć za czasów Urusovej, dlatego zdecydowała się na nagranie materiału w wiosce swojej babci, gdzie większość domów stała pusta lub opuszczona”<sup>8</sup>. Utwór kończy krótka partia narracyjna w dwóch wersjach językowych, rosyjskiej i angielskiej, w której autorka mówi o miejscu nagrań. Drugie nagranie dedykowane jest Annie Buninie i, jak każde inne, zatytułowane zostało nazwiskiem bohaterki. Motywu przewodnim utworu jest dźwięk skrzypiących drzwi piekarnika:

Rymowanym wierszom o wstydzie, poczuciu zaszczepienia ubóstwa, towarzyszy dźwięk starych skrzypiących drzwi piekarnika. AGF z delikatnością i precyzją

---

<sup>5</sup> A. Greie, list elektroniczny do autorki z dn. 14.01.2020.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> AGF, *Dissidentova*, <http://dissidentova.poemproducer.com/> (dostęp: 3.12.2019).

<sup>8</sup> Tamże.

tworzy obraz wybitnej poetki, która pomimo trudności, z jakimi się borykała, zawsze znajdowała pocieszenie w pisarstwie<sup>9</sup>.

Utwór ten wyraźnie różni się od poprzedniego, który to w zestawieniu ze swoim następcą nabiera niemal idyllicznego charakteru. W drugiej kompozycji Antye Greie połączyła naturalne dźwięki z elektronicznymi, kompozycja jest niespokojna, jakby niepokoje z życia podmiotu lirycznego wiersza Anny Buniny znalazły swoje odzwierciedlenie w warstwie muzycznej.

Niektóre z kompozycji łączą poezję również z muzyką *noise* i industrialną. Dzieje się tak w utworze dedykowanym Zinaidzie Gippius, zrealizowanym we współpracy z KP Transmission<sup>10</sup>: „AGF zaprosiła do współpracy Karinę Kazaryan. Artystka urodziła się w Gruzji, ale większą część życia spędziła na Syberii, później przeniosła się do Moskwy, gdzie pozostaje do dziś. Karina Kazaryan opisała swoje zamglone, ziarniste i psychodeliczne kompozycje jako industrialny *lo-fi*<sup>11</sup>, brutalny *illbient*<sup>12</sup> i inteligentny *noise*<sup>13</sup>. Takie połączenie wynikało z zamiłowania Kazaryan do twórczości Zinaidy Gippius, uważanej za „dekadenczką matkę” wśród symbolistów, a sama kompozytorka zauważa pewną zbieżność tematyczną pomiędzy swoją muzyką a poezją, bowiem zauważalna jest dwoistość ciemności i światła<sup>14</sup>.

Kolejna bohaterka to Emma Goldman, pisarka, feministka i anarchistka. Do stworzenia utworu wykorzystano bodaj jej najsłynniejszy cytat: „Jeśli nie mogę tańczyć, nie chcę być częścią twojej rewolucji!”<sup>15</sup>. Dla autorki tych słów ważne było doświadczanie naturalnej przyjemności, odczuwanej podczas walki o transformację społeczną. Utwór jest najkrótszy z całego albumu, trwa jedynie 35 sekund. W całości składa się ze zdekonstruowanej recytacji sloganu, której towarzyszy kompozycja muzyczna w rytmie techno. Ścieżka dźwiękowa rytmizuje utwór i dynamizuje przekaz. Analogicznie do tego utworu stworzona została kompozycja dedykowana Nadzieży Mandelsztam. AGF wykorzystała wypowiedź kobiety: „Zdecydowałam, że lepiej krzyżeć. Cisza jest prawdziwą zbrodnią przeciwko ludzkości”. Antye Greie wielokrotnie wypowiada wspomniany cytat, łączy go z odgłosem kroków na śniegu, które swoim równym rytmem przywodzą na myśl marsz żołnierza, co miało „tworzyć atmosferę przypominającą Gułag lub Soło-

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Pseudonim artystyczny Kariny Kazaryan.

<sup>11</sup> *Low fidelity*, dosł. „niska dokładność” – sposób nagrywania muzyki odznaczający się celową bądź wymuszoną niską jakością nagrania.

<sup>12</sup> *Illbient* (chory ambient) – gatunek muzyki eksperymentalnej, powstały na gruncie muzyki elektronicznej, industrialnej i ambientowej, od której wziął swoją nazwę.

<sup>13</sup> AGF, *Dissidentova*.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Funkcjonuje kilka jego wersji, wykorzystana przez AFG jest jedną z nich.

wiecki Obóz Specjalnego Przeznaczenia”<sup>16</sup>. Osip Mandelsztam, mąż Nadieжды, był więźniem obozu koncentracyjnego, gdzie po drugim uwięzieniu we Władystosku zmarł. Kobieta postawiła sobie za cel uchronić literacki dorobek męża i w obawie przed aresztowaniem często zmieniała miejsce zamieszkania, wiodła niemal koczowniczy tryb życia<sup>17</sup>.

Realizacje poświęcone Goldman i Mandelsztam przypominają pod pewnymi względami krótki eksperyment *Eva, Can I Stab The Bats In The Cave? Whiteheada*. Obaj artyści zdecydowali się na przełamanie frazy, pracę nad edycją słowa mówionego i jego zapętlenie w celu osiągnięcia odpowiedniego efektu estetycznego.

Z kolei tematycznie utwory łączą się z następującym po hołdzie dla Goldman utworem poświęconym Aleksandrze Michajłownej Kollontaj, polityczce i rewolucjonistce. „Aby stworzyć utwór poświęcony Kollontaj, AGF wykorzystała sowiecką pieśń rewolucyjną, którą zestawiała z fragmentami przemówienia Kollontaj poświęconego kobietom podczas rewolucji”<sup>18</sup>, artystka wykorzystuje jedynie fragmenty pieśni, łączy je z nowoczesnymi elektronicznymi brzmieniami. AGF włącza fragmenty przemówienia swojej bohaterki w ostatnich 30 sekundach utworu, jej słowa są istotne, jednak nie można ich uznać za kluczowy element realizacji, wypowiedzi stanowią jeden, równoważny z innymi, materiał dźwiękowy, a spójna kompozycja zrównuje formę z treścią.

Nie wszystkie utwory z albumu *Dissidentova* nawiązują do gatunków takich, jak *noise* czy *techno*. Realizacja poświęcona pianistce Annie Achmatowej powstała we współpracy z Angeliną Yershową, wybitną kazachską kompozytorką, pianistką i piosenkarką. Siódma kompozycja na płycie to bardzo nastrojowa, delikatna muzyka, do której, niemalże szeptem, wyrecytowany zostaje wiersz poetki.

*I refuse to — be. In / the madhouse of the inhumans / I refuse to — live*<sup>19</sup> – zdanie to niejako wylania się z otchłani niespokojnej muzyki i otwiera ósmy utwór, który dedykowany jest autorce tych słów – Marinie Cwietajewej. AGF stworzyła ścieżkę dźwiękową pełną rozpacz i goryczy<sup>20</sup>, co odzwierciedlać miało tragiczny lot poetki. Dla muzyki Sofiji Gubajduliny, której utwór znalazł się w tym dziele, charakterystyczne jest zestawianie ze sobą kontrastujących elementów i technik<sup>21</sup>, co usły-

<sup>16</sup> AGF, *Dissidentova*.

<sup>17</sup> Zob. A. Popoff, *Żony. W cieniu mistrzów rosyjskiej literatury*, Świat Książki, Warszawa 2015.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Dosł. „Odmawiam – być. W domu szaleńców nieludzi. Odmawiam – żyć”. M. Cwietajewa *Maj 8*, Fragment wiersza z cyklu *Wiersze do Czechosłowacji*. Zob. M. Cwietajewa, *From Poems To Czechoslovakia*, [w:] *Bride of Ice: New Selected Poems*, tłum. E. Feinstein, Carcanet Press Ltd, Manchester 2009, s. 160.

<sup>20</sup> AGF, *Dissidentova*.

<sup>21</sup> Seong-Sil Kim, *A pedagogical approach and performance guide to Musical toys by Sofia Gubaidulina*, Iowa 2015, s. 8.

szeć można również w kompozycji AGF. Utwór poświęcony Cwietajewej łączy zmodyfikowane, pełne pogłosu, wykonania chóralne suity *Hommage à Marina Tsvetayeva* Gubajduliny<sup>22</sup> z rytmicznymi partiami elektroakustycznymi, a tempo utworu rośnie wraz z jego biegiem. Utwór jest wielowarstwowy, złożony z recytacji, muzyki elektroakustycznej i innych przetworzeń dźwięków naturalnych – to kompozycja niezwykle precyzyjna.

Na płycie znalazły się również dziennikarsko-radiowe akcenty w postaci utworów upamiętniających Olgę Bergholc, dziennikarkę i poetkę, oraz Annę Politkowską, niezależną dziennikarkę i obrończynię praw człowieka. W utworze dla Bergholc AGF we współpracy z instrumentalistką Lydią Kaviną stworzyła kompozycję, łączącą poezję i odgłos radiowego szumu. Kavina akompaniuje na thereminie, a AGF śpiewa fragmenty *Poematu leningradzkiego*. Jest to mocno umuzyczniona kompozycja, nawiązująca w swej stylistyce do *noise*, wykorzystująca hałas, pisk i szum. Z kolei w kompozycji upamiętniającej Annę Politkowską artystka wykorzystuje fragment wywiadu z dziennikarką, w którym ta opowiada o „swoich zasadach zawodowych i życiowych ideałach, ubolewa nad brakiem wolności słowa, wypowiada się również na temat brutalności rosyjskich i czeczeńskich wojsk”<sup>23</sup>. Jest to najmniej muzyczna realizacja z całego albumu. Greie odczytuje wypowiedzi Politkowskiej na tle militarystycznego pejzażu dźwiękowego, na który składają się dźwięki pocisków artyleryjskich, granatów i świst kul. Stworzona zostaje przestrzeń dźwiękowa, która uwypukla znaczenie słów bohaterki. Charakter tej realizacji wpisuje się niemal w założenia *feature*: jest oparty na autentycznym materiale, wybrane fragmenty udźwiękowiono w sposób oddający tematykę poruszaną w wywiadzie.

AGF podczas pracy nad jedenastym utworem na płycie, który zadedykowała Elenie Schwartz, wykorzystywała kilka ścieżek nagranych wokalu i łączyła je z akompaniamentem Katyi Rekk. Artystka ta związana jest z muzyką eksperymentalną i sztuką dźwiękową, a w tym nagraniu użyła syntezatora stworzonego przez *vtol*:<sup>24</sup>. Antye Greie wykorzystała różnice w intonacji i rytmie recytowanego tekstu, słowa zmiksowane z muzyką nadały „kompozycji dźwiękowej większą lekkość i poczucie niezziemskiego świata”<sup>25</sup>, tematyka ta, w pewnym sensie, jest kontynuowana w kolejnym utworze. Wyróżniającym się na tle innych realizacji jest dwunasty utwór projektu *Dissidentova*. Artystka zainspirowała się znalezionym na portalu YouTube nagraniem zatytułowanym *Lost Cosmonaut*<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> S. Gubaidulina, *Hommage À Marina Tsvetayeva*, 1984.

<sup>23</sup> AGF, *Dissidentova*.

<sup>24</sup> *vtol*:, właśc. Dmitry Morozov – moskiewski artysta audiowizualny i muzyk. Jest pierwszym seryjnym producentem syntezatorów muzycznych i wideo na terenach porażdziejkich. Zob. <https://kotaarecords.com/artists/vtol> (dostęp: 7.12.2019).

<sup>25</sup> AGF, *Dissidentova*.

<sup>26</sup> *Lost Cosmonaut*, <https://www.youtube.com/watch?v=E2EtIKnxB2o> (dostęp: 7.12.2019).

Nagranie to wiąże się z teorią spiskową, według której ZSRR ukrywało nieudane próby wysłania człowieka w kosmos<sup>27</sup>. Głos kobiety został zarejestrowany przez dwóch włoskich braci, Achillesa i Giana Judica-Cordiglia. Bohaterka miała znajdować się w przestrzeni kosmicznej na dwa lata przed Walentyną Tiereszkową. W swoim utworze AGF wykorzystała fragmenty nagrania, jak wszystkie recytacje, w przełożeniu na język angielski, zestawia je z odgłosem startującej rakiety. Utwór nie wpisuje się wprost w rosyjskie narracje feministyczne, które były założeniem Antye Greie, jednak „może być postrzegany jako rodzaj historii feminizmu, choć bardziej opartej na polityce niż na emancypacji kobiet”<sup>28</sup>.

Utwór poświęcony Nadziei Tołokonnikowej, aktywistce i członkini Pussy Riot, zainicjowany został przez moskiewską artystkę związaną z muzyką techno Rawkate<sup>29</sup>. Reprezentuje ona młode pokolenie rosyjskich muzyków, zaczęła swą karierę w 2010 roku

w małych barach i kawiarniach, powoli odkrywając podziemia muzyczne Moskwy, które zaowocowały znajomościami z podobnie myślącymi ludźmi. Tworzy różnorodną muzykę, od deep house, nu-disco i minimal po hard techno, teraz szuka własnego, unikalnego brzmienia, a niektóre jej remiksy i utwory pojawiły się w europejskich wytwórniach<sup>30</sup>.

Rawkate skomponowała tzw. *acid riff*<sup>31</sup> oraz korzystała z osobistej korespondencji z Nadią Tołokonnikową, znaną członkinią grupy artystycznej Pussy Riot:

W 2012 roku napisałam do niej list poparcia, gdy Nadia i inna członkini grupy zostały skazane na 2 lata więzienia za skandaliczne *performance* artystyczny w katedrze Chrystusa Zbawiciela. Odpowiedź Nadii była główną ideą tego utworu<sup>32</sup>.

Listy są odczytywane przez Rawkate w języku angielskim i przez AGF w języku rosyjskim, rytm i tempo zmieniają się, z początku frazy są długie i wyraźne, by później wyraźnie się skrócić, aż tekst niejako rozpada się i przechodzi w odgłosy zarejestrowane podczas protestu w Moskwie w 2018 roku.

---

<sup>27</sup> Zob. I. Miecik, *Moskwa! Mamy problem*, <https://www.focus.pl/artykul/moskwa-mamy--problem?page=1> (dostęp: 7.12.2019).

<sup>28</sup> AGE, *Dissidentova*.

<sup>29</sup> Rawkate – moskiewska DJka i producentka muzyki elektronicznej.

<sup>30</sup> Rawkate, list elektroniczny do autorki z dn. 11.12.2019.

<sup>31</sup> Termin ten nie pojawia się w nomenklaturze muzycznej, jest potocznym określeniem riffu, czyli rytmicznego powtórzenia refrenicznego, którego brzmienie przywoływać może na myśl odczucia po zażyciu środków odurzających.

<sup>32</sup> Rawkate, list elektroniczny do autorki z dn. 11.12.2019.



*Dissidentova* to niezwykle złożona, różnorodna realizacja. Antye Greie posługuje się wieloma formami podawczymi, balansuje pomiędzy eksperymentem radiowym a muzyką eksperymentalną, niektóre realizacje przypominają z kolei *features*, inne zaś wpisują się w szerokie ramy sound artu. Podstawą wszystkich utworów jest słowo mówione: slogany, fragmenty wywiadów, wierszy, które zostały opracowane artystycznie. *Dissidentova*, jako całość, jest realizacją z dziedziny sound artu, lecz poszczególne utwory zakwalifikować można jako eksperymenty radiowe (Emma Goldman, Nadieżda Mandelsztam) czy *feature* (Anna Politkowska). Narracje feministyczne zostały oddane zarówno w warstwie poznawczej, treściowej, jak i realizacyjnej. AGF zaprosiła do współpracy znakomite rosyjskie artystki, by jednocześnie wspomnieć kultowe postaci kobiece oraz pokazać współczesny, kobiecy sound art.

## 5.2. Gregory Whitehead *Pressures Of The Unspeakable*

Gregory Whitehead to uznany twórca radiowy, laureat wielu nagród: Prix Italia w 1992 roku za *Pressures of the Unspeakable*, BBC Newcomer Award podczas festiwalu Prix Futura w 1993 za *Shake, Rattle, Roll*, Sony Gold Radio Academy Award za *The Loneliest Road* w roku 2004 i za *No Background Music* w 2006. Od lat 80. tworzy dzieła nurtu sound art, w tym dłuższe, fabularne audycje i krótkie eksperymenty, w ramach których rozwija techniki montażu (analogowego lub komputerowego). Działalność artystyczna Gregory'ego Whiteheada sytuuje się na przecięciu publicystyki radiowej i realizacji typowo artystycznych. Dziennikarskie nawiązania widoczne są w audycji *On The Shore Dimly Seen*<sup>33</sup>, została ona doceniona przez jury podczas konkursu Prix Italia w 2015 roku. W laudacji jury doceniono sposób prowadzenia narracji, użycia dźwięku, kompozycji muzyki i hałasu<sup>34</sup>.

Podstawą do stworzenia opowieści jest protokół ujawniony przez magazyn „Time” z przesłuchania aresztowanego 063, Mohammeda al Qahtaniego. Whitehead był odpowiedzialny za montaż i kompozycję tego dokumentu, jego reżyserię i partie wokalne<sup>35</sup>. Piosenkarka Gelsey Bell w *On the Shore...* wykonuje improwizacje muzyczne, a aktorka Anne Undeland pełni rolę narratora. W ramach tej audycji twórca rozwija temat ważny społecznie, interpretuje go i wpisuje

<sup>33</sup> G. Whitehead, *On the Shore Dimly Seen*, ABC Radio National, Australia 2015.

<sup>34</sup> Adnotacje jury festiwalu udostępnione publiczności, [http://www.mediagal-lery.prixitalia.rai.it/public/CMS/public/Share/pdf/eng\\_radio\\_drama.pdf](http://www.mediagal-lery.prixitalia.rai.it/public/CMS/public/Share/pdf/eng_radio_drama.pdf) (dostęp: 5.12.2017).

<sup>35</sup> Whitehead bardzo często używa własnego głosu w audycjach, bywają takie, w których głos autora jest jedynym słyszalnym w dziele (*Eva can I stab the bats in the cave czy Display wounds*).



je się tym samym w dyskurs dotyczący polityki Stanów Zjednoczonych. Nie jest to oczywiście realizacja typowo dziennikarska, jednak wykorzystanie protokołu w jego oryginalnej formie – odczytane zostają również godziny zawarte w transkrypcji przesłuchania, czyli elementy metadyskursywne – pasuje *On The Shore...* w spektrum audycji dokumentalno-artystycznych.

Audycją o innym charakterze, zdecydowanie silniej osadzonym w świecie fikcyjnym, choć wciąż wykorzystującym elementy rzeczywiste, jest *Pressures Of The Unspeakable*. Głównym obiektem zainteresowania artysty był krzyk, badał on *screamscape*, czyli „przestrzeń krzyku”, „pejzaż krzyku”, „krzykowisko”. Z jednej strony autor rozwijał stworzoną przez siebie koncepcję *screamscape*, z drugiej zaś opracował temat artystycznie, czego wynikiem była omawiana audycja radiowa. Przy należności gatunkowa *Pressures...* może budzić pewne wątpliwości, nazwana była słuchowiskiem czy dokumentem radiowym, bowiem w tej kategorii audycja otrzymała prestiżową nagrodę Prix Italia. Utwór ten łączy elementy słuchowiska choćby poprzez postać Doktora, z tworzywami dźwiękowymi charakterystycznymi dla *features*, w których autentyczne głosy bohaterów zostają wykorzystane do stworzenia artystycznej narracji. Z pewnością forma tej audycji jest niezwykle unikalna.

Prace nad tą realizacją Gregory Whitehead rozpoczął w październiku 1991 roku po przyjeździe do Sydney:

3 października 1991. Przybywam do Sydney z czymś trochę większym niż ogólny zarys „Australijskiej przestrzeni krzyku”, które kryje w sobie fikcyjną teczkę imaginacyjnego Instytutu Badań nad Krzykiem, które byłem dyrektorem założycielem. W trakcie następných tygodni wraz z kilkoma współpracownikami mieliśmy dać głos kontynentalnemu systemowi nerwowemu, wypchnąć ukryte dotąd krzyki w przestrzeń publiczną<sup>36</sup>.

Krzyki i tworzona przez nie przestrzeń dźwiękowa były inspiracją do stworzenia audycji, która łączy rzeczywistych bohaterów i wykreowane światy. Wszystkie krzyki, które znalazły się w audycji, zostały zarejestrowanej linii telefonicznej. Dzwoniący mogli dać upust emocjom, a ich krzyki były nagrywane. Jest to element łączący audycję ze światem rzeczywistym – krzyczący stali się bohaterami audycji.

Celem Whiteheada było zebranie i artystyczne opracowanie dźwięków z całej Australii: „Wszystko to, co się zdarzyło w przestrzeni krzyku stało się częścią jej brzmienia, co ostatecznie stworzyło ogólnoaustralijski program”<sup>37</sup>. Realizacja audycji przebiegała etapowo: obejmowała stworzenie instytutu, założenie „krzyko-linii” czy działania kooperacyjne z uczelnią wyższą. Pierwszym krokiem było:

<sup>36</sup> G. Whitehead, *Pressures Of The Unspeakable*, <https://gregorywhitehead.net/2012/10/29/pressures-of-the-unspeakable/> (dostęp: 10.10.2019).

<sup>37</sup> Tamże.

Opracowanie infrastruktury przestrzeni krzyku: utworzenie Instytutu, założenie 24-godzinnej automatycznej sekretarki, powołanie „linii krzyku” odzwierciedlającej dźwiękową podróż do wewnątrz siebie, którą odbywają krzyczący; oznaczenie i otwarcie dedykowanego pokoju krzyków w Australian Broadcasting Corporation (ABC); zaznaczenie obecności „dyskursu krzyku” w różnych mediach, poprzez występy gościnne w programach talk-show<sup>38</sup>.

Jak widać, działania, już na pierwszym etapie, zakrojone były na szeroką skalę i obejmowały również aktywności pozaradiowe. Drugi etap koncentrował się na samym krzyku, jego brzmieniu, teorii i szczegółowym badaniu:

Monitorowanie krzywej krzyku i rozwój różnych technik hermeneutyki krzyku, która pozwoli wszystkim krzyczącym znaleźć dla siebie odpowiednie miejsce na narodowej mapie krzyku. Na tym etapie, rozpowszechniane były okresowe memoranda i raporty w ABC i na Uniwersytecie Technicznym w Sydney omawiające genezę przestrzeni krzyku i teorię krzyku; wtórna reklama uzyskana poprzez wydanie wybranych krzyków do programów telewizyjnych i radiowych<sup>39</sup>.

Działanie te nie były ściśle związane z realizacją artystyczną, jednak miały wpływ na ostateczną formę dzieła i postawę autora audycji. Obwód, w którym funkcjonował krzyk, czyli telefon – mikrofon – magnetofon – radio, nazwano układem nerwowym, który „stanowił również klucz do akustycznego rozgraniczenia ciśnienia w systemie”<sup>40</sup>.

Ostatnim etapem było:

Zamknięcie obiegu, złamanie ostatnich miejsc oporu własnego systemu nerwowego, płynne przejście wszystkich krzyków przez ogromną sieć prywatnych i publicznych wydarzeń związanych z krzykiem. Dziwne rzeczy zaczęły się dziać, gdy zaczęliśmy słuchać zapętlonych setek zniekształconych krzyków: połączona w sieć kraina marzeń zmieniła się na chwilę w wrzask bluesa<sup>41</sup>.

Na tej podstawie Whitehead stworzył scenariusz, w oparciu o który powstała audycja *Pressures...* Spotkała się ona z dużym zainteresowaniem, niektórzy ją podziwiali, inni kwestionowali jej sens: „Na koniec pojawiła się ogólnokrajowa audycja ze zmontowanego raportu nadana przez program *The Listening Room*, a następnie doszli do głosu słuchacze, pojawiły się głosy sprzeciwu, komentarze, *post-krzyki*, refleksje, pomyłkowe telefony, wyznania i odważne polemiki”<sup>42</sup>. Po

---

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

dwóch dniach od premiery linia telefoniczna została zdezaktywowana, a zgromadzone – czy też, by posłużyć się nomenklaturą Whiteheada, ofiarowane – krzyki umieszczono w archiwum. Miarą sukcesu realizacji, poza nagrodami, są również wielokrotne emisje audycji i inne, inspirowane nią, produkcje: „*Pressures Of The Unspeakable*” był emitowany wielokrotnie na całym świecie. Pomysł powielano w różnych formach w innych krajach, czasami brałem udział w projekcie, czasami realizowany był beze mnie<sup>43</sup>.

Czterdziestominutową audycję otwiera głos dzwoniącej do studia kobiety, która chciałaby krzyknąć, lecz nie potrafi tego zrobić, nazywa więc to niemym krzykiem. Doktor Whitehead, jak nazywany jest w skrypcie do audycji autor<sup>44</sup>, pełni w utworze rolę narratora, prowadzi również z anonimowym mężczyzną wywiad w studiu radiowym. Chociaż wydawać by się mogło, że narrator reprezentuje heterodiegetyczną narrację, to jednak plasuje się on na poziomie ekstra-autodiegetycznym. Dr Whitehead prowadzi główny, nadrzędny tok narracji i jest jednocześnie najważniejszą postacią w audycji, z kolei dzwoniący, gdy opowiada ją o swoich przeżyciach i emocjach, kreują intraautodiegetyczne narracje.

Pozostałe materiały głosowe wykorzystane w audycji to wspomniani już dzwoniący, również anonimowi, wypowiedzi instruktora hapkido<sup>45</sup>, fragmenty nagrań video oraz kolaże dźwiękowe. Te ostatnie składają się z zapisanych krzyków, odgłosów zarejestrowanych podczas meczu, ryku lwów, niekiedy także muzyki. Oddzielają one poszczególne sceny, są oczywiście również elementem estetyzującym. Jednak ze względu na tematykę audycji postrzegam je także jako reprezentantów funkcji poznawczej. Wiąże się to z faktem, iż Whitehead i pozostałe osoby zaangażowane w projekt dotyczący *screamscape* nie traktowali krzyku jedynie jako formy ekspresji głosowej, czy później, w procesie tworzenia audycji, elementu udźwiękowania realizacji. Krzyk stanowił materiał badawczy i formę komunikacji, zarówno na poziomie intrapersonalnym, jak i masowym, kształtującym się pomiędzy nadawcą audycji a słuchaczami. Był również parajęzykiem, stanowił element komunikatu wysyłanego przez dzwoniącego, niósł – w niektórych przypadkach wsparte słowem – znaczenie i nie zatracił go również w wyemitowanej już audycji. Krzyk reprezentował indywidualnego czy zbiorowego bohatera oraz sam stał się bohaterem i tematem audycji.

Krzyk jest w audycji podmiotem i przedmiotem, do jego zbadania i przedstawienia dostosowana została struktura audycji. Jej forma nie wskazuje jednoznacznie na żaden z gatunków, *Pressures...* może zostać zakwalifikowane jako eksperymentalne słuchowisko radiowe o charakterze artystyczno-dokumentalnym,

---

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> *Pressures Of The Unspeakable*, skrypt audycji, <https://gregorywhitehead.files.wordpress.com/2012/10/potuscript.pdf> (dostęp: 1.12.2019).

<sup>45</sup> Wschodnia sztuka walki.

choć pewne jego elementy – jak na przykład znaczący udział spontanicznych wypowiedzi słuchaczy dzwoniących do radia – wskazywać mogą na *feature* eksperymentalny. Autor stworzył swego rodzaju studium tematu, w którym zarówno forma, jak i treść są nowatorskie i unikalne na tle innych realizacji radiowych.

### 5.3. William S. Burroughs *Dead City Radio*

William S. Burroughs był amerykańskim artystą związanym ze sztuką awangardową, pisarzem, znanym członkiem ruchu *Beat Generation*, jest autorem takich powieści, jak *Nagi lunch*<sup>46</sup>, *Wybuchowy bilet*<sup>47</sup>, *Ćpun*<sup>48</sup>, *Pedał*<sup>49</sup>, *Delikatny mechanizm*<sup>50</sup> czy *A hipopotamy żywcem się ugotowały*<sup>51</sup>, napisanej we współautorstwie z Jackiem Kerouakiem. Zasłynął jako autor powieści, jednak w jego dorobku znajdują się również scenariusze filmowe, role aktorskie i projekty audialne – solowe lub stworzone w kooperacji z muzykami: *Dead City Radio*, *Call me Burroughs* (1965), *Spare Ass Annie and Other Tales* (1993), *The „Priest” They Called Him* (1993), *Seven Souls* (1989). Ciekawym albumem jest *Nothing Here But the Recordings* (1981), gdzie słowo mówione zestawione jest w dezorientujący sposób z marokańską muzyką *trance*, elektronicznymi piskami, hałasami z taśm, reklamami i *newsami*.

Pierwszą kompilacją stworzoną przez Williama Burroughsa jest *Call me Burroughs*. Tekst dwóch pierwszych utworów pochodzi z *Nagiego lunchu*, trzeciego, czwartego, piątego i dwóch ostatnich z *Nova Express*, zaś szósty utwór oparty został o powieść *Delikatny mechanizm*. Album utrzymano w ascetycznym stylu, wypowiedziom Burroughsa towarzyszy jedynie ich pogłos. To typowa realizacja słowa mówionego, pozbawiona muzyki czy innego rodzaju opracowania dźwiękowego.

Nieco bardziej rozpoznawalny, a także bardziej zaawansowany realizacyjnie, jest album *Dead City Radio*<sup>52</sup> wydany w 1990 roku. Album zawiera siedemnaście nagrań, które powstały we współpracy z takimi artystami jak Lenny Picckett, Frank Denning, John Cale, Buryl Reed, Donald Fagen, Allen Ginsberg, Bill Giant, Eugene Cines, Ray Ellis, Chris Stein, Friedrich Hollander czy zespół Sonic Youth.

<sup>46</sup> W.S. Burroughs, *Nagi lunch (Naked Lunch)*, Prima, Warszawa 1995.

<sup>47</sup> Tenże, *Wybuchowy bilet (The Ticket That Exploded)*, Vis-a-Vis/Etiuda, Kraków 2014.

<sup>48</sup> Tenże, *Ćpun (Junkie)*, Vis-a-Vis/Etiuda, Kraków 2014.

<sup>49</sup> Tenże, *Pedał (Queer)*, Phantom Press International, Gdańsk 1993.

<sup>50</sup> Tenże, *Delikatny mechanizm (The Soft Machine)*, Vis-a-Vis/Etiuda, Kraków 2013.

<sup>51</sup> Tenże, *A hipopotamy żywcem się ugotowały (And the Hippos Were Boiled in Their Tanks)*.

<sup>52</sup> Tenże, *Dead City Radio*, Island Records 1990.

Album jest zbiorem odczytów Burroughsa, które zestawiono z kompozycjami muzycznymi. Producentami wydawnictwa byli Hal Willner i Nelson Lyon, za ścieżki dźwiękowe odpowiedzialni byli Johna Cale, Donald Fagen i Lenny Pickett. Chrisa Steina i alternatywnego zespołu rockowego Sonic Youth. Był to drugi album Burroughsa zawierający odczyty, pierwszy wydany w latach 60., jednak *Dead City Radio* spotkało się ze znacznie większym zainteresowaniem odbiorców.

Jak podaje Brent Wood, „*Dead City Radio* wzięło swoje początki wraz pojawienia się Burroughsa w 1981 roku w *Saturday Night Live*<sup>53</sup>, podczas którego czytał swoje opowiadanie *Twilight's Last Gleaming*, a NBC Radio Orchestra zagrała *The Star Spangled Banner*”<sup>54</sup>. Podczas programu obecny był Hal Willner, który pracował wówczas jako koordynator muzyczny *Saturday Night Live*, na Willnerze odczyt ten zrobił niesamowite wrażenie: „został uderzony przez moc i wdzięk czytającego głosu Burroughsa”<sup>55</sup>. Willner był zainteresowany rozszerzeniem projektu, nagrał artystę na taśmę i pojechał do domu pisarza.

Większość nagrań zrealizowano w domu Burroughsa w Lawrence w stanie Kansas między 12 a 15 grudnia 1988 roku, natomiast druga sesja nagraniowa odbyła się 24 czerwca kolejnego roku. Nie pracowano jednocześnie nad narracją pisarza i muzyką, ścieżka dźwiękowa została dodana później. Co ciekawe, podczas jednego z dni nagraniowych, uchwycono Burroughsa śpiewającego niemiecki standard *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, wykonywany przez Marlene Dietrich w filmie *Błękitny anioł*<sup>56</sup>. Jest to jedyne nagranie na całym albumie, w którym Burroughs śpiewa.

Willner, w opisie płyty na jej okładce,

twierdzi, że wybrał muzykę w celu podkreślenia kwintesencji amerykańskich atrybutów Burroughsa. Rzeczywiście, siła krytyki Burroughsa amerykańskiego rządu, moralność chrześcijańskiej, rasizmu, homofobii i wojen narkotykowych w zestawieniu z nostalgią „muzyki programowej” orkiestry NBC jest potężna<sup>57</sup>.

Teksty odczytywane przez Burroughsa stanowią fragmenty jego słynnych dzieł, między innymi najbardziej bodaj znanej pozycji *Nagi lunch*, jak również kilka fragmentów z jego zbioru opowiadań *Tornado Alley*<sup>58</sup> z 1989 roku. Utwór *Kill*

---

<sup>53</sup> Program rozrywkowy amerykańskiej stacji NBC, częściowo improwizowany, do studia, obok grupy stałych komików, zapraszani są goście specjali. Program nadawany jest od 1975 roku.

<sup>54</sup> B. Wood, *Bring the Noise! William S. Burroughs and Music in the Expanded Field*, „Postmodern Culture” 1995, vol. 5, nr 2, <https://muse.jhu.edu/article/27514> (dostęp: 25.11.2019).

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Niem. *Der blaue Engel*, reż. Josefa von Sternberg, 1930.

<sup>57</sup> B. Wood, *Bring the Noise!...*

<sup>58</sup> W.S. Burroughs, *Tornado Alley*, Cherry Valley Editions, Cherry Valley 1989.



*the Badger!* jest fragmentem powieści *The Cat Inside*. W ramach *Dead City Radio* powstał również teledysk, w którym przedstawiony zostaje Burroughs czytający *A Thanksgiving Prayer* (wiersz ze zbioru *Tornado Alley*). Odczyt, podobnie jak książka, z której pochodzi cytowany fragment, poświęcono Johnowi Dillingrowi, a Burroughs poprzedza lekturę opowiadania *Where Is Was Going* krótkim wstępem, w którym opowiada w swoich inspiracjach. Z kolei fragment zatytułowany *Ah Pook the Destroyer/Brion Gysin's All-Purpose Bedtime Story* pochodzi z *Cienia szansy*<sup>59</sup>, powieści opublikowanej w 1991 roku.

Album rozpoczyna utwór *William's Welcome*, składający się z zaledwie kilku kwestii Burroughsa, repetowanych wielokrotnie w ciągu nagrania. Kompozycja, nawiązująca nieco do estetyki muzyki filmów *science-fiction*, tworzy spójny utwór utrzymany w nurcie muzyki ze słowem mówionym. Kolejne utwory z *Dead City Radio* w większej mierze eksponują odczyty pisarza. Dzieje się tak we fragmencie zrealizowanym w oparciu o *Nagi lunch*, niedbała wymowa autora wpisuje się w odczytywany tekst. W piątej ścieżce, zatytułowanej *After-Dinner Conversation*, Burroughs odczytuje dialogiczny fragment książki. Poszczególne postaci nie zostają w utworze nazwane, a obecność więcej niż jednej osoby zostaje zaznaczona dźwiękowo poprzez wykorzystanie planów dźwiękowych. Zabieg ten nadaje utworowi przestrzenności, pogłębia jego możliwości akuzyjne.

Opracowanie dźwiękowe odczytów Burroughsa skupia się wokół kompozycji muzycznych i pejzaży dźwiękowych. Autorzy albumu jedynie w kilku momentach zdecydowali się na wykorzystanie typowej audialnej scenografii z kuchni akustycznej, bliskiej realizacjom słuchowiskowym. Jest to na przykład skrzypienie drzwi w *A New Standard By Which To Measure Infamy*, które towarzyszy niepokojącej muzyce, dźwiękom pianina i nieco wytłumionemu hukowi.

Kilka z utworów na płycie podejmuje tematykę chrześcijaństwa i Biblii, mają one charakter dyskusji, w jednym z nich Burroughs recytuje Kazanie na górze i opatruje je komentarzem. Niektóre z utworów z *Dead City Radio* zostały wykorzystane w innych realizacjach, na przykład utwór *Ah Pook the Destroyer...* wykorzystano jako ścieżka dźwiękowa do uznanego krótkometrażowego filmu animowanego o tym samym tytule w reżyserii Philipa Hunta, a piosenka wykonana przez Burroughsa, *Falling in Love Again*, jest odtwarzana po napisach końcowych tegoż filmu.

Album *Dead City Radio* łączy estetykę muzyki ze słowem mówionym i odczytami performatywnymi. To pewna dźwiękowa awangarda muzyczno-słuchowiskowa, fabuły z jednej strony są fragmentaryczne i rozproszone, z drugiej zaś bywają prowadzone w sposób spójny językowo i tematycznie.

---

<sup>59</sup> W.S. Burroughs, *Cień szansy (Ghost of Chance)*, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1997.



## ZAKOŃCZENIE

Badawcza myśl teoretyczna była zogniskowana wokół koncepcji radioznawczych i kulturoznawczych, zaś podstawą do opracowania teorii narracji stały się dokonania literaturoznawcze. Takie interdyscyplinarne podejście dało mi możliwość spojrzenia na nieopracowane formy radiowe w szerszej perspektywie.

Rozdział pierwszy został poświęcony podstawowym gatunkom, których egzemplifikacje omawiam, oraz sound artowi, sztuce dźwiękowej, do której należy większość przywoływanych audycji. *Feature* eksperymentalny, jako forma graniczna, czerpiąca z dokonań wszelkich gatunków i form radiowych, stanowił punkt wyjścia dla rozważań nad eksperymentem w perspektywie gatunkowej. W pełnym obrazie innowacyjnych artystycznych struktur audialnych nie mogło zabraknąć słuchowiska radiowego, które w swej eksperymentalnej odmianie reprezentuje innowacyjne działania teatralne.

Rozważania nad eksperymentalnym teatrem radiowym rozwinęłam w podrozdziale dotyczącym Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika, które w swoich zamierzeniach miało poszukiwać nowych form wyrazu, a także eksperymentować z formą i tekstem. Rozdział kończy się opisem wzorca gatunkowego, który zestawia założenia genologiczne *feature*, eksperymentu i słuchowiska eksperymentalnego, by wyraźnie zaznaczyć różnice między formami i ich wzajemne zależności.

Kolejny rozdział, szczególnie istotny w kontekście historii eksperymentu w Polsce, poświęciłam pracom Eugeniusza Rudnika. Z niezwykle bogatego i interesującego archiwum dzieł radiowca wybrałam reprezentacje *ars acustica*, ballad radiowych i innych form słownych, które nie stanowiły dotąd przedmiotu zainteresowania radioznawców. Moim celem było przybliżenie twórczości Rudnika oraz ich analiza w kontekście współczesnych ustaleń genologicznych.

Radiowe formy artystyczno-eksperymentalne posługują się zróżnicowanym i bogatym zasobem audialnych środków wyrazu, również antyestetycznych, jak na przykład hałas. Zagadnieniom tym została poświęcona czwarta część książki. Piąty rozdział traktuje z kolei o teorii narracji. Koncepcje wybitnych narratologów zaadaptowałam na grunt dzieł radiowych. Opisowi poddałam obowiązkowe i dodatkowe role narratora, przy czym tę drugą grupę uzupełniłam o funkcję estetyczną przekazu narracyjnego. Dwoma pozostałymi zagadnieniami, które wzmiankuję w kontekście narracji dzieła eksperymentalnego, są *mise en abyme* i narracyjny punkt widzenia. Koncepcje te uzupełniłam o radiowe egzemplifikacje.

Na ostatni rozdział składają się *case studies* wybranych projektów sztuki radiowej. W każdym z podrozdziałów przeprowadzam analizę zawartości jednego dzieła w celu jego opisu i rozpoznania genologicznego. Poszczególne audycje różnią się od siebie formalnie. Są to realizacje z pogranicza gatunków, przypominają formy hybrydyczne, posługujące się wieloma formami podawczymi, wartościowymi artystycznie i estetycznie. Z tego względu zdecydowałam się na ich przybliżenie. Publikację zamyka alfabetyczny indeks audycji i autorów. W opracowaniach radiowych przyjęło się podawanie autora tekstu jako autora audycji, ja zdecydowałam się jednak na wskazanie reżysera realizacji. Powodem, dla którego w taki sposób uszeregowałam spektakle radiowe (rozbieżność ta nie występuje przy jednoautorskich *features* i eksperymentach), jest ich struktura i sposób realizacji. Wynika to z faktu, iż za kluczową uznaję formę dzieła, za którą odpowiada właśnie reżyser audycji. Ten sam tekst czy materiał dźwiękowy, gdyby został opracowany przez innego artystę i pozbawiono by go zabiegów eksperymentalnych, nie byłby przeze mnie uwzględniony w tym opracowaniu.

Wśród przywołanych przeze mnie audycji znajdują się zarówno te fikcyjne, jak i dzieła oparte na faktach. Ich przynależność do jednej z tych grup jest pomocą w kwalifikacji genologicznej, bowiem spośród omawianych gatunków tylko *features* radiowe wymagają pewnego zakorzenienia w rzeczywistości. Eksperyment zakłada możliwość korzystania ze wszelkich dostępnych surowców, struktur i zabiegów, dlatego drugorzędna stała się dla mnie – po rozpoznaniu gatunkowym – kwestia „prawdziwości” czy też dokumentalności poszczególnych dzieł. W audycjach artystycznych najistotniejsza dla mnie jest ich forma i założenia estetyczne, co też stało się podstawą do wyboru konkretnych realizacji. Baza eksperymentalnych audycji okazała się niezwykle zasobna, jednak w tej publikacji zawarłam jedynie reprezentatywną próbkę.

Moim celem było stworzenie przyczynku do dalszych badań nad eksperymentalno-artystycznymi audycjami radiowymi, ich genologiczne rozpoznanie i wyznaczenie wzorców gatunkowych eksperymentu radiowego i eksperymentalnych odmian *feature* oraz słuchowiska, a także zwrócenie uwagi na założenia sound artu w kontekście sztuki radiowej, bliższej polskiemu odbiorcy. Eksperymentalne audycje artystyczne niwelują obowiązujący dotychczas podział na realizacje dokumentalne i fikcyjne, stawiają bowiem na równi wszelkie materiały i ich znaczenie, zrównują tym samym formę z treścią i poszukują nowych rozwiązań treściowo-formalnych.

## BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Bachura J., *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura-Wojtasik J., *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2014.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001.
- Blaustein L., *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42.
- Byrski T., *O teatrze radiowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4.
- Cox C., *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism*, „Journal of Visual Culture” 2011, nr 2(10).
- Cox C., *Sound art and the Sonic Unconscious*, „Organised Sound” 2009, nr 1(14).
- Cwietajewa M., *From Poems To Chechoslovakia*, [w:] *Bride of Ice: New Selected Poems*, tłum. E. Feinstein, Carcanet Press Ltd, Manchester 2009.
- Czermińska M., *„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitošek, Universitas, Kraków 2004.
- Eichenbaum B., *W sprawie napisów*, „Kino” 1984, nr 11.
- Eugeniusz Rudnik. *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, album CD, Polskie Radio 2008.
- Federman R., *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983.
- Genette G., *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca–New York 1980.
- Greie A., list elektroniczny do autorki z dn. 14.01.2020.
- Greie A., list elektroniczny do autorki z dn. 21.01.2020.
- Gruszczyński A., *Całkowicie stracić kontrolę. Z Józefem Robakowskim rozmawia Arek Gruszczyński*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Herrera Damas S., *The Roles of the Narrator In Radio Features*, „Recherches en communication” 2012, nr 37.
- Januszaniec M., list elektroniczny do autorki z dn. 28.01.2020.
- Jiříčka L., *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.

- Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Kot W., *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000.
- Kowalska N., *Eksperyment jako gatunek*, „Media Biznes Kultura” 2019, nr 2(7).
- Kowalska N., *Feature po polsku. Artystyczne reportaże radiowe autorstwa Katarzyny Michalak*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 4(11).
- Kowalska N., *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Kowalska N., *Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu feature w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych*, [w:] *Radio w cyfrowym świecie*, red. M. Łyszczarz, M. Sokolowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.
- Kowalska N., *Prix Europa: The European Broadcasting Festival 2018. Radio documentary's and feature's trends, forms and topics*, „RadioDoc Review” 2018, nr 1(4).
- Libera M., *Tu się nie eksperymentuje. Tu się po prostu pracuje*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Lissa Z., *Wstęp do muzykologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.
- Łastowiecki J., *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 1(12).
- Łebkowska A., *Narracja biograficzna w fikcji*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Markiewicz H., *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, t. 85, z. 4.
- Matusiak E., *Alexa, play The Inspection Chamber. O interaktywnym słuchowisku produkcji BBC w obliczu zwrotu audytywnego*, „Media Biznes Kultura” 2019, nr 2(7).
- Matusiak E., *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700 jako dzieło po wielokroć otwarte. Analiza i interpretacja*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” (w druku).
- Matusiak E., *Słuchacz czy bohater? O specyfice słuchowisk interaktywnych na przykładzie Mr. Robot. Daily Five/Nine oraz Westworld: The Maze*, [w:] *Postać w kulturze wizualnej. Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2019.
- Mayer U., *Conceptual Art*, E.P. Dutton & Co., New York 1972.
- McHugh S., *Oral History and the Radio Documentary/Feature: Introducing the „COHRD” Form*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media” 2012, nr 1(10).
- Moles A., *Information Theory and Esthetic Perception*, University of Illinois Press, Urbana–London 1966.
- Mucha A., *Głosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13.
- Mukařovský J., *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Mukařovský J., *Semiologia sztuki*, [w:] *Studia semiologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

- Mukařovský J., *Sztuka jako fakt semiologiczny*, [w:] *Studia semiologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych (O Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni)*, „Prace Polonistyczne” 1990, nr 46.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o sluchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis”, Seria X, 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Wprowadzenie do rozważań o krytyce sluchowiskowej*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Polonica” 1998.
- Plaźewski J., *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
- Popoff A., *Żony. W cieniu mistrzów rosyjskiej literatury*, Świat Książki, Warszawa 2015.
- Rawkate, list elektroniczny do autorki z dn. 11.12.2019.
- Rosińska Z., *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Roszkowska M., Świątkowska B., *Wstęp*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Schmeling M., *Opowiadanie o konfrontacji: Inny w narracji współczesnej*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004.
- Schreiber E., *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40.
- Scruton R., *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974.
- Scruton R., *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Mind and Culture*, Methuen, London 1983.
- Seong-Sil Kim, *A pedagogical approach and performance guide to Musical toys by Sofia Gubaidulina*, Iowa 2015.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998.
- Szczęсна E., *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” 2004, t. 95, z. 2.
- Szczęсна E., *Narracja jako chwyt tekstowy*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004.
- Weiss A., *Phantasmic Radio*, Duke University Press Books, Durham 1995.
- Whitehead G., *Wings of Eros on Birds of Prey*, maszynopis artykułu.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.
- Zajac J., *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992.

## Netografia

- AGF, *Dissidentova*, <http://dissidentova.poemproducer.com/> (dostęp: 3.12.2019).
- Albińska K., „Teatr do sluchania”, „literatura do grania”, „kino dla ucha”: o rodowodzie gatunkowym sluchowiska radiowego, „Kultura i Historia”, t. 21, 2012 (dostęp: 27.12.2019).



- Birkholc R., *Fokalizacja w filmie*, Poetyka – Dynamiczny Podręcznik, <https://poetyka.wordpress.com/> (dostęp: 10.05.2018).
- Czyżewski S., Sitarski P., *ABC Filmu. Słownik pojęć filmowych*, <http://edukacjafilmowa.pl/abc-filmu/> (dostęp: 30.12.2019).
- Hasło: *Eugeniusz Rudnik*, [https://polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=545&litera=0&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl](https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=545&litera=0&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl) (dostęp: 12.01.2020).
- Karow J., *Zbieracz dźwięków niechcianych*, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1729/zbieracz\\_dzwiekow\\_niechcianych/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1729/zbieracz_dzwiekow_niechcianych/) (dostęp: 12.01.2020).
- Karnowski M., list elektroniczny do autorki z dn. 30.12.2019.
- Karnowski M., list elektroniczny do autorki z dn. 28.05.2020.
- Lech F., *Krajobraz po Rudniku*, <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2016/10/krajobraz-po-rudniku/> (dostęp: 1.02.2020).
- Mendyk M., *Jakby ktoś wyłączył lewy kanał*, <https://culture.pl/pl/artykul/michal-mendyk-jakby-ktos-wylaczyl-lewy-kanal-wywiad> (dostęp: 10.01.2020).
- Mieciak I., *Moskwa! Mamy problem*, <https://www.focus.pl/artykul/moskwa-mamy-problem?page=1> (dostęp: 7.12.2019).
- Miklaszewski K., *Rozmowa o Umarłej Klasie z Tadeuszem Kantorem*, e-teatr.pl nr 2/3/02/03-2010 (dostęp: 20.02.2020).
- Pasiecznik M., *Eksperyment jest naszym obowiązkiem. Rozmowa z Michałem Januszańcem*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7062-eksperyment-jest-naszym-obowiazkiem.html> (dostęp: 28.12.2019).
- Pasiecznik M., *Historia muzyki elektroakustycznej w Polsce z perspektywy studia eksperymentalnego polskiego radia. Lata 1957-1990*, [http://www.soundexchange.eu/#poland\\_pl?id=1](http://www.soundexchange.eu/#poland_pl?id=1) (dostęp: 5.02.2020).
- Russolo L., *The Art of Noise*, tłumaczenie wersji oryginalnej, <https://www.webcitation.org/SuY3woYNG> (dostęp: 2.11.2019).
- Sawicka M., *Reportaż w Radiu Lublin*, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/dziedzictwo-lubelskiej-szkoly-reportazu-radiowego/#eksperymenty-i-przyszlosc> (dostęp: 12.01.2020).
- Shell Shock*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock> (dostęp: 30.12.2019).
- Smolarska Z., *Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych*, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1730/studio\\_teatralnych\\_form\\_eksperymentalnych/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1730/studio_teatralnych_form_eksperymentalnych/) (dostęp: 28.12.2019).
- Walker-Brown H., *The Art of Radio: An academic study into the creative process of radio feature making*, <https://www.linkedin.com/pulse/20140728150159-179461249-the-art-of-radio-an-academic-study-into-the-creative-process-of-radio-feature-making> (dostęp: 10.08.2016).
- Whitehead G., *Pressures Of The Unspeakable*, <https://gregorywhitehead.net/2012/10/29/pressures-of-the-unspeakable/> (dostęp: 2.11.2019).
- Wood B., *Bring the Noise! William S. Burroughs and Music in the Expanded Field*, „Post-modern Culture” 1995, nr 2(5), <https://muse.jhu.edu/article/27514> (dostęp: 25.11.2019).



## INDEKS AUTORÓW ORAZ ICH AUDYCJI W KOLEJNOŚCI ALFABETYCZNEJ

### A

AGF Antye Greie 55, 75, 84, 90–96,  
107  
*Dissidentova* 55, 75, 84, 90–96, 107

### B

Braun Mieczysław 23  
*Sygnal z Marsa* 23  
Brodsley Laurel 40, 88  
*Mother, Father And Child* 40, 88  
Brzezińska Maria, Rudnik Eugeniusz 57,  
62  
*Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* 57, 62  
Burroughs William 90, 100–102, 108  
*Dead City Radio* 90, 100–102  
Burska Bogna, Mosiewicz Magda 50  
*Koniec przemocy* 50, 51

### D

Dąbrowska-Zadrowska Joanna, Zadrow-  
ski Witold 76  
*Coś za każdymi drzwiami* 76, 80,  
81  
Dumas Chantal 33  
*86400 Seconds Time Zones* 33

### F

Franczak Ludomir 49  
*Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz*  
49

### J

Jarisch Jens 23, 24, 77, 80  
*Dzieci Sodomy i Gomory* 23, 24, 77,  
79–81, 88  
Jensen Brit 80  
*Ella from Prague* 80  
Jiříčka Lukáš 29, 33, 47, 105  
*Próżnia przeświecona* 47

### K

Karnowski Marcin 43, 44, 108  
*Mapy czasu* 43, 44, 75  
Kiczek Krzysztof 42, 89  
*Grymas O* 42, 43, 79  
*Jakiś inny* 80

### L

Lane Cathy 18, 30, 31, 88  
*Hidden Lives* 18, 30, 31, 88

### M

Michalak Katarzyna 42, 80, 106

### P

Plata Tomasz 20, 50  
*Shell Shock* 10, 20, 50, 108

### R

Robinson James 41  
*Postcards From a Cataclysm* 41

- Rudnik Eugeniusz 12, 27, 30, 32, 39, 45,  
57–63, 86, 103, 105, 108  
*Homo radiophonicus* 57  
*Kamienne epitafium* 62  
*Lekcja* 27, 58, 59  
*Lekcja II* 27, 58, 59  
*Martwa natura z ptakiem, zegarem,  
strzelcem i panną* 27  
*Peregrynacje Pana Podchorążego albo  
nadwiślańskie żarna* 39, 61, 62,  
86
- Rudnik Eugeniusz, Kaczkowska Anna 59,  
87  
*Sekunda Wielka – mała suita dokumen-  
talna dla dorosłych* 59, 60, 87
- Rudnik Eugeniusz, Michałowska Ewa 61,  
86  
*Diewuszka, wasze dokumenty* 61, 86
- S**
- Smith Phil, Hall Alan 23, 25  
*A Very Different Time* 23–26
- Szemplińska Elżbieta 38, 39  
*Potrójny ślad* 38
- Szpecht Magda 50  
*Zakaz ironii i sarkazmu* 50
- T**
- Turowski Michał 48  
*Marchwicki* 48
- W**
- Wdowik Małgorzata 48  
*Pewnego dnia wszystko to zmieści się  
w mniejszej torebce* 48–50, 81
- Whitehead Gregory 7, 10, 13, 17, 18, 23,  
31, 32, 69, 75, 77, 78, 81, 83, 86, 88,  
90, 93, 96–99, 107, 108  
*Disorder Speech* 69, 70  
*Display Wounds* 78, 79, 96  
*Eva, can I stab bats in a cave* 69, 86, 93,  
96  
*Four Trees Down From Ponte Sisto* 77  
*Lovely Ways To Burn* 23, 83, 84, 88  
*On The Shore Dimly Seen* 77, 96, 97  
*Pressures Of The Unspeakable* 81, 90,  
96–99, 108  
*The Bottom Of The Mind* 75