

Komunikacja i Media



Słowo, dźwięk, cisza

Radio i sztuka audialna

pod redakcją
Joanny Bachury-Wojtasik
i Natalii Kowalskiej-Elkader

**Słowo,
dźwięk, cisza**

Radio i sztuka audialna



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Komunikacja i Media



Słowo, dźwięk, cisza

Radio i sztuka audialna

pod redakcją
Joanny Bachury-Wojtasik
i Natalii Kowalskiej-Elkader

W WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2021

Joanna Bachura-Wojtasik, 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

Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

krzysztof de mianiuł

Grafika wykorzystana na okładce autorstwa Bartosza Fatka

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09581.19.0.K

Ark. wyd. 12,4; ark. druk. 11,875

ISBN 978-83-8220-351-6

e-ISBN 978-83-8220-352-3

<https://doi.org/10.18778/8220-351-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

SPIS TREŚCI

Od redakcji	7
Część I. Radio i społeczeństwo	9
Grażyna Stachyra, „Radio Majdanek” – głos pośród ciszy. Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności	11
Magdalena Szydłowska, Pośród stereotypów, uogólnień i propagandy. Warmiacy i Mazurzy i ich obecność w świadomości regionalnej w perspektywie przekazu Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Olsztynie w latach 1952–1989.	27
Kinga Sygizman, W imieniu tych, których głosu nikt nie słucha – reportaż radiowy na Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu”	53
Martyna Dziubałtowska-Woźniak, Przeciw hegemonii ekranów. Słuchowisko we współczesnej edukacji szkolnej.	65
Część II. Radio i nowe media	79
Paulina Czarnek-Wnuk, Mobilność radia – oferta aplikacji polskich nadawców	81
Eliza Matusiak, Nielinearność w audialności. Forma, narracja, interakcja ...	95
Mateusz Markowski, Zwrot audytywny w polskich mediach na podstawie obecności podcastu w aplikacjach mobilnych Spotify oraz iTunes.	111
Część III. Artystyczne formy radiowe	123
Bartłomiej Oleszek, Historyczne ścieżki eksperymentalnych słuchowisk (radiowych)	125
Barbara Zwolińska, Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym.	145
Natalia Kowalska-Elkader, Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej	161
Joanna Bachura-Wojtasik, Pamięć w literaturze (audialnej) na przykładzie słuchowiska „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta	175

OD REDAKCJI

Celem monografii *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna* jest przedstawienie radia w szerokiej perspektywie, analiza dzieł zrealizowanych w materii dźwiękowej, a także zestawienie przekazu audialnego z nowymi mediami. Każda z części tej książki w inny sposób podejmuje tematykę radiową, umożliwiając autorom podzielenie się swoimi obserwacjami i przedstawianie własnego punktu widzenia. Poszczególne teksty prezentują szerokie spektrum podjętej problematyki, jednocześnie przedstawiają radio jako medium nieodkryte, inspirujące i wciąż żywe.

Zbiór podzielony został na trzy części. Pierwsza z nich, zatytułowana *Radio i społeczeństwo*, skupia się na społecznych aspektach radia. Otwiera ją artykuł Grażyny Stachyry „Radio Majdanek” – *głos pośród ciszy. Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności*, w którym autorka zajęła się problemem narracji głosowej w „Radiu Majdanek”, działającym w czasie II wojny światowej na terenie hitlerowskiego obozu koncentracyjnego. Magdalena Szydłowska skoncentrowała się na stereotypach, uogólnieniach i propagandzie na przykładzie przekazu regionalnej rozgłośni w Olsztynie w latach 1952–1989. Temat reportażu radiowego podjęła Kinga Sygizman, przywołując w swoim tekście audycje obecne na Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu”. Część tę zamyka artykuł Martyny Dziubałtowskiej-Woźniak, w którym – po raz pierwszy w tej publikacji – poruszona została tematyka słuchowiska radiowego.

W drugiej części monografii radio zestawione zostało z nowymi mediami. Problem mobilności medium dźwiękowego poruszyła Paulina Czarnek-Wnuk, Eliza Matusiak przedstawiła kwestie nielinearności przekazu radiowego, zaś Mateusz Markowski omówił zwrot audytywny w polskich mediach.

Część trzecia podejmuje tematykę artystycznych form radiowych. Znalazły się w niej rozdziały poświęcone słuchowisku. Dziełem Andrzeja Barta *Fabryka muchołapek* zajęła się Joanna Bachura-Wojtasik, eksperymentalnemu teatrowi radiowemu przyjrzeni się Barbara Zwolińska i Bartłomiej Oleszek, a Natalia Kowalska-Elkader poruszyła temat formy w sztuce audialnej.

CZĘŚĆ I

RADIO I SPOŁECZEŃSTWO

Grażyna Stachyra
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

„RADIO MAJDANEK” – GŁOS POŚRÓD CISZY NARRACJA RADIOWA W KONTEKŚCIE PIERWOTNEJ ORALNOŚCI

Wprowadzenie

Majdanek, położony poza granicami Lublina, był drugim co do wielkości hitlerowskim obozem koncentracyjnym w Polsce w latach 1941–1944. W organizowanym naprędce miejscu kaźni początkowo nie było sanitariatów; w drewnianych barakach bez ogrzewania, a nawet szyb czy prycz, umieszczano głodnych i wycieńczonych ludzi. Nocą, gdy obowiązywał zakaz opuszczania pomieszczeń, więźniowie zmuszeni byli załatwiać potrzeby fizjologiczne w obecności pozostałych. Wszelkie przedmioty higieny osobistej zostały im zarekwirowane. Posiłki – zupa z chwastów rozlewana do dziurawych misek i czarny chleb z trocin – należało spożywać w pośpiechu, nie było sztuczków. Spędzanych do łaźni więźniów poddawano zimnym dezynfekującym prysznicom, które powodowały przeziębienia, a w konsekwencji – ciężkie choroby (Murawska-Gryń, Gryń 1972: 56–57).

Po raz pierwszy wzmianka na temat „Radia Majdanek” pojawiła się w artykule Krystyny Tarasiewicz (1948) w czasopiśmie „Wolni Ludzie”, będącym organem Polskiego Związku Byłych Więźniów Politycznych Hitlerowskich Więzień i Obozów Koncentracyjnych. Danuta Brzosko-Mędryk pisała o radiu w swoich książkach: *Niebo bez ptaków* (1968, 1969) i *Matylda* (1970, 1975). Dziennikarze Zbigniew Stepek i Barbara Roztworowska zrekonstruowali pierwszą audycję „Radia Majdanek” dla Polskiego Radia w Lublinie w 1966 roku. Do emisji właśnie pierwszych nagrań archiwalnych improwizujących komunikaty „Radia Majdanek” nawiązuje Danuta Brzosko-Mędryk (1970: 23), wspominając: „Nie wiedziałam, że po dwudziestu czterech latach, siedząc w ciepłym pokoju sanatorium w Łądku Zdroju, usłyszę w radiu kobiecy głos, czytający mój pierwszy przegląd tygodnia z «Podwieczorku przy mikrofonie»”¹.

¹ „Podwieczorek przy mikrofonie” był popularną audycją z udziałem publiczności, nadawaną od 1936 r. z hotelu Bristol w Warszawie. Program, który zawierał aranżacje humorystycznych przekazów, monologów, parodii i pieśni nawiązujących do warszawskiego

Stanisław Fornal² w roku 1995 i 1996 przeprowadził wywiady z pięcioma twórczyniami „Radia Majdanek”. Ich wspomnienia stanowią kanwę audycji dostępnych w audialnych zbiorach Radia Lublin S.A. (Fornal 1995a; 1995b; 1996a; 1996b).

Słowa Danuty Brzosko-Mędryk odnoszące się do „Podwieczorku przy mikrofonie” w kontekście brutalności obozowych warunków wydają się fantazmatem. A jednak „Radio Majdanek” było faktem. Funkcjonowało od 13 lutego do początku maja 1943 roku³. Było to radio symboliczne, bez technologicznego zapośredniczenia. Więźniarki odtwarzały z pamięci audycje radia przedwojennego. Stworzyły w obozowym baraku nadawczo-odbiorczą wspólnotę – dzięki narracji przypominającej program radiowy, w którym znalazło się miejsce na śpiew, rozrywkę, edukację i sztukę. Kobiety stworzyły radio *m ó w i o n e* z pamięci. Słowa wybrzmiewające w baraku obozowym układały się w porządek audycji. Mowa radia, jego narracja, stała się sposobem ujmowania sensu rzeczywistości; mówiące (spikerki) i słuchające stały się centrum swoistej logosfery, w której sam proces dekodowania i przyswajania treści miał znaczenie terapeutyczne: pozwalał na indywidualną kreację przedwojennych światów, na dowolność interpretowania wierszy, piosenek, opowiadań. Słuchaczki nadawały słowom indywidualne znaczenia, a ta intelektualna praca pomagała im także odnaleźć sens ich egzystencji. Głos radia stał się istotny w tym sensotwórczym procesie. Matylda Woliniewska, inicjatorka radia, podczas wywiadu udzielonego Stanisławowi Fornalowi 21 lutego 1995 roku, powiedziała: „Kromka chleba jest podzielna, ale mało obdzielna. Bo ile osób można nakarmić kromką? Słowo zaś, dobre słowo, jest niepodzielne, ale obdzielne. Zdaje mi się, że właśnie to robiło nasze «radio» – obdzielało dobrym słowem” (Fornal 1995a).

Głos przywołujący narrację radia

Rysując w pamięci audialny pejzaż Majdanka, Danuta Brzosko-Mędryk pisała: „Noc jest pełna majaków. [...] W dalekim mieszkaniu zegar wybija melodyjnie godziny. Tu, blisko, zawyły zgłodniałe psy. Strzał. Drugi. Zabity czy uciekł?

folkloru, gromadził przed wybuchem wojny wierną rzeszę fanów, <https://www.polskie-radio.pl/231/4402/Ksiazka/Rok1930/11> (dostęp: 24.04.2020).

² Stanisław Fornal, autor książki *Anteny nad Bystrzycą* (Polskie Radio Lublin, 1997), w której duży rozdział poświęca „Radiu Majdanek”; autor słuchowisk radiowych i reportaży; w latach 1956–1975 dziennikarz Rozgłośni PR w Kielcach, a od 1975 do 1982 zastępca redaktora naczelnego Rozgłośni Lubelskiej, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/stanislaw-fornal-ur-1933/> (dostęp: 12.12.2019).

³ Problematykę „Radia Majdanek” i wszystkie przypisy bibliograficzne zawiera artykuł: L. Ripatti-Torniainen, G. Stachyra, *The human core of the public realm: women prisoners' performed 'radio' at the Majdanek concentration camp*, „Media Culture & Society” 2019, nr 41, s. 654–669, <https://doi.org/10.1177/0163443719848584> (dostęp: 13.08.2020).

Świsł dalekiej lokomotywy. Jedyne głos przenikający co noc przez druty i ściany” (Brzosko-Mędryk 1975: 76).

Głos pojawia się w tym cytacie jako jeden z elementów dźwiękowego środowiska obozu. W potocznym rozumieniu głos i dźwięk traktowane są synonimicznie. Jako zjawiska fizyczne są przecież falami. Nawet w powiedzeniu, że „głos radia do nas dociera”, zawarta jest recepcja całości programu: głosów (ludzi) i dźwięków (układów muzycznych).

Truizmem wydaje się stwierdzenie, że „radio bez głosu nie istnieje”. Współczesne rozważania na temat platform streamingowych, podcastów oraz obejmującego radio *transmedia storytelling* (Jenkins 2003; Sousa, Martins, Zagallo 2016) kładą akcent nie tyle na sam głos, co na konteksty, w których on się pojawia. Elementy radiowych opowieści są r o z p r a s z a n e w wielu kanałach. Konwergencja sprzyja funkcjonowaniu radiowego przekazu p o z a radiem, a jego multimedialne koneksje rozmywają samo pojęcie radia. Należałoby zatem raczej zmodyfikować powyższą konstatację i stwierdzić, że n a r r a c j a (Šmid 2016; Wójciszyn-Wasil 2018) radiowa bez głosu nie istnieje. Pojęcie to odsyła nas do w i e l o o d c i n k o w e j czy też w i e l o p l a t f o r m o w e j opowieści, która – z wykorzystaniem ramy gatunkowej lub konwencji programowej – jest za pomocą głosu realizowana. W tym ujęciu narracja może być nie tylko monologiem, ale też układem następujących po sobie, logicznie zamkniętych, zróżnicowanych genologicznie wypowiedzi.

„Radio Majdanek” to przykład transponowania narracji radia jako mediatyzowanej struktury komunikacyjnej (Katzenbach 2012: 125) w przestrzeń obozu koncentracyjnego, w której więźniarki były pozbawione jakiegokolwiek technologii. Ta przestrzeń przypominała środowisko przedmedialne. W pamięci kobiet pozostało jednak doświadczenie g ł o s u radia w okresie przedwojennym. Indywidualne reminiscencje pozwoliły więźniarkom wspólnie angażować się w nadawczo-odbiorczy performans przywołujący radiową audycję „Podwieczorek przy mikrofonie”. Jak twierdzi Jan Assmann (2008: 52), „jednostka dojrzewająca w zupełnej samotności nie posiadałaby pamięci. [...] Co prawda tylko jednostki m a j ą pamięć, ale jest ona ukształtowana przez zbiorowość. Wspomnienia powstają wyłącznie przez komunikację i interakcje w ramach grup społecznych”. Dlatego „Radio Majdanek”, ograniczając się do podstawowej materii narracji audialnej, czyli ludzkiego głosu, komunikowało formuły językowe zgodnie z logiką radia. Pierwotna koncepcja l o g i k i m e d i ó w (Altheide, Snow 1979) wskazuje bowiem na sposób przeobrażania przez nie społecznej percepcji; ta logika tkwi „nie w treści, a w formie komunikacji, rozumianej jako p r o c e s u a l n a r a m a, w której ujawniają się działania społeczne, w tym przypadku społeczne działanie komunikacyjne” (Stachyra 2016: 79). Głos radia, jednocząc słuchaczy i m ó w i ą c do wszystkich, dotyka każdego z osobna poprzez symultaniczną intymność (Scannell 1991: 4). Dlatego „Radio Majdanek” jednoczyło słuchaczki we wspólnotę, która powstała dzięki doświadczeniu

komunikacji radiowej jeszcze przed wojną. Ujęzykowany głosowy komunikat radia towarzyszył wtedy kobietom i wywoływał ich indywidualne emocje oraz imagacje. Komunikacja zmediatyzowana, czyli zapośredniczona przez elektromagnetyczne fale, stworzyła w ich pamięci tropy, które umożliwiły odtworzenie tychże wyobrażeń w warunkach obozowych. Dzięki tropom mogło nastąpić przekazanie przedwojennych kulturowych wartości i ich konotacji. Innymi słowy, komunikowanie gatunkowych schematów przedwojennej audycji pozwoliło uobecnić w wyobraźni kobiet przeszłość dostarczającą im pozytywne bodźce.

Zgodnie z dystynkcją, którą posługiwał się Jules Régis Debray (2010: 5–7), językiem można komunikować lub przekazywać. Przedmiotem komunikowania jest informacja, zaś przekazywania – wiedza. Komunikacja może być bezosobowa, zwłaszcza obecnie, z wykorzystaniem sztucznej inteligencji. Przekazywanie umożliwia budowanie wspólnoty i więzi między pokoleniami, które w sensie biologicznym są już nieobecne, umożliwia głębokie doświadczenie czasu. Jednym z narzędzi i jednocześnie kanałem przekazywania jest z pewnością głos, dający wewnętrznemu (mentalnemu) językowi dopełnienie, czyli entelechię. „Wrażenia ujawnione w medium głosu stają się dla ich podmiotu w pełni obecne” (Branicki 2016: 149).

Historycznie głos zajmował zawsze ważne miejsce w myśli humanistycznej, krytyce literackiej, antropologii, filozofii, psychoanalizie. Mladen Dolar (2006: 64) w teoretycznym opracowaniu problemu głosu wyodrębnił między innymi takie kategorie, jak metafizyka, fizyka, etyka i polityka głosu, wskazując na zazębianie się obszarów oddziaływania oraz perspektyw badania głosu. Dolar konstatował, że głos wydany odrywa się od ciała, przywołuje głos umarłego. Taką moc odrywania głosu od ciała mówiącego, utożsamianego z jego źródłem, ma w przekonaniu Dolar radio. Głos wydawany przez urządzenie nie jest gwarantem obecności tu i teraz, przeciwnie – wskazuje na nieobecność, dając efekt niesamowitości. Dolar twierdzi, że „niesamowitość sytuuje się w tej szczelinie, która umożliwia maszynie poprzez czysto mechaniczne środki wytwarzanie czegoś tak wyjątkowo ludzkiego, jak głos i mowa” (Godlewska-Byliniak 2012: 99). Z jednej strony głos, którego źródło jest oddalone, głos mechaniczny, akuzmatyczny, wskazuje na nieobecność i jest postrzegany jako głos umarłego; z drugiej jednak strony ten sam głos jest traktowany jako coś najbardziej ludzkiego nawet wtedy, gdy jego źródło jest nieznanne. Sytuuje się między obecnością i nieobecnością, między tym, co cielesne, i tym, co duchowe.

Fenomen „Radia Majdanek” pozwalał zaistnieć głosowi, który wprawdzie przywoływał reminiscencje radiowego zapośredniczenia, ale jednocześnie był pierwotnym, mechanicznie niezakłóconym głosem. Ujawniał on swą moc obecności t u i t e r a z, namacalności fizjologicznego ź r ó d ł a głosu – ludzkiego ciała. Paradoxem jest, że głos ten ujawnił się poprzez pamięć oddzielonego, u m a r ł e g o – jak chce Dolar, głosu maszyny – przedwojennego radia. W „Radiu Maj-

danek” dokonało się spojenie tych dwóch płaszczyzn funkcjonowania głosu i powstała jedność: radio-ciało. Więźniarki z Majdanka pragnęły usłyszeć głos radia, ale jednocześnie ciało koleżanki traktowały jako mechanizm produkujący głos, tyle że mechanizm ten stawał się dla nich transparentny. Głos radia przenikał wnętrza kobiet, dostarczał introspektywne doświadczenia, chociaż na zewnątrz wciąż dominował porządek zagłady: „ss-manki [...] mogły nas pozbawić różnych osobistych drobiazgów niezbędnych człowiekowi cywilizowanemu. Nie miały natomiast dostępu do naszego świata duchowego” (Wolinowska APMM VII/M-211). Głos „Radia Majdanek” stworzył przestrzeń kultury słowa, „w której dominującym kodem jest język, stanowiący jednocześnie składnik systemu aksjologicznego wspólnoty dyskursywnej” (Kita 2015: 55). Kultura słowa r a d i o w e g o stała się formą adaptacji kobiet do warunków obozu, swoistym kodem postrzegania świata. Radio pozwoliło im też na intrapersonalną komunikację, w uproszczeniu będącą p r z e ż y w a n i e m komunikatu lub, jak chce Jan Pleszczyński (2013: 69), „bezgłośnym myśleniem albo formą medytacji czy kontemplacji”. Narracja radiowa, nadając się do przetwarzania wewnętrznego, „wzmacnia poznawczą strukturę naszej psychiki” (Krzysztofek 1997: 43).

Głos „Radia Majdanek”, przywołujący kulturowe doświadczenia człowieka, ingerował w ponurą fonosferę obozowej codzienności: „Narastający głód i mróz, walka o siennik, miskę, podjudzające nas do nienawiści Niemki – [...] wchłania nas piekło. Ale przychodzi niespodziewana pomoc w postaci łagodnego śpiewu Maliny Bielickiej. *Ave Maria* Schuberta hamuje najzaciętsze walki o repetę czy miejsce do spania” (Brzosko-Mędryk 1975: 53–54). Głos ten, zgodnie z Ongowską koncepcją, „odślaniał jedno wnętrze drugiemu” (Japola 1998: 62), kiedy wywoływał spontaniczne reakcje emocjonalne: „Słuchamy i my, i chore. Tyle jest w jej głosie ciepła, wiary, miłości i nadziei, że pierwszego dnia wybucham płaczem” (Brzosko-Mędryk 1975: 309). Głos o d s ł a n i a ł wnętrza kobiet, kiedy racjonalizowały własne doświadczenia: „Każdego człowieka można w chwilach jego słabości, poniżenia wstrząsnąć, okiełznać jego odruchy niegodne, wychować, jeśli mu się da sztukę” (Bielicka 1988: 35).

Głos w melodycznej kompozycji przywracał pamięć człowieczeństwa, udowadniał niejako, że jeszcze nie umarła w kobietach wrażliwość i czysto humanistyczna potrzeba estetyki. Same więźniarki upatrywały w niej ratunku: „Nie wygasła w nas pragnienie piękna, bo znajdowałyśmy w nim odtrutkę na otaczającą nas brzydotę, na wieczny lęk i niepewność losu. Gdy Irka Pełka przemyciła kilka kwiatków z Gaertnerii – było to dla nas święto” (Grzegorzewska-Nowosławska 1988: 72–73). Przejmująco, choć nie wprost, o tej wrażliwości mówi Danuta Brzosko-Mędryk, kiedy wspomina pochod kobiet na stację kolejową przed transportem do Ravensbrück: „Mijamy puste zabudowania Dziesiątej [dzielnica Lublina przylegająca do obozu]. Pierwsi spotkani ludzie patrzą na nas przerażeni i milczą, ale następni już się ocknęli, już wciskają nam chleb, papierosy...

Chwytam rzucone przez kogoś pierwsze kaczeńce, które są jak maleńkie słoneczka, jak zwiastuny piękna” (Brzosko-Mędryk 1975: 406).

Twórczynie radia podświadomie zrealizowały koncept nierozdzielności słowa i dźwięku w codzienności, powiązania go z myśleniem sytuacyjnym i kontekstualnym. Słowa wygłaszane w baraku zyskiwały status wydarzenia, ponieważ spikerka udzielała im swojego głosu, a pozostałe kobiety uczestniczyły w tym działaniu przez słuchanie i interpretowanie. „Wspólna praca hermeneutyczna jest próbą włączenia usłyszanego słowa do struktury swojego dotychczasowego doświadczenia. Słowo otrzymuje nowe życie” (Branicki 2016: 159). Głos radia dawał słowom nowe życie, ponieważ docierał do kobiet i pozwalał na introspektywne doświadczenie szczęścia. „Fantazją przenosimy się do naszej Warszawy. Widzimy ją taką, jaka była przed wojną: tętniąca życiem, beztroska, wieczorem osnuta opalowym blaskiem latarń [...] roześmiana, rozśpiewana stolica” (Tarasiewicz 1988: 25).

Głos „Radia Majdanek” emitowany był przez spikerki w wielkim napięciu, a przez więźniarki wysłuchiwany w skupieniu: „Chwytam oddech, a barak zalega cisza. [...] Tu Radio Majdanek – brnę dalej, suchymi wargami wypowiadając przygotowaną audycję” (Brzosko-Mędryk 1968: 95–96). Ta cisza była rodzajem przyzwolenia ze strony współwięźniarek. Dawała przestrzeń, by głos mógł w niej dobitnie wybrzmieć, objąć każdą słuchaczkę, dotrzeć do niej z przekazem. Uruchamiał splot introspekcji, zgodnie z Ongowskim stwierdzeniem, że „występ oralny jest z konieczności uczestniczeniem, przynajmniej o tyle, o ile sposób reakcji audytorium poniekąd determinuje działania mówiącego i *viceversa*” (Ong 2009: 91–92). Trudno inaczej niż chęcią uczestnictwa tłumaczyć tę dyscyplinę milczenia kilkudziesięciu kobiet, zmęczonych, głodnych, obolałych. Cisza stawała się symbolicznym gestem słuchaczek, prośbą o g ł o s, którego działanie można nazwać magicznym: „Rozmowy stopniowo cichną. Prycze przestają trzeszczeć. Przelykam ślinę i zaczynam: Halo, halo... Cisza. Wiem, że ta cisza jest już dla mnie. Czuję ogromne napięcie” (Piwińska PMM VII/M 210: 16–17). Głos koleżanki symbolizował głos radia i tym samym był obdarzony (za przyzwoleniem słuchaczek) magiczną, rytualną siłą wywoływania mentalnych obrazów: „Na skrzydłach naszej tęsknoty unosimy się myślami do naszych domów” (Tarasiewicz 1988: 25).

Tak oto szczególnego sensu nabierają słowa Tadeusza Peipera (1927) dotyczące procesu recepcji radia, w trakcie którego ważna jest obecność drugiego człowieka włączonego w ten sam, co drugi, akt słuchania. Jednocześnie słuchania uświadamia odbiorcy, zdaniem Peipera, że jest on częścią rozgałęzionego aparatu, nie tyle mechanicznego, co społecznego. „Radio Majdanek” jest przykładem istotności społecznego aktu przyswajania narracji. To właśnie kreowanie społeczności, a nie sama technologia, stanowi o emocjonalnej sile oddziaływania radia. Radio odwołuje się bowiem do medium, jakim jest głos ludzki, medium pierwotnej oralności.

Poziomy Ongowskiej oralności w „Radiu Majdanek”

Radio w myśl podziału Onga jest medium wtórnej oralności, choć samemu słowu *m e d i u m* (w znaczeniu środek przekazu) Ong był niechętny. Jego zdaniem model medialny nie uwzględnia intersubiektywnego charakteru ludzkiej komunikacji. Świat materialny nie dysponuje bowiem „adekwatnym modelem tej specyficznie ludzkiej funkcji świadomości, uzdalniającej człowieka do tworzenia wspólnoty, w której jedno wewnątrz odsłania się drugiemu” (Japola 1998: 62). To stwierdzenie pozwala odnosić pewien ideał komunikacji do międzyludzkiego współistnienia, wykorzystania potencjału ludzkiego ciała. W pierwotnej oralności nośność i dynamika głosu uzależnione były od warunków środowiskowych i konieczności pokonywania głosem przestrzeni pomiędzy mówcą (bardem) a jego publicznością. Medialne zapośredniczenie (w radiu – mikrofon) spowodowało zmianę warunków emitowania głosu. Zmniejszyło jego natężenie, ale też wpłynęło na melodykę. Wygłaszanie tekstu na żywo rządziło się bowiem swoistymi intonacyjnymi zaśpiewami i pauzami, które spontanicznie odzwierciedlały reakcje publiczności na wygłaszany tekst. Brak bezpośredniego kontaktu z publicznością i konieczności głosowego podążania za jej reakcjami, spowodował, że spiker stosował *s z t u c z n y* rozkład akcentów logicznych lub emocjonalnych, które modyfikowały intonację składniową. O ile jednak w początkach radia był realizowany koturnowy model emisji głosu, o tyle transformacje medium i podążanie za naturalnymi formułami komunikacji z odbiorcami już od lat czterdziestych ubiegłego stulecia w znaczący sposób upodobiły styl mówienia w radiu do wypowiedzi potocznych.

Ong konstatuje, że oralność wtórna, „wzbudzana przez radio i telewizję”, jest całkowicie zależna od pisma i druku, ponieważ bez nich „nie da się [...] kierować programowaniem radia i telewizji” (Ong 2009: 245). Zwróćmy jednak uwagę, że *p r o g r a m o w a n i e* należy oddzielić od samego *p r o g r a m u*, czyli zawartości przekazu. Dodatkowo w powyższym cytacie radio jest przez Onga rozpatrywane łącznie z telewizją, choć przecież jego technologiczne *entourage* należałoby uznać za mniej skomplikowane, a sam proces produkcji komunikatu za mniej złożony. Równie pojemne co niejednoznaczne jest samo *k i e r o w a n i e p r o g r a m o w a n i e m* w przypadku radia i telewizji. Dlatego dyskusyjna wydaje się kategoryczna konstatacja Onga, w myśl której „w oralnym radiu [...] nie ma niczego, co nie podlegałoby kontroli cyrograficznej i typograficznej, obejmującej zarys programu, scenariusz, reklamy, ugody kontraktowe, dykcję, strukturę zdania i wiele innych szczegółów” (Ong 2009: 251). Arbitralność słów Onga podważa pośrednio Kathleen Welch (1993), twierdząc, że trudno wskazać na istnienie fundamentalnej różnicy pomiędzy oralnością pierwotną i wtórną. Wtórna oralność stanowi według niej mechanizm przejścia od reguł epoki druku do nowych mediów preferujących teksty fragmentaryczne. Nie jest po prostu oralnością pierwotną zainstalowaną w nowej rzeczywistości medialnej. Tezę Welch należy

jednak odnieść raczej do strategii telewizyjnych tekstów wtórnie mówionych, czyli czytanych z promptera, tak by brzmiały spontanicznie. Rzeczywiście, posiadają one swoją specyfikę i różnią się od zwyczajnego języka mówionego, szczególnie w kwestiach prozodycznych i paralingwistycznych. Zazwyczaj mają skonwencjonalizowaną budowę stylistyczną, brak ornamentyki słownej, są gęste treściowo (syntetyczne). Sztuka wygłaszania takich tekstów polega na umiejętności szybkiego przełożenia ciągów graficznych na foniczno-prozodyczne, na dozowaniu tempa, pauzy, dynamiki (Toczyska 2008). W radiu skrupulatne skryptowanie wypowiedzi jest rzadko praktykowane (poza tekstami wiadomości, felietonów czy sztuk dramatycznych). Jak słusznie zauważa Magdalena Steciąg,

[Ong], pokazując różnice między kulturami piśmiennymi a oralnymi, uświadamia związek między dźwiękiem a czasem [...]. Ten związek ma szczególne znaczenie w radiu – medium, w którym występuje wyjątkowa sytuacja komunikacyjna. Jedyną płaszczyzną porozumienia jest właśnie dźwięk: wysokość i siła głosu, tempo mówienia. [...] W warunkach komunikacji radiowej, pozbawionej kodu kinetycznego, ciężar wyrażania uczuć i przekazywania treści spada na prozodię. (Steciąg 2018: 243)

Jak wskazałam wyżej, narracja radiowa w szerokim ujęciu może tworzyć układ następujących po sobie, różnych genologicznie wypowiedzi. Nie przeszkadza to odbiorcom percypować tej różnorodności w pewnej ciągłości. Instynktownie bowiem głos ludzki jest spoiwem, które nadaje wewnętrzny porządek różnym wypowiedziom zasłyszonym, a także introspektywnym refleksjom rodzącym się w słuchaczu pod wpływem słuchania. Ong podkreślał, że w komunikacji werbalnej tworzymy krąg hermeneutyczny, „jesteśmy w jakiś sposób wewnątrz czyjejś świadomości, zanim zaczniemy do kogoś mówić. W innym razie nie ma sposobu, by cokolwiek powiedzieć” (Ong 2009: 232). W tym kontekście znaczenie zyskuje wspólne doświadczenie obozu, które ujednoliciło społeczny kontekst narracji „Radia Majdanek”. Wszystkie kobiety jednoczyło doświadczenie głodu i opuszczenia: „Ogarnęło nas przerażające uczucie całkowitej izolacji od świata” (Brzosko-Mędryk 1970: 20–21). Incydentalnie obserwowane z daleka podmiejskie życie wzmagало te odczucia: „Nagle spostrzegam wieś. [...] Dom – myślę” (Brzosko-Mędryk 1975: 46–47); „Nadjeżdża furmanka. Patrzę na siedzące w niej kobiety, uśmiecham się do nich, ale ledwie muskają mnie spojrzeniem [...] Tylko tyle? Czego oczekiwałam? Że podbiegną? Że przygarną? Zapłaczą nad moim losem?” (Brzosko-Mędryk 1975: 225). Właśnie to doświadczenie dawało więźniarkom prawo podświadomego współodczuwania z siostrami w niedoli. Kontekst tragedii obozowej sprawił, że jak chce Ong, „jedno wewnątrz odsłoniło się drugiemu” (Japola 1998: 62). W sytuacji, kiedy „prymityw warunków zaczął powodować prymityw stosunków” (Woliniewska APMM VII/M-211: 3), kie-

dy kobiety stanęły przed sobą odarte z wszelkich konwenansów, kiedy nie mogły szukać pomocy w świecie zewnętrznym, zwróciły się ku samym sobie, ku istocie humanizmu – ku słowu. Szukając formy ucieczki od realiów obozu, stworzyły świat imaginowany dzięki swoim ciałom emitującym głos.

„Radio Majdanek” jest bezprecedensowym dowodem na zaistnienie komunikowania wywołanego specyficzną percepcją rzeczywistości. Warto tu przywołać Ongowskie pojęcie ‘noetyki’, znanej w angielszczyźnie jako „badanie sposobów formułowania, gromadzenia, przetwarzania i komunikowania wiedzy”, ale przez Onga niejako dopełnione czy poszerzone (Ong 2009: 17–18). Józef Japola pisze, że „podstawowy sens tego terminu wiąże się z greckim *nous*, umysł. «Noetyka» – jeśli rozumieć ją jako zespół determinowanych charakterem sensorium przeświadczeń cechujących postawy umysłowe, zdaje się akcentować fakt oddziaływania wielu przejawów rzeczywistości na umysł i odwrotnie” (Japola 1998: 15–16). ‘Noetyczny’ to nie tylko u m y s ł o w y, ale też s ł u ż ą c y k s z t a ł t o w a n i u u m y s ł u. Sugeruje zależność od wpływów czynnika zewnętrznego. Sensorium, przez które Ong rozumie poszczególne zmysły razem wzięte, stanowi niejako filtr, przez który nowe struktury są nakładane na już istniejące. Przesądza to o różnorodności percepcji poszczególnych osób. Ong używa też terminu noetyka w złożeniach, na przykład wspomina o ‘ekonomii noetycznej’ (*noetic economy*) – oralności, która obejmuje „epistemologię, organizację społeczną oraz sposoby indywidualnego wyrażania się, a więc całą gamę zjawisk, do których kształtu przyczynia się walnie sensorium właściwe danej jednostce czy kulturze” (Ong 1977: 136).

„Radio Majdanek” mogło funkcjonować, ponieważ noetyka wtórnej oralności nie przyćmiła sensorium oralności pierwotnej. Skoro „[...] każde z mediów ustanawia własną ekonomię noetyczną, własną siłę i autorytet” (Becker 2000: 318–319), radio ustaliło autorytet głosu, ponieważ bez niego nie mogłoby funkcjonować. Zmysł słuchu więźniarek został wyostrzony w tragicznej rzeczywistości Majdanka. Zakaz posiadania jakichkolwiek przedmiotów osobistych, wszechogarniająca brzydota i szarość otoczenia spowodowały poszukiwanie estetyki właściwej kulturze głosu. On sam zafunkcjonował jako jedyna w ł a s n o ś ć kobiet. Twórczynie „Radia Majdanek” uczyniły z tego powszechnego braku atut. Wykorzystując zasoby pamięci, skonstruowały pierwotnie oralny performans. Jego matrycą stał się radiowy program „Podwieczorek przy mikrofonie”. Był on czynnikiem porządkującym percepcję rzeczywistości obozu koncentracyjnego. Radio posługuje się „kodem abstrakcyjnym, za pomocą którego można tworzyć modele służące do aktywnej percepcji świata, a więc w pewnym sensie do jego indywidualnej kreacji” (Obuchowski 1997: 58). Mocą „Radia Majdanek” była ciągłość procesu sensotwórczego towarzyszącego słuchaniu słowa. Abstrakcyjny kod słowa znajdował swoje odniesienie w przedwojennej rzeczywistości, z której kobiety pamiętały radio. Ta rzeczywistość z kolei dawała im schronienie i mentalny odpoczynek: „Powracał moment bolesnego wyrwania ze snu, powrotu do

obozowego świata, wrzaski, walenie kijami w pryce, popędzanie wyzwiskami. Na naszym bloku to budzenie wyglądało inaczej” (Grzegorzewska-Nowoślawska VII/M-476: 12). Ong chciał, by pytanie „kto mówi, co i do kogo? postawić, nawiązując do pierwotnych kultur oralnych, kultur bez żadnej znajomości pisma, w których każdy w jakimś sensie mówi wszystko do każdego ustami poety lub innego wykonawcy opowieści” (Ong 2009: 91). Zapożyczone z „Podwieczorku przy mikrofonie” formuły kontaktu: piosenki, skecze, poezja i proza, były odtwarzanym w obecności współwzięniarek rytualnym radiowym *p r z e d s t a w i e n i e m*, bazującym na sile ludzkiego głosu. Występy podtrzymywały na duchu, przywracały wiarę w człowieczeństwo. „Powołanie na spikerkę – a mówiło się o nas po prostu «radio» – było nie lada wyróżnieniem, ale i olbrzymią odpowiedzialnością [...] «Radio» krzepiło i broniło przed groźącą depresją” (Brzosko-Mędryk 1970: 24–25). Kobiety nie wymyślały nowych fabuł, ale ich opowieści były *o r y g i n a l n e* poprzez sam fakt wygłaszania ich każdego dnia na żywo. Wprowadzały je zatem w niepowtarzalną codzienność, zwłaszcza w obliczu towarzyszącego nieustannie zagrożenia życia. W ten sposób *s t a r e* formuły zyskiwały *n o w ą* odsłonę (Ong 1982: 68). Ta nowa odsłona radiowego komunikatu w formule „Radia Majdanek” podważa Ongowską negatywną generalizację:

Czy oralny świat radia i telewizji na nowo wprowadza swych odbiorców, niejako wbrew programującym czy wykonawcom, w pierwotną noetykę oralną? Okazuje się, że nie, w żaden wyrafinowany sposób. Widzowie telewizji nie wykazują tendencji – na ile potrafię ocenić – by porządkować swą wiedzę i wyrażać się w sposób, w jaki czynią to wieśniacy nigeryjscy w powieściach Chinua Achebe. (Ong 2009: 252)

To radykalne podejście do publiczności (niestety, brak tu wzmianki o odbiorcach radia) należy zestawić ze wspomnieniami spikerek „Radia Majdanek”, które pierwotnie oralne występy przywołały dzięki kliszom pamięci wtórnej oralności (radiowego programu): „Pewnego dnia łapię się na tym, że przenosząc na łopacie *scheiss* ze skrzynek do beczki, deklamuję *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra*” (Brzosko-Mędryk 1975: 101). Wprawdzie introspektywny, jednak jakże erudycyjny monolog, z powodzeniem mógłby znaleźć paralelę w starożytnej agorze, podobnie jak z zapalem wygłaszane dyskusje, których pretekstem stało się *p r z y p o m i n a n i e* radia i jego kulturowej siły: „W czasie długich godzin uciążliwego oczekiwania na policzenie nas przez *ss-manki* w całej kolumnie aż wrzało od prowadzonych szeptem rozmów. Uczono się i modlono. Prowadzono rozmowy filozoficzne” (Woliniewska APM VII/M-211: 6). Oralność radia wyzwoliła zatem kobiety z *z a m k n i ę c i a* na siebie i swoje potrzeby. Zwróciła je ku interakcji, ku dialogowi. Pobudzająca, wręcz ożywcza jest w tym kontekście narracja „Radia Majdanek”, przywołująca kulturotwórczy i wspólnototwórczy wymiar słowa radiowego.

Podsumowanie

A potem narastały lata, piętrzyły się trudności i równocześnie rozsmakowywałyśmy się w samym życiu... z zażenowaniem myślałyśmy o okresie, w którym pozwalałyśmy sobie na obnażanie naszych dusz. [...] Nadeszły więc lata, gdy nie chciałyśmy się spotykać, odgrzebywać wspomnień. Pragnęłyśmy wszystko tamto wyrzucić z siebie, z myśli, z rozmów i snów. Być takimi jak ludzie, bez naleciałości kacetów. Ale znów przyszedł inny czas, właśnie czas powrotu. Jakieś przelotne spotkanie, odnaleziony gryps, uśmiech, słowo – zdmuchnęły natot lat powojennych, by często wbrew naszej woli odsłonić to, co w nas stale żywe. (Brzosko-Mędryk 1970: 162–163)

Przywołanie tego cytatu pozwala ponownie, ale bardziej dobitnie wybrzmieć stwierdzeniu Onga, że świat materialny nie dysponuje „adekwatnym modelem tej specyficznie ludzkiej funkcji świadomości, uzdalniającej człowieka do tworzenia wspólnoty, w której jedno wewnątrz odsłania się drugiemu” (Japola 1998: 62). Dyskredytując tym samym słowo *m e d i u m* w sensie technologicznego przekaznika, nadał szczególny status *m e d i u m*, jakim może być sam człowiek. Paradoksem zatem jest, że wykorzystując pamięć radia jako materialnego kanału komunikacji, więźniarki stworzyły „Radio Majdanek” z niematerialnego pierwiastka głosu. Ukazały w nim swoje wnętrza, obnażyły dusze, zbliżyły się we wspólnym doświadczeniu do intymnych granic. Więźniarki były skazane na swoją obecność, musiały znosić swoje obozowe ułomności, a nawet odzierające z człowieczeństwa doświadczenia. Radio pozwoliło znaleźć w pierwotnie oralnym modelu humanistyczne spoiwo jednoczące kobiety. Wygłaszane z pamięci wiersze, śpiewane pieśni, opowiadania tworzyły przestrzeń estetyki, która z kolei inicjowała działania intelektualne kobiet. Tym samym głos radia był symbolicznym sygnałem uruchamiania wyobraźni: mentalnej ucieczki od obozowej rzeczywistości.

„Radio Majdanek” jest przykładem efektywności treningu percepcji słuchowej i kompetencji audialnych powiązanych z „permanentnym procesem uczenia się, z nabywaniem umiejętności rozpoznawania najrozmaitszych kodów” (Hopfinger 2017: 18). Kody znanych sprzed wojny radiowych form językowych, przybierających konkretne genologiczne kształty, zostały przez więźniarki wkomponowane w środowisko, które nie tylko wykluczało działanie mediów, lecz wręcz nie sprzyjało jakiegokolwiek komunikacji. W złowrogiej ciszy obozu kobiety rozpoczęły *g ł o s z e n i e* audycji. Mimo wszelkich negatywnych konotacji tej ciszy, zyskała ona status galenosfery, dialektycznego dopełnienia audiosfery (Kita 2017: 38). Cisza obozu, przerywana odgłosami brutalnego zamachu hitlerowców na życie więźniów, rodziła brak. Głos „Radia Majdanek” wybrzmiewał w niej, ale też wybrzmiewał w ciszy baraku, która miała symboliczny wymiar. Była zaproszeniem, zgodą, przyzwoleniem współwięźniarek na każdorazowe narracyjne

wydarzenie. Tylko radio jako medium mogło znaleźć w obozie swoje odtwórcze wcielenie. Radio-ciało to powrót do oralnych korzeni komunikacji, która jednoczy wspólnotę i umożliwia trwanie w czasie.

Bibliografia

- Altheide Dawid L., Robert P. Snow (1979), *Media Logic*, cyt. za: „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12: *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, red. G. Stachyra.
- Assmann Jan (2008), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, [w:] M. Wójcicka, *Pamięć zbiorowa a tekst ustny*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.
- Becker Alton L. (2000), *Beyond Translation*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Bielicka Malina (1988), *My z Majdanka. Wspomnienia byłych więźniarek*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Branicki Waław (2016), *Autentyczność osobowa a medialność*, NOMOS, Kraków.
- Brzosko-Mędryk Danuta (1968), *Niebo bez ptaków*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.
- Brzosko-Mędryk Danuta (1969), *Niebo bez ptaków*, wyd. II, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.
- Brzosko-Mędryk Danuta (1970), *Matylda*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.
- Brzosko-Mędryk Danuta (1975), *Matylda*, wyd. II, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.
- Debray Regis (2010), *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, [w:] W. Branicki, *Autentyczność osobowa a medialność*, NOMOS, Kraków.
- Dolar Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts.
- Fornal Stanisław (1997), *Anteny nad Bystrzycą*, Wydawnictwo Radia Lublin, Lublin.
- Godlewska-Byliniak Ewelina (2012), *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Grzegorzewska-Nowosławska Wiesława (1988), *My z Majdanka. Wspomnienia byłych więźniarek*, red. K. Tarasiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Hopfinger Maryla (2017), *Radio-platforma audialna*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1.
<http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/stanislaw-fornal-ur-1933/> (dostęp: 12.12.2019).
<https://www.polskieradio.pl/231/4402/Ksiazka/Rok1930/11> (dostęp: 24.04.2020).
- Japola Józef (1998), *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Jenkins Henry (2003), *Transmedia storytelling*, „Technology Review”, <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/> (dostęp: 15.01.2019).
- Katzenbach Christian (2012), *Technologies as institutions: rethinking the role of technology in media governance constellations*, [w:] *Trends in Communication Policy Research: New Theories, Methods and Subjects*, red. N. Just, M. Puppis, University of Chicago Press, Chicago.

- Kiedrzyńska Wanda (1965), *Ravensbrück – kobiety obóz koncentracyjny*, wyd. II, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Kiedrzyńska Wanda, Zofia Murawska (1972), *Kobieta w obozie koncentracyjnym*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin.
- Kita Małgorzata (2015), *Kultura słowa w kulturze mediów*, [w:] *Człowiek i kultura w komunikacji medialnej*, red. M. Karwatowska, R. Litwiński, A. Siwiec, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kita Małgorzata (2017), *Radio i oralność – z perspektywy językoznawczej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1.
- Krzysztofek Kazimierz (1997), *Radio w publicznej i rynkowej przestrzeni kulturowej*, [w:] *Radio. Szanse i wyzwania*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Polskie Radio, Kraków.
- Murawska Zofia (1971), *Kobiety w obozie koncentracyjnym na Majdanku*, „Zeszyty Majdanka”, nr 6.
- Murawska-Gryń Zofia (1985), *Pieśni zza drutów. Wiersze, pieśni i piosenki powstałe w obozie koncentracyjnym na Majdanku*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin.
- Murawska-Gryń Zofia, Edward Gryń (1972), *Obóz koncentracyjny Majdanek*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin.
- My z Majdanka. Wspomnienia byłych więźniarek (We of Majdanek)* (1988), red. K. Tarasiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Obuchowski Krzysztof (1997), *Psycholog osobowości o radiu publicznym*, [w:] *Radio. Szanse i wyzwania*, red. T. Leśniak, J.P. Gawlik, Międzynarodowe Centrum Kultury, Polskie Radio, Kraków.
- Ong Walter J. (1971), *Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Cornell University Press, Ithaca–London.
- Ong Walter J. (1977), *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell University Press, Ithaca–London.
- Ong Walter J. (1981), *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ong Walter J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, METHUEN, London–New York.
- Ong Walter J. (1990), *Technological development and writer-subject-reader immediacies*, [w:] *Oral and Written Communication. Historical Approaches*, red. R.L. Enos, Sage, Newbury Park–London–New Delhi.
- Ong Walter J. (2009), *Osoba, świadomość, komunikacja: antologia*, wybór, wstęp, przekł. i oprac. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Peiper Tadeusz (1927), *Radio adwokat*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Peters John (1997), *Realism in social representation and the fate of the public*, „The Public”, t. 4.
- Peters John D. (2010), *Broadcasting and schizophrenia*, „Media, Culture & Society”, t. 32.
- Piwińska Eugenia (1978), *Akcja kulturalna – Radio Majdanek*, [w:] *Ruch oporu na polu kobiecym na Majdanku*, Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku.
- Pleszczyński Jan (2013), *Epistemologia komunikacji medialnej: perspektywa ewolucyjna*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

- Ripatti-Torniainen Leena, Grażyna Stachyra, *The human core of the public realm: women prisoners' performed 'radio' at the Majdanek concentration camp*, „Media Culture & Society” 2019, nr 41, s. 654–669, <https://doi.org/10.1177/0163443719848584> (dostęp: 13.08.2020).
- Rosiak Ewa (1971), *Niektóre formy samoobrony psychicznej więźniów Majdanka*, „Zeszyty Majdanka”, nr 5.
- Scannell Paddy (1991), *Broadcast Talk*, Sage, London.
- Schaeffer Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux*, cyt. za: E. Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Šmid Waław (2016), *Dyskurs i narracja w kontekście nowych mediów*, CeDeWu, Warszawa.
- Sousa Marta N., M.L. Martins, Nelson Zagalo (2016), *Transmedia storytelling: the roles and stakes of the different participants in the process of a convergent story, in divergent media and artefacts*, [w:] *Media Convergence Handbook*, t. 2: *Firms and User Perspectives*, red. A. Lugmayr, C. Dal Zotto, Springer, Berlin–Heidelberg.
- Stachyra Grażyna (2015), *Polityczność radia w kontekście jego historii, technologii i estetyki*, [w:] G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, G. Stachyra, A. Żywiołek, *Polityczność mediów*, seria: *Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*, t. IV, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Steciąg Magdalena (2018), *Oralność pierwotna w wiadomościach radiowych*, [w:] *Język w radiu. Antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Tarasiewicz Krystyna (1948), *Hallo – Hallo! Tu radio Majdanek!*, „Wolni Ludzie”, nr 4.
- Toczyska Bogumiła (2008), *Ruch w głosie. Ćwiczenia nie tylko dla dziennikarzy*, Podkowa, Gdańsk.
- Welch Kathleen E. (1993), *Reconfiguring writing and delivery in secondary orality*, [w:] *Rhetorical Memory and Delivery: Classical Concepts for Contemporary Composition and Communication*, red. J.F. Reynolds, Routledge, New York–London.
- Woliniewska Matylda (1988), *Przeciw przemocy*, [w:] *My z Majdanka. Wspomnienia byłych więźniarek*, red. K. Tarasiewicz, Lublin.
- Wójciszyn-Wasil Aneta (2018), *W poszukiwaniu „wewnętrznej prawdy”: narracja osobista w reportażu radiowym*, [w:] *Artes liberales: teatr, sztuka, media: księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Mądzikowi*.

Materiały archiwalne Państwowego Muzeum na Majdanku

- Brzosko-Mędryk Danuta (1967) APMM VII-135/160.
- Grzegorzewska-Nowosławska Wiesława (1981) VII/M-476.
- Piwińska Eugenia (1978) PMM VII/M 210.
- Woliniewska Matylda (1958) APMM VII/M-211.

Programy archiwalne Polskiego Radia Lublin S.A.

- Fornal Stanisław (1995a), *Radio Planety Majdanek* (uczestniczyły: M. Woliniewska, D. Brzosko, S. Błońska, W. Grzegorzewska, J. Kozera).

- Fornal Stanisław (1995b), *Historia Radia Majdanek I* (uczestniczyły: M. Woliniewska, D. Brzosko-Mędryk, S. Błońska, W. Grzegorzewska-Nowosławska, J. Kozera-Wąs).
- Fornal Stanisław (1996a), *Zawsze radio, wszędzie radio – Radio Planety Majdanek* (uczestniczyły: S. Błońska, D. Brzosko, W. Grzegorzewska, J. Kozera, M. Woliniewska).
- Fornal Stanisław (1996b), *Radio Planety Majdanek* (uczestniczyły: D. Brzosko, S. Błońska, W. Grzegorzewska, J. Kozera, M. Woliniewska).
- Stepiek Zbigniew, Barbara Roztworowska (1966), *Tu rozgłośnia „Majdanek”* (uczestniczyły: M. Woliniewska, S. Młyńska). Rekonstrukcja pierwszej audycji.

„Radio Majdanek” – głos pośród ciszy

Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności

Streszczenie: Artykuł podejmuje problem głosowej narracji w „Radiu Majdanek” działającym w czasie II wojny światowej na terenie hitlerowskiego obozu koncentracyjnego na Majdanku. Kobiety z pamięci wygłaszały audycje, które przypominały znany sprzed wojny program radiowy. Symboliczne radio jednoczyło słuchaczki we wspólnotę. Ujęty-kowiony głosowy komunikat towarzyszył słuchaczkom i wywoływał ich indywidualne emocje oraz imagacje. Fenomen „Radia Majdanek” pozwalał zaistnieć głosowi, który wprawdzie przywoływał reminiscencje radiowego zapośredniczenia, ale jednocześnie był pierwotnym, mechanicznie niezakłóconym głosem. Ujawniał on swą moc obecności fizjologicznego źródła głosu – ludzkiego ciała. Dlatego artykuł lokuje fenomen „Radia Majdanek” w kontekście teorii oralności W.J. Onga, który podkreślał, że w komunikacji werbalnej tworzymy krąg hermeneutyczny wspólnego doświadczenia. Więźniarki w narracji „Radia Majdanek” wykorzystywały niematerialny pierwiastek głosu, by w doświadczeniu obozowej rzeczywistości stworzyć pierwotnie oralny model humanistycznej komunikacji. Wygłaszane z pamięci wiersze, śpiewane pieśni, opowiadania tworzyły przestrzeń estetyki, która z kolei inicjowała działania intelektualne kobiet. Radio jako medium znalazło w obozie swoje odtwórcze wcielenie. Umożliwiło powrót do oralnych korzeni komunikacji, która jednoczy wspólnotę i pozwala trwać w czasie.

Słowa kluczowe: głos, narracja, komunikacja, pierwotna oralność, Radio Majdanek.

„Radio Majdanek” – the voice in the silence

Radio narrative in the context of primary orality

Abstract: The article deals with the problem of voice narration in „Radio Majdanek” operating during World War II in the Nazi concentration camp at Majdanek. The women prisoners performed programs that resembled a radio program broadcast before the war. The symbolic radio united the listeners into a community. The voice of women who acted as radio speakers accompanied the listeners and evoked their emotions and imaginations; at the same time, it was an original, mechanically undisturbed voice. Unlike in the case of the real radio, it revealed its power by the presence of the physiological source of the voice – the human body. That is why the article places the

phenomenon of „Radio Majdanek” in the context of W.J. Ong’s theory of orality, which emphasized a hermeneutic circle of shared experience through verbal communication. In the narratives of „Radio Majdanek”, the female prisoners used their voices to create an originally oral model of humanistic communication in the harsh experience of the camp reality. Poems, radio songs, and stories – all preached from memory, created the space of aesthetics, which in turn initiated the intellectual activities of women. Radio as a medium found its imitative incarnation in the camp. It meant the return to the oral roots of communication that can unite the community and allows it to continue in time.

Key words: voice, narrative, communication, primary orality, Radio Majdanek.

Magdalena Szydłowska
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

POŚRÓD STEREOTYPÓW, UOGÓLNIEN I PROPAGANDY. WARMIACY I MAZURZY I ICH OBECNOŚĆ W ŚWIADOMOŚCI REGIONALNEJ W PERSPEKTYWIE PRZEKAZU REGIONALNEJ ROZGŁOŚNI POLSKIEGO RADIA W OLSZTYNIE W LATACH 1952–1989

Wydawałoby się, że zakończenie II wojny światowej jest cezurą wyznaczającą nowy porządek. Asygnowanie powojennych granic Polski, w obszarze których znalazła się nowo powstała domena warmińsko-mazurska, generowało rozmaite napięcia światopoglądowe, demograficzne, kulturowe. Istniały one przez następne lata. Andrzej Sakson wskazuje, iż społeczności egzystujące w obrębie tego rodzaju przestrzeni (chodzi oczywiście o kontekst terytorialny) z trudem podlegały procesowi adaptacyjnemu. Wzajemne poznawanie, przystosowywanie, a w konsekwencji akceptacja wydłużały się w czasie (Sakson 1990a: 207). Wyrazem negatywnie nacechowanej schematyzacji i stereotypizacji w pierwszej fazie asymilacyjnej były używane przez ludność nowo przybyłą określenia ludności autochtonicznej: „Szwaby”, „Niemcy”, „Luteraki” (Sakson 1990a: 243–244).

W 1951 roku, na rok przed powstaniem Ekspozytury Polskiego Radia w Olsztynie, dokonano sformalizowania tożsamości obywateli PRL: dekret o dowodach osobistych wprowadził demograficzny ład obywatelski¹. Tak zwane Ziemie Odzyskane, zdaniem władz, zostały zintegrowane. Instytucje odpowiedzialne za ich centralizację i unifikację: Polski Związek Zachodni i Ministerstwo Ziem Odzyskanych, wypełniły swoje zadanie. Uznano, iż rozwój gospodarczy i kulturalny kraju osiągnął właściwy poziom, należało zatem doprowadzić do ujednoczenia tożsamości obywatelskiej. Każdy pełnoletni zamieszkały w Polsce obywatel został w ten sposób zobligowany do posiadania dowodu osobistego (Romanow 1999: 121). Procesy społecznościowe, wypaczone w okresie stalinizmu, hamowały, wręcz uniemożliwiały rozwój wszelkich przejawów regionalizmu i tworzenie się spójnych społeczności regionalnych (Sakson 1990b: 22–24).

¹ Choć oczywiście nie zatarł podziałów, wzajemnej niechęci, nie zunifikował tożsamości.

Po czterech dekadach, w latach 80., struktura społeczna została w zasadzie ujednolicona. Tymczasem kolejne dziesięciolecie, mam tu na myśli lata 90. ubiegłego wieku, i następujące wtedy zmiany systemowe wykreowały zupełnie nowe koncepcje dotyczące tożsamości społecznej, regionalnej, otworzyły całkiem inną perspektywę.

Rozgłośnia Regionalna Polskiego Radia w Olsztynie

Ekspozytura Polskiego Radia – rozgłośnia radiowa z prawdziwego zdarzenia – pojawiła się na terenie Olsztyna dopiero w 1952 roku (Kropacz-Szydłowska 2012: 27–29; Miszczak 197: 282–283; Ogrodziński 2006: 638–639). Była jedną z ostatnich tego typu placówek w kraju, miała na celu zmniejszenie dysproporcji w radiowej obsłudze poszczególnych regionów. Olsztyńska Ekspozytura działała równolegle z funkcjonującym już radiowęzłem (Szydłowska 2010: 30–35)². Od samego początku program lokalny uznawany był za skuteczny instrument propagandy i kontrapropagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR, który pozostawał pod kontrolą polityczną Warszawy. Data powstania Ekspozytury łączy się z datą uchwalenia Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (22 lipca 1952 roku) i ordynacji wyborczej do Sejmu PRL (Eisler 1992: 50)³. Ekspozytura miała być emisariuszem określonych treści, trybuną lokalnych przywódców partyjnych, którzy ją wspierali, nadzorowali i zaopatrywali w nasycone ideologicznie komunikaty. W 1958 roku Ekspozytura została przemianowana na Rozgłośnie Regionalną Polskiego Radia (Kropacz-Szydłowska 2012: 83). Jako instytucja podlegała Komitetowi do spraw Radiofonii, nie była organem Komitetu Wojewódzkiego PZPR⁴. Zatem tego typu miejsce, mam tu na myśli samą rozgłośnie radiową, miało za cel przede wszystkim mobilizację. Radio lokalne zostało utworzone do realizowania określonych celów przez państwo i od samego początku swej działalności temu służyło. Podstawowym

² Ostatnia wzmianka w dokumentach Archiwum Państwowego w Olsztynie dotycząca zakończenia działalności radiowęzła pochodzi z 1958 r. Wiadomo, że obie anteny były w pewnych pasmach nadawczych łączone i za pośrednictwem Ekspozytury emitowano program radiowęzła. Interesujące również jest to, że na początkowym etapie działania Ekspozytura Polskiego Radia nadawała swój program także przez głośniki należące wcześniej do SKRK (Społeczny Komitet Radiofonizacji Kraju), a wykorzystywane jako komunikator przez miejski radiowęzeł. Można przyjąć, że pojawienie się Ekspozytury Polskiego Radia i jej ekspansja były powodem zakończenia funkcjonowania radiowęzła. Tym bardziej że komunikaty płynące z obu anten, zwłaszcza w warstwie informacyjnej, się powielały. Zbędne było utrzymywanie obu instytucji.

³ Wybory wyznaczono na 26 października 1952 r.

⁴ W 1960 r. miała miejsce reorganizacja w obrębie Komitetu do spraw Radiofonii. Z uwagi na powstanie i rozwój nowego medium – telewizji – 8 grudnia tegoż roku zmienił on nazwę na Komitet do spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”.

zadaniem radia była czysta w formie i treści propaganda. Państwo poprzez media sprawowało monopol informacyjny, czyli izolowało społeczeństwo od innych źródeł informacji; radio było swego rodzaju pasem transmisyjnym działającym w prostej linii od władz do społeczeństwa (Habielski 2009: 205; Kozieł 1999: 154). Rafał Habielski pisze o tym, nie pozostawiając złudzeń:

Priorytetem stawała się indoktrynacja, zabieg sprowadzający się do uporczywego wpajania odbiorcy punktu widzenia nadawcy, skłaniający go do identyfikowania się z nim i bezrefleksyjnego traktowania jego polityki. System propagandowy, który stworzono w latach 1948–1951, miał za zadanie kształtować świadomość i światopogląd społeczeństwa, kształtować postawy i zachowania pożądane z punktu widzenia władzy. (Habielski 2009: 205)

Polskie Radio, podobnie jak inne media, jako jedyne źródło informacji mogło dowolnie kształtować i prezentować określone treści: dokonywano swoistej unifikacji przekazu (Habielski 2009: 205). W podobnym tonie wypowiada się również Stanisław Jędrzejewski. Jego zdaniem, począwszy od 1948 roku, radio stało się „ośrodkiem zmasowanej propagandy i indoktrynacji politycznej. Odtąd cały program polityczno-informacyjny i publicystyczny «obudowany» przekazami o charakterze oświatowym, artystycznym, sportowym, rozrywkowym służył kształtowaniu postaw i zachowań sprzyjających ustrojowi” (Jędrzejewski 1997: 89).

Od chwili powstania do 1993 roku olsztyńska rozgłośnia radiowa była monopolistą na rynku radiowym miasta i regionu (Kropacz-Szydłowska 2012: 109)⁵ – monopolistą podporządkowanym określonym regułom politycznym i koncepcji zorganizowanego wykorzystania mediów, a za ich pośrednictwem wpływała na świadomość zbiorową budowania i podtrzymywania wspólnej, po części zmanipulowanej, tożsamości. Rok 1993 wyznacza cezurę formalną, która mogłaby być limesem badań. Jednak bardziej reprezentatywny z perspektywy dziejów radia i pojawiania się w radiowej ramówce problematyki dotyczącej autochtonów jest rok 1989. Jest to symboliczna data zmiany ustrojowej i początek nowego otwarcia w radiu, co skutkowało między innymi zmianą profilu tematycznego rozgłości olsztyńskiej, otwartej odtąd na sprawy Warmiaków i Mazurów.

Metodologia

Radio jest medium szalenie trudnym do badania z uwagi na charakter artefaktów – materiały archiwalne przechowywane są najczęściej w danej rozgłośni bądź w archiwach. Na potrzeby niniejszej pracy analizie jakościowej

⁵ 18 listopada 1993 r. aktem notarialnym została zawiązana spółka Skarbu Państwa Polskie Radio – Regionalna Rozgłośnia w Olsztynie – Radio Olsztyn Spółka Akcyjna, wpisana do rejestru Sądu Rejonowego w Olsztynie 1 grudnia 1993 r.

poddano zarówno zasoby Archiwum Radia Olsztyn, jak i materiały znajdujące się w Archiwum Państwowym w Olsztynie, zwłaszcza zespół dokumentów pod wspólnym tytułem *Polskie Radio Regionalna Rozgłośnia w Olsztynie*. Nadmienić należy, iż jest to dokumentacja w przeważającej części nieuporządkowana i nieco chaotycznie usystematyzowana. Stanowią ją całe teksty, a czasami tylko tak zwane koszulki z opisami poszczególnych programów. Audycje starano się ułożyć w porządku chronologicznym, niestety, z bardzo różnym skutkiem. Studiowanie dostępnego materiału archiwalnego wymagało od autorki artykułu cierpliwości, co więcej, nie jest to pełna dokumentacja. Występują w niej również luki czasowe.

Materiały dźwiękowe zachowane w Archiwum Radia Olsztyn zostały zdigitalizowane i wstępnie usystematyzowane. Jest to archiwum zamknięte; trudność w prowadzeniu kwerendy sprawiają skróty myślowe i nieprecyzyjne opisy poszczególnych dzieł. Skorzystano także z będących własnością Polskiego Radia katalogów autorskich z tego okresu i archiwum taśmowego. Cenne pozycje, choć w niewielkiej ilości, znaleziono w postaci podcastów na stronie Radia Olsztyn.

Materiał poddano metodzie jakościowej badań mass mediów – analizie treści w celu ustalenia powtarzalnych i trafnych związków między danymi a ich kontekstem. Użyto metody próbki incydentalnej, której wyznacznikiem był proces dziejowy i podyktowane nim kalendarium.

Warmiacy i Mazurzy – próba definicji

W tym miejscu należy zdefiniować obie społeczności i sam, tak bardzo niejednorodny, region – Warmię i Mazury. Socjologowie definiują pojęcie regionu jako synonim społeczności regionalnej, zbiorowości lub społeczności terytorialnej o cechach pozwalających na rozróżnienie pomiędzy zbiorowością danego obszaru a jej zewnętrznym otoczeniem (Starosta 1998: 41). Region geograficzny jest jednostką zwartą terytorialnie i spójną wewnątrznie, skomponowaną z różnych elementów środowiska naturalnego, uwarunkowań społecznych, politycznych etc. Regionem historycznym określamy dane terytorium, jego mieszkańców i wpisany w tę przestrzeń specyficzny cykl dziejowy. Odrębność regionu kształtują odnośniki do tradycji, do przeszłości, bywa, że incydentalnie zmitologizowanej (Posern-Zieliński 2005: 34). Innymi odnośnikami pomocnymi w interpretacji regionu i jego mieszkańców są: geneza, procesy długiego trwania, dzieje (Misiak 2005: 89).

Ludność autochtoniczną regionu, podobnie jak jego dwuczłonową nazwę, należy zróżnicować i zdefiniować. Z samym regionem jest nieco prościej. Tworzy go zlepek dwóch nazw krain: geograficznej – Mazur, i historycznej – Warmii. Zamieszkującą je ludność – Warmiaków i Mazurów – często ujednolicaną; winno się więc pojęcie ludności doprecyzować i scharakteryzować.

Warmiacy to mieszkańcy Warmii, której granice wytyczano przez ponad sto lat, są one symptomatyczne po dziś dzień. Do XIII wieku kraina ta stanowiła część ziem pogańskich Prusów, zaliczanych do plemion bałtyckich. Podstawę ustalenia granic krainy stanowił dokument legata papieskiego Wilhelma, biskupa Modeny, zatwierdzony w 1243 roku przez papieża Innocentego IV. Na mapie terytorium warmińskie wyznacza trójkąt, z dwiema rzekami Pasłęką i Łyną: od ujścia rzeki Pasłęki do Krakocin, Kurek, dalej rzeką niemal do Zalewu Wiślanego. Kraina ta przez 223 lata należała do państwa krzyżackiego, 306 lat do Rzeczypospolitej, a potem przez kolejne 153 lata do Prus. Na Warmii lokowano 12 miast. Święta Warmia otoczona protestantami była dominium katolickim, usianym licznymi kapliczkami i kościołami (Achremczyk 2000: 15–22; Chłosta 2002: 388–391). W odróżnieniu od pozostałego terytorium pruskiego tutejsza ludność była wyznania katolickiego.

Mazury to region o naturze geograficznej, stygmatyzowany również historycznie i kulturowo; obecnie obejmuje obszary Pojezierzy Mazurskiego i Iławskiego. W odróżnieniu od Warmii nie stanowił nigdy struktury administracyjnej. Z perspektywy historycznej był to obszar zamieszkały w przewadze przez Mazurów, potomków polskich osadników z Mazowsza, którzy od XII wieku zasiedlali południową i częściowo wschodnią część Prus Książęcych i którzy ulegli wymieszaniu z ludnością pruską oraz kolonistami z Rzeszy Niemieckiej i państw Europy Zachodniej. Grzegorz Jasiński wskazuje, że nazwa regionu ukonstytuowała się w XIX wieku, wśród żyjącej na Mazurach polsko-niemieckiej inteligencji, silnie przywiązanej do bliższej ojczyzny (*Heimat*), stanowiącej część większej jednostki terytorialnej (Toeppen 1995: 7). Wyróżnikiem ludności była także religia, w przewadze mieszkańcy byli protestantami. W wyniku germanizacji część społeczności katolickiej została religijnie sprofilowana.

Z perspektywy polonocentrycznej można by wskazać, że istnieją przesłanki do narodowościowego dookreślenia ludności autochtonicznej. Byłoby to jednak nadmierne uproszczenie, wręcz nadużycie. Proces dziejowy, rozmaite uwikłania historyczne i polityczne wpływały na fluktuację sytuacji Warmiaków i Mazurów, choć niewątpliwie należy stawiać akcent na ich przynależność narodową. Trzeba dodać, że cechą charakterystyczną obu grup była także odmienna gwara.

We współczesnym trwaniu Warmia i Mazury są ujednocicane, utożsamiane, choć historyczna wartość każdej z dwóch krain jest zgoła odmienna.

Autochtoni w dyskursie antenowym

Można przyjąć, że problematyka związana z ludnością autochtoniczną, wpisana w okoliczności polityczne i historyczne, była na olsztyńskiej antenie stale obecna. Ludność autochtoniczna regionu to Warmiacy i Mazurzy – w ten sposób winno się ją dookreślić, można by jeszcze dopisać: i Niemcy, a może inaczej

Niemcy – Warmiacy i Mazurzy, tak bowiem z perspektywy ludności nowo przybyłej określano ludność zastaną. Jednak postawienie znaku równości między Warmiakami i Mazurami wydaje się zdecydowanym nadużyciem. Należy, zatem zasygnalizować ową perspektywę. Jak pisał Erwin Kruk, Mazur, poeta, działacz społeczny:

Krajobraz kulturowy jawił się przybyszom w większości jako obcy. Nade wszystkim jednak nowych osadników drażniła obecność „tutejszych”. Ich obcość była widoczna na pierwszy rzut oka. Poznać ich można było po sposobie łamania języka, po ubiorze, a także po tym, że we wsiach nie było kapliczek, a w domach świętych obrazów. Jeżeli były tam książki, takie jak kancjonały, w których ponoć znajdowały się polskie pieśni kościelne, to widać było na pierwszy rzut oka, że drukowane są niemieckimi literami. (Chłosta 2007: 450)

Nie wiadomo, jak ujmowany był temat Warmiaków i Mazurów na antenie w pierwszych latach działania Ekspozytury Polskiego Radia, w okresie 1952–1957, z powodu braku dokumentacji (Kropacz-Szydłowska 2012: 13)⁶. Kilkanaście zachowanych artefaktów dźwiękowych pochodzi z roku 1956, w kolejnych latach tematyka ta była kontynuowana, a to pozwala już na wstępną kategoryzację problemów. Można się pokusić o pewnego rodzaju usystematyzowanie pojawiania się problematyki związanej z Warmiakami i Mazurami na olsztyńskiej antenie. I tu widoczna jest swoista dychotomia: z jednej strony eksponowane były znane postaci związane z ruchem polskim, najczęściej wpisane w politykę historyczną, ale istotne z perspektywy regionu i jego dziejów⁷. Z drugiej strony były to narracje opisujące bohaterów życia codziennego, dzielących się swoimi wspomnieniami, tradycjami i nierzadko złożonymi kolejami losu.

⁶ Brakuje dokumentacji, zarówno antenowej, jak i pozaantenowej, Ekspozytury Polskiego Radia w Olsztynie od października 1952 aż do kwietnia 1957 r. Materiały zostały zniszczone w drugiej połowie lat 60. i stało się to w samej rozgłośni, gdy brakowano mało ważne dokumenty. Porządki zakończono 31 lipca 1967 r. Osobą nadzorującą niszczenie był pracownik rozgłośni Waldemar Pindor. Czynności „uporządkowujące” rozpoczęto 29 grudnia 1966 r., po otrzymaniu z Archiwum Państwowego zezwolenia na niszczenie i przemiał akt, a także przekazanie ich części do składnicy do zbiornicy makulatury. W ten sposób na przemiał poszły 2 metry sześciennie akt z lat 1954–1966, na makulaturę przekazano 6723 kg dokumentów. Owe porządki nadzorowała komisja w składzie: Zofia Kurto, Maria Dyrzynda i Piotr Napiórkowski, zespołowi przewodniczył Waldemar Pindor. Na najstarszych zachowanych materiałach w Archiwum Państwowym w Olsztynie widnieje data 1 kwietnia 1957 r.

⁷ Wymienić należy: Gustawa Gizewiusza, Michała Kajkę, Wojciecha Kętrzyńskiego, Władysława i Ryszardę Knosaków, Bogusława Linkę, Karola Małłka, Celestyna Mrongowiusza, Feliksa Nowowiejskiego, Seweryna Pieniężnego, Andrzeja Samulowskiego, Marię Zientarę-Malewską.

W ocenie pracy Ekspozytury Polskiego Radia w Olsztynie przygotowanej przez Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w 1956 roku odnotowano, iż w audycjach radiowych przede wszystkim dominowała tematyka historyczna, pomijane zaś były ważkie odniesienia do współczesnego życia i działalności ludności autochtonicznej; jak pisali cenzorzy: „Nie spotyka się audycji mówiących o żywych ludziach, Warmiakach i Mazurach, którzy pracują w fabrykach i urzędach, gospodarzą na roli, biorą udział w rządzeniu państwem, w życiu społecznym i kulturalnym” (Anculewicz 2006: 269). Tymczasem ludność rodzima, zdaniem władz, miała być doskonałym orężem w walce z tak zwanym wrogiem zewnętrznym. Było to podejście nader instrumentalne, pozbawione głębszej refleksji, ale jak twierdzono, opłacalne. Na przeszkodzie stała stosunkowo mała liczba dziennikarzy i krótki czas antenowy. W tym okresie kontynuowano więc rekrutację, do redakcji trafili między innymi: Edward Martuszewski, Piotr Napiórkowski, Anna Kochanowska i Maryna Okęcka (Kropacz-Szydłowska 2012: 73–74).

Aktywność Maryny Okęckiej-Bromkowej, wpisująca się w nurt upodmiotowienia życia codziennego autochtonicznej ludności, była w pewnym sensie eksplikacją rozgłośni, post scriptum do oceny cenzury. Sprzyjające okoliczności, nie tylko przedstawione w cytowanej opinii, nazaczyły zresztą drogę zawodową dziennikarki (Szydłowska 2016: 114–119)⁸. Po rozwiązaniu Oddziału Państwowego Instytutu Sztuki w Olsztynie rozgłośnia radiowa – regionalny monopolista – przejęła jego funkcję. Kontynuowano gromadzenie narracji, które układały się w dźwiękowy zapis znikającej kultury ludowej, *soundscape* – etniczny pejzaż dźwiękowy (APO⁹ RPR 1958; Chłosta 2006: 101)¹⁰. Pierwsze nagrania pochodzą już z 1956 roku, zachowało się 15 audycji zarejestrowanych na terenie regionu, między innymi w: Lesznie, Najdymowie, Nowej Wsi, Pilcu, Rynie i Szczytnie (ARO¹¹ 1956: Archiwum Folkloru)¹². Wywiady Bromkowa realizowała przez

⁸ Zbiór Maryny Okęckiej-Bromkowej jest zabezpieczony w Archiwum Radia Olsztyn, Centralnej Fonotece Polskiego Radia, a także częściowo w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Jagiellońskiej.

⁹ Archiwum Państwowe w Olsztynie, w całym tekście stosowany jest skrót APO.

¹⁰ Ekspozytura Państwowego Instytutu Sztuki w Olsztynie (był to organ utworzony przy Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie) zakończyła swoją działalność 30 czerwca 1958 r. Informacja o rozwiązaniu placówki pojawiła się na antenie olsztyńskiej Ekspozytury już 8 maja 1958 r. Potwierdza to ścisłą współpracę instytucji i żywe zainteresowanie losem i spuścizną Instytutu. Tym bardziej że z placówką związane były postaci stale współpracujące z radiem, mam tu na myśli: Władysława Gębika, Michała Lengowskiego, Fryderyka Leyka, Jana Lubomirskiego, Teofila Ruczyńskiego, Marię Zientarę-Malewską.

¹¹ Archiwum Radia Olsztyn, w całym tekście stosowany jest skrót ARO.

¹² Należą one do najstarszych zachowanych nagrań w olsztyńskim radiu. Pierwsze zachowane audycje z Archiwum Folkloru olsztyńskiego radia to: M. Okęcka, *Mówi Anna Kuczke* (ballada o Dadaju, opowieści o j. Mielno, opisy zwyczajów wielkanocnych,

ponad 20 lat. Do roku 1961, w przewodzie, bohaterami są autochtoni. Można się doliczyć ponad stu zarejestrowanych głosów postaci. Najczęściej są to pojedynczy rozmówcy, niewielkie grupy interlokutorów, ale zdarzają się także nagrania zbiorowe. Poza wywiadem na taśmach utrwalono także przyśpiewki, baśnie, legendy, dykteryjki, wiersze (Szydłowska 2020: 77–80)¹³. Jest to niezwykle cenny zbiór, realizowany z rozmachem, mimo to – intencjonalnie. Dziennikarka dostała na swoją działalność radiową zielone światło i wsparcie materialne Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, który ponosił koszty nagrań, a także wyjazdów ekipy technicznej Polskiego Radia. I choć jej praca była *stricte* realizowaniem polityki historycznej państwa, to należy postrzegać te działania w nieco szerszym świetle. Rozmówcami dziennikarki byli bowiem ludzie p a m i ę t a j ą c y, dzięki którym zabezpieczona została pamięć pokolenia. Mam tu na myśli pewne emblematyczne zasoby danych pamięci indywidualnej, które są reprezentatywne dla pewnej grupy, większej społeczności (Głodkowski 1999: 20).

Można uznać, że pewnym limesem w traktowaniu problematyki poświęconej ludności autochtonicznej na antenie olsztyńskiej był zapewne 1956 rok. Egzemplifikacją niech będzie niezwykle esencjonalny politycznie felieton Romana Kiewlicza z kwietnia 1957 roku, w którym autor jednoznacznie wskazuje winnych za powojenne relacje między autochtonami a społecznością napływową, tworzone w „okresie błędów i wypaczeń”. Z anteny olsztyńskiej wybrzmiewał ton wręcz oskarżycielski. Kiewlicz stwierdzał, iż

Winą za tragedię ludności rodzimej, za dewastację gospodarki Warmii i Mazur można obciążyć nadgorliwych. Słynny Józef Światło, dawny zastępca szefa UB w Olsztynie, zbiegły za granicę [...], źle traktowano po wojnie Warmiaków i Mazurów, zgodnie z zasadą „Vae victis”, biada zwyciężonym [...], nie powinno tak być, trzeba to potraktować jako nieszczęście narodowe, przyjmując jako wielką lekcję historii. (Anculewicz 2006: 269)

zagadki ludowe); *Opowiada Fryc Rynkiewicz* (opowiadania o budowie kościoła w Świętej Lipce, o Żydzie w Reszlu, o młynie, w którym straszyło, i o czarnym kamieniu i diable, wspomnienia wojenne, zagadki, piosenki); *Opowiada Max Mazuch* (m.in. wspomnienia z okresu plebiscytu, II wojny światowej i o życiu codziennym); *Opowiada Wilhelmina Leykova* (o zamku w Szczytnie i weselnych spotkaniach na Warmii); *Śpiewa Charlotte Rudolf*, sygn. 29; *Śpiewa Charlotte Rudolf* (opowieści o zwyczajach żniwnych, wiersze i piosenki), sygn. 24; *Śpiewa Charlotte Rudolf* (zwyczaje żniwne i weselne na Mazurach), sygn. 25.

¹³ Zbiór liczy ponad 300 nagrań. Pierwsze 10 lat to w przewodzie relacje Mazurów i Warmiaków, zachowały się oryginalne nagrania, bez montażu, na podstawie których dziennikarka realizowała szereg cykli audycyjnych. Są to oryginalne narracje, a ich wartością dodaną są głosy z charakterystyczną nutą gwarową.

Tym samym dziennikarze radiowi włączyli się w dyskurs na temat ludności autochtonicznej, ich trudnej, nieczytelnej dla pozostałych mieszkańców regionu tożsamości. Receptą miało się stać przypominanie roli Warmiaków i Mazurów w zachowaniu polskości tak zwanych Ziemi Odzyskanych. Dziennikarka radiowa Anna Kochanowska wskazuje, że ludność autochtoniczną chciano na antenie radiowej zaangażować w odczytywanie polskich śladów i podkreślanie jej przynależności narodowej:

Nie należało analizować, po której stronie oni byli w Polsce przedwojennej, tylko że byli Polakami. Między Warmiakami i Mazurami była duża różnica, dlatego że Warmia należała do Polski do XVIII wieku, więc ona nie miała historii niemieckiej jak Mazury. To były ziemie odzyskane i trzeba było udokumentować odzysk, że tak powiem, z polityczną poprawnością i naciskiem na polskość tych ziem. [...] Mazury przyjechali tutaj rzeczywiście z Mazowsza. To wiemy, jak to wyglądało, potem Niemcy, jak się zorientowali, że jest ich za dużo, kolonizowali swoimi, żeby jakoś niemczyły te Mazury. Myśmy sporo o tym mówili¹⁴.

Z anteny radiowej płynęły konsekwentne narracje: sugerowano, iż ludność autochtoniczna ma korzenie słowiańskie, zatem należne jest jej właściwe postrzeżenie i traktowanie. W komentarzu do wiadomości radiowych w listopadzie 1957 roku wskazywano:

Huk wysadzanych w powietrze granitowych głazów „piramidy” Hindenburga pod Olsztynkiem obwieścił przed 12 laty likwidację militarnej bazy trzeciej Rzeszy w Prusach Wschodnich. Od tej chwili Warmia i Mazury znalazły się w granicach Rzeczypospolitej. Ten historyczny fakt nie dokonał się, jak można sądzić, przede wszystkim ze strategicznych racji. Ziemia olsztyńska weszła w skład państwa polskiego przede wszystkim z racji historycznych, z racji polskiego oblicza tej ziemi. Ludność miejscowa, a więc Warmiacy i Mazurzy zachowali przez wieki słowiańskie obyczaje i pielęgnowali mowę praojców. Tej więzi językowo-obyczajowej z Polską nie udało się Niemcom zerwać [...] Badając perspektywy rozwoju biologicznego ludności miejscowej, trzeba wziąć pod uwagę trzy grupy demograficzne: przedprodukcyjną do 16 lat, produkcyjną 16–60, poprodukcyjną – starców w wieku ponad 60 lat. I tu jest duża przewaga kobiet, a jest to dowód na pozostałości wojenne. Za tymi wskaźnikami kryją się tysiące wdów, których mężowie polegli w czasie wojny. Fakt istnienia tej grupy wymaga odpowiedniego ustawodawstwa, regulującego przyznawanie rent wdowich i starczych. Jak dotychczas, sprawa ta jest ciągle otwarta. [...] Zły jest stosunek do miejscowej ludności przyjezdnych, co wynika z braku znajomości historii tej ziemi wśród ludności napływowej, zestarzałych, a nieleczonych urazów, a także szowinizmu. Urazy te są szczególnie szkodliwe w rejonach zamieszkałych przez ewangelickich Mazurów. To musi ulec zmianie. Trzeba o tym pamiętać zarówno w Olsztynie, jak i w Warszawie. (APO RPR 1957)

¹⁴ Rozmowa z Anną Kochanowską, 15.06.2007.

Tym samym dziennikarze Ekspozytury Polskiego Radia wpisywali się w obowiązujące ówczesne tendencje, odkrywanie i poszukiwanie polskiej przeszłości narodowej ziem wschodniopruskich. Oto kolejna egzemplifikacja tego nurtu w radiowej wypowiedzi Edwarda Martuszewskiego:

Warmia Północna, jak i wszystkie ziemie pruskie, przepelniona jest nazwiskami polskimi, czasem bardzo słynnymi, jak na przykład Firlej, Zaremba, Grzymała itp., podczas gdy ci, co je noszą, nie posiadają wcale poczucia swego pochodzenia. [...] Ale wystarczy przyrzeć się architekturze, gdzie słowiański wpływ jest widoczny, wielu tradycjom, o których przetrwanie zadbanano [...] I Świętej Lipce, do której pielgrzymują Polacy i Warmiacy – Polacy. Taki jest ten region, kto tego nie widzi – szkoda... (APO RPR 1957a)

Badacz dziejów Warmii i Mazur Wojciech Wrzesiński twierdzi, że tego rodzaju narracja miała służyć polskiej racji stanu w rozumieniu ogólnonarodowym (Wrzesiński 1997: 41–42). Bożena Domagała konkluduje w podobnym tonie, że miało to ułatwić tworzenie więzi emocjonalnych nowych mieszkańców z ich nową bliższą ojczyzną i jej stałymi mieszkańcami, zgodnie z zamysłem politycznym sygnowanym hasłem „powrotu do macierzy” i integracji z zastałą ludnością (Domagała 2000: 82–83). Na podstawie analizy zachowanych materiałów archiwalnych olsztyńskiego radia, pochodzących z roku 1956 i lat następnych, można wychwycić ów nurt polonocentryczny.

PRL-owskie władze miały skłonność do spektakularnych przedsięwzięć, przejawem kumulacji rozpałki w nianie polskości tak zwanych Ziemi Odzyskanych był zorganizowany w 1958 Rok Kajkowski, podyktowany setną rocznicą urodzin mazurskiego poety, działacza społecznego Michała Kajki, którego postać doczekała się szeregu opracowań (Gębik 1971: 166; Chojnowski 1992; Jasiński 1990). Kampania kajkowska, za sprawą olsztyńskich radiowców, propagowana była na terenie całego kraju. Ogólnopolski Komitet Obchodów Setnej Rocznic Urodzin Michała Kajki został założony w październiku 1957 roku z inicjatywy prezesa olsztyńskiego Oddziału ZLP Władysława Gębika. Działania komitetu postrzegano w kontekście ponadregionalnym, a ich powodzenie miało być „zachętą dla wszystkich pozostałych regionów Ziemi Zachodnich do zapoznania własnej ludności i całego kraju z żywymi jeszcze, nieledwie wczorajszymi tradycjami walki o polskość tych ziem” (APO RPR 1957b). Rozgłośnia na bieżąco informowała o przygotowaniach do obchodów w OWR, prezentowano również audycje monograficzne poświęcone twórczości ludowego poety. Oto fragment jednej z nich:

W Ogródku w powiecie elckim, gdzie do dziś stoi dom poety mazurskiego Michała Kajki, wiosna w tym roku jak i wszędzie – późna. Nieco za wsią cmentarz na wzgórzu, na którego skraju granitowa płyta leży. Słowa na niej proste wyryto. „O Ojczysta nasza mowo, coś kwitnęła nam przed laty, zakwitnijże nam na nowo, jako kwitną w lecie kwiaty...”. Pisząc ten wiersz, nie przypuszczał pan Michał, że ZLP wybierze

go spośród wielu i w granicie da wykuć. Że zadumane twarze odczytywać na mogile je będą. [...] Dzieciom i młodzieży polskie książki w ręce dawał, z przykazaniem, by tej mowy strzegły jak klejnotu najdroższego. (APO RPR 1958a)

Inna audycja poświęcona Michałowi Kajce, tym razem z adnotacją, iż opracowana została przez publicystykę krajową, ukazała się w Olsztynie 30 września 1958, czyli dokładnie w miesiącu urodzin poety:

Michał Kajka – nazwisko mazurskiego poety jest już tak spopularyzowane, że nie znajdzie się nikt chyba na naszych ziemiach, kto by o nim nie słyszał. Niestety, znajomość utworów poety, jak również znajomość życia niezwykle samouka, który w wolnych chwilach od ciesielskiej pracy spisywał swoje poematy i wiersze, jest wciąż niedostateczna. Nadzieja w tym, że działalność Ogólnopolskiego Komitetu Uczczenia Setnej Roczniczy jego urodzin przyniesie pożądany plon i w akcji wydawniczej. (APO RPR 1958b)

W audycji znalazło się także, przygotowane przez olsztyńskiego dziennikarza Mirosława Tomaszewskiego, sprawozdanie z uroczystej akademii, która odbyła się 27 września tegoż roku.

Akcja łączenia rodzin

Interesującym i jednocześnie niezwykle tragicznym tematem związanym z losami ludności autochtonicznej, którego pominąć nie wolno, była akcja łączenia rodzin. W latach 50. ubiegłego stulecia usiłowano doprowadzić do szybkiej asymilacji osób, które miały etnicznie polskie korzenie i identyfikowały się z krajem. Pozostali, zdaniem władz, winni byli jak najszybciej wyjechać do Niemiec (Domagała 2000: 83). Na podstawie uchwały KC PZPR z 20 grudnia 1955 roku w sprawie sytuacji ludności niemieckiej w Polsce, należało również kategorycznie zmienić stosunek do ludności niemieckiej (tak oficjalnie określano wówczas autochtonów), która „wniosła swą pracą wkład w dzieło odbudowy Polski Ludowej” (APO KW 1955). Dalej w tekście uchwały można było przeczytać o równouprawnieniu ludności i stworzeniu stabilnych warunków do pozostania lub, jeśli jest taka konieczność, do udziału w akcji łączenia rodzin, zwłaszcza po polskim Październiku (Szymonczek 2006: 164–157; Jankowiak 1999: 137–144; Wojnowski 1996: 185–186)¹⁵.

¹⁵ Do kwestii zorganizowanej akcji repatriacyjnej wracano wielokrotnie w dyskusjach w latach 1950–1954. Regulowały ją efekty ustaleń delegacji PCK i NCK RFN, także spotkań przedstawicieli władz PRL i NRD (grudzień 1955 i 1956). W uchwale Sekretariatu KC PZPR z 10 kwietnia 1957 r. doprecyzowano zasady wyjazdowe. Zezwolono na opuszczenie kraju całym rodzinom, specjalistom w określonych gałęziach gospodarki, osobom niesłusznie uznanym za Polaków oraz nieposiadającym obywatelstwa

Wówczas rozpoczęła się intensywna druga fala wyjazdów, skrzętnie limitowanych przez władze Niemiec Zachodnich. Nieco inaczej rzecz się miała z Niemiecką Republiką Demokratyczną – był to kierunek wręcz wskazywany przez ówczesnych decydentów (Wrzeński 2006: 160; Wojnowski 1996: 185–186)¹⁶.

W archiwum zachowały się teksty wpisujące się w ten dyskurs migracyjny. Są to rozmaite dokumenty związane z procedurą, złożoną sytuacją wyjeżdżających, oczywiście tendencyjne, ale nie można im odmówić także charakteru refleksyjnego. Oto kilka egzemplifikacji refleksji dotyczących akcji łączenia rodzin. W swego rodzaju apelu Edward Martuszewski, w komentarzu do wiadomości radiowych, przypominał trudny czas zaborów, intensyfikacji migracji, a kończył na odniesieniach współczesnych:

Należy pamiętać o 8 milionach ludzi, których bieda i polityka wyгнаła z Ojczyzny [...] wielu autochtonów, Warmiaków i Mazurów nie zasługuje na miano synów marnotrawnych, to nieszczęśliwi ludzie, zmuszani do wyjazdu niedołęstwem starczym, złym stosunkiem ludności napływowej do wyjazdu z Ojczyzny, powinniśmy im pomóc w tym „powrocie na ojczyzny łono”, powinniśmy zmniejszać, a nie zwiększać różnice.

Jak wiadomo, ludzie przyjeżdżający w ramach akcji łączenia rodzin do obozu we Friedlandzie są dziś witani nie tak serdecznie, jak ci, którzy przyjeżdżali rok temu. Niegdyś prasa zachodnio-niemiecka skarżyła się, że polscy komuniści są Nielitościwi i nie zgadzają się na przyjazd żon do mężów i dzieci do ojców. Potem akcję łączenia rodzin zaczęto nazywać „wysiedlaniem”. [...] Niech ci, którzy uważają się za Niemców, jak i ci, którzy nie wiedzą, kim są właściwie, dowiedzą się, że nie powinni opuszczać Śląska, Warmii i Mazur. (APO RPR 1957c)

I jeszcze jedna polemiczna wypowiedź antenowa Edwarda Martuszewskiego; interesujące jest adresowanie zawartej w niej kwestii do konkretnego odbiorcy, redakcji „Ost-West-Kurier”, periodyku, na łamach którego opisywano losy tułaczy. Ta wypowiedź to zresztą przykład całego nurtu komentarzy dotyczących debaty z mediami w Niemczech Zachodnich, obecnego na olsztyńskiej antenie w imponującym wymiarze:

Jan van Soest’a z westfalskiego obozu przejściowego dla przesiedleńców w Rheine dziwi się, dlaczego przyjeżdżający w ramach akcji łączenia rodzin z Warmii i Mazur

polskiego, pozbywano się także osób niewygodnych politycznie (uporczywie domagających się zgody na wyjazd, przestępców politycznych i kryminalnych).

¹⁶ Edmund Wojnowski pisze, iż przyjmuje się, że w toku ustawowego nadawania obywatelstwa polskiego i weryfikacji 1 października 1948 r. było 113 tys. Warmiaków i Mazurów. Gwałtowna zmiana polityki wyhamowała ten proces na przełomie 1948 i 1949 r. Dopiero rok 1956 przyniósł zmianę polityki narodowościowej i spowodował wyjazdy autochtonicznej ludności.

przywożą ze sobą tyle jedzenia, to chyba dlatego, że komunistyczna agitacja, prasa i radio twierdzą, że w Niemczech Zachodnich panuje głód, „koń by się uśmieł”, panie redaktorze z „Ost-West-Kurier”. Może przed październikiem próbował u nas ktoś w taką trąbkę, ale nie dziś! Otóż droga daleka i nie wiadomo, jak długo będą w obozie [...] Redaktor „Ost-West-Kurier” pyta, czy przybywający do obozu nie są „politycznie zakażeni”, a kierownik odpowiada, że wyjeżdżający z Warmii i Mazur są odporni na „zarazki ideologii komunistycznej”. Coś tu nie gra ponownie. A skąd wie on, co ci ludzie myślą? Nie po to zdecydowali się na wyjazd do rodziny, czy do krewnych, żeby w kraju, w którym partia komunistyczna jest zakazana, mówili głośno cokolwiek, co by zdradziło choć cień sympatii dla zakazanej ideologii. Jasne, że nie mówią. A co myślą? I w jakim języku myślą? To tylko oni sami wiedzą [...], tego by tylko brakowało, abyśmy tu w Polsce urządzali wyjeżdżającym kursy języka niemieckiego, żeby się tam nie kompromitowali błędami czy też słabą znajomością. (APO RPR 1957d)

Kolejny fragment nagrany w okresie intensyfikacji akcji łączenia rodzin nosi znamiona bezpośredniości, zindywidualizowanego przykładu, dużo bardziej wymownego z perspektywy słuchacza. Bohaterem komentarza Romana Kiewlicza jest Wilhelm Pawłowski z Mikołajek, Mazur, przygotowujący się do wyjazdu. Dziennikarz relacjonuje: „Żał mi Pawłowskiego, żał mi wszystkich tych, którzy mogliby z nami zostać, a którzy na pytanie: «Czy czują się Polakami?», milczą. Służą człowiek w wojsku polskim, pracuje dla Polski, a mimo to słyszy na zabawie czy gdzie indziej «szwab»” (APO RPR 1957e).

I kolejny analogiczny przykład, tym razem fragment audycji interwencyjno-poradniczej *Skrzynka porad prawnych*, odpowiedź listowna, nie wiadomo, czy cytowana na antenie, czy wyłącznie w postaci pisemnej. Jest to o tyle interesujący komunikat, że pokazuje rolę radia: tworzenie relacji ze słuchaczami, którzy traktują medium jako punkt odniesienia, instytucję wspierającą. Interwencyjność to oczywiście podstawowa funkcja radia, tu dodatkowo została wpisana w sytuację polityczną, oto fragment:

Emilia Wernik, zamieszkała w Tracku koło Olsztyna, zwraca się wraz z synem Helmutem o pomoc w uzyskaniu zezwolenia na wyjazd do Niemiec, gdzie ma siostrę i brata, którzy nadesłali dla niej zapotrzebowanie i zapewniają jej i synowi dobrą opiekę. Nasza słuchaczka pisze, że ma 55 lat, jest wdową i nie pracuje. Ma syna, przy którym żyje i który pracuje. Zwracała się o zezwolenie, ale otrzymała z Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wew. w Olsztynie odpowiedź odmowną, ponieważ zezwolenia udziela się tylko w przypadku łączenia rodzin, a tu brak podstaw do udzielenia zezwolenia [...] Trzeba pisać do Warszawy, ale co do syna, to słabe szanse. (APO RPR 1957f)

Kolejna narracyjna wypowiedź pochodząca z tego okresu jest nasycona emocjonalnie, można odnieść wrażenie celowości, służy ona komentowaniu rzeczywistości:

Któregoś majowego dnia br. 19-letnia Urszula Jost porzuciła pracę w PGR Koszajny koło Kętrzyna i odebrała w KW MO paszport opatrzone adnotacjami: „Obywatelstwo nieustalone. Cel podróży NRF. Wyjazd na stałe”. Czuje się ze swym paszportem niby Kopciuszek odnaleziony z bajki. Pociąg kołysze się na zwrotnicach. Marzenia są słodkie. Urszula zasypia... Trochę jej żal, że polscy kolejarze opuszczają pociąg. Ale wagony z orłami i literami PKP toczą się dalej... Dortmund... Zjawia się ojciec, starszy, dobroduszny... Potem nie jest już tak lekko; po trzech dniach znajduje jej pracę jako dziewczyna do wszystkiego u rolnika, tak jest jej źle, ojciec zabiera jej większość pieniędzy... Po trzech miesiącach ciężkiej harówki, po trzech miesiącach upokorzeń Urszula ucieka. W Berlinie Zachodnim spotyka kilka koleżanek z Opolszczyzny rozczarowanych migracją za Odrę równie jak ona... Urszula jest już w Kętrzynie... Otrzymała tutaj pracę, mieszkanie, odzież i najpotrzebniejsze meble. Nawet kijem nikt mnie nie wypędzi teraz z Polski, oświadcza wszystkim głośno. Tak myśli nie tylko Urszula Jost. Do Wężyny w powiecie Pasłęk wróciła niedawno z NRF młoda Hilda Graf, a do Olsztyna Pani Lang. To są pierwsze powroty ludzi rozczarowanych. A dodać jeszcze trzeba, że wiele mężczyzn i kobiet nie ma odwagi wrócić. Ale piszą, proszą o pomoc. Dziesiątki listów nadchodzi od nich do prezydiów rad narodowych.

Co pewien czas pociągi odchodzące do Szczecina zabierają z Olsztyna kilkuset ludzi o słowiańskich obliczach, polskich nazwiskach i rozmawiających po niemiecku. Ludzi tych żegna na peronie jedynie dyżurny ruch. Myślę, że nie może nam być obojętny los tych wszystkich, którzy nas opuszczają. Jeśli wielu z nich zapisuje się w NRF do Związku Polaków, to sprawy te powinny stać się dla publicystów i dziennikarzy powodem do uderzenia w dzwon alarmowy... Myśl, że pozytywne dla naszej sprawy byłoby odwiedzenie obozów we Frydlandzie i innych miejscowościach NRF przez dziennikarzy polskich. W obozach tych niejedna zapewne dziewczyna o „nieustalonym obywatelstwie” oczekuje pomocy. (APO RPR 1957g)

Kwestia sygnalizowana w felietonie, poza tendencyjnym kontekstem, jest także ripostą na wydarzenia związane ze zjazdem byłych mieszkańców Prus Wschodnich, który odbył się 19 maja 1957 roku w Bochum, zwłaszcza do cytowanego na antenie radia tekstu z „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Uczestnicy zjazdu, sugeruje dziennikarz, sporo uwagi poświęcili wówczas akcji łączenia rodzin, wskazując, że jest to zorganizowane wysiedlanie ludności niemieckiej. Adwersarz Edward Martuszewski konkluduje, że to jest raczej gest strony polskiej ułatwiający kontakt z rodzinami w Niemczech. Wystarczy bowiem posiadać krewnych za zachodnią granicą, aby ubiegać się o pozwolenie na wyjazd, tymczasem władze w Bonn „mówią o wysiedlaniu, odwraca się kota ogonem, politycy niemieccy sami nie wiedzą, czego chcą” (APO RPR 1957h). Można tu kapitalnie wychwycić ów wspomniany wcześniej pas transmisyjny: władza – radio – obywatele. Przekaz w postaci wypowiedzi dziennikarza – znającego język niemiecki „prawidłowo zorientowanego” polemisty – jest głosem niezwykle czytelnym.

Ponadto z anteny olsztyńskiej podawano konkretne dane dotyczące liczby migrujących, zamieszczano felietony opisujące ich dramaty asymilacyjne. Wskazywano na pozytywny kontekst zjawiska cennego gestu władz ułatwiającego kontakt z rodzinami, zresztą w opozycji do stanowiska niemieckiego wyraźnie wskazującego na przymusowe wysiedlenia. W audycjach pojawił się również motyw ważki z dzisiejszej perspektywy – próba zdefiniowania faktycznych powodów wyjazdów: od czysto ekonomicznych, politycznych, aż po dylematy związane z trudnymi relacjami autochtonów z nowo przybyłymi mieszkańcami regionu (Pamięć 2008: 126–129)¹⁷.

W styczniu 1959 roku w wiadomościach radiowych podkreślano, iż kondycja gospodarcza Niemiec jest słaba, czego efektem było 200 tysięcy bezrobotnych. Ówczesny redaktor naczelny olsztyńskiego radia Bronisław Sałuda tak próbował wytłumaczyć dwukierunkową migrację: „W takiej sytuacji łatwiej jest zrozumieć tych, którzy, jak donosi prasa, coraz częściej decydują się na powrót do Polski z kraju osławionego «cudu gospodarczego»” (APO RPR 1958c).

Dezawuowanie Niemiec było zresztą zgodne z obowiązującą tendencją ogólnopolską. Jeszcze w 1955 roku w strukturze Komitetu do spraw Radiofonii powstała Radiostacja „Kraj”, nakłaniająca Polaków mieszkających na Zachodzie do powrotu. Adresatem była zapewne również ludność autochtoniczna, stale migrująca w tym okresie (Habielski 2009: 227)¹⁸. Tym bardziej że na podstawie komunikatów antenowych sytuacja autochtonów pod koniec lat 50. została zweryfikowana, czego przykładem było przywracanie Warmiakom i Mazurom obszarów leśnych. W wiadomościach radiowych w kwietniu 1957 roku informowano o przekazaniu ziemi rolnikom indywidualnym na terenie całego województwa (APO RPR 1957h). W ten sposób niejako na oczach słuchaczy

¹⁷ Polemika ze środowiskiem tzw. wypędzonych kontynuowana była w dyskursie historycznym. Pojednanie polsko-niemieckie jest jednym z priorytetów powstałej w Olsztynie Wspólnoty Kulturowej Borussia. W konstruktywnej dyskusji uczestniczą przedstawiciele nauki, tymczasem niektóre środowiska nacjonalistyczne pozostają wciąż przy stanowisku, które pojawiło się już po II wojnie światowej. Polscy naukowcy są zgodni co do tego, iż wypędzenia nie miały miejsca. Prof. Norbert Kasperek sugestywnie stwierdza: „Alergicznie reaguję na słowo «wypędzeni», to nomenklatura z języka niemieckiego. Ojciec Święty Jan Paweł II podczas wizyty w Olsztynie wypowiedział znamienne słowa, że jest na ziemi wypędzonych i przypędzonych. I tylko w tym kontekście to sformułowanie ma rację bytu”. Prof. Mieczysław Jackiewicz niejako dopełnia problem: „My, Polacy, nikogo nie wypędzaliśmy, wypędzały decyzje z Jałty podjęte między 4 a 11 lutego 1945 r.”

¹⁸ Rafał Habielski wskazuje na nieco inny aspekt oddziaływania Radiostacji, mianowicie na chęć rozbicia politycznej emigracji, wzmacnianej przecież z tamtej strony głosami wolnego radia. Niemniej stanowi to dowód na duże zainteresowanie władzy tym, co działo się poza krajem, a co mogło wpływać na destabilizację polityczną. Bądź też na to, co mogło być kapitalnym argumentem propagandowym.

dokonywała się zmiana stosunków własnościowych, co bez wątpienia uznać można za jedną z niewielu wymiernych zdobyczy popaździernikowych (Ejsler 1992: 175)¹⁹.

Problematyka migracyjna powróciła na olsztyńską antenę także podczas trzeciej tury akcji łączenia rodzin w latach 70. Choć można odnieść wrażenie, że w zasadzie było to jedynie wzmiankowanie zjawiska, którego skala ponownie stała się niezwykle intensywna (Kaczmarczyk 2005: 221)²⁰. Interpretacji akcji podjął się wówczas Ireneusz Iwański w reportażu *Przeprowadzki* (ARO 1985: *Przeprowadzki*). W odróżnieniu od emanujących zaangażowaniem komentarzy z lat 50., w tym materiale nie ma konotacji współuczestniczenia, jest to jedynie świadectwo losu autochtonicznych mieszkańców regionu, którzy wtopili się w jego rzeczywistość, choć była to już grupa nieliczna, znikająca i unifikująca się w sposób nieunikniony. Interesujące jest to, że materiał został przekierowany do Warszawy w celu emisji ogólnopolskiej, a wiązka (kabel)²¹ rozpoczynała się od podania numeru cenzorskiego²². Za symptomatyczne można uznać to, że w audycji, poza narracją opisującą sam wyjazd i złożoność losu autochtonów, została zawarta krytyka sytuacji ekonomicznej w Polsce. I komentarz ten pozostał – pomimo ingerencji cenzury²³.

¹⁹ Z tą tezą zgadza się także prof. Jerzy Eisler, który pisze o szybkim tempie dekoltywizacji po Październiku 1956 r. Podaje, iż z 10 tys. spółdzielni produkcyjnych do końca 1957 r. pozostały jedynie 1934.

²⁰ Cezurę trzeciego etapu migracyjnego akcji łączenia rodzin między początkiem 1971 a końcem 1979 r. wyznaczają dwa dokumenty: Układ o podstawach normalizacji wzajemnych stosunków między Polską Rzeczypospolitą Ludową a Republiką Federalną Niemiec z 7 grudnia 1970 r. oraz zapis protokolarny z 9 października 1975 r.

²¹ Potoczne w rozgłosniach radiowych określenie przypisane materiałom wysyłanym do Warszawy, bądź innych rozgłosni radiu na terenie całej Polski, po kablu telekomunikacyjnym. Przesył odbywał się linearnie, odtwarzaniem taśmy. Olsztyn odtwarzał, a Warszawa zapisywała nagranie w perspektywie równoległej, zatem godzinna audycja tyle samo czasu potrzebowała na przekserowanie jej do innej stacji. Czasami korzystano również z usług pocztowych, nadając paczkę z taśmą radiową, na której zapisana była audycja. Ta formuła realizowana była jeszcze w latach 90.

²² Nie do końca wiadomo jednak, czy był to wynik centralnego narzucania tematyki, czy też element codziennej pracy dziennikarskiej i obraz rzeczywistości regionu. Akces cenzorski jest jednak świadectwem kontroli olsztyńskiej anteny, podobnie jak anteny ogólnopolskiej. W tym okresie cenzura sprawnie nadzorowała wszelkie formy radiowe. W zasobach archiwalnych Radia Olsztyn przechowywanych w rozgłosni, ale także w Archiwum Państwowym w Olsztynie zachowały się pieczętki Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (WUKPPIW).

²³ Było to zatem spowodowane nieuwagą cenzorów, przysłowiowym przymknięciem oka, a może czasem pozornej swobody społecznej, który zakończyło wprowadzenie stanu wojennego. Komentarz wciąż pozostaje intrygującą kwestią.

Warmiacy i Mazurzy, pamięć i powolna asymilacja

Należy zauważyć, że począwszy od lat 60. problematyka dotycząca ludności autochtonicznej, z uwagi na procesy asymilacyjne i demograficzne była na antenie radiowej prezentowana w sposób epizodyczny. W tym okresie odnotować można zanik tymczasowości w postrzeganiu regionu, nowo powstałe więzi, akceptacja zaistniałej sytuacji, potrzeba stabilizacji i pojawienie się nowej generacji urodzonych i wychowanych w nowym miejscu stanowiły zupełnie inną percepcję sytuacyjną, asymilacja stawała się faktem (Murawska 2000: 240). Można przyjąć, iż w radiu dostrzegano zmiany w przestrzeni publicznej Warmii i Mazur, a jednocześnie kontynuowano nadawanie audycji stanowiących element regionalnej edukacji historycznej, opartej na indywidualnych doświadczeniach ludności. W ten nurt wpisać można realizowane przez Annę Kochanowską i Piotra Napiórkowskiego audycje *Poznaj swoją ojczyznę, Opowieści naszej ziemi*²⁴. Te niezwykle cenne cykle, ukazujące się w drugiej połowie lat 60., miały charakter minireportaży, zawierały elementy klasycznych słuchowisk radiowych – mistrzowsko realizowane formy łączyły w sobie żywą historię w postaci relacji rodowitych mieszkańców Warmii i Mazur z literaturą i poezją regionu. Bohaterami audycji byli działacze społeczni, pisarze, nauczyciele, grupa pamiętających, związanych z regionem z urodzenia. Format artystyczny ma także audycja zrealizowana przez Jana Jędrusika w 1965 roku, w katalogu radiowym sygnowana niezwykle istotnymi nazwiskami w historycznej i literackiej perspektywie regionalnej: *Maria Zientara-Malewska*²⁵, *Alojzy Śliwa*²⁶ (Chłosta 2002: 436–437, 360; ARO APL 1965). Jest to zapis traktujący o świątecznych tradycjach Warmii i Mazur, o tyle intrygujący, że w minionym okresie jakiegokolwiek religijne odniesienia były niepożądane²⁷.

²⁴ Była to audycja otwarta o charakterze dokumentalnym, penetrująca przestrzeń regionu i jego dzieje. Niestety, w archiwum radiowym zachowało się zaledwie kilka programów, przykładowo: *Polskie szkolnictwo na Warmii i Mazurach*, *Filiponi – audycja dokumentalna*, a także odcinki poświęcone wybitnym postaciom, m.in. Wojciechowi Kętrzyńskiemu, Henrykowi Panasowi, Emilii Sukertowej-Biedrawinie.

²⁵ Maria Zientara-Malewska (1894–1984) – urodzona w podolsztyńskim Brąswaldzie, jednej z najbardziej rozpoznawalnych miejscowości aktywności ruchu plebiscytowego na Warmii, nauczycielka, działaczka, a przede wszystkim poetka i pisarka związana z regionem.

²⁶ Alojzy Śliwa (1885–1969) – redaktor, poeta ludowy, pisarz warmiński.

²⁷ Należy jednak nadmienić, że w wypadku Warmii jej katolicyzm, a przez to naturalne nawiązanie do tradycji polskiej, było argumentem niezwykle istotnym. Wobec tego można przyjąć, że decydenci czasami przysmykali oko na tę problematykę obecną na antenie. Poza tym dziennikarze sprawnie poruszali się w materii regionalnej, wspomnieć należy również o zjawisku autocenzury wyznaczającej granice tematyczne audycji.

Regionalni twórcy autochtoniczni byli eksponowani w audycjach radiowych także w kolejnych latach. Prymarną funkcją państwowego radia jest upowszechnianie treści akceptowanych przez władzę, choć jest oczywiste, że było ono wpisane w politykę państwa polegającą na nieustannym znakowaniu polskości. Budując określone treściowo narracje, radio zabezpieczało oryginalne, ulegające atrofii literackie przejawy kultury ludowej regionu, stając się w ten sposób depozytariuszem pamięci (Lewandowska 2012: 330–331)²⁸. Oto przykłady podejmowanej tematyki. Audycja Jana Chłosta traktuje o trzech poetach z podolsztyńskiego Tomaszkowa: Janie Pieczewskim, Jakubie Maysce i Antonim Berencie, cytowane są fragmenty ich utworów, uzupełnione historycznym tekstem o miejscu ich aktywności, małej wsi, w której kultywowano język polski, „gdzie nawet po przegranej plebiscycie powołano Związek Polaków i Towarzystwo Młodzieży, tu była Polska w sercach” (APO RPR 1973)²⁹. Autorem kolejnej audycji był Władysław Ogrodziński, stały felietonista radiowy, ale przede wszystkim literat i działacz, autor *Smaku mazurskiego pisarstwa samorodnego*, a także tekstów o postaciach legendarnych Mazurów – Fryderyku Leyku i Karolu Małku:

Czas po wyzwoleniu obdarzył nas hojnie ostatnimi Mohikanami dawnej mazurszczyzny, zwanej kiedyś potocznie pruską. Jakby po to, aby dać niezbędne ogniwo ciągłości naszym dziejom i nową wartość żywej kulturze narodu. Bo przecież życie współczesne Mazur i Warmii kształtuje społeczeństwo nowe, dalekie dzielnicowym antagonizmom i drażliwościom [...]. Do naszych czasów przetrwali oni – uciśnieni i niezłomni, maluczcy, a wielcy duchem, omylni, a w wyborze historycznej drogi bezbłądnie. (APO RPR 1970)

Jest to nie tylko interesujące świadectwo, ale mimo propagandowych konotacji, to także akt dbałości o ludową spuściznę literacką.

Warmiacy i Mazurzy, postaci ważne historycznie, podejmujące działalność propolską, byli eksplorowani przez radio zwłaszcza w okresach świętowania ważnych rocznic. Wspomnienia działaczy plebiscytowych zarejestrowane przez Edwarda Martuszewskiego znaleźć można w księdze inwentarzowej Archiwum Głównego Radia Olsztyn, są one także zdigitalizowane. Materiały zostały uporządkowane z okazji 50. rocznicy plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu. Pośród interlokutorów wymienić należy: Jan Boenigka, Jana Hahna, Karola Małku,

²⁸ Józef Burszta twierdzi, że kultura ludowa jest materią nietrwałą, stale ewoluującą. Stąd potrzeba zapisu tych treści wydaje się oczywista. Izabela Lewandowska wskazuje, że kultura ludowa była unifikowana, decydenci wpływali na jej kształt, a z uwagi na swoisty tygiel kulturowy powstały na Warmii i Mazurach zanikała bądź traciła autentyczność.

²⁹ Interesujące jest również to, że autorem audycji był Jan Chłosta – regionalny publicysta, literat i działacz społeczny, Warmiak, jedynie incydentalnie współpracujący z Radiem Olsztyn.

Kazimierza Małycha, Antoniego Noumanna, Józefa Sekutera, Annę Witkowską, Józefa Zapadkę i Annę Żurawską. Po te materiały systematycznie sięgali i sięgają dziennikarze lokalnej rozgłośni, jest to bowiem jedyny cykl audycji, cenna baza źródłowa do kontynuowania zagadnień dotyczących ludności autochtonicznej na antenie i poza nią (ARO 1970: Przed plebiscytem).

Edward Martuszewski, wybitny propagator dziejów regionu, konsekwentnie kontynuował problematykę także w cyklu *Spotkania z historią*, znakomicie dokumentującym historię ruchu polskiego w Prusach Wschodnich. Warto dodać, iż archiwum radiowe w 1980 roku wzbogacono o nagrania działaczy plebiscytowych i oświatowych z Warmii, Mazur i Powiśla. Wywiady zostały przeprowadzone przez studentów Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego w latach 60. i są przechowywane w Ośrodku Badań Naukowych imienia Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie. Nagrania, po uprzednim przygotowaniu, wykorzystano między innymi w audycjach edytowanych w latach 80. – *Ambasadorowie polskości* (o polskich szkołach) oraz *Przed plebiscytem*.

Można odnieść wrażenie, że w zasadzie wszystkie wskazane egzemplifikacje obecności antenowej problematyki autochtonicznej wpisują się w kontemplowanie tradycji, polskości, a także polityki historycznej państwa, co oczywiste – za barwionej propagandowo.

Charakterystyczne jest również to, iż nie spotyka się artefaktów antenowych traktujących o przejawach spójnej aktywizacji środowiskowej Warmiaków i Mazurów począwszy od lat 50. aż do lat 80. ubiegłego wieku. Jest to cecha polityki społecznej centralizacji i unifikowania życia społecznego, właściwa dla PRL-u, kiedy tego rodzaju konteksty były marginalizowane.

Oczywiście wzmiankowane są historyczne organizacje, chociażby Uniwersytet Ludowy w Rudziskach Pasymskich i jego twórca Karol Małłek, nazywany „królem Mazurów”, czy też druga podobna jednostka w regionie – Uniwersytet w Jurkowym Młynie (APO 1958d: Garwolińska)³⁰. Za to nie ma śladu innych aktywności integracyjnych autochtonów. Tak zwana sprawa mazurska pojawiła się na antenie w 1981 roku, w audycji Ryszarda Langowskiego. Była to zarazem inicjacja Mazurskiego Zrzeszenia Kulturalnego. Bohater – Mazur, działacz społeczny Wiktor Marek Leyk – wskazuje w audycji, że „sprawa Mazur ożywa w okresach przełomów [...], organizacja nawiązuje do tradycji z 1919 i z 1956 roku, do ruchu polskiego, Mazurskiej Patrii Ludowej i Mazurskiego Związku Ludowego.

³⁰ Uniwersytet Ludowy w Rudziskach Pasymskich działał w latach 1945–1950 pod kierunkiem Karola Małłka, a w latach 60. Jana Boenigka (połączono wówczas dwa uniwersytety w Rudziskach i w Jurkowym Młynie). Był placówką repolonizacyjną, dedykowaną ludności miejscowej, jej celem było budowanie świadomości narodowej przez utwierdzanie dziedzictwa świadomości historycznej i nauka języka polskiego. Był cenną inicjatywą, choć niedocenianą i niestety, zlikwidowaną.

Nie będzie nas wielu, bo niewielu nas tu zostało na tym terenie...” (ARO 1981: Sprawa mazurska). Leyk przywołuje również znamienne słowa Wojciecha Kętrzyńskiego, które stanowią motto nowo powstałej organizacji: „Żeby przywrócić Polsce Mazurów, a Mazury Polsce”. Już samo powstanie Mazurskiego Zrzeszenia Kulturalnego było w pewnym sensie apelem do władz, które pomijały kwestię mazurską (ARO 1981: Langowski). Można odnieść wrażenie, że audycja jest zapowiedzią swego rodzaju dyskursu antenowego, otwierającego debatę nad sytuacją ludności autochtonicznej. Lata 80. są w zasadzie kontynuacją modelu antenowego wypracowanego w poprzednich dekadach, styl i zakres tematyczny audycji o ludności autochtonicznej nie ulegają zmianie³¹.

Pozostaje jeszcze sprawa warmińska – tu sytuacja wydaje się dużo bardziej skomplikowana. Powodem był zupełny zanik aktywności środowiska Warmiaków, działała nieliczna grupa, która mogłaby się stać zalążkiem do reaktywowania tej tradycji w regionie. Ów stan zmienił dopiero początek lat 90. i budzące się poczucie odrębności regionalnej, które dawało zupełnie odmienną perspektywę, wpisana w dialog polsko-niemiecki. Zmiany systemowe i własnościowe polskiej radiofonii rozpoczęły nowy rozdział traktowania problematyki związanej z ludnością autochtoniczną.

Wnioski

Radio od początku podejmowało i podejmuje dialog z odbiorcą, odbywa się to na wyznaczonych warunkach i w określonych realiach. Tak też się działo w omawianym okresie, kiedy ręczna sterowana i wyznaczała granice i powinności dziennikarskie. Instrukcje i nakazy trafiały zresztą na podatny grunt, potwierdza to chociażby felieton Tadeusza Ostojkiego, który kierował rozgłośnią przez 15 lat:

Jesteśmy jako instytucja i jako zespół kolektywnym informatorem, propagandystą i organizatorem. Ale nie tylko. [...] Nasze zadania są obszerne i ważne. Wiele wskazuje na to, że działająca w oparciu o zespół dziennikarski, techniczny i administracyjny Rozgłosnia ugruntowuje zgodną ich współpracę, [podporządkowaną] naczelnemu celowi, jakim jest przygotowanie i publikacja programu nie tylko jak najściślej powiązanego z otaczającą nas rzeczywistością, ale rzeczywistość tę formującego, wpływającego na przeobrażenie ludzkich postaw, organizującego i agitującego, programu, którego fundamentem i busolą jest polityka naszej partii. (APO RPR 1978)³²

³¹ Był to okres stagnacji radiowej, zwolnień. Wymuszało to również okrojenie ramówki Radia Olsztyn.

³² Zob. APO RPR w Olsztynie, Teksty audycji z dn. 17.01.1975, 17.02.1975, audycje wybrane: styczeń–luty 1975 r. sygn. 1301/480; T. Ostojki, *Felieton Aktualny*, 11.02.1978 r., k. 160–168.

W podobnym tonie utrzymana jest również wypowiedź kolejnego redaktora naczelnego radia, następcy Tadeusza Ostojkiego – Witolda Rybaka, kierującego rozgłośnią w latach 1981–1991. Rybak wspominał imponującą liczbę tego typu instrukcji, nie tylko z KW PZPR, ale także ze strony bezpośredniego kierownictwa radia: „Cały system się przecież opierał na wyobrażeniu, nie to jak jest, tylko jak ja to widzę. Władza widziała to, jak chciała widzieć, a nie to, jak jest faktycznie”³³. Praktyka wcielania w pamięć określonych figur jest charakterystycznym działaniem systemów totalitarnych. Radio było narzędziem, którym umiejętnie posługiwała się władza, ale było także orężem w rękach świadomych bądź zmanipulowanych dziennikarzy.

Warmiacy i Mazurzy, spadkobiercy i gospodarze, jednocześnie obcy, niechciani, zapominani i przypominani, przez paradoks trwania stali się bohaterami przekazu regionalnej rozgłośni. Z jednej strony autochtoni byli wdzięcznym tematem, narzędziem do dookreślenia polskości, pamięci, tradycji i ciągłości, ale także traktowani byli jak obcy, trudni do zdefiniowania świadkowie przeszłości, wykorzystywani do polemik i komentarzy. Szczęśliwie, dzięki zapisanym materiałom, zostali zachowani w pamięci dziennikarzy i słuchaczy. W ten sposób wiedza pozyskana od przemijających pokoleń, choć ulotna ze względu na charakter przekazu, kształtowała doświadczenie kolejnych, stawała się bagażem kontynuatorów. Mam tu na myśli słuchaczy, ale także dziennikarzy czerpiących z doświadczeń, wiedzy i nagrań poprzedników. Można zaryzykować stwierdzenie, że wszystko zarejestrowane na taśmie jest już w pewnym sensie dokumentem czasów minionych, dlatego każdy taki dokument powinien być odczytywany z należytą starannością i ostrożnością. W tym rozumieniu przeszłość regionu kreślona losami Warmiaków i Mazurów stanowi część dziedzictwa kulturowego. Bez względu na to, czy owe działania wpisują się w politykę historyczną państwa, czy też nie, są dowodem realizowania świadomej ciągłości kulturowej.

Bibliografia

- Achremczyk Stanisław (2000), *Warmia*, Littera, Olsztyn.
- Anculewicz Zbigniew (2006), *W kręgu cenzorów olsztyńskich. Prasa i Ekspozytura Polskiego Radia w Olsztynie w oczach cenzorów olsztyńskich 1948–1956*, Aspra Jr, Warszawa 2006.
- Chłosta Jan (2002), *Słownik Warmii*, Littera, Olsztyn.
- Chłosta Jan (2006), *Warmiak z Podhala*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.
- Chłosta Jan (2007), *Przeszłość Warmii i Mazur na łamach naukowych czasopism regionalnych powstałych po 1989 roku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 3.

³³ Rozmowa z Witoldem Rybakiem, 15.05.2008.

- Chojnowski Zbigniew (1992), *Michał Kajka poeta mazurski*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.
- Domagała Bożena (2000), *Warmiacy i Mazurzy po 1945 roku – spór o tożsamość*, [w:] *Życie codzienne na dawnych ziemiach pruskich*, red. B. Domagała, A. Sakson, Olsztyn 2000.
- Eisler Jerzy (1992), *Zarys dziejów politycznych Polski 1944–1989*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa.
- Gębik Władysław (1971), *Prawo i pięść*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Głodkowski Włodzimierz (1999), *Wywiad, czyli rozmowa na temat*, Hansa Communications, Warszawa.
- Habielski Rafał (2009), *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Jankowiak Stanisław (2005), *Wysiedlenie i emigracja ludności niemieckiej w polityce władz polskich w latach 1945–1970*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.
- Jasiński Janusz (1990), *Michał Kajka 1858–1940. Droga do Polski*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.
- Jędrzejewski Stanisław (1997), *Radio Renesans. Od monopolu do konkurencji*, Akt, Warszawa.
- Kaczmarczyk Paweł (2005), *Migracje zarobkowe Polaków w dobie przemian*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Kozieł Andrzej (1999), *Prasa w latach 1944–1989*, [w:] *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, R. Habielski i in., Elipsa, Warszawa.
- Kropacz-Szydłowska Magdalena (2012), *Od Ekspozytury Polskiego Radia do Radia Olsztyn SA. Z dziejów olsztyńskiej radiofonii w latach 1955–1993*, Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Olsztynie UWM, Olsztyn.
- Lewandowska Izabela (2012), *Trudne dziedzictwo ziemi. Warmia i Mazury 1945–1989*, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn.
- Misiak Władysław (2005), *Tożsamość a przyszłość państw narodowych*, [w:] *Tożsamość bez granic. Współczesne wyzwania*, red. E. Budakowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Murawska Halina (2000), *Przesiedleńcy z Kresów Północno-Wschodnich II Rzeczypospolitej w Olsztynie*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.
- Ogrodziński Wojciech (2006), *Olsztyńskie Radio, Olsztyn 1945–2005*, [w:] *Kultura i nauka*, red. S. Achremczyk, W. Ogrodziński, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn.
- Pamięć: wyzwanie dla nowoczesnej Europy* (2008), red. R. Traba, Borussia, Olsztyn.
- Posern-Zieliński Aleksander (2005), *Tożsamość a terytorium. Perspektywa antropologiczna*, „Przegląd Zachodni”, nr 3.
- Romanow Zenon (1999), *Polityka władz polskich wobec ludności rodzimej Ziemi Zachodnich i Północnych w latach 1945–1960*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Słupsk.
- Sakson Andrzej (1990a), *Mazurzy – społeczność pogranicza*, Instytut Zachodni, Poznań.
- Sakson Andrzej (1990b), *Polityka władz wobec ludności rodzimej Warmii i Mazur (1949–1955)*, „Przegląd Zachodni”, nr 2.
- Starosta Paweł (1998), *Tożsamość regionalna w perspektywie socjologicznej*, [w:] *Badania nad tożsamością regionalną. Stan i potrzeby*, red. A. Matczak, KODRTK, Łódź–Ciechanów.

- Szydłowska Magdalena (2010), *Radiowęzeł Olsztyński – użytkowa propaganda, media elektroniczne w powojennych dziejach regionu*, [w:] *Pomiędzy kulturą a komunikowaniem. Studia z dziejów mediów*, red. J. Szydłowska, A. Frankowiak, Wydawnictwo OWSiZ, Olsztyn.
- Szydłowska Magdalena (2016), *Codziennosc zapisana i zapamiętana. Tropami poetki, dziennikarki i pisarki Maryny Okęckiej-Bromkowej*, [w:] *Radio w cyfrowym świecie. Regionalne rozgłoszenie radiowe*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn.
- Szydłowska Magdalena (2020), *Wywiad radiowy – złożona relacja dziennikarza z interlokutorem na podstawie prac Maryny Okęckiej-Bromkowej*, [w:] *Radiocucze(L)ni. Radio w badaniach naukowych*, red. M. Białek, D. Rott, Wydawnictwo Naukowe IKRiBL, Siedlce.
- Szymoniczek Joanna (2006), *Akcja łączenia rodzin na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1950–1959*, [w:] *Ziemie Odzyskane / Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Instytut Zachodni, Poznań.
- Toeppen Max (1995), *Historia Mazur. Przyczynek do dziejów krainy i kultury pruskiej*, przeł. M. Szymańska-Jasińska, G. Jasiński, Borussia, Olsztyn.
- Wojnowski Edward (1996), *Warmia i Mazury w latach 1945–1989. Społeczeństwo – gospodarka – kultura*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 2.
- Wrzesiński Wojciech (1997), *Dziedzictwo a tożsamość. Prusy Wschodnie – Warmia i Mazury – Olsztyńskie*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 1.
- Wrzesiński Wojciech (2006), *Polskie migracje w XIX i XX wieku*, [w:] *Migracje: dzieje, typologia, definicje*, red. A. Furdala, W. Wysoczański, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.

Źródła

- APO KW PZPR w Olsztynie (1955), Kancelaria I Sekretarza KW PZPR, Uchwały, instrukcje, okólniki Sekretariatu KC PZPR 1955, sygn. 1141/583.
- APO RPR w Olsztynie (1957), Programy audycji, teksty audycji 17–30.11.1957, sygn. 1301/14; R. Kiewlicz, *Komentarz do OWR [Olsztyńskich Wiadomości Radiowych]: Czy ma zginąć mazurski lud*, 27.11.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957a), Programy audycji, teksty audycji 1–17.10.1957, sygn. 1301/11; E. Martuszewski, *Z przeszłości Warmii i Mazur / wiek XIX*, 12.10.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957b), Programy audycji, teksty audycji 1–16.11.1957, sygn. 1301/13; W. Gębik, *O cieśli, co na desce pisał*, 14.11.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957c), Programy audycji, teksty audycji 17–31.05.1957, sygn. 1301/3; E. Martuszewski, *Komentarz do OWR*, 25.05.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957d), Programy audycji, teksty audycji 18–30.10.1957, sygn. 1301/10; E. Martuszewski, *Rozmaitości. Trzy pytania i trzy odpowiedzi, czyli trzy po trzy*, 19.10.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957e), Programy audycji, teksty audycji 1–17.08.1957, sygn. 1301/7; R. Kiewlicz, *Drogi na zachód*, 1.08.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957f), Programy audycji, teksty audycji 1–29.12.1957, sygn. 1301/15; E. Martuszewski, *Powroty*, 20.12.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1957g), Programy audycji, teksty audycji 15–30.11.1957, sygn. 1301/14; H. Bohdanowicz, *Skrzynka porad prawnych*, 22.11.1957.

- APO RPR w Olsztynie (1957h), Programy audycji, teksty audycji 1–15.04.1957, sygn. 1301/1; OWR 09.04.1957.
- APO RPR w Olsztynie (1958), Programy audycji, teksty audycji 1.05–15.05.1958, sygn. 1301/29; OWR 08.05.1958.
- APO RPR w Olsztynie (1958a), Programy audycji, teksty audycji 16–31.06.1958, sygn. 1301/26; OWR 20.06.1958; M. Okęcka-Bromkova, *O cieśli, który po polsku uczył śpiewać*, 18.05.1958.
- APO RPR w Olsztynie (1958b), Programy audycji, teksty audycji 16–30.09.1958, sygn. 1301/33; F. Kidawa, *Kajkowe dziedzictwo*, 30.09.1958.
- APO RPR w Olsztynie (1958c), Programy audycji, teksty audycji 11–20.01.1958, sygn. 1301/17; OWR 11.01.1958.
- APO RPR w Olsztynie (1958d), Programy audycji, teksty audycji 1–18.11.1958, sygn. 1301/37; Krystyna Garwolińska, *Zapiski jesiennego gościa*, 21.11.1958.
- APO RPR w Olsztynie (1967), Struktura organizacyjna rozgłośni 1957–1986, sygn. 1301/632; Zobowiązania o zakończeniu porządkowania, k. 9, 31.07.1967.
- APO RPR w Olsztynie (1973), Teksty audycji z dn. 15.04.73, 15.05.73, audycje wybrane: IV–V 1973, sygn. 1301/469; Jan Chłosta, *Trzej poeci z Tomaszkowa*, 6.04.1973.
- APO RPR w Olsztynie (1978), Teksty audycji z dn. 17.01.75, 17.02.75, audycje wybrane: I–II 1975, sygn. 1301/480; T. Ostojki, *Felieton Aktualny*, 11.02.1978, k. 160–168.
- ARO (1956), Archiwum Folkloru; M. Okęcka-Bromkova, *Mówi Anna Kuczka*, sygn. 102; *Opowiada Fryc Rynkiewicz*, sygn. 114; *Opowiada Max Mazuch* (m.in. wspomnienia z okresu plebiscytu, II wojny światowej i o życiu codziennym), sygn. 119; *Opowiada Wilhelmina Leykowa*, sygn. 14; *Śpiewa Charlotte Rudolf*, sygn. 29; *Śpiewa Charlotte Rudolf*, sygn. 24; *Śpiewa Charlotte Rudolf*, sygn. 25.
- ARO (1965), APL 127, Jan Jędrusik, *Maria Zientara-Malewska, Alojzy Śliwa*.
- ARO (1970), E. Martuszewski, *Przed plebiscytem*, sygn. 592-596, 629.
- ARO (1970), E. Martuszewski, *Spotkania z historią*, sygn. 692.
- ARO (1981), Ryszard Langowski, *Sprawa mazurska*, 1.06.1981.
- ARO (1985), Ireneusz Iwański, *Przeprowadzki*, 25.09.1985.
- ARO, APL (1980), Karol Małek – *Zapiski do biogramu*, cz. I–II, sygn. 1350-51.
- Rozmowa z Anną Kochanowską (15.06.2007), archiwum autorki.
- Rozmowa z Witoldem Rybakiem (15.05.2008), archiwum autorki.

Pośród stereotypów, uogólnień i propagandy. Warmiacy i Mazurzy i ich obecność w świadomości regionalnej w perspektywie przekazu Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Olsztynie w latach 1952–1989

Streszczenie: W latach 1952–1989 Rozgłośnia Regionalna Polskiego Radia w Olsztynie, monopolista na terenie Warmii i Mazur, była całkowicie podporządkowana władzom politycznym. Tym samym jej przekaz wpisany został w okoliczności historyczne. We wskazanym okresie w regionie budowano nową tożsamość społeczną, stąd wiele miejsca na antenie poświęcano ludności autochtonicznej, dookreślano ją i formatowano

zgodnie z potrzebami władzy centralnej. W pewnym sensie Warmiacy i Mazurzy stali się atrakcyjnym narzędziem propagandowym. Ich tożsamość definiowano, dostosowując ją do okoliczności politycznych, udowodniano ich polskość, jednocześnie epatowano ich odrębnością kulturową, narodową. Sytuację ludności autochtonicznej wykorzystywano również jako wygodny argument w relacjach polsko-niemieckich. Interesująca jest temporalna intensyfikacja bądź zanik tej problematyki na antenie regionalnego radia. Autorka podejmuje próbę interpretacji zjawiska, jego ewaluowania, przywołując konteksty sytuacyjne. Jest to o tyle interesujące, że obecnie mamy do czynienia niemal z całkowitą atrofią ludności autochtonicznej w regionie. Badaniu poddano archiwalne materiały dźwiękowe zachowane w Archiwum Radia Olsztyn, a także teksty audycji zabezpieczone w Archiwum Państwowym w Olsztynie.

Słowa kluczowe: radio, historia, tożsamość, propaganda, autochtoni.

Among stereotypes, generalizations and propaganda. Warmians and Masurians, and their presence in the regional awareness in the perspective of the broadcast of the Regional Radio Station in Olsztyn during 1952–1989

Abstract: From 1952 to 1989 the Regional Broadcasting Station of the Polish Radio in Olsztyn was an electronic monopolist in Warmia and Mazury, totally subordinated to the political authorities. Its broadcast was connected with the historical circumstances as well. At that time a new identity of the region was being built. It is not astonishing that so many programmes were devoted to the native population of the region. That topic was constantly present and evolved according to necessity of the authorities. In a sense, Warmians and Masurians became an attractive propaganda tool. Their identity adjusted to historical needs was defined, their Polishness was proved, and at the same time their cultural and national distinctiveness were exposed. Native population was also a convenient argument in Polish-German relations. The temporal intensification of this phenomenon in the regional radio programmes in the indicated period is also very interesting. The author attempts to interpret the issue, its evaluation and situational contexts. The topic is valid because we are currently dealing with an almost complete atrophy of the Warmians and Masurians. Archival audio programmes preserved in the Radio Olsztyn Archive, as well as texts of the broadcasts preserved in the State Archives in Olsztyn were analyzed by the author.

Key words: radio, history, identity, propaganda, native population.

Kinga Sygizman

Uniwersytet Łódzki

W IMIENIU TYCH, KTÓRYCH GŁOSU NIKT NIE SŁUCHA¹ – REPORTAŻ RADIOWY NA FESTIWALU MEDIÓW „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU”

Festiwal Mediów „Człowiek w zagrożeniu” wpisał się na stałe w kalendarz kulturalnych wydarzeń Łodzi, stając się przestrzenią prezentacji produkcji artystycznych podejmujących tematykę nieszczęść i niebezpieczeństw dotyczących współczesnego człowieka. Twórcy festiwalu przywołują słowa Tadeusza Sobolewskiego o tym, że „prawda, iż człowiek żyje w nieustannym zagrożeniu dopiero wtedy nabiera wartości, jeśli działa mobilizująco, jeśli przemawia przez sztukę – jest prowokacją moralną, artystyczną, a może nawet polityczną”². Dlatego festiwal stał się także miejscem dyskusji na temat kondycji człowieka, przestrzenią wymiany myśli i refleksji, co zapewniają między innymi spotkania z autorami czy panele dyskusyjne. Ideą festiwalu jest właśnie prowokowanie dyskusji poprzez ukazywanie świata wielobarwnego, nie czarno-białego, mającego wiele odcieni szarości, pobudzenie do myślenia i otwarcie na „innego”³. Pomysłodawcą nazwy festiwalu był Marek Miller, dziennikarz, a twórcą statuetki głównej nagrody – Białej Kobry – Zbigniew Dudek, łódzki rzeźbiarz⁴.

Repertuar festiwalu tworzą głównie filmy i reportaże telewizyjne, choć przez wiele lat była też przyznawana nagroda w kategorii reportażu dźwiękowego⁵,

¹ Parafraza słów Ireny Piłatowskiej zacytowanych w oryginale w dalszej części.

² <http://festiwalmediow.pl/historia-festiwalu/> (dostęp: 12.06.2020).

³ *Ibidem*. Organizatorzy piszą: „Staramy się, żeby nasz festiwal stanowił forum dyskusji nad tym, co aktualne. Pokazujemy filmy o integracji i konfliktach, złożoności problemów wynikających ze współistnienia, które przez treść i formę prowokują dyskusję, walczą ze stereotypami, z czarno-białą oceną świata, pobudzają do zastanowienia i otwarcia na «innego». Dokumenty uświadamiają, że wielokulturowość świata jest żywą tkanką, w której nic nie jest określone raz na zawsze. Zachęcają do podejmowania prób zrozumienia i porozumienia, do podejmowania starań o przełamywanie uprzedzeń, ignorancji i zwyczajnej obojętności. Chcemy pokazywać współczesne «ziemie obiecane» w szerokim aspekcie ekonomicznym, ideologicznym, psychologicznym”.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Nagroda Prezesa Radia Łódź SA dla najlepszego reportażu radiowego przyznawana była w latach 2004–2010 oraz od 2019 r.

a uczestnicy Festiwalu Mediów mogli wysłuchać audycji radiowych z rozgłośni z całej Polski. W 2010 roku odbył się ostatni przed długą przerwą konkurs reportażu radiowego. W roku 2019, po dziewięciu latach przerwy, na Festiwal Mediów powróciła audialna odsłona tej rywalizacji.

Do konkursu o nagrodę Prezesa Radia Łódź i nagrodę publiczności zgłoszone zostały 32 prace z rozgłośni radiowych z całej Polski. Do ścisłego finału, a zarazem z rekomendacją odsłuchania podczas festiwalu, jury⁶ wybrało osiem audycji⁷ ukazujących różne aspekty zagrożenia, jakie niesie współczesny świat, ale też zrealizowanych na podstawie odmiennych modeli kompozycyjnych.

Celem opracowania jest krótkie – ze względu na ograniczenia formalne – omówienie finałowych ośmiu dokumentów radiowych nadesłanych w 2019 roku pod względem tematycznym, a więc skonkretyzowanie problemu zagrożenia człowieka. Audycje zgłoszone do konkursu są także pretekstem do rozważań o roli reportażysty, który staje w sytuacji dialogicznego spotkania z drugim człowiekiem, zwierającym się z najbardziej intymnych przeżyć, oraz podjęcia tematu zagrożeń czyhających na dziennikarza, a także spoczywającej na nim odpowiedzialności.

„Opowiadanie o tym, co istotne dla naszego «tu i teraz», to podstawowa funkcja reportażu” – pisze Katarzyna Michalak (2019: 256). Reportażystka i badaczka radia zauważa, że dokumentalista poprzez indywidualne historie ludzkie ukazuje aktualne problemy, tłumaczy je, porządkuje. Na rolę reportażysty jako tego, kto – badając, opisując i interpretując świat (Kapuściński 2006: 49) – pomaga go oswoić i zrozumieć, zwraca uwagę Ryszard Kapuściński. Zrozumieć przede wszystkim ludzi, otworzyć się na Innego, by zgoda i życzliwość brały górę nad konfliktami (Kapuściński 2004: 21). Reportażysty są więc nie tylko tłumaczami (Kapuściński 2006: 21) rzeczywistości, ale łącznikami między ludźmi, twórcami, którzy pomagają zrozumieć pragnienia, intencje i potrzeby Drugiego (Piłatowska 2009: 38). Co więcej, mają moralne prawo mówić o drugim człowieku, „szczególnie o tych, których głosu nikt nie słucha, załamanych, sponiewieranych przez los biednych” (Piłatowska 2009: 38), o ludziach w zagrożeniu. „Nędza nie płacze, nie ma głosu, nędza cierpi w milczeniu” (Kapuściński 2004: 23–24) – pisze w innym miejscu R. Kapuściński. Cisi bohaterowie potrzebują kogoś, kto

⁶ W skład jury weszli: Agnieszka Pacho (Angora), Joanna Sikorzanka (emerytowana reportażystka PR Łódź), Tomasz Grzywaczewski (pisarz, dziennikarz i podróżnik), Andrzej Papajak (realizator dźwięku PR Łódź), Dariusz Szewczyk (prezes PR Łódź).

⁷ Są to (w kolejności alfabetycznej): *Człowiek z katalogu 13B* Agnieszki Czyzewskiej-Jacquement (PR Lublin), *Gdyby nie Gala* Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot (PR Gdańsk), *Mój ci on* Agnieszki Sz wajgier (Studio Reportażu i Dokumentu PR), *Nasza Wiktoria* Katarzyny Michalak (PR Lublin), *O misiu, który zasnął ze smutku* Katarzyny Błaszczuk (PR), *Prawo Denisa* Marcina Pośpiecha (Program 3 PR), *Schowane w pamięci* Eweliny Kosalki-Passii (PR Katowice), *SMS-y do uczennicy* Moniki Hemperek (PR Lublin).

za nich przemówi, kto będzie ich głosem. Potrzebują reportażystów i reportaży, tekstów jako swoistych aktów zaświadczenia o ich biedzie, bólu i zagrożeniu. Nie dziwi więc fakt, że tak wiele reportaży radiowych traktuje o cierpieniu, krzywdzie i trudnych emocjach. Olga Mickiewicz-Adamowicz twierdzi, „że to zupełnie naturalne. Boimy się chorób, śmierci, przemocy, uzależnień, radykalizmów, więc próbujemy je jakoś oswoić i zrozumieć. Co więcej – to tak jak w filmie, łatwiej wzruszać, niż rozśmieszać”⁸. Katarzyna Michalak z kolei zauważa, że reportaże mają za zadanie pobudzić emocje odbiorcy, wytrącić go ze stanu obojętności (Michalak 2019: 256). „Tak to już jest, że silniej reagujemy na ludzką tragedię niż na beztrzęsą czy zadowolony” (Klimczak 2011: 3).

Reportaż radiowy na Festiwalu Mediów

Zarekomendowanych do finału osiem audycji można podzielić na kilka – ogólnych i pojemnych – grup tematycznych:

- zagrożenie rodziny/dziecka: *Gdyby nie Gala*, *Nasza Wiktoria*, *O misiu, który zasnął ze smutku*;
- niesprawiedliwość społeczna: *SMS-y do uczennicy*, *Prawo Denisa*, *Człowiek z katalogu 13B*, *Mój ci on*;
- niesprawiedliwość historyczna: *Schowane w pamięci*.

Analizując audycje, z łatwością można zauważyć, że prawie nigdy nie przynależą one wyłącznie do jednej kategorii, a splatają się w nich różne aspekty tematyczne dotyczące zagrożenia. O zakwalifikowaniu dokumentu do danej grupy zdecydował wątek wybijający się na główny plan.

Reportaże *Nasza Wiktoria* i *O misiu, który zasnął ze smutku* to intymne i wzruszające opowieści rodziców o krzywdzie, jaka dotknęła ich dzieci, córki (zbiegiem okoliczności obie noszą to samo imię). Wiktoria z audycji K. Michalak zginęła pod kołami samochodu, przechodząc na przejściu dla pieszych. Plastyczne i pełne różnych emocji wspomnienia rodziców budują portret radosnej i pełen życia dziewczynki. Wiktoria z audycji Katarzyny Błaszczyk, też, wydawało się, pełna radości i pasji – targnęła się na swoje życie. Reportaż ukazuje, jak z tym dramatycznym zdarzeniem, które spowodowało niepełnosprawność córki, próbuje sobie poradzić jej mama psycholog. *Gdyby nie Gala* Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot to rodzinna opowieść z wątkiem politycznym w tle, nadającym tej historii głębszą warstwę interpretacyjną. W audycji poznajemy losy Czeczénki, której dziecko uratowała od śmierci Rosjanka, tytułowa Gala. Rzecz działa się w czasie wojny między obu narodami.

SMS-y do uczennicy i *Prawo Denisa* to audycje łączące w sobie wątek społeczny i rodzinny. Reportaż Moniki Hemperek opowiada o naruszaniu granic

⁸ Cytat z maila Olgi Mickiewicz-Adamowicz do autorki tekstu z czerwca 2020 r.

moralnych przez nauczyciela, który przez kilka lat nękał swoją uczennicę SMS-ami o treści erotycznej. Bohaterem zbiorowym dokumentu jest zagubiona w tej sytuacji i bierna społeczność lokalna. Audycja Marcina Pośpiecha to historia mieszkającego w Szwecji Rosjanina, któremu – po zamknięciu w zakładzie psychiatrycznym żony chorej na schizofrenię – tamtejsza opieka społeczna odebrała prawa rodzicielskie do zajmowania się trzema córkami. To opowieść o miłości rodzicielskiej i walce o sprawiedliwość. Reportaż *Mój ci on* Agnieszki Szwejgier także stoi na pograniczu kategorii – prezentuje bowiem problem społeczny, ale też opowiada o potrzebie miłości. Jego bohaterkami są kobiety spragnione czułości i ciepła, które zostały zmanipulowane przez oszustów matrymonialnych wyludzających pieniądze. Problem zagrożenia jawi się tu podwójnie – jako niebezpieczeństwo ulegania mistyfikatorom, które jest konsekwencją braku miłości i ogromnej potrzeby bliskości. *Człowiek z katalogu 13B* Agnieszki Czyżewskiej-Jacquement opowiada o niesprawiedliwości, jaka dotknęła byłego milicjanta, niegdyś oddanego służbie, z którego tak zwana ustawa dezubekizacyjna uczyniła „oprawcę”. Pan Wojciech jest reprezentantem pewnej grupy osób, które straciły prawo do pełnej emerytury, po tym jak – niesłusznie – powiązano je ze służbą dla państwa totalitarnego. Audycja ma też historyczny aspekt. *Schowane w pamięci* Eweliny Kosalki-Passii to reportaż, w którym historia wysuwa się na plan pierwszy. Autorka audycji prowadzi dziennikarskie śledztwo dotyczące „polenagrów”, obozów dla Polaków. Odkrywanie przeszłości zapomnianych miejsc prowokuje pytania o wspomnienia, a także pamięć i niepamięć historyczną.

Analiza formalna audycji nie jest celem opracowania, nie ma też tu na nią miejsca. Warto jednak odnotować kilka spostrzeżeń. Dokumenty wybrane do finału konkursu radiowego podczas Festiwalu Mediów w 2019 roku wpisują się zarówno w model reportażu artystycznego, jak i społecznego⁹. Pojawiają się historie indywidualne, prywatne, wypowiedziane w ciszy z najgłębszych pokładów psychiki i emocji (audycje z kategorii „zagrożenie rodziny/dziecka”), ale też pojedyncze głosy mówiące na tle zbiorowości i w imieniu pewnej społeczności. Mamy wówczas do czynienia z bohaterem zbiorowym (na przykład w audycji *Schowane w pamięci*, *Człowiek z katalogu 13B*, *Mój ci on* czy *SMS-y do uczennicy*), a indywidualna opowieść jest metaforą zjawisk społecznych. Różna jest też dynamika dokumentów wyznaczana przez podjęty temat i kondycję bohatera. Inne tempo narracji nadają wspomnienia o zmarłym czy niepełnosprawnym dziecku, inne jest właściwe dziennikarskiemu śledztwu, które też może mieć odmienną temperaturę akcji (inna jest w *SMS-ach do uczennicy*, inna w audycji *Schowane w pamięci*). Formalną różnorodność definiuje również sposób obecności autora w reportażu. Ten czasem skrywa się za opowieścią bohatera, jest milczącym słuchaczem jego emocjonalnej spowiedzi (na przykład w *Naszej Wiktorii*),

⁹ O podziale dokumentu radiowego na takie kategorie zob. Klimczak 2011: 55–57.

innym razem ujawnia swój głos, bywa, że odsłania własną osobowość i zaangażowanie (*SMS-y do uczennicy*). W większości audycji elementem kompozycyjnym i spajającym opowieść jest narracja, w niektórych pierwszoosobowa, mająca postać personalnej wypowiedzi, w której reportażysta ujawnia siebie, swoje autorskie „ja” (na przykład w *Naszej Wiktorii*). Warto też odnotować, że wśród ośmiu finałowych audycji są takie, które można określić jako radiowy *feature*¹⁰, a więc najwyższy rodzaj sztuki radiowej, będący swoistym filmem dźwiękowym (na przykład *Nasza Wiktorii, O misiu, który zasnął ze smutku*), ale są też takie, które zbliżają się do radiowej publicystyki (*Prawo Denisa*). Z pewnością więc audycje wybrane do odsłuchania podczas Festiwalu Mediów cechuje ogromna różnorodność, tak tematyczna, jak i formalna.

Rola reportażysty – o zagrożeniu, wrażliwości i odpowiedzialności

„Reportaż jest bodaj ostatnim gatunkiem, który opiera się na głębokim spotkaniu z drugim człowiekiem” (Michalak 2019: 256) – pisze reportażystka i badaczka reportażu radiowego K. Michalak, nawiązując tym samym do często przywoływanej przez twórców opowieści dźwiękowej filozofii dialogu. To właśnie doświadczenie obecności Innego, dostrzeżenie jego twarzy, a jednocześnie tak głębokie wsłuchanie się w opowieść rozmówcy, by nie zauważyć nawet koloru jego oczu¹¹, leży u podłoża rozmowy, dialogu między reportażystą a bohaterem jego audycji. To od autentycznego aktu porozumienia rozpoczyna się reportaż. Ryszard Kapuściński, parafrazując słowa Emmanuela Levinasa, pisze o konieczności zatrzymania się przy Innym, zauważeniu człowieka w tłumie, wyrwaniu się z obojętności na Drugiego: „Spotkaj się z nim. Spotkanie takie jest największym przeżyciem” (Kapuściński 2006: 27). Takie spotkanie jest egzystencjalnym przeżyciem dla obu: twórcy reportażu i jego rozmówcy. Ten drugi bowiem często otwiera przed dziennikarzem najgłębsze pokłady swej psychiki, wraca do trudnych, często traumatycznych wydarzeń ze swojego życia, ponownie przeżywa chwile zagrożenia, niejako w akcie spowiedzi¹² dokonując zmierzenia się z przeszłością i jej przewartościowaniem. Na reportaż radiowy można więc spojrzeć także z psychologicznego punktu widzenia. Każdy z nas jest wszak *homo narrans*¹³,

¹⁰ Na temat tego gatunku zob. Bachura-Wojtasik, Klimczak 2014: 43–58; Kowalska 2019.

¹¹ Jak zauważa Józef Tischner: „najlepszym sposobem spotykania bliźniego jest niezauważanie nawet koloru jego oczu”, zob. Tischner 1998: 23.

¹² Reportażysty radiowi bardzo często używają porównania opowieści bohatera do spowiedzi. Tak na przykład o doświadczeniu rozmowy z bohaterem audycji *Snajper Loui*s mówiła jej autorka Alicja Grembowicz. Zob. Klimczak 2011: 147–150.

¹³ Określenie Paula Ricouera. Zob. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik* 2007: 185.

a autonarracja bohatera reportażu¹⁴, polegająca na „dążeniu do skonstruowania opowieści nadającej sens ważnym dla danej osoby zdarzeniom i własnej w nich pozycji” (Trzebiński 2001: 38), ma dla niego samego moc terapeutyczną, ponieważ werbalizując doświadczenia i emocje, dokonuje ich uporządkowania.

Reportażysty radiowi podkreślają, iż fakt zawierzenia im przez bohatera najgłębszych emocji i myśli, często nieujawnionych wcześniej nikomu innemu, wymaga od dziennikarza otwartości na tę opowieść, podążania za nią, empatii i szacunku (Bok 2014: 3, 16). Bengt Bok podkreśla, że musi być z bohaterem w jego świecie, podążać za nim: „Moja umiejętność słuchania jest fundamentem tego, jak ta rozmowa się potoczy” (Bok 2014: 101). To spotkanie więc, głębokie doświadczenie obecności drugiego człowieka obnażającego się ze swoich przeżyć, nie pozostaje obojętne dla reportażysty. Przede wszystkim wzywa do odpowiedzialności za ujawnioną mu historię i za tego, który ją opowiada. Jesteśmy świadkami i twórcami, spoczywa na nas obowiązek, jesteśmy za coś odpowiedzialni – pisze Kapuściński (2006: 12). Bohaterowie reportażu często nie zdają sobie sprawy, że wypowiedzianymi słowami mogą zaszkodzić sobie lub komuś innemu. To my dziennikarze, mówi K. Michalak, „musimy pamiętać o odpowiedzialności za te osoby”¹⁵. Poczucie odpowiedzialności za Drugiego, za opowieść, której dziennikarz słucha, pozwala ponownie wpisać pracę reportażysty radiowego w założenia filozofii dialogu¹⁶.

Spotkania z bohaterami nie pozostają obojętne dla reportażystów także dlatego, że przemieniają również ich samych. W jednym miejscu Kapuściński pisze, że Inny jest zwierciadłem reportera, w którym ten się przegląda, by lepiej zrozumieć siebie samego i bliźnich (Kapuściński 2006: 14), gdzie indziej, nawiązując do dialogików, zauważa, że Inny istnieje, aby on mógł być, gdyż człowiek egzystuje w relacji do Drugiego (Kapuściński 2006: 54). Spotkania zmieniają, gdyż wymagają od dziennikarza zaangażowania i „pełnej obecności tu i teraz” podczas rozmowy ze swoim bohaterem (Bok 2014: 13–15). Nic więc dziwnego, że Marcin Kafar pisze o doświadczeniu spotkania jako o życiowej stop-klatce, po którym następuje życiowy zwrot akcji, o doświadczeniu momentu obecności, po którym nigdy nie będzie się tym samym, kim było się przedtem (Kafar 2013: 29). Kafar – badacz, antropolog, człowiek – mówi o potrzebie niesienia opowieści, która przemienia także opowiadającego, nadaje sens i sprawia, że rodzimy się na powrót (Kafar 2013: 60). Reportaże radiowe są takimi opowieściami, dla słuchaczy

¹⁴ Na temat autonarracji w reportażu radiowym zob. Bachura-Wojtasik, Sygizman 2016: 107–120.

¹⁵ Fragment wykładu K. Michalak *Od pierwszego wejrzenia, czyli moje sposoby przeprowadzania wywiadów* (wykład wygłoszony podczas Seminarium Reportażu Radiowego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą 22.10.2007 r.).

¹⁶ Na ten temat zob. Klimczak 2011: 23–24.

– czego dowody stanowią maile lub telefony po emisji audycji, ale – wielokrotnie – również dla reportażystów. Katarzyna Michalak nazywa bohaterów swoich reportaży „mistrzami życia”. „Takie powinno być nastawienie do rozmówcy – on jest Mistrzem, ja jestem uczniem”¹⁷. Tacy Mistrzowie pozostawiają ślady, spotkanie z nimi jest swoistą życiową stop-klatką.

Czy można kategorię zagrożenia zastosować wobec reportażysty? Ten przecież, empatyczny, współodczuwający i przemieniający się w konfrontacji z opowieścią bohatera, przeżywa z nim skrajne emocje, płacze, pociesza. Bywa też narażony na ryzyko manipulacji ze strony rozmówcy. Tylko czujność, umiejętność szerokiego spojrzenia na omawiany problem i zadawania trafnych pytań mogą ustrzec reportażystę przed zawierzeniem nieprawdziwym słowom. Próby manipulacji doświadczyła Irena Piłatowska, realizując reportaż *Prawda odwrócona*¹⁸.

Wróćmy jednak do zagrożenia wynikającego z doświadczania ludzkiej tragedii, cierpienia i bólu. O traumie reporterów pisze szeroko Magdalena Hodalska. Książka *Trauma dziennikarzy. Dziennikarstwo traumy* traktuje o stresie, lęku i urazach, jakich doświadczają dziennikarze, szczególnie reporterzy. Powołując się na badania psychologiczne, autorka zauważa, że „dziennikarstwo jest zawodem wysokiego ryzyka, a reporterzy są narażeni na poważne problemy (rozwód, alkohol, uzależnienie od leków) i podatni na kłopoty zdrowotne” (Hodalska 2017: 20). „Morderstwa, pożary, skutki przemocy, kataklizmów i wypadków – dowiadujemy się o nich z mediów” – pisze dalej badaczka i zastanawia się, co czują ci, którzy te treści przekazują odbiorcom, codziennie relacjonują ludzkie tragedie, docierają do miejsc, z których inni uciekają (Hodalska 2017: 17). Autorka rozważa temat traumatycznych doświadczeń „reporterów lokalnych, fotoreporterów, dziennikarzy śledczych, kryminalnych, reporterów wojennych i dziennikarzy pracujących na «cyfrowym froncie» w redakcji” (Hodalska 2017:17). Nie ma, co prawda, na tej liście reportażystów radiowych, ale ich praca – tak różna od pracy dziennikarzy newsowych – ma z nią wiele wspólnego. Reportażystom też znana jest presja czasu, na przykład kiedy ich bohaterowie są ludźmi śmiertelnie chorymi – wówczas autor staje przed dylematami wiążącymi się z jednej strony z potrzebą jak najszybszego nagrania spotkania, z drugiej utrzymaniem odpowiedniej atmosfery szacunku i komfortu podczas nieśpiesznej rozmowy. Bardzo często wydarzenie newsowe staje się początkiem dłuższej, wielopłaszczyznowej opowieści – praca reportera przeradza się wtedy w pracę reportażysty¹⁹. To dialog z drugim człowiekiem stoi w centrum działania reportera i reportażysty, a „ciężar tych rozmów przekłada się na zdrowie psychiczne” zarówno dziennikarzy, jak

¹⁷ Słowa zaczerpnięte z wykładu K. Michalak, *Od pierwszego wejrzenia...*

¹⁸ Irena Piłatowska pisze o tym w tekście z 2009 r. (Piłatowska 2009: 35–36).

¹⁹ Tak było w przypadku realizacji reportażu M. Hemperek i K. Michalak *Chłopcy z Wygnanki*.

i ich rozmówców (Hodalska 2017: 20). Przed wszystkim jednak obaj – reporter i reportażysta – dotyczą najbardziej traumatycznych ludzkich przeżyć, dramatów, konfrontują się z wielkim cierpieniem, a jak trafnie zauważa Hodalska, parafrazując słowa jednego z dziennikarzy BBC, „nie można przechadzać się po cierpieniach innych ludzi, pozostając nietkniętym” (Hodalska 2017: 174).

Czy na takie spotkanie – oczyszczające, ale też niezmiernie trudne – można się przygotować, właściwymi pytaniami zapewnić bohaterowi opowieści bezpieczeństwo i komfort psychiczny, swoją postawą sprawić, by miał on poczucie dobrej rozmowy²⁰, autentycznego spotkania? Reportażysty radiowi mają swoje sposoby na to, by stworzyć odpowiednio intymne warunki spotkania z bohaterem, by go otworzyć, dając słowem i zachowaniem do zrozumienia, że z nim współodczuwają i go rozumieją. „Umiejętność słuchania drugiego człowieka, a nawet więcej – wsłuchiwanie się w niego i jego opowieść, jest sprawą podstawową dla reportażysty. Każdy z nas ma swoje metody na zjednanie sobie rozmówcy, przełamanie bariery obcości uśmiechem, otwartością, spojrzeniem, w którym jest ciekawość, ale i życzliwość” – pisze I. Piłatowska (2009: 35). Katarzyna Michalak zdradza, że udając się na spotkanie, ubiera się skromnie, w ciemne kolory, tak by mikrofon wtopił się w kolor swetra. Zachowuje się jak ktoś z sąsiedztwa, kto właśnie przyszedł z wizytą. Podczas samej rozmowy słucha uważnie, oczami i gestami dając wyraz zainteresowaniu i zrozumieniu²¹. Olga Mickiewicz-Adamowicz mówi, że do każdego rozmówcy podchodzi z szacunkiem. Stara się go zrozumieć, nie oceniać. Jeśli rozmowa dotyczy trudnych tematów, delikatnie dopytuje, nie atakuje pytaniami. „Nie wstydzę się też swoich emocji. Czasami ja też mam łzy w oczach. Czasami po prostu sobie chwilę z moim bohaterem milczymy. Czasami, zanim zadam następne pytanie, muszę głęboko odetchnąć”, przyznaje²².

Reportażysta powinien być baczny obserwatorem, bo „ludzie mówią nie tylko słowami, trzeba słuchać w pełni wysyłanych komunikatów, angażując w to i wzrok, i słuch, i intuicję. Odczytywanie tych znaków jest niezbędnym elementem zawodu reportażysty” – pisze I. Piłatowska (2009: 35). O tym, jak znacząca dla spotkania z bohaterem, ale i dla treści dialogu między nim a reportażystą, jest umiejętność odczytywania przez dziennikarza tych symptomów, pisze B. Bok: „Znaki są sygnałami pochodzącymi z najgłębszych pokładów świadomości Drugiego. Często są niezamierzone, ale bywają kluczem do otwarcia psychiki boha-

²⁰ Magdalena Hodalska pisze na temat tego, jak odpowiednie przygotowanie może „pomóc ofiarom i ocalałym opowiadać dramatyczne historie w sposób konstruktywny” (Hodalska 2017: 157), ale też, jakie szkody przynosi dla reportera i jego rozmówców brak przygotowania: „nieprzemyślanym słowem lub gestem mogą [reporterzy] niechący doprowadzić do ponownej retraumatyzacji ofiary” (Hodalska 2017: 49).

²¹ Na ten temat K. Michalak mówiła podczas wystąpienia *Od pierwszego wejrzenia...*

²² Fragment prywatnej wymiany mailowej autorki tekstu z reportażystką z dnia 23.06.2020 r.

tera” (Bok 2014: 13). Dlatego do każdej rozmowy jest psychicznie przygotowany, a podczas niej skupiony na opowieści bohatera (Bok 2014: 15). „Nastawiam się w tej chwili całkowicie na drugiego człowieka” – pisze w podobnym tonie O. Mickiewicz-Adamowicz i dodaje: „Jeśli on to czuje – odwzajemnia się szczerością. Najlepszą nagrodą w takich momentach jest wyznanie: «jest pani pierwszą osobą, której o tym opowiedziałem»”.

Zakończenie

W akcie spotkania z człowiekiem w zagrożeniu, z bohaterem odkrywającym głębokie i poranione pokłady psychiki reportażysta radiowy jawi się jako „wrażliwy obserwator”. Określeniem tym posługuje się M. Kafar²³, mówiąc o sobie jako badaczu antropologu, ale przede wszystkim człowieku, „aspirującym do bycia towarzyszem podróży w chorobowej udręce człowieka” (Kafar 2013: 42). Ten oto wrażliwy obserwator/antropolog w sytuacji autentycznego spotkania z cierpieniem Drugiego staje przed dylematem etycznym pomiędzy „pragnieniem obecności i potrzebą prowadzenia badań” i przeżywa przemianę, „nawracając się na człowieka” (Kafar 2013: 30) i – „biorąc jego opowieść” – stając się jego głosem.

Kategoria wrażliwego obserwatora/słuchacza obejmuje reportażystów radiowych. Ich wypowiedzi potwierdzają, że – będąc dziennikarzem – starają się być także cierpliwym, zapewniającym poczucie bezpieczeństwa psychologiem²⁴, z uwagą i szacunkiem słuchającym narracji bohatera, oczami i gestem zapewniającym o swej uwadze, skupieniu i pełnej obecności tu i teraz. Reportażysta to jednak przede wszystkim człowiek, który podczas spotkania z Drugim, nie wstydzi się swoich emocji, w akcie „szacunku, oddania, tragizmu” (Kafar 2013: 43) wyłącza mikrofon²⁵ i po prostu – w milczeniu lub wspólnie płacząc – jest z bohaterem, „przestaje dokumentować, aby móc swobodnie zapleść ramiona” (Kafar 2013: 50) wokół Drugiego, wszak „wiele istotnych rzeczy dzieje się «między nami» poza słowami” (Kafar 2013: 44).

Ale wrażliwy reportażysta – obserwator/antropolog, jak pisze Kafar – to też ktoś, kto bierze odpowiedzialność za opowieść bohatera i przekazuje ją dalej (Kafar 2013: 50). To ten, kto uważnie, empatycznie słucha i zawierzoną mu opowieść prezentuje światu, będąc głosem „wygnańców, wdów i sierot²⁶”, tych, którzy milczą, ludzi w zagrożeniu. To ten, kto „operuje w wymiarach «bezpośredniej obecności i świadczenia na rzecz tych, którzy nie są słyszalni»” (Kafar 2013: 61).

²³ Marcin Kafar nawiązuje tym samym do rozważań Ruth Behar. Zob. Kafar 2013: 42.

²⁴ Na temat psychologicznych umiejętności pisze R. Kapuściński w *Autoportrecie reportera* (Kapuściński 2004: 60).

²⁵ Na temat tego dylematu zob. Kafar 2013: 43.

²⁶ Określenie R. Kapuścińskiego.

Zaprezentowane na Festiwalu Mediów w 2019 roku dokumenty radiowe, a także liczba zgłoszonych do konkursu audycji prowadzą do kilku wniosków. Temat zagrożenia jest jednym z głównych w twórczości reportażystów. Kategoria zagrożenia jest bardzo szeroka i zawiera w sobie niezliczoną ilość tematów związanych z cierpieniem, bólem i krzywdą człowieka. Treść opowieści wyznacza jej formę i dynamikę, definiuje także sposób obecności autora w dziele. Reportaż radiowy jest formą zaświadczenia o tragedii człowieka, jest głosem tego, kogo nikt nie słucha, a kto często swój ból przeżywa w milczeniu. Reportaż jest znakiem obecności Drugiego, bywa jego krzykiem, sposobem wołania o pomoc i sprawiedliwość, jest spowiedzią, której werbalizacja często przynosi ukojenie psychiczne. Dlatego praca reportażysty, stworzony przez niego dokument, jest ważnym głosem w społecznej dyskusji o zagrożeniach człowieka, jest tekstem kultury, który ze względu na artystyczną formę i znaczącą społecznie treść powinien być popularyzowany wśród szerokiej publiczności. Festiwal Mediów „Człowiek w zagrożeniu” jest formą popularyzacji audialnego gatunku.

Bibliografia

- Bachura-Wojtasik Joanna, Kinga Klimczak (2014), „Feature” w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2012 i 2013, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 23, nr 1.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Kinga Sygizman (2016), *Autonarracje w reportażu radiowym* „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12.
- Bok Bengt (2014), *Encounter with the Other. Some reflection on interviewing*, Stockholms dramatiska högskola, Sztokholm.
- Hodalska Magdalena (2017), *Trauma dziennikarzy. Dziennikarstwo traumy*, Wydawnictwo IDMiKS Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- <http://festiwalmediow.pl/historia-festiwalu/> (dostęp: 12.06.2020).
- Kafar Marcin (2013), *W świecie wygnańców, wdów i sierot. O pewnym wariacie antropologii zaangażowanej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kapuściński Ryszard (2004), *Autoportret reportera*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Kapuściński Ryszard (2006), *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Klimczak Kinga (2011), *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kowalska Natalia (2019), *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Michalak Katarzyna (2019), *Przeciwko „zglobalizowanej obojętności”. Reportażysta radiowy wobec problematyki uchodźczej*, [w:] *Tropami retoryki, stylistyki i dziennikarstwa*, red. M. Worsowicz, B. Fiolek-Lubczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Narracja jako sposób rozumienia świata* (2001), red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
- Piłatowska Irena (2009), *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura”, nr 1.

Teorie literatury XX wieku. Podręcznik (2007), red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Tischner Józef (1998), *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

W imieniu tych, których głosu nikt nie słucha – reportaż radiowy na Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu”

Streszczenie: Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej autorka omawia audycje finałowe zgłoszone do radiowej części Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu” w 2019 roku – wtedy bowiem reportaż radiowy wrócił do festiwalowej rywalizacji po dziewięciu latach przerwy. Przegląd tematyki zagrożenia w ośmiu audycjach rekomendowanych do odsłuchania podczas festiwalu staje się pretekstem do rozważań o roli reportażysty radiowego, jego odpowiedzialności i wrażliwości. W drugiej części artykułu autorka ukazuje reportażystę radiowego jako tego, który bierze odpowiedzialność za drugiego człowieka – przeżywającego trudności i cierpienie – i jego opowieść. Badaczka podejmuje też problem zagrożenia dziennikarza, który narażony jest na manipulację, a także – będąc odpowiedzialnym za Drugiego – doświadcza traumy i problemów psychicznych. Autorka odwołuje się między innymi do filozofii dialogu, teorii dziennikarstwa traumy i wrażliwego obserwatora.

Słowa kluczowe: reportaż radiowy, reportażysta radiowy, wrażliwy obserwator, Festiwal Mediów, człowiek w zagrożeniu, spotkanie z Drugim.

On behalf of those whose voice no one hears – radio documentary on Media Festival „Man in Danger”

Abstract: The article is divided into two parts. In the first one author describes broadcasts submitted to the radio section of the Media Festival „Człowiek w zagrożeniu” (Eng. „The Man in Danger”) in 2019. In that year, after nine years of absence, radio documentaries returned to the competition. The discussion of those works is the basis of the further analysis of the radio maker, his responsibility and sensitivity. In the second part, author presents the radio producer as a responsible one who takes care of other people and their stories. Researcher also takes up the problem of manipulation in journalism and the difficult situation of the journalist who can be traumatized because of the responsibility for the Other. Author, among others, refers to philosophy of dialog, theory of trauma journalism and sensitive observer.

Key words: radio documentary, documentary maker, sensitive observer, Media Festival, man in danger, meeting with the Other.

Martyna Dziubałtowska-Woźniak
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

PRZECIW HEGEMONII EKRAŃÓW SŁUCHOWISKO WE WSPÓŁCZESNEJ EDUKACJI SZKOLNEJ

[...] rozważać cud współlistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż [...]

Stanisław Barańczak, *Kontrapunkt*

Współczesna kultura została zdominowana przez kody ikoniczne (plakaty, zdjęcia, filmy, animacje). Warte uwagi wydaje się przede wszystkim to, co jest wyrażone w formie obrazu. Poznawanie świata, zdobywanie wiedzy oraz poszukiwanie rozrywki odbywa się z pozycji widza, a nie czytelnika czy słuchacza (Drzewiecki 2010: 11–12). Dotyczy to przede wszystkim młodych ludzi, którzy wychowali się w epoce ekranów. O swoich spostrzeżeniach na ten temat tak mówił znakomity reżyser dźwięku, od ponad 40 lat związany z Polskim Radiem, Andrzej Brzoska:

Wzrok w naszym systemie fizjologicznym oczywiście dominuje nad słuchem, jest to nam przyrodzone, ale dziś otaczają nas świecące ekrany, a oko łowi ogromną ilość obrazków. To uzależnia. Kiedyś w pewnym liceum brałem udział w cyklu prelekcji. Szkoła przygotowała projektor i na ścianie wyświetlano nazwisko prelegenta oraz temat jego wystąpienia. Mówiłem o słuchowiskach, a uczniowie przez cały czas wpatrywali się w nieruchomy napis. To mnie bardzo zastanowiło. (Drzewiecki 2010: 11)

Uczniowie uzależnili się od ekranów, nie potrafią już odbierać komunikatów pozbawionych ikonicznego komentarza. Przyzwyczaili się do bodźców o dużej intensywności, brakuje im cierpliwości i mają problem z samokontrolą, są stale pobudzeni i szybko się dekoncentrują (Ogonowska 2009: 11). Bezpiecznie i komfortowo czują się w spełniającej ich potrzeby i oczekiwania rzeczywistości pozaszkolnej.

Rozbieżności między przestrzenią szkolną i pozaszkolną wynikają z niedostosowania oficjalnego systemu edukacji do wymogów przesiąkniętej medialnymi przekazami współczesności. Jednocześnie konieczne zdają się próby zrównoważenia aktywności wzrokowej i słuchowej uczniów (Marzec 1994: 156–157). I choć uwrażliwianie na dźwięk, uświadamianie odpowiedzialności za

jego charakter może być szczególnie trudne w dobie kultury ekranów, to jest to możliwe dzięki proponowaniu uczniom metod pracy wykorzystujących techniki audialne. Warto polecić im realizację różnego typu nagrań, wywiadów, skomponowanie własnego utworu muzycznego dowolnego gatunku czy przygotowanie, będącego tematem niniejszego artykułu, spektaklu radiowego.

Wskazując miejsce słuchowiska w edukacji szkolnej, trzeba sięgnąć do zapisów rozporządzenia ministerialnego. W nowej podstawie programowej języka polskiego dla szkoły podstawowej edukacja radiowa znalazła się w obszarze kształcenia kulturowego. Po ukończeniu szóstej klasy uczeń powinien „rozumieć, czym jest adaptacja utworu literackiego (na przykład filmowa, sceniczna, radiowa) oraz wskazywać różnice między tekstem literackim a jego adaptacją” (Podstawa programowa 2017). Ponadto ma „świadomie i z uwagą odbierać filmy, koncerty, spektakle, programy radiowe i telewizyjne” (Podstawa programowa 2017). W podstawie programowej dla szkoły średniej odniesienie do wytworów kultury radiowej w ogóle się nie pojawia. W praktyce to nauczyciel decyduje, czy uczniowie będą mieli okazję poznać słuchowisko.

W kontekście potencjału kultury audialnej dla praktyki szkolnej warto zwrócić uwagę na jedyny w toku obowiązkowej edukacji sprawdzian wrażliwości na żywe słowo, czyli ustną maturę z języka polskiego. Podczas gdy wszelkie werbalne formy sprawdzania sprawności komunikacyjnych w języku angielskim są uważane za potrzebne i ważne, egzamin ustny z języka polskiego jest postrzegany jako zbędny i anachroniczny. Jego wynik w żaden sposób nie wpływa na rekrutację na studia. Matura z języka ojczystego stała się więc niezrozumiałym obowiązkiem, w najlepszym razie pewną formą tradycji. Pokazuje to, jak wartościowany jest przez całe społeczeństwo język polski mówiony (Pieniążek 2019: 161). Używany na co dzień wydaje się nie mieć związku z przedmiotem nauczonym w szkole.

[...] współcześnie jednym z ważniejszych zadań edukacyjnych jest poprawa jakości oraz etycznej relacyjności społecznego komunikowania w języku polskim¹. W zakresie wypowiedzania emocji, afektów i zainteresowań polszczyzna powinna być zatem metodycznie aktywizowana także na potrzeby wyników matury. Edukacyjna funkcjonalizacja języka w obszarach cyberprzestrzeni i rozmaitych relacji zmediatyzowanych pozwoli dowartościować i wnieść do praktyk społecznych obecnie intuicyjnie tworzone formy komunikacji. (Pieniążek 2019: 166)

Szkolna polonistyka musi mieć na uwadze potrzeby młodego pokolenia, oferując mu możliwość obcowania z językiem służącym do dialogu, dzielenia się doświadczeniami i emocjami. Przygotowaniem do tego może być wykorzystywanie na lekcjach języka polskiego wytworów kultury audialnej.

¹ Zaznaczenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

Kultura audialna w epoce ekranów

Upominanie się o edukację audialną w epoce ekranów może wydawać się zbędne i niepraktyczne. Aktualność kultury słowa jednak nie przeminęła, a nawet rozwinęła się w antropologię audialną (Hejmej 2015). Każdego dnia funkcjonujemy w nieustannym szumie, który tworzą przeróżne odgłosy. To gwar ulicy, szmery różnych sprzętów domowych i elektronicznych, sygnały przychodzących połączeń i wiadomości, rozmowy sąsiadów. Przestrzeń dźwiękowa jest więc czymś, co narzuca się współczesnemu człowiekowi, żyjącemu w nieustannym hałasie. W konsekwencji wrażliwość na głosy i muzykę, na przekazywane w nich emocje, ich subtelność czy oryginalność się zmienia. Zmysł słuchu stracił na znaczeniu, została mu nadana rola drugorzędna, nie docenia się wyjątkowości świata odbieranego za jego pośrednictwem (Albińska 2011: 152).

Jednocześnie współczesny człowiek raczej nie wykazuje zmęczenia dźwiękami i świadomie unika ciszy. Muzyka czy audycje radiowe są słuchane w ciągu dnia podczas wykonywania domowych obowiązków, jazdy samochodem czy odpoczynku. Stały się dla codzienności tłem, przez co uczestniczenie w tradycji audialnej odbywa się p r z y o k a z j i innych aktywności. Kultura słowa rozwija się także dzięki popularności sprzętów elektronicznych, które umożliwiają nagrywanie i odbieranie dźwięków coraz wyższej jakości.

O nieprzemijającej aktualności sztuki audialnej świadczy upowszechnienie podcastów i audiobooków. Podcast to forma internetowej audycji cyklicznie udostępnianej słuchaczom. Może być połączony z nagraniem wideo, ale najważniejszą funkcję w jego przypadku pełni przekaz słowny. Z badania przeprowadzonego w sierpniu 2019 roku wynika, że w Polsce podcastów słucha 27 procent internautów (badanie Publicis Groupe 2019). W ciągu roku poprzedzającego ankietę z tą formą audialną zetknęła się ponad połowa odbiorców, co świadczy o szybko rosnącej popularności. Współcześni odbiorcy kultury coraz częściej korzystają także z audiobooków oraz aplikacji, które je udostępniają². Wiąże się to z obsesyjnym dążeniem do multitaskingu, poczuciem braku czasu oraz przekonaniem o umiejętności dzielenia uwagi. Słuchanie literatury jest także sposobem na odciążenie wzroku. Audiobooki wydają się szczególnie atrakcyjne dla młodzieży, która w ich użyciu widzi szansę na szybkie i niewymagające zapoznanie się ze szkolną lekturą. Uczniowie, zamiast tradycyjnego odczytania tekstu, wybierają właśnie odsłuchanie nagrania. Wzrost liczby odbiorców podcastów i audiobooków może dawać nadzieję, że w przemianach kultury audiowizualnej istnieje możliwość zrównania pozycji słowa względem obrazu (Drzewiecki 2010: 85).

² Ostatnie badanie na temat popularności audiobooków zostało przeprowadzone w 2014 r. Jego wyniki pokazują, że audiobooki zna i z nich korzysta 9 procent badanych, najliczniejsza grupa wiekowa (48 procent) to użytkownicy między 15. a 24. rokiem życia.

Zanim ludzie zaczęli używać znaków graficznych, komunikacja bazowała na przekazach ustnych. Obecnie żyjemy w czasach tak zwanej wtórnej oralności (Ong 2009). Opiera się ona, tak jak oralność pierwotna, na żywym słowie, a wspomagają ją sprzęty elektroniczne oraz media. Cechą wspólną dwóch typów oralności jest to, że język staje się zdarzeniem, sposobem działania (Ong 2009: 109). Człowiek musi być aktywnym uczestnikiem komunikacji. Postęp w zakresie technologii teleinformatycznych sprawił, że ludzie rozmawiają ze sobą coraz częściej i dłużej. „Rozwój dyskretyzacji, dominującej w dzisiejszych systemach informacji i komunikacji, jest powiązany z przejściem od dźwięku do widzenia” – podkreślał Walter J. Ong (Ong 2009: 328). Przez to w czasach wtórnej oralności zmienił się status słowa, które stało się o b r a z o w e. Jest widzialne poprzez znaki odwołujące się do rzeczy. O wartości żywego słowa można było przekonać się w czasie trwania pandemii koronawirusa wiosną 2020 roku. W związku z przymusową społeczną izolacją większego znaczenia nabrał kontakt z drugim człowiekiem nawiązywany za pośrednictwem telefonów i komunikatorów. Większość instytucji i firm zlecało swoim pracownikom pracę zdalną, edukacja dzieci i młodzieży odbywała się w trybie online. To doświadczenie pokazało, jak istotna jest umiejętność słuchania innych oraz formułowania własnych wypowiedzi i że sprawne porozumiewanie się wymaga precyzji i koncentracji oraz empatii i otwartości.

Obcowanie z kulturą audialną to znakomite przygotowanie do spotkania z drugim człowiekiem. Uważną i opartą na szacunku komunikację można powiązać z filozofią dialogu Józefa Tischnera. Człowiek został w niej określony jako „istota dramatyczna”, co oznacza, że sensem jego życia jest „przeżywać dany czas, mając wokół siebie ludzi i ziemię jako scenę pod stopami” (Tischner 1998: 7). Każdego dnia musi on otwierać się na bliźniego, na codzienność oraz na upływający czas (Tischner 1998: 8). Można rozumieć wartość egzystencji dzięki świadomości własnej osoby, ale przede wszystkim objawia się ona w obecności innych ludzi. Spotkanie zakłada uczestnictwo. Nie chodzi tu jedynie o wypowiedzianie słów. Oznacza doświadczanie drugiego człowieka, czyli „dochodzenie do świadectwa”, do prawdy o nim (Tischner 1998: 27). Jest to w rzeczywistości jedyne w życiu doświadczenie w pełni oddające znaczenie tego słowa. Tak istotę spotkania ujął Tischner:

Doświadczamy innego, spotykając go. Spotkać to coś więcej, niż mieć świadomość, że inny jest obok mnie lub przy mnie. Wmieszany w uliczny tłum mam świadomość, że obok mnie są inni ludzie, co jednak nie znaczy, że ich spotykam. S p o t k a n i e j e s t w y d a r z e n i e m. Spotkanie pociąga za sobą istotną zmianę w przestrzeni obcowania. Ten, kto spotyka, wykracza – transcenduje – poza siebie [...]. (Tischner 1998: 27)

Spotkanie nie jest sytuacją przypadkową. Tak naprawdę poprzedziły je przygotowania, które obejmują „całą przeszłość osób, które się spotkały” (Tischner 1998: 18). To pewnego rodzaju zaplecze tworzą przeżycia i uczucia, relacje na-

wiązywane z innymi ludźmi, czyli wszystko to, co kształtuje człowieka, co stanowi podbudowę jego hierarchii wartości. Ludzie, dialogując ze sobą, zmieniają siebie nawzajem, pozostawiają ślady na swoich scenach dramatycznych. Tym samym ujawnia się mobilizująca i sprawcza moc spotkania. Bardzo ważne jest więc wyczuwanie na słowo wypowiedziane przez drugiego człowieka.

Wszystko to pokazuje, że kontakt ze sztuką audialną jest pożyteczny dla współczesnego człowieka. Mimo dominacji dzieł wizualnych w kulturze łatwo dostrzec aktualność i atrakcyjność form bazujących jedynie na przekazie słownym. Poza tym można wskazać na powszechną potrzebę ćwiczenia percepcji słuchowej oraz uwrażliwiania na słowo i dźwięk.

Potencjał teatru radiowego w edukacji szkolnej

Odpowiedzią na potrzebę rozwijania u dzieci i młodzieży kompetencji komunikacyjnych może być włączenie do procesu edukacji metod wykorzystujących słuchowisko. Często kojarzy się ono z archaicznym i nieatrakcyjnym gatunkiem audycji radiowej. Jest to jednak mylne i ograniczone postrzeganie tego wytworu kultury audialnej. Każdego roku pojawiają się kolejne realizacje spektakli radiowych, również tych dedykowanych dzieciom i młodzieży, które znajdują liczne grono odbiorców. Pojawiają się zarówno nowe słuchowiska komercyjne, jak i te awangardowe, w których zrezygnowano z fabuły na rzecz dźwiękowych kolaży. Realizacji słuchowisk podejmują się już nie tylko artyści Teatru Polskiego Radia. Pod koniec 2019 roku pierwsze słuchowisko zrealizował Empik Go. Aktualności słuchowiska dowodzi również to, że jego definicja znalazła się w wydanym w 2017 roku *Interpretatywnym słowniku terminów kulturowych 2.0* obok takich haseł jak *apka*, *blog* czy *e-book* (Iwasiów, Madejski 2017).

Kultura audialna stawia jednak przed jej uczestnikami pewne warunki. O specyfice odbioru słuchowiska tak pisała znakomita znawczyni sztuki radiowej Sława Bardijewska:

Rzeczywistość utworu radiowego odznacza się wewnętrzną swoistością, którą zawdzięcza złożonej, pojęciowo-spostrzeżeniowej naturze znaku radiowego. Jest jednocześnie ogólna i szczegółowa, symboliczna i dosłowna, materialno-doznaniowa i wyobrażeniowo-imaginacyjna: sytuuje się pod względem jakości między literaturą a teatrem i filmem. Jednakże dominuje w niej kategoriałne ujęcie świata narzucone przez kod języka, który staje się centrum radiowego układu znaczącego – brzmieniowa, głosowa warstwa słowa narasta na pojęciowej, dźwięki naśladowcze nakładają się na werbalny, pojęciowy walor znaku. (Bardijewska 1978: 137)

Angażując tylko jeden zmysł, słuchowisko wymaga szczególnego skupienia i większej aktywności intelektualnej (Grelowska 2007: 37). Zmusza do

skoncentrowania się na szczegółach – dźwiękach i muzyce, które tworzą tło dla akcji. Andrzej Brzoska tak wspomina wykorzystanie pewnego nagrania w pracy dydaktycznej:

Kiedyś prezentowałem studentom nagranie ciszy z komory śmierci w Auschwitz. To jest tylko cisza, nie ma żadnego dźwięku, ale świadomość, że słuchamy tej właśnie ciszy, sprawia, że czujemy się tak, jakbyśmy siedzieli w komorze po wykonanej egzekucji. To jest głębokie przeżycie. Dźwięk może angażować bardzo intensywnie. Słuchowisko to dla wielu prawdziwe wyzwanie. (Kopciński 2015)

Słowa mają moc, ale z taką samą mocą może działać cisza. Obcowanie ze sztuką opartą wyłącznie na brzmieniu przynosi ogromne korzyści dla uczniów: uwrażliwia ich na dźwięk, pozwala ćwiczyć koncentrację, uczy brać odpowiedzialność za słowo i okazywać szacunek dla tego, co słyszymy. Zdaje się, że młodzi odbiorcy są przyzwyczajeni raczej do powierzchownego traktowania dzieł kultury. W przypadku przekazów słuchowych oczekuje się od nich ograniczenia każdej innej aktywności przy jednoczesnym uruchomieniu licznych procesów myślowych. Współczesna młodzież przywykła do łączenia różnych działań, a jednocześnie, zwykle przebodźcowana komunikatami o silnym natężeniu, ma tendencję do częstego przenoszenia uwagi na różne obiekty. Odbiór dzieła audialnego wymaga skoncentrowania się jedynie na słuchaniu, co, paradoksalnie, może być trudniejsze. Potwierdzają to moje doświadczenia w pracy dydaktycznej z wykorzystaniem słuchowiska na lekcjach języka polskiego w szkole podstawowej. Podczas odtwarzania nagrania uczniowie często rozglądali się po sali, szukając dla siebie dodatkowego obiektu zainteresowania.

Pracując ze słuchowiskiem, uczeń ćwiczy koncentrację i skupianie uwagi na treściach przekazu. Musi uchwycić konstrukcję utworu, sekwencję poszczególnych jego części, zrozumieć związki między nimi (Jedliński 2004: 115). Kultura audialna wpływa również na pobudzanie wyobraźni i fantazji twórczej, dzięki którym odbiorca nadaje znaczenie wysłuchanym treściom. Słowa i muzyka, ale także inne dźwięki pomagają w określaniu zdarzeń oraz kreowaniu bohaterów (Jedliński 2004: 115). Przekaz zostaje w ten sposób uzupełniony o szczegóły, które w przypadku dzieła wizualnego są przedstawione za pomocą obrazu. Janusz Kukuła, wieloletni dyrektor Teatru Polskiego Radia, nazywa słuchowisko kalejdoskopem, który dopasowuje się do wyobraźni każdego ze słuchaczy (Łastowiecki 2013: 46). Mimo jednorodności dzieła jego percepcja jest całkowicie subiektywna (Jedliński 2004: 114). Można powiedzieć, że jest tyle słuchowisk, ilu odbiorców.

W praktyce szkolnej warto zwrócić uwagę na najnowsze, nowatorskie i oryginalne, realizacje. Współczesny teatr radiowy cechuje elastyczna formuła estetyczna oraz przyzwolenie na mieszanie konwencji i stylów. Jest wytworem z pogranicza sztuk tradycyjnych, co określa jego swoistość gatunkową: „nacechowany

literacko – unieważnia w swoim obszarze kanony literackiej prozy, wsparty na dramaturgii – odrzuca ostre rygory dramatu scenicznego, pozornie daleki od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone” (Bardijewska 1978: 7). Szkolne słuchowisko nie powinno być wiernym odtworzeniem lektury. Znacznie większe korzyści dla uczniów może przynieść zaproponowanie im odczytania tematu literackiego na nowo, zainspirowania się nim i wyreżyserowania własnej interpretacji eksponującej problemy szczególnie bliskie młodym ludziom. Joanna Bachura widzi w słuchowisku szansę na edukowanie młodzieży w zakresie obcowania z kulturą:

Młodzi ludzie powinni zacząć o sobie myśleć jako o uczestnikach kultury, jej współtwórcach, a nie tylko jej konsumentach. Słuchowiska ułatwiają taką edukację; uczą interpretować to, co się słyszy, są bodźcem do kreatywnego myślenia, a przecież interpretacja to także współtworzenie dzieła sztuki, w tym wypadku fonicznej. (Bachura 2012: 90)

Każdy odbiorca może interpretować słuchowisko selektywnie, wybierając elementy dla niego interesujące. Tekst kultury pozbawiony obrazu pozostawia ogromne pole do indywidualnych odczytań. Najnowsze realizacje radiowe są szyte na miarę współczesnego użytkownika kultury. Twórcy szukają metod, by zjednać sobie słuchaczy i uatrakcyjnić przekaz. Spektakle są nagrywane poza studium radiowym, gdzie udaje się zarejestrować autentyczne dźwięki. Inspiracją w podejmowanej tematyce są natomiast coraz częściej codzienność i prawdziwe historie (Bachura 2012: 83). Realizacje już z założenia mają korespondować z oczekiwaniami i potrzebami współczesnego odbiorcy. Sięganie po gatunek słuchowiska w szkole to szansa na pokazanie uczniom możliwości swobody artystycznego wyrazu i spotkanie z ich wrażliwością, a także praktyczna we współczesnym systemie edukacji oszczędność czasu i narzędzi dydaktycznych. Włączenie spektaklu radiowego do planu lekcji nie wymaga dodatkowych pomocy naukowych.

Nawet jeżeli reżyserzy odwołują się do znanych motywów literackich czy decydują się na przedstawienie własnej adaptacji dzieła kultury, to ich propozycje zostają ściśle związane z problemem kondycji współczesnego człowieka³. Jak zauważa J. Bachura, „scena radiowa ewoluuje i zmienia się tak szybko, jak osiągnięcia techniki, a tym samym odpowiada gustom i wykształceniu, ciągle doskonalonym umiejętnościom swego odbiorcy” (Bachura 2012: 88). Dla młodego twórcy

³ Myślę o zrealizowanych w ubiegłym roku w Teatrze Polskiego Radia *Mitach greckich*, które powstały pod opieką artystyczną Janusza Kukuły. Historie mitologiczne i archetypiczne stały się tylko inspiracją do mówienia o problemach współczesnego człowieka. Wśród podejmowanych tematów pojawiły się m.in. strata dziecka, zdrada małżeńska, uzależnienia.

lub słuchacza teatru radiowego najistotniejszy jest temat i kreacja świata przedstawionego, które muszą wykazywać podobieństwo do jego najbliższego otoczenia (Pawlik 2011: 340). W ten sposób często zostaje pominięty wątek konwencji artystycznych. Liczy się doświadczenie wyniesione z życia lub z kontaktów z innymi dziedzinami sztuki. To do młodego uczestnika kultury muszą zostać dopasowane realizacje, które mu się proponuje do odsłuchania, zinterpretowania i skomentowania. Ryszard Jedliński widzi sukces włączania gatunku teatru radiowego do szkolnej praktyki w jego autentyczności dla młodego odbiorcy. Słuchowisko może ułatwić zmierzenie się z trudnym tematem, „wiążąc go z bohaterem, który staje się postacią bliską, a przede wszystkim «żywą»” (Jedliński 2004: 118). Propozycje pojawiające się na lekcjach muszą odpowiadać gustom i umiejętnościom młodzieży. Postęp technologiczny, usieciowienie kultury, rozwój mediów społecznościowych przyczyniają się do zmiany sposobu myślenia, postrzegania rzeczywistości, definiowania oczekiwań i potrzeb. Radio jako atrakcyjna forma kultury „musi być sztuką otwartą na rozwój coraz to nowszych form ekspresji, musi być medium, w którym znajdzie się przestrzeń dla wszystkiego, co inspirowane zarówno sztuką, jak i kulturą masową” (Bachura, Pawlik 2011: 209).

Deprecjonowanie wytworów kultury popularnej przed uczniami prowadzi jedynie do zwiększenia dystansu między nimi a nauczycielem oraz do odrzucania proponowanych im tematów. Współczesny człowiek jest często niespójny, jego tożsamość i przekonania zmieniają się:

Dziś bohaterem najpopularniejszych widowisk i filmów oraz wysoko ocenianych narracji literackich jest postać o charakterze ponowoczesnym, często jest to bohater o cechach podmiotu posthumanistycznego. To jednostka, która staje się autorem i realizatorem własnych pragnień, która afektywnie, nie całkiem racjonalnie wchodzi w popkulturowe lub uznawane za prestiżowe scenariusze działania. Nie postępuje w zgodzie z tradycją lub z obiektywnymi zasadami. Wciąż wytwarza siebie w rytm własnych pragnień i kreowanych przez media oraz technologie sposobów doświadczania świata. (Pieniżek 2018: 300)

Współczesne słuchowisko, również to proponowane uczniom w szkole, musi zgadzać się na eksperyment, na błądzenie w poszukiwaniu tożsamości, na relatywizm kulturowy, na stawianie trudnych pytań. Kultura audialna może pozwalać na doświadczanie intensywnych przeżyć i namysł nad własną egzystencją. Radio proponuje tworzenie sztuki wartościowej, ale przede wszystkim związanej z życiem codziennym, uwzględniającej zmiany w komunikacji społecznej, zmiany technologiczne oraz przemiany samego odbiorcy. Realizacje współczesnych słuchowisk pokazują, że żywe słowo może konkurować z animacją czy filmem.

Współczesne słuchowiska o życiu i literaturze

Prezentując uczniom teatr radiowy, warto zwrócić uwagę na przykłady współczesnych realizacji tego gatunku audialnego⁴. Mogą one dla nich być interesujące ze względu na swoją autonomiczność i porzucanie sztywnych kanonów w zbliżaniu się do codziennych problemów (Bachura 2010: 476–477). Spektakle radiowe podejmują często temat trudnych życiowych sytuacji i problemów. Wykorzystanie takich audycji w edukacji pozwala przygotować uczniów do kształtowania postaw i norm. Znakomitym przykładem słuchowiska nowatorskiego w formie i odważnego w podejmowanej tematyce jest *Dziesięć pięter* Cezarego Harasimowicza w reżyserii Janusza Kukuły.

Mimo że spektakl *Dziesięć pięter* został zrealizowany na początku XXI wieku (w 2001 roku), jego wymowa pozostaje niezwykle aktualna dla młodego odbiorcy. Słuchowisko to rapowana ballada – narrator wypowiada kwestie, poddając się rytmowi muzycznego podkładu. Dzieło prezentuje przygnębiający portret społeczeństwa, które znieczuliły trudne realia codzienności. Z bloku wyskakuje 13-letni chłopiec, który został przyłapany na kradzieży w supermarkecie. Spadając, mija kolejne 10 pięter, na których mieszkają bohaterowie tej sztuki. I chociaż w słuchowisku „postaci zostały zmyślane”, to „historia jest prawdziwa”⁵. Problemy zubożenia na zło, przyzwolenia na przemoc psychiczną, niezrozumienia dla odmiennej wrażliwości są boleśnie aktualne również dla współczesnej młodzieży.

Przykład *Dziesięciu pięter* pokazuje, jak do gatunku słuchowiska z powodzeniem można włączać elementy kultury masowej. Na lekcjach o współczesności mówi się nadal z dużym dystansem, a kultura popularna traktowana jest tylko jako opozycja względem kultury wysokiej, tej z założenia lepszej i bardziej wartościowej. W praktyce szkolnej ciągle zakłada się, że tylko dzieła sztuki wysokiej pomagają uczniom uzyskiwać dojrzałość życiową i kulturową. W proponowanej tematyce brakuje współlistnienia historii i współczesności (Bachura 2008: 276–277).

Ciekawą realizacją teatru radiowego, którą można zaprezentować na lekcji języka polskiego w szkole średniej, jest *Wielka Improwizacja* Wojciecha Tomczyka w reżyserii Janusza Zaorskiego. Słuchowisko zdobyło Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie w 2019 roku. Akcja spektaklu rozgrywa się podczas meczu Legii i Cracovii, który odbył się w 1967 roku. Na trybunach spotykają się Kazimierz Dejmek oraz Gustaw Holoubek, by rozmawiać na temat planowanej pracy nad legendarną realizacją *Dziadów* Adama Mickiewicza. Reżyser usiłuje namówić uznanego aktora do zagrania roli Gustawa-Konrada, a ten długo się opiera, wymieniając liczne wady całego przedsięwzięcia.

⁴ Na stronie internetowej Polskiego Radia oraz Ninateki można odnaleźć zapisy nie tylko archiwalnych słuchowisk, ale również nowatorskie adaptacje z ostatnich kilkunastu lat.

⁵ <https://ninateka.pl/audio/dziesiec-pieter-cezary-harasimowicz> (dostęp: 29.12.2020).

Spektakl *Wielka Improwizacja* jest dziełem wielowymiarowym i nowatorskim. Pozwala na zaproponowanie uczniom przyjrzenia się tematowi, z którym mierzą się na co dzień na lekcjach języka polskiego czy historii. *Dziesięć pięter* ukazuje doświadczenie jednostkowe, realizacja Zaorskiego podejmuje natomiast problem doświadczeń narodowych. Ważną kwestią pozostaje oczywiście sens dzieła Mickiewicza oraz ocena całej romantycznej spuścizny, która jest „jak srebra rodowe – nie można jej używać ani sprzedawać, pokazać za granicą też nie można, bo nie rozumiemy”⁶. Spektakl dużo mówi o zniewoleniu narodu i wartości niepodległości. Dwa miejsca – teatr oraz stadion piłkarski – to przestrzenie, które nawet w systemie totalitarnym dają namiastkę wolności. Wreszcie *Wielka Improwizacja* to także utwór o tym, jakim narodem są Polacy, którzy często reagują impulsywnie, jak to na meczu piłki nożnej, albo trwają w nabożnym skupieniu przed swoimi świętościami.

Podsumowanie

W praktyce szkolnej warto sięgnąć do bogatej oferty spektakli Teatru Polskiego Radia. W sezonie 2018/2019 została ona uzupełniona o ponad 30 nowych realizacji. Wzięli w nich udział znakomici i zasłużeni artyści, a także młodzi adepci sztuki scenicznej. Repertuar cechuje różnorodność zarówno formy, jak i prezentowanych treści. Pojawiają się w nim, często bazujące na eksperymencie, adaptacje klasyki literatury polskiej i światowej, a także zapomnianych tekstów (na przykład *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* z sezonu 2018/2019). Teatr Polskiego Radia często podejmuje tematykę najbardziej aktualną, co jest szczególnie istotne w kontekście jego potencjału dla szkoły. I tak już na początku czerwca 2020 roku, czyli trzy miesiące po wprowadzeniu obostrzeń związanych z epidemią koronawirusa, zostało zaprezentowane słuchowisko *Kwarantanna* autorstwa Marty Rebzdy w reżyserii Waldemara Modestowicza. Spektakl porusza aktualny problem, który odcisnął piętno na całym społeczeństwie.

Włączanie słuchowiska do praktyki szkolnej może się wiązać z pewnymi trudnościami. Największą jest dostępność realizacji. Chcąc korzystać tylko z legalnych źródeł, niestety, trudno dotrzeć do najnowszych przedstawień. Po emisji na antenie radia tylko nieliczne z nich trafiają do otwartego archiwum na stronie Teatru Polskiego Radia. Wskazane byłoby udostępnianie w większym zakresie spektakli radiowych szkołom. Mogłoby to zachęcić młodych odbiorców i zaprocentować napływem przyszłych słuchaczy. Problemem może być także dostępność odpowiednich pomocy dydaktycznych. W szkole nie dba się o jakość

⁶ <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/2235432,Wielka-improwizacja-Posluchaj-nagrodzonego-sluchowiska> (dostęp: 29.12.2020).

dźwięku. Nauczyciele są zmuszeni używać przestarzałego sprzętu, który nie oddaje w pełni walorów dzieł kultury audialnej.

Słuchowisko jest gatunkiem wielowymiarowym i niejednorodnym. Kiedyś nazywano je teatrem wyobraźni, w którym za sprawą wyłącznie dźwięku tworzy się cały świat przedstawiony i ukazuje pełnia wrażeń. Spektakl radiowy znosi wszelkie ograniczenia czasu i przestrzeni, wszystko jest w nim możliwe. Jednocześnie to dzieło stawiające wymagania wobec odbiorcy. Nakazuje skupienie i koncentrację oraz wrażliwość na słowo. Taka ocena słuchowiska i dziś także nie straciła na aktualności. Włączanie spektakli radiowych do edukacji pozwala rozbudzać w uczniach odpowiedzialność za wypowiedzane słowa oraz wyczulenie na otrzymywane komunikaty. To szczególnie istotne we współczesnych czasach zdominowanych przez kulturę ekranu.

W kulturze współczesnej każdy uczestnik jest jednocześnie twórcą. Proponowane uczniom słuchowiska muszą więc być zgodne z ich oczekiwaniami i potrzebami. Zdaje się, że często nie docenia się włączania w edukację wytworów kultury masowej, które już dawno wkroczyły do różnego typu realizacji artystycznych. Wykorzystując narzędzia dobrze znane uczniom, można tak naprawdę często sprawnie i efektywnie zrealizować cele poznawcze nauczania. Współczesne słuchowisko daje szansę nawiązania z uczniami dialogu i zachęcenia ich do zainteresowania się kulturą współczesną.

Bibliografia

- Albińska Karolina (2011), *Słuchowisko w erze „nowego radia”. O współczesnym sposobie istnienia teatru audialnego i jego statusie*, „Kultura i Edukacja”, nr 1.
- Albińska Karolina (2012), *Ku nauce i ku zabawie. Refleksja nad edurozrywkowym potencjałem słuchowisk i audiobooków. Aspekt szkolny i pozaszkolny*, „Zeszyt Naukowy Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Krakowie”, nr 26.
- Bachura Joanna (2008), *Tekst audialny jako element humanistycznej edukacji gimnazjalistów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 11.
- Bachura Joanna (2009), *Klasyczne wartości w dobie ponowoczesności na przykładzie radiowej sztuki słowa. O niepewności życia we współczesnych czasach*, „Media – Kultura – Społeczeństwo”, nr 1.
- Bachura Joanna (2010), *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 13.
- Bachura Joanna (2012), *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bachura Joanna, Aleksandra Pawlik (2011), *Współczesne słuchowisko na tle przemian technologicznych*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowskiej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bardijewska Sława (1978), *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa.

- Bardijewska Sława (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy i Handlowy Elipsa, Warszawa.
- Drzewiecki Piotr (2010), *Renesans słowa. Wychowanie do logosfery w kulturze audiowizualnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Fish Richard L., *Genesis and Renaissance: A Brief History of Audio Theater*, <https://www.scribd.com/document/49032206/Genesis-and-Renaissance-A-Brief-History-of-Audio-Theatre> (dostęp: 4.04.2020).
- Forecka-Waśko Katarzyna (2016), *Złote czasy radia. Edukacyjne i wychowawcze funkcje radiowych audycji umuzykalniających*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja”, nr 2.
- Grelowska Wanda (2007), *Rola przekazu radiowego w kształceniu językowym dziecka*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2007, nr 4.
- Hejmej Andrzej (2015), *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5. <https://ninateka.pl/audio/dziesiec-pieter-cezary-harasimowicz> (dostęp: 29.12.2020). <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/2235432,Wielka-improwizacja-Posluchaj-nagrodzonego-sluchowiska> (dostęp: 29.12.2020).
- Jarzębowski Zbigniew (2017), *Słuchowisko*, [w:] *Interpretatywny słownik terminów kulturowych 2.0*, red. S. Iwasiów, J. Madejski, Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Szczecin.
- Jedliński Ryszard (2004), *Rola medium radiowego w kształceniu polonistycznym w klasach IV–VI i gimnazjum*, [w:] *Edukacja medialna. Teksty i preteksty*, red. I. Borkowski, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław.
- Kopciński Jacek (2015), *Lubię dźwięki incydentalne (wywiad z Andrzejem Brzoską)*, „Teatr”, nr 5, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/1734/lubie_dzwieki_incydentalne/ (dostęp: 2.06.2020).
- Kukuła Janusz (1996), *Aby radio było sztuką*, „Teatr Polskiego Radia”, nr 1–2.
- Łastowiecki Janusz (2013), *Wielka wspólnota osobnych*, „Tekstualia”, nr 1.
- Łastowiecki Janusz (2019), *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego na przykładzie polskich realizacji gatunku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Marzec Anna (1994), *Radio w nauczaniu języka polskiego*, [w:] *Edukacja teatralna, filmowa i radiowa na lekcjach języka polskiego w klasach IV–VIII*, red. A. Marzec, S. Rzęsikowski, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce.
- Ogonowska Agnieszka (2009), *Telewizja w edukacji medialnej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Ong Walter J. (2009), *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wstęp, przekł. i oprac. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Pawlik Aleksandra (2011), *Kreacja odbiorcy modelowego w słuchowisku adaptacyjnym dla dzieci (na przykładzie „Małej księżniczki” według powieści F.H. Burnett)*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Pieniążek Marek (2018), *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Pieniążek Marek (2019), *Aksjologia wydarzenia lekcyjnego*, [w:] *Polonistyka i świat wartości. Edukacja polonistyczna jako wartość*, red. M. Marzec-Jóźwicka, A. Karczewska, S.J. Żurek, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Joanna Bachura (2011), *Rola słuchowisk w komunikacji kulturowej*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.

Podcasty coraz popularniejsze w Polsce. Słuchane dla wiedzy, rozrywki i relaksu (2019), <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/podcasty-coraz-popularniejsze-w-polsce-sluchane-dla-wiedzy-rozrywki-i-relaksu> (dostęp: 1.06.2020).

Podstawa programowa do języka polskiego (2017), <https://podstawaprogramowa.pl/Szkola-podstawowa-IV-VIII/Jezyk-polski> (dostęp: 2.05.2020).

Tischner Józef (1998), *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Warońska Joanna (2011), *Wirtualne widowiska i wirtualne słuchowiska w dramatach radiowych*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie”, z. XII.

Przeciw hegemonii ekranów. Słuchowisko we współczesnej edukacji szkolnej

Streszczenie: Artykuł podejmuje temat funkcjonowania gatunku spektaklu radiowego we współczesnej edukacji humanistycznej. W pierwszej części opracowania autorka przedstawiła krótką charakterystykę współczesnej kultury, którą zdominowały przekazy ikonizacyjne, oraz jej wpływ na dzieci i młodzież. Omówiony też został status kultury audialnej (przede wszystkim jej popularnych form) oraz znaczenie głosu i dźwięku. Autorka zwróciła uwagę na wpływ dzieł awizualnych na zdolności komunikacyjne współczesnego człowieka, by na koniec poruszyć kwestię potencjału gatunku słuchowiska w edukacji humanistycznej. Kultura audialna stawia przed młodym odbiorcą pewne wymagania, autorka wskazała je, jednocześnie przedstawiając specyfikę odbioru teatru radiowego i korzyści płynące z jego wykorzystania w praktyce szkolnej. Najważniejsze to rozbudzanie wyobraźni i fantazji twórczej, a także możliwość odnalezienia w prezentowanych treściach tematów i problemów bliskich młodym ludziom. W opracowaniu pojawiły się też komentarze na temat specyfiki najnowszych słuchowisk, które dla dzieci i młodzieży mogą być atrakcyjne ze względu na nowatorską formę oraz inspiracje kulturą popularną. W artykule zostały przedstawione dwie współczesne realizacje gatunku: *Dziesięć pięter* i *Wielka Improwizacja*, oraz zalety zaproponowania ich uczniom.

Słowa kluczowe: słuchowisko, radio, kultura audialna, edukacja artystyczna.

Against the Hegemony of Screens. A Radio Play in Contemporary School Education

Abstract: The article discusses the functioning of the radio spectacle genre in contemporary humanistic education. In the first part of the study, the author briefly discusses the characteristics of contemporary culture, which is dominated by iconic messages, and its impact on children and youth. The work characterizes the status of audible culture (especially its popular forms) and the importance of voice and sound. The author also

paid attention to the influence of visual works on the communication skills of contemporary man. Then she discussed the issue of the potential of the radio play genre in humanistic education. The requirements of the audible culture for young audiences were mentioned, as well as the specifics of radio theatre reception and the benefits of its use in school practice. The author paid attention primarily to the opportunity to stimulate imagination and creative fantasy, as well as the opportunity to find in the presented content topics and problems close to young people. The study also included comments on the specifics of the latest radio plays, which may be attractive for children and young people due to their innovative form and popular culture inspirations. The article also presents two contemporary realizations of the genre *Dziesięć pięter* (Eng. *Ten Floors*) and *Wielka Improwizacja* (Eng. *The Great Improvisation*), and the advantages of offering them to students.

Key words: radio play, radio, audio culture, artistic education.

CZEŚĆ II

RADIO I NOWE MEDIA

Paulina Czarnek-Wnuk

Uniwersytet Łódzki

MOBILNOŚĆ RADIA – OFERTA APLIKACJI POLSKICH NADAWCÓW

Wprowadzenie

Medium audialne¹ od dawna podąża za swoimi odbiorcami, towarzyszy im w różnych przestrzeniach życia, między innymi w pracy, na zakupach czy w środkach komunikacji. Mobilność wskazywana jest jako jedna z cech dystynktywnych radia, szczególnie rosnąca w siłę wraz z miniaturyzacją odbiorników i postępującym rozwojem technologicznym. Dopiero jednak możliwość korzystania z medium audialnego online na różnych urządzeniach przenośnych dała słuchaczom szansę nieskrępowanego wyboru interesującego ich przekazu (wcześniej mogli to robić głównie w przestrzeni prywatnej) (por. Cordeiro 2012: 492–510). Sposobności do słuchania radia w sieci jest oczywiście wiele – taką możliwość dają na przykład strony internetowe poszczególnych nadawców, specjalne platformy gromadzące ofertę różnych stacji, jak Open.fm, programy do odtwarzania radia w internecie, jak RadioSure, etc. (Zhang 2016: 365–367). Popularność nowomediálních rozwiązań potwierdzają dane dostarczane przez instytuty badawcze, na przykład raport CBOS-u „Słuchanie muzyki”² (por. także O’Neil 2007: 15–16) pokazuje, że medium audialne nadal wskazywane jest jako istotne jej źródło, niemniej jednak szczególnie w gronie młodych odbiorców to smartfony wiodą prym³. Rozwiązania mobilne coraz silniej zaznaczają swój wpływ w wielu przestrzeniach życia, dlatego też i w przypadku radia stają się one współcześnie elementem, na który nadawcy kładą znaczny nacisk (Łódzki 2007: 182; Wielopolska-Szymura 2014: 19–32). W niniejszym tekście posługuję się terminem mobilność rozumianym jako zdolność do podążania za odbiorcami i ich potrzebami, co medium audialne czyniło już od dawna, ale także jako efekt rozwoju technologicznego, który

¹ Pojęcie medium audialne stosuję synonimicznie do pojęcia radio.

² CBOS, *Słuchanie muzyki*, komunikat z badań nr 102/2018, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_102_18.PDF (dostęp: 25.06.2020). Por. także: *Radio coraz bardziej mobilne (analiza)*, <https://iloveradio.pl/radio-coraz-bardziej-mobilne-analiza> (dostęp: 25.06.2020).

³ CBOS, *Słuchanie muzyki*, s. 4.

pozwała pokonywać ograniczenia wynikające z zasięgu nadawania, pole do poszukiwania nowych rozwiązań, sposób na przetrwanie medium.

W prezentowanym tu badaniu postanowiłam sprawdzić, czy stacje różnego typu wykorzystują narzędzia mobilne, jakie są to aplikacje, jak dużą popularnością wśród użytkowników się cieszą (czy idzie ona w parze z wynikami słuchalności poszczególnych rozgłośni) i jak są przez nich oceniane. Bazuję w dużej mierze na podejściu ilościowym, wspomagam się również spojrzeniem jakościowym na opisywane zagadnienia.

Badanie przeprowadziłam na podstawie danych zebranych ze stron internetowych nadawców, informacji przekazywanych przez portale wyspecjalizowane w tematyce medialnej, a przede wszystkim z platform oferujących owe aplikacje, takich jak sklep App Store firmy Apple, zajmujący się dystrybucją funkcjonalności dla urządzeń z systemem iOS, czy też Google Play, dedykowany urządzeniom z Androidem. Skupiłam się głównie na stanie obecnym (2020 rok), a w kilku miejscach odwołuję się także do analizy przeprowadzonej w 2016 roku (Czarnek-Wnuk 2016), by pokazać proces rozwoju aplikacji radiowych.

Próba badawcza objęła rozgłośnie o różnym zasięgu (wszystkie stacje ogólnopolskie, ponadregionalne i rozbudowane sieci lokalne nadające na terenie całego kraju oraz wybrane podmioty lokalne – rozgłośnie działające na terenie jednego województwa, za reprezentatywne uznałam te funkcjonujące w regionie łódzkim⁴) i charakterze (zarówno publiczne, komercyjne, jak i społeczne), w sumie 32 stacje⁵. Znalazły się wśród nich: RMF FM, RMF Classic, RMF Maxxx (Grupa RMF); Radio Zet, Meloradio, Radio Chillizet, Antyradio (Grupa Eurozet⁶); Radio Eska, Radio Vox FM, Radio Wawa (Grupa Radiowa Time – ZPR); Radio Plus (Eurozet i Time); TOK FM, Radio Złote Przeboje, Radio Pogoda, Rock Radio (Grupa Radiowa Agory); Muzo.fm (Polsat); Program I PR, Program II PR, Program III PR, Polskie Radio 24 (Polskie Radio S.A.); Radio Maryja, Radio Łódź, Studenckie Radio „Żak” Politechniki Łódzkiej, Radio Parada, Radio Strefa FM Piotrków Trybunalski, Radio Ziemi Wieluńskiej, Nasze Radio Sieradz, RSC Skierniewice, Radio Fama Tomaszów Mazowiecki, Radio Q, Radio Victoria i Radio Niepokalanów.

Przyglądając się aplikacjom mobilnym tworzonym przez rozgłośnie lub grupy medialne obecne na rynku radiowym, można zaobserwować kilka odrębnych ich typów. Spośród aktualnie funkcjonujących zdecydowałam się wydzielić cztery podstawowe kategorie:

- aplikacje rozgłośni nadających w eterze;
- aplikacje radiowych agregatorów (platform agregujących);

⁴ Wybór taki podyktowany został faktem, iż jest to dopiero wstępny etap badań, rynek łódzki wydaje się zaś na tyle różnorodny, że pozwala na wysnucie wniosków, które mogą zostać następnie zweryfikowane w odniesieniu do pozostałych regionów.

⁵ Stan na czerwiec 2020 r.

⁶ Udziałowcem grupy jest Agora.

- aplikacje służące do kontaktowania się ze stacją;
- aplikacje wyspecjalizowane w przekazywaniu informacji⁷.

W dalszej części artykułu omówię pokrótce każdy z typów i wskażę aplikacje go reprezentujące. Przede wszystkim jednak skupię się na pierwszej kategorii jako podstawowym przedmiocie zainteresowania niniejszego tekstu i to od niej rozpocznę swoje rozważania.

Aplikacje rozgłośni nadających w eterze

Mobilne aplikacje rozgłośni funkcjonujących analogowo (lub ewentualnie jednocześnie także cyfrowo, jak w przypadku stacji Polskiego Radia) stanowią najobszerniejszą grupę wśród wszystkich wyodrębnionych powyżej. Przybierać mogą różny charakter – od prostych odtwarzaczy radia (*playerów*), na przykład aplikacje Radia Ziemi Wieluńskiej czy Muzo.fm, po zdecydowanie częściej spotykane skomplikowane multimedialne platformy oferujące nie tylko *streaming* audio, ale także przekaz wizualny, audiowizualny, podcasty, wiadomości, możliwość wchodzenia w interakcje ze stacją, komentowania etc. (na przykład aplikacja RMF FM czy Radia Eska). Ograniczone ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na szczegółowe przyjrzenie się temu, co oferują poszczególne aplikacje, dlatego zajmę się tylko wybranymi zagadnieniami natury ogólnej wskazanymi we wprowadzeniu.

Własne aplikacje mobilne do słuchania radia posiada 19 stacji (59 procent badanych w tym artykule)⁸: RMF FM, RMF Classic, RMF Maxxx, Radio Zet, Meloradio, Radio Chillizet, Antyradio, Radio Eska, Radio Wawa, Radio Vox FM, TOK FM, Radio Złote Przeboje, Rock Radio, Radio Pogoda, Radio Maryja, Muzo.fm, Radio Parada, Radio Łódź, Radio Ziemi Wieluńskiej. W większości (84 procent) są to komercyjne rozgłosnie należące do dużych grup medialnych, tylko 3 (16 procent) reprezentują rynek lokalny i regionalny. Wyłącznie z sieciowych aplikacji (platform agregujących) korzysta 5 rozgłosni (16 procent) – 4 publiczne ogólnopolskie i jedna sieć stacji lokalnych o charakterze społeczno-religijnym. Program I PR, Program II PR, Program III PR, Polskie Radio 24 używają aplikacji Polskie Radio, Radia Plus można zaś posłuchać na platformie EskaGO lub w Radiostacji (właściciele obu platform są współdziałowcami stacji). Oczywiście wszystkie pozostałe rozgłosnie posiadające własne aplikacje także można znaleźć w takich sieciowych agregatorach, które wzmacniają ich pozycję i dają szansę na dotarcie do większego

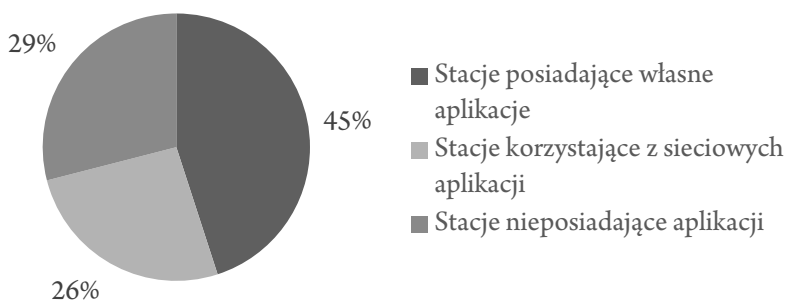
⁷ Jeszcze do niedawna (w 2018 r.) można było wskazać piątą kategorię w postaci aplikacji służących do słuchania radia internetowego stworzonego we współpracy z komercyjnymi markami. W taką kooperację zdecydowała się wejść Grupa RMF, która udostępniła aplikacje pod szyldem danej firmy, np. Sizeer FM, 50 style music, RMF Symbiosis...Sound. Obecnie projekt ten nadal funkcjonuje, ale nie w postaci odrębnych aplikacji, a kanałów tematycznych na portalu oraz aplikacji RMFon.

⁸ Stan na czerwiec 2020 r.

grona odbiorców, z uwagi jednak na fakt, iż posiadają one własne, odrębne narzędzie mobilne, to one stanowią dla mnie podstawowe pole ich działania.

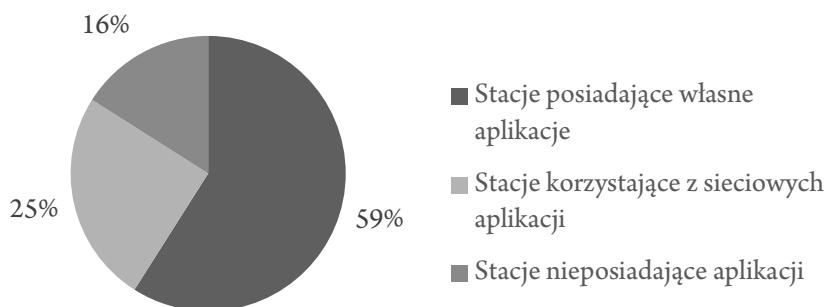
Aplikacji mobilnych nie posiada 8 stacji (25 procent). Są to wyłącznie rozgłośnie lokalne (komercyjne lub o charakterze społecznym): Studenckie Radio „Żak” Politechniki Łódzkiej, Radio Strefa FM Piotrków Trybunalski⁹, Nasze Radio Sieradz, RSC Skierniewice, Radio Fama Tomaszów Mazowiecki, Radio Q, Radio Victoria, Radio Niepokalanów.

Dla porównania, analogiczne badanie przeprowadzone w 2016 roku (Czarnek-Wnuk 2016)¹⁰ pokazało, że z aplikacji korzystało wówczas 45 procent rozgłośni, 26 procent nie miało ich wcale, zaś 29 procent używało platform wspólnych. Tym samym dość znacząco zwiększyła się liczba stacji posiadających nowomediálne funkcjonalności. Przywołane dane prezentują wykresy zamieszczone poniżej.



Wykres 1. Wykorzystywanie aplikacji mobilnych przez stacje radiowe w 2016 roku

Źródło: opracowanie własne.



Wykres 2. Wykorzystywanie aplikacji mobilnych przez stacje radiowe w 2020 roku

Źródło: opracowanie własne.

⁹ Na swojej stronie nadawca odsyła do dwóch platform agregujących – PCRadio i TuneIn.

¹⁰ Analiza obejmowała 31 rozgłośni – poza Radiem Q z Kutna, które pojawiło się w eterze 29 sierpnia 2018 r.

W toku analizy postanowiłam także sprawdzić, jaką popularnością cieszą się radiowe aplikacje i czy towarzyszą jej adekwatne wyniki badań słuchalności. Tego typu dane można pobrać z platformy dystrybucji aplikacji mobilnych – sklepu Google Play oraz App Store. Postanowiłam przyjrzeć się bliżej tym statystykom, biorąc jednocześnie pod uwagę ich mankamenty. Po pierwsze, dane te wskazują tylko liczbę pobrań aplikacji, a nie liczbę użytkowników rzeczywiście z nich korzystających. Po drugie, informacje o niektórych aplikacjach są niepełne – dzieje się tak w przypadku udostępnienia słuchaczom nowych wersji tych funkcjonalności, które nie stanowią aktualizacji poprzednich, a są zupełnie odrębnym produktem (w badanym okresie stało się tak w przypadku aplikacji Polskiego Radia – nowa jej odsłona weszła na rynek w 2020 roku, stąd mniejsza liczba pobrań i ocen). Po trzecie, trudno na podstawie danych pochodzących tylko ze sklepu ustalić, jak długo aplikacja jest na rynku, można jedynie sprawdzić czas jej ostatniej aktualizacji. Po czwarte wreszcie, platformy te nie udostępniają informacji o dokładnej liczbie pobrań, wskazują tylko orientacyjne wartości, na przykład 500 000+.

Mając na uwadze powyższe zastrzeżenia, można jednakże zaobserwować kilka interesujących faktów. W sklepie Google Play¹¹, oferującym aplikacje na telefony z systemem Android, największą popularnością cieszą się Radio Eska i RMF FM – aplikacja każdej ze stacji zanotowała ponad milion pobrań; po pół miliona mają Radio Zet, Vox FM i RMF Maxxx; do kolejnej grupy ze 100 tysięcy pobrań zaliczają się Radio Chillizet, TOK FM i Antyradio; 50 tysięcy użytkowników zainteresowało się aplikacjami RMF Classic, Meloradia, Radia Wawa i Radia Złote Przeboje, ponad 10 tysięcy zaś Radia Łódź, Rock Radia, Radia Pogoda i Radia Maryja. Najmniej pobrań zanotowały aplikacje Radia Parada (około 5 tysięcy), Muzo.fm i Radia Ziemi Wieluńskiej (ponad 1 tysiąc).

Zaprezentowane wyżej wyniki wskazują, że pozycja poszczególnych stacji jest zbliżona do miejsca zajmowanego przez nie w badaniach audytoryjnych¹², zazwyczaj więc popularność rozgłośni w eterze przekłada się na zainteresowanie ich aplikacjami, choć oczywiście dostrzec można pewne wyjątki. I tak na przykład Radio Chillizet zajmuje niską pozycję pod względem słuchalności, w rankingu aplikacji zaś notuje znacznie lepsze rezultaty; z odwrotną sytuacją spotykamy się w odniesieniu do Radia Maryja czy Złotych Przebojów, co wynikać może ze specyfiki grupy docelowej tych nadawców (nieco starsi odbiorcy częściej słuchają rozgłośni w sposób tradycyjny niż za pośrednictwem sieci).

Z informacji udostępnianych przez platformy zajmujące się dystrybucją aplikacji zaczerpnąć można także te dotyczące opinii użytkowników na temat

¹¹ Pod uwagę zostały wzięte wyniki tylko ze sklepu Google Play z uwagi na fakt, iż dane dostępne w bazie firmy Apple, oferującej aplikacje na urządzenia z systemem iOS, są mniej szczegółowe, same oceny zaś zbliżone do tych z Google Play.

¹² <https://radiotrack.pl/wyniki-sluchalnosci/> (dostęp: 25.06.2020).

poszczególnych produktów. Co prawda, należy podkreślić, że trudno porównać oceny radiowych aplikacji ze względu na duże zróżnicowanie liczby wyrażonych opinii – zaledwie 14 w przypadku Radia Ziemi Wieluńskiej w zestawieniu z ponad 15 tysiącami ocen użytkowników aplikacji Radia Eska, niemniej warto przyrzec się tym danym.

Rezultatem najczęściej uzyskiwanym przez nadawców jest wynik na poziomie 3,9–4,0 w pięciostopniowej skali (średnia arytmetyczna ocen wynosi 3,9, mediana zaś 4,0). Najwyższe noty uzyskało Radio TOK FM (4,8), nisko zaś oceniono aplikacje oferowane przez Muzo.fm (2,8) i Chillizet (3,1). Porównując wyniki uzyskane w 2020 roku z tymi sprzed czterech lat, można zauważyć, że większość aplikacji wraz ze wzrostem liczby ocen uzyskuje słabsze rezultaty. Wyjątek stanowi aplikacja radia TOK FM, która zdecydowanie poprawiła swoje notowania (nieco lepsze oceny uzyskały także aplikacje Radia Złote Przeboje i Radia Zet Gold/Meloradia, przy czym w ich przypadku udostępnione zostały odbiorcom zupełnie nowe odsłony mobilnych narzędzi, stąd mniejsza liczba opinii). Omówione powyżej statystyki zaprezentowane zostały w tabeli 1¹³.

Tabela 1. Zestawienie ocen aplikacji mobilnych rozgłośni radiowych dla systemu Android

Nazwa stacji	Średnia ocen		Liczba ocen		Liczba pobrań	
	2016	2020	2016	2020	2016	2020
Antyradio	4,3	4,1	1461	2094	50 000+	100 000+
Muzo.fm ^a	–	2,8	–	16	–	1000+
Radio Eska	4,2	3,9	12 026	15 290	500 000+	1 000 000+
Radio Chillizet	4,3	3,1	1311	1425	50 000+	100 000+
Radio Łódź	4,4	3,2	66	114	1000+	10 000+
Radio Maryja ^b	–	4,4	–	247	–	10 000+
Radio Parada	4,8	4,1	22	52	1000+	5000+
Radio Pogoda ^c	–	4,5	–	98	–	10 000+
Radio Wawa ^d	–	3,4	–	159	–	50 000+
Radio Zet	4,3	3,9	8931	9855	500 000+	500 000+
Radio Zet Gold/ Meloradio ^e	4,0	4,2	448	253	10 000+	50 000+
Radio Ziemi Wieluńskiej ^f	–	4,5	–	14	–	1000+

¹³ W odniesieniu do aplikacji, które pojawiły się na rynku w trakcie trwania omawianego okresu, zdecydowałam się wskazać, kiedy zostały udostępnione.

Nazwa stacji	Średnia ocen		Liczba ocen		Liczba pobrań	
	2016	2020	2016	2020	2016	2020
Radio Złote Przeboje ^g	4,1	4,3	1478	262	100 000+	50 000+
RMF Classic	4,4	4,3	433	754	10 000+	50 000+
RMF FM	4,3	3,7	6032	9181	500 000+	1 000 000+
RMF Maxxx	4,5	4,2	3918	4895	100 000+	500 000+
Rock Radio ^h	4,2	4,1	1159	94	50 000+	10 000+
TOK FM	3,2	4,8	1271	3158	100 000+	100 000+
Vox FM	4,2	3,8	545	2870	100 000+	500 000+

^a Aplikacja udostępniona w 2020 roku.

^b Pojawiła się w 2019 roku. Wcześniej, od 2014 roku, funkcjonowała wspólna aplikacja Radia Maryja i Telewizji Trwam.

^c Dostępna od 2019 roku.

^d Jw.

^e Meloradio zastąpiło w eterze Radio Zet Gold (4 września 2017 roku).

^f Dostępna od 2019 roku.

^g Nowa wersja aplikacji udostępniona została w 2019 roku.

^h Jw.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych z Google Play.

Aplikacje radiowych platform agregujących

Pod pojęciem „radiowych agregatorów/platform agregujących” rozumiem duże portale, posiadające także swoje odpowiedniki w postaci aplikacji, stworzone przez nadawców obecnych na rynku radiowym, oferujące dostęp do wielu stacji o różnym charakterze. Tego typu rozwiązania stosują największe grupy medialne, które w swoim portfolio mają kilka rozgłośni nadających analogowo, a także szereg kanałów internetowych – Grupa RMF stworzyła platformę RMFon, ZPR – EskaGO, Eurozet – Radiostację, Agora zaś Tubę.fm. Taką funkcjonalność proponuje także nadawca publiczny, przy czym Polskie Radio zdecydowało się na nieco inną strategię niż podmioty komercyjne. Poszczególne stacje PR nie posiadają własnych aplikacji (z wyjątkiem tych regionalnych), wszystkie są skupione na portalu i w aplikacji mobilnej Polskiego Radia.

Platformy agregujące polskich rozgłośni notują wysokie wyniki, jeśli chodzi o liczbę pobrań aplikacji. RMFon, Tuba.fm i EskaGO mają ich ponad milion, Polskie Radio około 10 tysięcy, najmniej użytkowników zainteresowało się Radiostacją – zaledwie ponad 5 tysięcy, zaś ich średnia ocen jest zbliżona do ocen aplikacji pojedynczych rozgłośni (około 3,9). Najslabiej w zestawieniu

wypada Polskie Radio (2,5). Z obserwacji zaprezentowanych przez Stanisława Jędrzejewskiego wynika, że nie jest to domena wyłącznie polskiego rynku (Jędrzejewski 2015: 209). W wielu krajach radiofonie publiczne oferują swoim słuchaczom proste aplikacje o ograniczonych funkcjonalnościach, które nie satysfakcjonują użytkowników. Potwierdzają to także badania przeprowadzone chociażby na przykładzie izraelskiej radiofonii (Laor, Galily, Tamir 2017: 962–963). Nadawcy komercyjni zaś dostrzegają tkwiący w mobilnych aplikacjach znaczny potencjał finansowo-reklamowy, dający możliwość wzmocnienia ich rynkowej pozycji, przez co inwestują w nie znaczniejsze środki i większe nakłady pracy przekładające się na oceny użytkowników.

Tabela 2. Zestawienie ocen aplikacji mobilnych platform agregujących dla systemu Android

Nazwa stacji	Średnia ocen		Liczba ocen		Liczba pobrań	
	2016	2020	2016	2020	2016	2020
EskaGO	4,3	3,9	17 001	22 259	1 000 000+	1 000 000+
Polskie Radio ^a	3,8	2,5	4641	456	100 000+	10 000+
Radiostacja ^b	–	4,1	–	72	–	5000+
RMFon	4,2	4,0	10 830	14 233	1 000 000+	1 000 000+
Tuba.fm	3,8	3,7	3456	5325	500 000+	1 000 000+

^a Nowa wersja aplikacji udostępniona została w 2019 roku.

^b Aplikacja pojawiła się na rynku w 2017 roku.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych z Google Play.

Aplikacje służące do kontaktowania się ze stacją

W 2014 roku na polskim rynku radiowym pojawiły się aplikacje, za pośrednictwem których słuchacze mogą kontaktować się z nadawcami i przekazywać im określone informacje. Prekursorem w tym zakresie było radio RMF FM oraz siostrzane stacje RMF Maxxx i RMF Classic, które swoim odbiorcom udostępniły odpowiednio aplikacje RMF Connect, Maxxx Connect i Classic Connect. Każda z nich oferowała takie same funkcjonalności, różnice odnosiły się tylko do ich layoutu wpisującego się w system identyfikacji wizualnej nadawców. Za pośrednictwem wymienionych aplikacji słuchacze mogli zarejestrować nagranie o dowolnej długości (ze względów technicznych w instrukcji zalecano tworzenie krótkich dźwięków, trwających około minuty), w jakości umożliwiającej wyemitowanie go na antenie, po czym bezpośrednio za pomocą aplikacji przesłać

materiał do stacji. Nadawcy zastrzegali sobie jednocześnie, że mogą ingerować w ostateczny kształt nagrania, aplikacje nie umożliwiały bowiem montowania dźwięku po jego zarejestrowaniu. Dodatkowo aplikacja Maxxx Connect jako jedyna oferowała możliwość przesłania nie tylko nagrań audio, ale także wideo, zdjęć bądź załączonych plików z pamięci urządzenia, na którym zainstalowana została aplikacja. Tylko w aplikacji ogólnej RMF Maxxx można było znaleźć bezpośrednie odniesienie do aplikacji Connect. W przypadku pozostałych rozgłośni – RMF FM i RMF Classic – takie przekierowanie nie funkcjonowało. Omówione aplikacje obecnie nie są już dostępne.

W podobnym kierunku, jak ten wyznaczony przez stacje Grupy RMF, zmierzają inne rozgłośni. Jedną z nich jest TOK FM, która zaprojektowała aplikację i platformę cyfrową Mikrofon TOK FM (pomysł ten w lutym 2016 roku uzyskał dofinansowanie przyznane przez Google w kategorii projektów prototypowych w ramach funduszu Digital News Initiative Innovation Fund, udostępniony zaś został użytkownikom 20 lutego 2017 roku). Założeniem Grupy Radiowej Agora – właściciela stacji – było stworzenie narzędzi pozwalających słuchaczom na przekazywanie swoich opinii w wersji audio i współtworzenie treści emitowanych w radiu TOK FM. Poprzez powiadomienia wyświetlane w telefonie stacja przekazuje słuchaczom codziennie tematy, które mogą być przez nich dyskutowane, komentowane. Podobną funkcjonalność w styczniu 2018 roku Agora uruchomiła dla innej rozgłośni ze swojego portfolio, a mianowicie dla Radia Żłote Przeboje. Obie te aplikacje są dostępne po dzień dzisiejszy.

Popularność aplikacji typu *connect* mierzoną liczbą pobrań oraz ocenami wystawionymi przez odbiorców przedstawia tabela 3.

Tabela 3. Zestawienie ocen aplikacji mobilnych typu *connect* dla systemu Android^a

Nazwa aplikacji	Średnia ocen		Liczba ocen		Liczba pobrań	
	2016	2020	2016	2020	2016	2020
Maxxx Connect	4,2	–	274	–	10 000+	–
RMF Connect	4,2	–	98	–	5000+	–
Classic Connect	5,0	–	4	–	500+	–
Mikrofon Radia Żłote Przeboje	–	–	–	–	–	1000+
Mikrofon TOK FM	3,9	3,9	39	39	1000+	1000+

^a W zestawieniu pomijam Mamzdanie.pl, ponieważ aplikacja nie funkcjonowała ani w 2016, ani w 2020 roku.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych z Google Play.

Jeszcze inny charakter miała aplikacja Mamzdanie.pl (robocza nazwa Magazyn 120 sekund), stworzona przez właściciela między innymi Radia Zet, czyli firmę Eurozet. Pozwalała ona na dodawanie komentarzy tylko w wersji wideo, co – jak twierdzili twórcy aplikacji – miało zmniejszyć anonimowość internetowych publikacji i sprawić, że ich autorzy będą firmować swoim wizerunkiem prezentowane w sieci opinie (był to dla autorów projektu sposób na walkę z powszechnym w internecie hejtem). Aplikacja Mamzdanie.pl funkcjonowała jednocześnie jako portal z opiniami i komentarzami tworzonymi przez dziennikarzy Radia Zet i komentatorów stacji, ekspertów, kierowany przez byłego dziennikarza informacyjnego Telewizji Polskiej Jacka Gasińskiego. Stanowił on integralną część strony radiozet.pl. I to właśnie do publikacji przygotowywanych przez profesjonalistów użytkownicy sieci mogli nagrywać swoje komentarze. Funkcjonalność została udostępniona 3 lipca 2017 roku, a jej zaprojektowanie i uruchomienie zostało dofinansowane z tych samych środków co Mikrofon TOK FM. Nie przetrwała jednak próby czasu, podobnie jak aplikacje Grupy RMF. Aplikacja i portal przestały funkcjonować pod koniec 2018 roku.

Przekazywanie informacji czy komentowanie to nie jedyne zastosowania aplikacji typu *connect*. Wykorzystywane bywają przez rozgłośnie także jako platforma do przeprowadzania konkursów, jak zabawy „To mnie kręci #naMAXXXa” radia RMF Maxxx, realizowanej w miesiącach wakacyjnych 2016 roku, czy do wysyłania pozdrowień (RMF FM) etc.

Opisane wyżej aplikacje umożliwiające dostarczanie mediom materiałów przez odbiorców rozpatrywać należy nie tylko jako narzędzia stanowiące przejaw konwergencji oddolnej będącej dziełem użytkowników. Pozwalają one również na wejście do społeczności – i to nie tylko słuchaczy, ale również twórców treści medialnych. Media poszerzają oferowane przez siebie formy kontaktu, dzięki czemu obok tradycyjnych, jak chociażby Czerwony Telefon Radia Zet, pojawiają się te cyfrowe pozwalające na zdobycie gotowych antenowych treści. Dość krótki żywot aplikacji RMF-u czy Eurozetu pokazuje jednak, że w przypadku radia tego rodzaju funkcjonalności sprawdzają się nieco gorzej niż na przykład w telewizji (chociażby istniejący już ponad 10 lat kontakt24 TVN-u).

Aplikacje wyspecjalizowane w przekazywaniu informacji

Bardzo nielicznie reprezentowaną kategorią są tworzone przez nadawców radiowych aplikacje newsowe dostarczające użytkownikom najświeższe wiadomości. Aktualnie jedyną stacją, która posiada tego typu rozwiązanie, jest RMF FM z aplikacją RMF24, odpowiadającą portalowi o tej samej nazwie, obecną na rynku od 2016 roku. Można w niej znaleźć najświeższe informacje przekazywane przez dziennikarzy stacji, ale także serwisy informacyjne czy wywiady publikowane na antenie. Aplikacja mobilna RMF24 jest zintegrowana z aplikacją RMF-u

(pozwala na słuchanie rozgłośni), posiada także swój odpowiednik w postaci wersji desktopowej. Za jej pośrednictwem można też przekazywać reporterom stacji informacje – dzięki funkcjonalności Gorąca Linia RMF FM, tym samym aplikacja ta poniekąd przejęła rolę, jaką odgrywał wcześniej RMF Connect. Do tej pory zainstalowało ją ponad 100 tysięcy klientów sklepu Google Play (średnia ocen użytkowników to 3,6, złożyło się na nią 1360 opinii).

W przeszłości podobne rozwiązanie oferowała słuchaczom Eska w postaci aplikacji Eska Info dostarczającej wiadomości o charakterze głównie lokalnym w wersji tekstowej, audio i wideo. Pozostałe rozgłośnie przekazują odbiorcom informacje za pośrednictwem swoich aplikacji ogólnych, nie zdecydowały się więc na stworzenie odrębnego mobilnego narzędzia skupiającego się tylko na newsach.

Zakończenie

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że aplikacje mobilne to ugruntowany już na rynku sposób odbioru radia, oferowany przede wszystkim przez dużych nadawców. Także mniejsze rozgłośnie lokalne zaczynają dostrzegać potencjał tkwiący w aplikacjach i projektują je dla swoich odbiorców. Świadczy o tym rosnąca liczba stacji oferujących takie mobilne funkcjonalności. Nadawcy upatrują w nich szansę na umocnienie swojej rynkowej pozycji, stąd też niejednokrotnie aplikacje zajmują ważne miejsce w strategiach promocyjnych rozgłośni. Mobilne narzędzia pozwalają bowiem nie tylko dotrzeć do nowych odbiorców, którzy nie sięgają po radio analogowe, ale także wzmocnić w świadomości słuchaczy wizerunek danej marki.

Stacje radiowe poprzez tworzone przez siebie aplikacje mobilne starają się zaspokoić różnorodne oczekiwania słuchaczy. Jak pokazują zebrane opinie, nie zawsze jednak udaje im się to osiągnąć. Stąd też oferta aplikacyjna podlega ciągłej modyfikacji chociażby poprzez wprowadzane aktualizacje czy nowe wersje mobilnych narzędzi. Potrzeby użytkowników ulegają bowiem dynamicznym zmianom, tym samym nadawcy chcący za nimi nadążyć muszą dość szybko reagować i proponować udoskonalone rozwiązania (Łopaciński, Łysik 2016: 54). Stąd niemała przecież różnorodność typów aplikacji obecnych na rynku umożliwiających nie tylko odbieranie stacji, dostarczanych przez nie informacji, ale i samodzielne tworzenie treści przez użytkowników. Najbardziej zróżnicowaną ofertę w omawianym okresie posiadała Grupa RMF, która zaproponowała odbiorcom aplikację reprezentującą każdą z omawianych kategorii. Wszystkie pozostałe duże komercyjne podmioty (Agora, Time, Eurozet) z większym lub mniejszym powodzeniem wprowadziły na rynek aplikacje przynależące do przynajmniej trzech z czterech opisanych typów. Mniejsi nadawcy zaś (oraz Polskie Radio) ograniczyli się do stworzenia aplikacji dla swoich stacji nadających analogowo w eterze.

Bibliografia

- Bonini Tiziano (2012), *Doing radio in the age of Facebook*, [w:] *Radio Evolution: Conference Proceedings*, red. M. Oliveira, P. Portela, L.A. Santos, University of Minho: Communication and Society Research Centre, Braga.
- CBOS, *Słuchanie muzyki*, komunikat z badań nr 102/2018, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_102_18.PDF (dostęp: 25.06.2020).
- Cordeiro Paula (2012), *Radio becoming r@dio: convergence, interactivity and broadcasting trends in perspective*, „Participations. Journal of Audience and Perception Studies”, nr 9.
- Czarnek Paulina (2013), *Zjawisko konwergencji w radiu komercyjnym na przykładzie Radia Zet*, [w:] *Problemy konwergencji mediów*, t. II, red. D. Rott, M. Kaczmarczyk, Oficyna Wydawnicza „Humanitas”, Praga–Sosnowiec.
- Czarnek-Wnuk Paulina (2016), *Radio medium już nie tylko audialnym? O paradygmatach dźwiękowego przekaznika w dobie nowych technologii*, referat wygłoszony na IV Kongresie Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej, Poznań, 15–17 września 2016. <https://radiotrack.pl/wyniki-sluchalnosci/> (dostęp: 25.06.2020).
- Jędrzejewski Stanisław (2015), *R@dio publiczne w Europie. Program – finansowanie – technologia – audytorium*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa.
- Lakomy Mirosław (2012), *Rynek radiowy w Polsce*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Laor Tal, Yair Galily, Ilan Tamir (2017), *Radio presence in online platforms in Israel*, „Israel Affairs”, nr 23.
- Łopaciński Karol, Łukasz Łysik (2016), *Wpływ mediów społecznościowych i technologii mobilnych na współczesne procesy zakupowe*, „Informatyka Ekonomiczna”, nr 2.
- Łódzki Bartłomiej (2007), *Radio and new technology*, [w:] *The Medium with Promising Future. Radio in Central and Eastern European Countries*, red. S. Jędrzejewski, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- O’Neil Brian (2007), *Digital technologies and the future of radio: lessons from the Canadian experience*, referat wygłoszony na The Radio Conference: A Transnational Forum, Lincoln, Wielka Brytania, 16–19 July 2007.
- Radio coraz bardziej mobilne (analiza)*, <https://iloveradio.pl/radio-coraz-bardziej-mobilne-analiza> (dostęp: 25.06.2020).
- Wielopolska-Szymura Mirosława (2014), *Drugie życie radia. Transformacja radia pod wpływem procesów konwergencji*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
- Zhang Jieru (2016), *The development of digital technology in radio industry*, „Advances in Economics, Business and Management Research”, nr 20.

Mobilność radia – oferta aplikacji polskich nadawców

Streszczenie: Tekst podejmuje problematykę aplikacji mobilnych stworzonych przez nadawców radiowych funkcjonujących na polskim rynku mediów. Wskazuje ich podstawowe typy, analizuje sposób ich wykorzystania, popularność oraz sprawdza podejście użytkowników do tego rodzaju rozwiązań.

Słowa kluczowe: radio, słuchacze, użytkownicy, nowe technologie, aplikacje mobilne.

Mobility of radio – applications offer of Polish broadcasters

Abstract: The text takes up the issue of mobile applications created by radio broadcasters operating on the Polish media market. It indicates their basic types, analyzes their use, popularity and checks the users' approach to this type of solutions.

Key words: radio, listeners, users, new technologies, mobile applications.

Eliza Matusiak

Uniwersytet Łódzki

NIELINEARNOŚĆ W AUDIALNOŚCI FORMA, NARRACJA, INTERAKCJA

Radio od początku wzbudzało zainteresowanie odbiorców. Ludzie gromadzili się przy odbiornikach, by wspólnie słuchać relacji z wydarzeń, odczytów wierszy i prozy czy wreszcie pierwszych dźwiękowych form artystycznych¹. Wraz z biegiem lat i kolejnymi zmianami technologicznymi, ale także społeczno-kulturowymi, a co za tym idzie – ewoluującymi praktykami odbiorczymi, stało się medium towarzyszącym codzienności. Nadużyciem byłoby jednak stwierdzenie, iż radio jest wyłącznie medium tła, odbieranym jedynie podczas wykonywania innych czynności, bowiem dzieła sztuki audialnej (słuchowiska, reportaże artystyczne, radiowe *feature*) zawsze wymagały odsłuchu w skupieniu dla właściwego denotowania sensów, a konwergencja mediów jawi się jako zjawisko, które przyczynia się do uczynienia radia na powrót angażującym. Wzajemne przenikanie się mediów nie jest nowym fenomenem, który można by wiązać *sensu stricto* z pojawieniem się internetu. Jay David Bolter, badacz nowych mediów, komplementarne uzupełnianie się medialnych form określał mianem remediacji. Remediację amerykański teoretyk pojmuje jako proces, w którym „nowsze medium zajmuje miejsce starszego, jednocześnie zapożyczając i reorganizując pewne cechy pisma właściwe medium starszemu oraz zmieniając jego kulturową przestrzeń” (Bolter 2014: 39–41). Podkreślał, iż *r e m e d i a c j a*, w odniesieniu do przekazu wizualnego, trwa co najmniej od okresu odrodzenia, „kiedy to pojawiło się malarstwo wykorzystujące perspektywę linearną. Wydaje się, że każde medium powieli ów wzorzec polegający na zapożyczaniu i przetwarzaniu innych mediów, czemu towarzyszy element zarówno uznania, jak i rywalizacji” (Bolter 2014: 40–41). Początki radia w Polsce to lata 20. ubiegłego wieku – sztuka audialna zdaje się znacznie młodsza niż remediacja – niemniej zarówno teatr wyobraźni, jak i remediacja pozostają ze sobą w stałych realacjach.

Ekspansja internetu oraz medialna konwergencja umożliwiły powołanie do życia *f o r m s y n k r e t y c z n y c h* – z pogranicza sztuk internetowych, takich jak *h i p e r t e k s t*, oraz sztuk audialnych, czyli słuchowiska radiowego. Przedmiotem

¹ 17 maja 1928 r. wyemitowano pierwsze oryginalne słuchowisko radiowe – *Pogrzeb Kiejstuta* autorstwa Witolda Hulewicza (Bachura 2012: 33).

rozważań w rozdziale będzie nowy sposób realizacji fikcjonalnej opowieści audialnej – słuchowisko interaktywne, którego odbiór implikowany jest poprzez rozstrzygnięcia słuchacza w trakcie *interaktywnego odsłuchu*. Odbiorca uruchamia interaktywny teatr wyobraźni – albo za pomocą przeglądarki internetowej/aplikacji, albo inteligentnego głośnika – i odsłuchuje konkretne sceny opowieści. Następnie, w momentach wyboru (co minutę, dwie), podejmuje decyzję, w jakim kierunku potoczy się dalej historia w ramach konkretnego interfejsu – wybiera konkretną opcję na ekranie komputera/telefonu bądź wydaje komendę głosową interaktywnemu głośnikowi. W analizie tekstów kultury z pogranicza sztuk posługuję się metodologią interdyscyplinarną, czerpiąc zarówno z akademickiego dyskursu skupionego wokół radiowego teatru wyobraźni, jak i wokół form hipertekstualnych. Tego rodzaju metodologiczne poszukiwania powodowane są samą formą dzieła, które w swej istocie skupia cechy właściwe obu mediom. Ponadto słuchowiska interaktywne nie doczekały się jeszcze dostatecznego opracowania w przestrzeni badań naukowych, stąd konieczne jest ich holistyczne, wielostronne postrzeganie i analizowanie. Obecnie audialność na nowo próbuje zdobyć uwagę słuchaczy, angażując ich w aktywny odbiór poprzez rezygnację z kanonicznego podejścia do tworzenia dzieł dźwiękowych. Pojawiło się ważne pytanie o specyfikę nielinearności w audialności – o jej narracyjne, ale przede wszystkim – formalne zastosowanie. Celem niniejszego tekstu jest próba nakreślenia nielinearności jako właściwości artystycznych form audialnych, przede wszystkim – słuchowiska radiowego.

Maciej Józef Kwiatkowski konstatował, iż

[...] radio zmienia się. Proces jego tworzenia nie został jeszcze zakończony: technika nie powiedziała ostatniego słowa, kanony estetyczne są zmienne, poszukiwania artystyczne mają wciąż ogromne pole do popisu. Od swoich pierwocin radio zrobiło zawrotną karierę, przeżyło ogromną ewolucję; nie da się wprost porównać pod żadnym względem z techniką, metodami pracy, możliwościami artystycznymi i zasięgiem radia sprzed 45 lat. (Kwiatkowski 1972: 10)

Badacz już w latach 70. ubiegłego wieku dostrzegał transformacje radia i jego ciągłą ewolucję – wielość przemian technologicznych i reorientacje estetyczne są wobec siebie komplementarne. Radio wykorzystuje postęp techniczny i konwergencję, by wykorzystać możliwości przekazu treści, wartości i sensów absorbującego, aktywizującego odbiorcę. Dynamizacja oraz rozwój internetu stanowią ogromne wyzwanie dla medium tradycyjnego, ale równocześnie są znaczącą szansą dla rozwoju nowych form gatunkowych i gatunkotwórczych. Przykładem są słuchowiska multimedialne, jak *Radioterapia* czy *Długa Ziemia*, emitowane w Programie Czwartym Polskiego Radia, lub *Nienawidzę* w reżyserii Ewy Kutryś, nagrane w Radiu Kraków – których „odmienność [...] polega na wprowadzeniu do świata radiowego teatru ruchomego obrazu” (Maćkowiak 2015: 25). Forma

ta multiplikuje użyte media, a zatem zyskuje drogę dotarcia do nowego odbiorcy, wymagającego obrazu, którego pozyskanie byłoby niemożliwe poprzez wykorzystanie wyłącznie audialności. Z drugiej zaś strony nadal nie przyczynia się do powstania interaktywności na linii słuchacz – dzieło audialne. Co więcej, niejako odziera radiowy przekaz z intymności, wizualizując za odbiorcę to, co wcześniej miało szansę ilustrować się w jego wyobraźni. Dlatego w mojej opinii warto pochylić się nad formami, które wykorzystując konwergencję mediów, nie posługują się obrazem. W przypadku słuchowisk interaktywnych, które nie zostały stworzone do odsłuchu zapośredniczonego przez inteligentny głośnik (czyli uruchamianych głosowo, w pełni awizualnych), zupełna rezygnacja z obrazu nie jest możliwa, bowiem sposób odbioru (przez przeglądarkę internetową czy aplikację) wymusza istnienie interfejsu. Jednakże interfejs ten jest szczątkowy, minimalistyczny graficznie i służy jedynie nawigowaniu w przestrzeni opowieści, nie zaś – imaginowaniu postaci i świata przedstawionego. Nelinearne zastosowanie audialności w formie opowieści² angażuje uwagę odbiorcy, zmieniając relacje na poziomie nadawca – odbiorca (któremu pozwala się wejść w świat przedstawiony i przejąć niejako rolę twórcy), a także dzieło – słuchacz (który konkretyzuje dane wykonanie).

Powołując się na Sławę Bardijewską, radiowy teatr wyobraźni można zdefiniować jako

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

Wspomniany rozwój dramaturgii i charakterologiczna prezentacja postaci zostają szczególnie wyraźnie zarysowane w przypadku historii o linearnej konstrukcji, bowiem twórca ma wpływ na ostateczny kształt całego dzieła. Jego monolityczność pozwala autorowi domniemywać, jak zinterpretowana zostanie opowieść, jak odebrani będą bohaterowie, jakie wartości zostaną przypisane ich postępowaniu oraz osobowościom. Ponadto, eksplikując termin słuchowiska radiowego, S. Bardijewska konstatuje, iż dialog i narracja, będące elementami wobec siebie opozycyjnymi, w słuchowisku koherentnie się dopełniają lub scalają na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału

² O tym, jak się może zmieniać tworzenie opowieści radiowych za pośrednictwem interaktywnych głośników mówiła jedna z twórczyń słuchowiska *The Inspection Chamber*, Nicky Birch, podczas konferencji *Next Radio* w Londynie w 2017 r. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=pj6WhXEGq6g> (dostęp: 2.05.2020).

działa, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego. Narracja może być zrównoważona w swojej roli z dialogiem, dorównywać mu aktywnością i wagą, może też odgrywać rolę komplementarną wobec warstwy dialogowej (Bardijewska 2001: 78). Dodatkowo stanowi ona narzędzie umożliwiające zaprezentowanie odbiorcy, „za pośrednictwem medium i stylu” (Stelmach 2013: 92), warstwy fabularnej utworu. Jak wskazywał David Bordwell, „w filmie fabularnym narracja jest procesem, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły” (Bordwell 1985: 53). Odniesienie rozważań nad słuchowiskiem, jego genologią i dystynktywnymi wyróżnikami do teorii narracji filmowej nie jest bezzasadne. Jak udowadnia Joanna Bachura-Wojtasik, wybrane kategorie filmowe znajdują swe przełożenie na język opisu fikcjonalnego radia artystycznego. Ujęcie radiowe można pojmować jako scenę w słuchowisku, w dramacie radiowym wyróżnia się także plany dźwiękowe oraz montaż. Radioznawczyni wśród typów i form montażu teatru radiowego wskazuje na dwie główne grupy: dramaturgiczny oraz skojarzeniowy. Podtypy pierwszej kategorii to: montaż linearny, równoległy (którego odmianą może być montaż synchroniczny) i retrospektywny, zaś wśród form montażu skojarzeniowego badaczka wymienia: montaż analogii, antytez i leitmotiwu (Bachura-Wojtasik 2010: 485–496). W od-słuchu opowieści audialnej odbiorca obcuje z dźwiękową reprezentacją fabuły, czyli sjużetem. „Sjużet służy więc – pisze Miłosz Stelmach – do przekazywania widzowi [w przypadku dzieła filmowego, słuchaczowi – w odniesieniu do teatru wyobraźni] za pośrednictwem stylu informacji na temat fabuły w sposób zależny od zamierzeń autora” (Stelmach 2013: 92–93). Narracja zatem pozostaje w nierozzerwalnym związku ze sjużetem fikcjonalnej opowieści audialnej. Nielinearne rozwiązania narracyjne wykorzystane do prezentacji opowieści dźwiękowej dają szansę przedstawiania faktów z przeszłości, terażniejszości i przyszłości świata przedstawionego i uwikłanych w zdarzenia bohaterów.

Co więcej, nielinearność na poziomie narracyjnym znajduje swe holistyczne zastosowanie w słuchowiskach poetyckich. Sława Bardijewska, poruszając problematykę polskiego dramatu radiowego, zauważyła, że jest on

zjawiskiem z pogranicza sztuk tradycyjnych i to szczególne usytuowanie wyznacza jego swoistość gatunkową. Odnacza się on elastyczną formułą estetyczną, dopuszcza wielość konwencji i stylów, lekceważy rygorystycznie pojętą czystość rodzajów: [...] pozornie daleki od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone. (Bardijewska 1978: 7)

W rozważaniach nad linearnym i kontestacyjnym wobec niego sposobem budowania narracji (a także wykorzystaniem liryki w tym procesie) warto przywołać słuchowisko liryczne autorstwa Marii Brzezińskiej *Miłość, droga Pani Schubert*

na podstawie prozy poetyckiej i wierszy Ewy Lipskiej³. Dzieło zgłębia historię kobiety (w tej roli Halina Łabonarska) i mężczyzny (Adam Woronowicz), którzy prowadzą rozmowę o swej miłości, nie słysząc się wzajemnie. Bohater pisze n i b y - l i s t y, w których wspomina przeżyte wspólnie chwile, podróże, problemy, uczucia. Kobieta nie pozostaje bierna wobec interlokutora, odpowiada na osobliwą korespondencję, choć jej głos nie dociera do wybranka. Mimo to słyszalne jest porozumienie między postaciami. Więż, o której r o z m a w i a j ą, stanowi oś tematyczną dzieła. Słuchowisko czerpie z liryki, a więc przepełnione jest metaforą i środkami stylistycznymi właściwymi utworom poetyckim, które ubogacają tekst pod względem artystycznym. Pojawiają się zwroty sugerujące czas i miejsca akcji, o których traktują, na przykład biblioteka, Guadalajara, hotel. Mężczyzna w jednym z fragmentów mówi: „Szukam pani w obcym mieście, gdzie zamiast domów stoją czarne fortepiany”⁴ czy też „Niepokój narodził się w bibliotece, promień pięciu metrów od wybuchu miłości”⁵. Są to jednak tylko hasła, konotacje, uniemożliwiające pełne dookreślenie czasoprzestrzeni. Autorka wykorzystuje, charakterystyczne w przywoływaniu wspomnień, nieuporządkowanie. Wydarzenia nie są zatem osadzone w konkretnych dla świata przedstawionego obiektach nazwanych wprost, o zdefiniowanych lokacjach – n a r r a c j a m a c h a r a k t e r m o z a i k o w y, nie zaś – linearny. Odnosząc się do wspomnianej definicji słuchowiska według S. Bardijewskiej, złamane zostaje klasyczne nakreślenie bohaterów, ponieważ w spektaklu *Miłość, droga Pani Schubert* nie są oni „szybko i silnie zarysowani” (Bardijewska 2001: 64). Odbiorca nie poznaje ich życiorysów w sposób linearny – nieznane pozostają ich zawody, życie rodzinne, wieku można się jedynie domyślać z brzmienia głosów aktorów. Nie sposób jednak mówić o jednowymiarowości postaci, mimo niedopowiedzeń ich prezentacje są pełne, wielowymiarowe; emocjonalność i charaktery wydają się skonkretyzowane. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, w odniesieniu do adaptowania sztuki słowa do materii audialnej, pisała: „[...] każdy tekst musiał zostać przerobiony, przystosowany lub co najmniej wzbogacony o pewne elementy i dopiero taki jawił się przed słuchaczami” (Pleszkun-Olejniczakowa 2011: 250). Maria Brzezińska, przekładając język wierszy na gramatykę radia (a konkretniej – sztuki słuchowiskowej), nie zrezygnowała z ich poetyckości. Powstało dzieło, które mimo

³ Realizacji słuchowisk poetyckich podejmują się na gruncie polskim przede wszystkim dyrektor Teatru Polskiego Radia Janusz Kukuła oraz Maria Brzezińska. Zbiór polskojęzycznych słuchowisk poetyckich jest niezwykle obszerny, ale egzemplifikacja dzieła *Miłość, droga Pani Schubert* jawi się jako reprezentatywna przez wzgląd na posłużenie się przez autorkę w opracowywaniu tekstu scenariusza zarówno wierszami, jak i prozą poetycką. O twórczości Marii Brzezińskiej pisały Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Klimczak. Zob. Bachura-Wojtasik, Klimczak 2014: 56.

⁴ Cytat pochodzi z treści słuchowiska.

⁵ *Ibidem*.

swej kompletności od pierwszych dźwięków do rozwiązania historii można rozpatrywać jako nielinearne narracyjnie. Opowieść, której narratorem wydaje się mężczyzna, ponieważ to on inicjuje powroty do konkretnych wspomnień, składa się z sekwencji opartych właśnie na konkretnych ewokacjach. Ich ułożenie ma charakter chronologiczny jedynie pod względem formalnym – kolejność *n i b y - l i s t ó w* nie podlega zmianom. Jednak nie zostaje postawiona umowna linia, za pomocą której możliwe byłoby wskazanie, która ze scen jest wspomnieniem z życia postaci, a która – wyłącznie wyobrażeniem zdarzenia czy pragnieniem. Wędrówka w retrospekcjach bohaterów pozwala na dowolne umiejscowienie fabularnych wyimków w ostatecznym kształcie percypowanej opowieści, ponieważ narracja ma charakter nielinearny. Gdyby odbiorca zdecydował się na wysłuchanie dzieła od momentu innego niż początek, rozpoczął poznawanie historii miłości bohaterów w dalszym miejscu opowieści, to oczywiście jest, że zmieniłaby się dramaturgia audycji. Niezmienny jednak mógłby pozostać jej sens, bowiem pełne zrozumienie i interpretacja słuchowiska *Miłość, droga Pani Schubert* nie są determinowane przez odsłuch linearny, a raczej przez metaforyczne błędzenie między *n i b y - l i s t a m i*. Posłużenie się w procesie tworzenia sztuki rozbudowaną metaforyką daje słuchaczowi możliwość wpływania na kształt opowieści poprzez szerokie możliwości interpretacyjne. Dodatkowo poczucie nielinearności jest potęgowane przez sposób, w jaki postaci mówią, jak formułują swe myśli i wrażenia. Tytułowa Pani Schubert zwraca się do mężczyzny w słowach: „mam żal, że mi się tylko zdajesz”⁶, a także: „nawet się nie domyślasz, kiedy jesteśmy razem”⁷. Tym samym w wyrazie utworu wzmaga się oniryczność, trudno jednoznacznie rozgraniczyć jawę od snu, wspomnienie rzeczywistego zdarzenia od wyobrażenia o nim. Nielinearność zachodzi zatem nie tyle na płaszczyźnie faktycznej kompozycji słuchowiska, co w jego fabule i dramaturgii – całość świata przedstawionego prezentuje się jako przestrzeń, w której wspomnienia można dowolnie komponować. Odbiorca w interpretowaniu dzieła o charakterze tropicznym nie zostaje zobowiązany do podjęcia próby linearnego odczytania zawartości fabularnej, ale do odnalezienia i wytworzenia sensów. Metaforyka, metonimia oraz nieobecność dosłowności wskazują, że nie chronologia stanowi istotę tej opowieści. Tym samym nielinearność staje się dominantą omawianego słuchowiska – w warstwie narracji, jak i dramaturgii. Jednocześnie słuchowisko M. Brzezińskiej, choć mozaikowe i alinearne narracyjnie, nie wymaga dla swego wybrzmienia interakcji słuchacza. Sława Bardijewska, powołując się na dorobek naukowy Marshalla McLuhana, odnotowała, że

ten typ postrzegania: mozaikowy, dogłębny [...] skłania odbiorcę do współuczestnictwa [...], rodzi nową wrażliwość, nowe poczucie przestrzeni i czasu, nową umysłowo-

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

wość [...] Odbiór audialny wymaga swoistej gotowości myśli i wyobraźni. Słuchacz musi na podstawie bodźców spostrzeżeniowo-dźwiękowych i pojęciowych stworzyć wewnętrzny trójwymiarowy świat, który staje się jego indywidualnym obszarem. Ta szczególna aktywność percepcyjna sprawia, że staje się on współtwórcą dzieła radiowego, uczestnicząc w swoisty i bardzo istotny sposób w akcie jego materializacji – percypując, kształtuje on przedmiot własnej percepcji. (Bardijewska 2001: 38)

Słuchowiska nelinearne⁸, w których alinearność nie jest wyłącznie determinantą narracji czy dramaturgii, ale przede wszystkim – formy, czynią a k t y w n o ść o d b i o r c y k o n s t y t u t y w n y m w a r u n k i e m s w e g o w y k o n a n i a. Opowieści te odsłuchiwane są poprzez kolejne sekwencje – konkretne sceny, które wybrzmiewają i w punkcie decyzyjnym słuchacz warunkuje dalszy bieg fabuły. Sposób, w jaki to czyni, uwarunkowany jest przez narzędzie umożliwiające interaktywny odsłuch: w słuchowiskach takich jak *Alicja 0700*⁹, *1812: Serce Zimy*¹⁰ czy *Od A do Zet*¹¹ odbiorca uruchamia opowieść poprzez przeglądarkę internetową, natomiast *Mr. Robot. Daily Five/Nine*¹², *Westworld: The Maze*¹³ czy *The Inspection Chamber*¹⁴ wymagają wydawania poleceń głosowych wirtualnemu asystentowi (*Aleksie*), dostępnemu poprzez inteligentny głośnik (jak *Echo*, *EchoDot*). Przywołane teksty kultury audialnej posługują się narracją zarówno linearną (w konkretnych ujęciach i scenach), jak i nelinearną. Należy zaznaczyć, że używając terminu linearność w odniesieniu do słuchowiska interaktywnego jako pewnego *novum*, mam na myśli nelinearność na poziomie formy, nie zaś wyłącznie narracji. W narracji rozwiązania nelinearne występują przecież w klasycznej odmianie teatru wyobraźni oraz jej interaktywnej dekonstrukcji – we wspomnieniach, retrospekcjach, profetycznych wyobrażeniach przyszłości. Nelinearność formalna jest niejako p o d e j ś c i e m d e k o n s t r u k t y w i s t y c z n y m wobec tradycyjnej formy audialnego teatru wyobraźni. Słuchowisko interaktywne modyfikuje bowiem sposób odsłuchu za sprawą nelinearnej

⁸ O specyfice konkretnych słuchowisk nelinearnych formalnie (*The Inspection Chamber*, *Mr. Robot. Daily Five/Nine*, *Westworld: The Maze*) zob. Matusiak 2019a: 9–21; 2019b: 9–22.

⁹ Wydane przez Teatr Usta-Usta Republika, na podstawie scenariusza Julii Szubert, Jarosława Więły, Jakuba Mokrosińskiego i Wojciecha Wińskiego, dostępne do odsłuchu: <http://www.alicja.sos.pl/> (dostęp: 2.05.2020).

¹⁰ Scenariusz autorstwa Magdaleny i Macieja Reputakowskich, wydane przez Orange Polska.

¹¹ Scenariusz Elizy Matusiak, do odsłuchu dostępne pod adresem: <https://odadozet.wixsite.com/home> (dostęp: 2.05.2020).

¹² Wyprodukowane przez NBCUniversal Media i Earplay.

¹³ Wydane przez HBO oraz grupę 360i.

¹⁴ Wyprodukowane przez BBC oraz studio Rosina Sound.

formy – dzieło *a priori* nie zostaje udostępnione słuchaczowi w wymiarze całościowym. Obligatoryjne jest odsłuchiwanie kolejnych sekwencji (scen opowieści) oraz poprzez wybory w ramach dostępnego urządzenia (smartfon, przeglądarka internetowa, inteligentny głośnik) dokonywanie wariantywnych decyzji i warunkowanie dalszego biegu zdarzeń w świecie przedstawionym. Formalna dekonstrukcja teatru wyobraźni przywołuje na myśl rozważania Jacques'a Derridy. Anna Krajewska, w artykule opisującym dekonstrukcję jako problem estetyki, konstatowała, że

dekonstrukcja działa w tekście, wywołuje w nim przemiany, dokonuje destrukcji, przemieszczeń itp. Piękno dekonstrukcji na pewno nie polega na stabilności i normie, lecz na zmienności, momentalności, niestałości powiązań. Dekonstrukcja jest dynamiczna i dramatyczna, wytwarza swoistą scenę, odwołuje się do metafory teatru. (Krajewska 2006: 20–21)

W odniesieniu zatem do sztuki audialnej dekonstruowanie formy słuchowiska radiowego wymaga symultanicznego transformowania tekstu scenariusza oraz sjużetu, który umożliwi prezentowanie fabuły słuchaczowi w wyniku podejmowanych przez niego działań. Co więcej, dekonstrukcja klasycznej, linearnej w odsłuchu formy słuchowiska owocuje wytworzeniem audialnego „pola zdarzeń (*event space*), [które] zawiera w sobie wszystkie możliwe warianty opowiadania” (Aarseth 2014: 12). Wobec tego choć słuchowisko nielinearne konstrukcyjnie nie obejmuje wielu fabuł i opowieści, to umożliwi wariantywne opowiadanie stojącej u jego podstaw historii – konkretna historia jest odsłuchiwana na różne sposoby, zmienne ścieżki odbioru. Jak podkreśla M. Stelmach,

Obcując z opowieścią, odbiorca szuka relacji temporalnych oraz kauzalnych pomiędzy poszczególnymi jej częściami (na przykład scenami). W tym celu twórca nadaje fabule jakąś teleologię – kierunek i cel, do którego zmierza opowieść. Zadaniem widza filmowego jest rekonstrukcja tych cech dzieła, która na najprostszym poziomie dokonuje się przez ułożenie pokazywanych mu scen w łańcuch czasowy i przyczynowo-skutkowy. Najczęściej jest to zadanie proste i dokonywane automatycznie, a odbiorca nie ma problemu z określeniem, co, kiedy i dlaczego się zdarzyło. (Stelmach 2013: 93)

W wypadku słuchowisk o charakterze interaktywnym odbiorca, obcując z dziełem, nie tylko poszukuje relacji między elementami składowymi dzieła, ale także implikuje konkretne jego wykonanie, jest g w a r a n t e m k o n k r e t y z a c j i tegoż. Ponadto, jak dostrzegł kulturoznawca Ryszard Kluszczyński, „interaktywność staje się wewnętrzną zasadą dzieła, a odbiorca – jeśli pragnie dokonać jego konkretyzacji – musi podjąć działania, w wyniku których zostanie ukształtowany przedmiot jego percepcji” (Kluszczyński 2002: 26). Gdy rozważa się nielinearność w kontekście radiowym, na myśl przychodzą przede wszystkim

możliwości, jakie daje internet, czyli między innymi zamieszczanie podcastów w jego przestrzeni. Odbiorca nie musi już być zależny od ramówki stacji radiowej, sam decyduje, kiedy i w jakiej kolejności odsłucha wybrane materiały. Zyskuje możliwość wracania do zapisanych dźwięków czy modyfikowania obranej drogi odsłuchu. Nelinearność zdaje się szczególnie warta rozważenia i przyjrzenia się jej mechanizmom w sytuacji, kiedy odbiorca wpływa nie tylko na czas i miejsce słuchania, ale na ostateczny kształt dzieła. Mirosław Filiciak w publikacji *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze* rozważa problem tendencji demokratyzacji sztuk. Jako antropolog kultury pisze, że za stan najbardziej pożądaną uznano sytuację, w której tekst – gotowy produkt – miałby zastąpić proces tworzenia sensów. Przywilej ten mógłby przysługiwać już nie tylko autorowi, ale także odbiorcy (Filiciak 2002: 119). Ów „proces tworzenia sensów” jawi się jako punkt wyjścia, pewien swoisty obszar wspólny dla twórcy i słuchacza. Należy podkreślić, że choć interaktywny teatr wyobraźni dla swego zaistnienia domaga się rozstrzygnięć słuchacza odbierającego opowieść, to *sprawczość ta nie jest nieograniczona* – wybory dokonywane są w ramach zaplanowanego, zrealizowanego i przede wszystkim – skończonego *event space*. Tym samym słuchacz konkretyzuje dane wykonanie, warunkuje kolejność wybrzmiewania segmentów dzieła z dostępnego zbioru, który nie zawiera w sobie narzędzi umożliwiających dodawanie bądź odejmowanie wybranych sekwencji. Słowem – słuchowisko nie podlega modyfikacjom poprzez wgrywanie nowych bądź usuwanie istniejących fragmentów. W słuchowisku interaktywnym proces tworzenia sensów zdaje się rozszerzać, ponieważ każdy odbiór oznacza odmienną ścieżkę odsłuchu – nowe wykonanie, o zmodyfikowanym, płynnym układzie scen. Toteż z hermeneutycznego punktu widzenia – pole interpretacji przypuszczalnie multiplikuje się, gdyż subiektywnemu odczytaniu i dekodowaniu sensów i znaczeń podlega nie tylko jedno konkretne słuchowisko, ale każda z wersji jego odsłuchu.

Przykładem formy hybrydowej, będącej na pograniczu audiobooka, słuchowiska interaktywnego i gry dźwiękowej, a wykorzystującej wizualność jedynie u swych podstaw nawigacyjnych, jest słuchowisko *1812: Serce Zimy*, na podstawie scenariusza Magdy i Macieja Reputakowskich, wydane przez Orange Polska. Historia rozgrywa się w 1812 roku, kiedy wojska Napoleona ruszają na Rosję. Odbiorca wciela się w rolę protagonisty – Korwina Giedyminowicza, a jego zadaniem jest wysłuchanie kolejnych fragmentów opowieści i pokierowanie jego losami. Na ekranie komputera lub telefonu pojawiają się możliwe wybory, po dokonaniu wyboru słuchacz poznaje konsekwencje swej decyzji. Analogicznie dzieje się w kolejnych punktach decyzyjnych. Przed odbiorcą zostają także postawione konkretne zadania, które należy wykonać, by przejść do dalszej części fonicznej opowieści. Przykład stanowić może zadanie zatytułowane *Nocny Intruz*, podczas którego słuchacz spotyka się z bezpośrednim zagrożeniem życia Korwina. By nie dopuścić do śmierci bohatera, należy w porę podjąć decyzję o wyborze broni oraz pokonać owego Nocnego Intruza. Badacz hipertekstu, Roberto Siemianowski,

zwraca uwagę, iż „pojęcie hipertekstu [można wykorzystać do] określenia pewnej specyficznej technologii przetwarzania informacji, znanej dziś głównie dzięki internetowi, będącemu przecież wielkim hipertekstem” (Siemianowski 2007: 371). Hipertekst literacki składa się z leksji, które zostają połączone między sobą za pomocą hiperłączy. W przypadku interaktywnej opowieści audialnej leksja nie jest akapitem tekstu czy też kilkoma jego zdaniem, ale sceną. Mariusz Pisarski odnosi się do pojęcia remediacji, zwracając uwagę, iż w tym procesie „medium zostaje rozszerzone i ulepszone przez inne medium i inną technologię” (Pisarski 2002: 129). Zjawisko, które dostrzegalne jest w słuchowisku *1812: Serce Zimy* oraz innych interaktywnych dziełach audialnych można zatem, analogicznie, nazwać swoistą remediacją audialności, remediacją dźwięku. Formy artystyczne, słuchowiskowe, właściwe radiu, zostają przełożone na język komputerów/internetu/aplikacji, czyli na system interaktywny, nieliniowy. Audialność zachowuje swe właściwości, bowiem odbiorca odsłuchuje fragmenty jak w tradycyjnym teatrze wyobraźni, natomiast hipertekstualne, nieliniowe przejścia między kolejnymi modułami dzieła pozwalają stworzyć nowy byt. Ponadto walory i wyznaczniki gatunkowe teatru wyobraźni, jak profesjonalna interpretacja głosowa¹⁵ tekstu scenariusza, kuchnia akustyczna, muzyka, dramaturgiczna rola ciszy, współistnienie dialogów oraz linearnej i nieliniowej narracji, są stale obecne. Interaktywna forma dzieła nie wypiera zatem ontologicznych wyróżników w słuchowisku radiowego. Rozszerza zaś jego formalne możliwości ekspresji i odsłuchu.

Włoski semiolog Umberto Eco w publikacji *Dzieło otwarte* konstatował, że „gdyby miał syntetycznie określić przedmiot obecnych poszukiwań, odwołałby się do [teorii, iż] dzieło sztuki jest przekazem z istoty swej nieokreślonym, wielokrotnością znaczeń, które współżyją w jednym oznaczniku” (Eco 2008: 48). Nieokreśloność i wielokrotność sensów przekazu szczególnie wyraźnie przystają do opowieści opartej na pewnego rodzaju inwersjach fabularnych, nieliniowym lub wieloliniowym prowadzeniu historii, ponieważ tego rodzaju rozwiązania dramaturgiczne niejako otwierają dzieło po raz wtóry. Mariusz Pisarski zwracał uwagę, że w przypadku leksji scalonych ze sobą poprzez hiperłącza konieczne jest dostrzeżenie, iż odbiór hipertekstu nie wiąże się z kolejną stroną, jak w przypadku czytania książki, ale z

¹⁵ Warto odnotować, że w dziele *1812: Serce Zimy* do stworzenia ponad 7 tys. plików dźwiękowych swych głosów użyło 36 aktorów, m.in. Piotr Fronczewski (narrator), Jacek Kopczyński (Korwin), Jarosław Boberek (Kuragin); natomiast w słuchowiskach, które powstały na podstawie seriali telewizyjnych, czyli *Westworld: The Maze* oraz *Mr. Robot. Daily Five/Nine*, głos podłożyli aktorzy znani z ekranowych realizacji: w pierwszym Jeffrey Wright jako Bernard i Angela Sarafyan w roli Clementine, natomiast w drugim – Rami Malek jako Eliot.

kilkoma lub większą ilością alternatywnych strumieni lektury. W konsekwencji czytelnik zetknięty zostaje z pierwszym paradoksem hiperłącza: ów mechaniczny element tekstu z jednej strony scala, a z drugiej urywa tok lektury, stanowi zarówno most między dwoma fragmentami tekstu, jak i wyrwę; jest jednocześnie łączem i „rozłączem”. (Pisarski 2011: 175)

W wypadku słuchowiska interaktywnego rola linku jako „łącz a” i „rozłącz a” zostaje silnie uwypuklona. Słuchacz determinujący bieg historii w świecie przedstawionym winien pozostawać aktywny – brak rozstrzygnięć w punktach decyzyjnych oznacza, że nie zostanie odtworzona kolejna scena, nastąpi więc *rozłączenie* ciągłości opowiadania. Słuchowiska o formie nelinearnej odsłuchiwane za pośrednictwem wirtualnego asystenta umożliwiają powtórzenie zadanego pytania wówczas, gdy słuchacz potrzebuje więcej czasu na podjęcie decyzji lub nie zrozumiał, jak należy udzielić odpowiedzi. Pojawiają się pytania otwarte, na przykład: „Are you ready to be inspected?”¹⁶ oraz „What do you call yourself?”¹⁷, wypowiedane przez Dave’a¹⁸ w *The Inspection Chamber*, pytania zamknięte, które wymagają wyboru spośród dostępnych możliwości – w *Mr. Robot. Daily Five/Nine* słuchacz decyduje choćby o środku transportu – taksówce, autobusie albo przejściu konkretnego odcinka na piechotę. Co ciekawe, w słuchowisku *Westworld. The Maze* obecne są także pytania weryfikujące wiedzę odbiorcy na temat zdarzeń przedstawionych w serialu telewizyjnym *Westworld*, będącym pierwowzorem audialnej opowieści (dla przykładu: miejscowy szeryf pyta, co Dolores Abernathy upuściła na ulicę tego ranka). Znamiennym zabiegiem, który został wykorzystany w słuchowisku interaktywnym *Alicja 0700*¹⁹ w warstwie dialogowej między bohaterami a wcielającym się w postać słuchaczem, jest jego stałe ponaglanie²⁰ w momencie zwłoki z decyzją odnośnie do dalszego biegu opowieści albo odpowiedzi na pytanie Alicji, Brata bądź Doktora. Twórcy interaktywnego

¹⁶ Cytat pochodzi z treści słuchowiska.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dave to komputer, który umożliwia pozostałym bohaterom słuchowiska – parze naukowców, kompletować dane do opracowywanej bazy obiektów poruszających się w przestrzeni kosmicznej.

¹⁹ Słuchacz, by rozpocząć odsłuch, musi wybrać numer na klawiaturze wirtualnego telefonu. Po wysłuchaniu dźwięku oczekiwania na połączenie odbiorca poznaje bohaterkę, tytułową Alicję, która w pierwszych słowach zaznacza, że zamierza opowiedzieć mu swoją, tym razem prawdziwą, historię. Klikając kolejne cyfry od 1 do 3, słuchacz decyduje, o czym i jak opowiada postać, i jest przenoszony do kolejnych części dźwiękowych.

²⁰ Wyrażone m.in. w słowach: „Widzisz, co się narobiło? Po co do niej dzwonisz? Bawisz się, słuchasz czy przypominamy? 1 – bawisz się, 2 – słuchasz, 3 – przypominasz” lub też: „Waszmościu, wybierz jedynkę!”. Ekspresja głosowa jest silnie nacechowana emocjonalnie, postaci podnoszą głos, mają władczy i rozkazujący ton.

dramatu audialnego nie posłużyli się znakiem ciszy²¹, który komunikowałby pewnego rodzaju zaburzenie, zakłócenie opowieści poprzez brak interaktywnego udziału słuchacza. Odbiorca popędzany jest przez postaci w sposób natarczywy, niemal agresywny – emocjonalne wymuszenie reakcji nakłania nie tylko do interaktywnego odsłuchu, ale także – afektywnego zaangażowania i reagowania.

Sława Bardijewska, omawiając nurty słuchowiskowe w Polsce, wyróżniła dzieła „oparte na strukturach metaforycznych” (Bardijewska 1978: 8), wieloznaczne. Takie podejście twórcze jest szczególnie wyraźnie eksponowane w słuchowiskach interaktywnych (w przypadku *Alicji 0700* niemal w sensie dosłownym, bowiem w opowieści tej stale przenikają się rzeczywistość, fikcja i zmyślenie), w pozostałych zaś cały szereg pytań stawianych przed słuchaczem odznacza się wieloznacznością – słuchaczowi nie zostaje udostępniona całość obrazu opowieści, tym samym, dla przykładu, pytanie „Do you feel special?”²² nie jest precyzyjne, nie sugeruje też jakichkolwiek potencjalnych efektów czy skutków. Aluzyjność i polisemia czynią nielinearność (tę formalną, ale też narracyjną) pełniejszą, bowiem hipertekstualne, interaktywne wybory sprzęgają się z możliwością wielotorowej interpretacji tego, co zasłyszane. Według Grzegorza Jankowicza, badacza nauk humanistycznych, „tworząc hipertekst, nie imitujemy rzeczywistości [...], lecz symulujemy ją, generujemy jej pozór” (Jankowicz 2002: 155). Tożsamy efekt zaobserwować można w słuchowiskach interaktywnych. Narracyjny amalgamat, scalenie narracji linearnych i nielinearnych z alinearną formą opowieści wytwarza pozór rzeczywistości w ramach pola zdarzeń świata przedstawionego. Dzieło konkretyzowane jest poprzez kolejne wybory słuchacza, który niejako zanurza się w wygenerowaną *event space*, która czyni odbiorcę uczestnikiem zdarzeń, o potencjale sprawczym w ramach ściśle zaplanowanego pola możliwości. W perspektywie postępu technologicznego przekaz foniczny zamieszczony w przestrzeni internetowej przestał być efemeryczny. Ulotność w dobie nowych mediów nie jest już dłużej determinantą emisji radiowej. Jednakże nielinearne produkcje audialne zachowały efemeryczność w kreowaniu konkretnych ścieżek odsłuchu. Wytworzony pozór rzeczywistości i możliwość wieloto-

²¹ O ciszy tak pisała S. Bardijewska: „Moment ciszy pozwala wyeksponować wybrane fazy rozwoju konfliktu, wyodrębnić najważniejsze elementy działań bohaterów, nadać wagę określonym zdarzeniom. Cisza pozwala stawiać akcenty znaczeniowe i ekspresyjne, pomocne przy fonicznej percepcji” (Bardijewska 2001: 63). Jerzy Płazewski podkreślał zaś, że „Cisza jest negatywem dźwięku i w nim jedynie znajduje potwierdzenie” (Płazewski 1961: 334). Natomiast J. Bachura-Wojtasik, omawiając semiotykę materii radiowej, zwracała uwagę, że „Cisza w radiu nigdy nie jest brakiem dźwięku, lecz ma swoją wartość semantyczną [...]”. Cisza w funkcji ekspresyjnej ma zaskakiwać słuchacza, wywoływać szczególne napięcie emocjonalne i psychiczne, poniekąd kierować uczuciami odbiorcy” (Bachura 2012: 158–159).

²² Cytat pochodzi z treści słuchowiska *The Inspection Chamber*.

rowej eksploracji świata przedstawionego dają szansę zmiennego, wariantywnego odbioru. Nowy słuchacz to kolejna, niepowtarzalna linia percepcji, która jednak nie zapisuje się na trwałe w słuchowisku interaktywnym – jest ulotna, nietrwała. Tym samym kolejny odsłuch generuje odmienne postrzeganie, nową czasowość. Odejście od efemeryczności twórczości fonicznej w pojmowaniu jej jako niemożności powrotu do wyemitowanego dzieła nie oznacza rezygnacji z ulotności jako takiej. To, co było typowe dla radia u zarania jego dziejów, łączy się zatem z alinearną formą dzieła, nelinearność powołuje do istnienia nową efemeryczność.

W dobie mediów elektronicznych audialność staje przed wyzwaniem, które podejmuje i z którym się zmierza, odnosząc dobre rezultaty. Nowoczesne formy audialne czerpią z tradycji radiowych, przekładając je na język nowych, interaktywnych mediów. Udowadniają, że kanoniczne pojmowanie słuchowiska nie zawsze winno zostać w pełni przełożone wyłącznie na tradycyjną dramaturgicznie i konstrukcyjnie opowieść o linearnej formie, a linearność można zastąpić jej opozycją. Hiperteksty, choć w swej definicji fundamentem czynią słowo i leksję, remediowane zostają również do dźwięku. Alinearna forma otwiera nowe potencjalne drogi opracowania dramaturgicznego dzieła, umożliwia rozwój i przemodelowanie sposobu myślenia o fabule i sjużecie opowieści. Wykorzystanie nelinearności w systemie interaktywnym angażuje słuchacza dwojako: odbiorca pełni funkcję interpretacyjną wobec dzieła oraz modeluje przebieg zdarzeń świata przedstawionego poprzez kolejne interaktywne wybory, będąc jak gdyby ich uczestnikiem. N i e l i n e a r n o ś ć s t a j e się formalną właściwością teatru wyobraźni, a słuchowisko interaktywne – nowym sposobem realizacji opowieści audialnej.

Bibliografia

- Aarseth Espen J. (2014), *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, przeł. D. Sikora, M. Pisarski, M. Tabaczyński, P. Schreiber, Korporacja Ha!art, Kraków–Bydgoszcz.
- Bachura-Wojtasik Joanna (2010), *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogolębska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bachura-Wojtasik Joanna (2012), *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Kinga Klimczak (2014), „Feature” w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2012 i 2013, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1.
- Bardijewska Sława (1978), *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa.
- Bardijewska Sława (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa.
- Bolter Jay D. (2014), *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Kraków–Bydgoszcz.

- Bordwell David (1985), *Narration in the Fiction*, Routledge, London.
- Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej* (2011), red. E. Pleszkun-Olejnickowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Eco Umberto (2008), *Dzieło Otwarte*, przeł. L. Eustachowicz, J. Gałuszka i in., Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- Filiciak Mirosław (2002), *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- <http://www.alicja.sos.pl/> (dostęp: 2.05.2020).
- <https://odadozet.wixsite.com/home> (dostęp: 2.05.2020).
- <https://www.youtube.com/watch?v=pj6WhXEGq6g> (dostęp: 2.05.2020).
- Jankowicz Grzegorz (2002), *Granice hipertekstu?*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Kluszczyński Ryszard W. (2002), *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Krajewska Anna (2006), *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy, „Przestrzenie Teorii”, nr 6.*
- Kwiatkowski Maciej J. (1973), *Kulisy radia*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Maćkowiak Anna (2015), *Z eteru do internetu. Szkice o radiu i mediach*, Instytut Naukowo-Wydawniczy Maiuscula, Łódź.
- Matusiak Eliza (2019a), *Alexa, play The Inspection Chamber. O interaktywnym słuchowisku produkcji BBC w obliczu zwrotu audytywnego*, „Media – Biznes – Kultura”, nr 27.
- Matusiak Eliza (2019b), *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*, t. 5, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2019.
- Pisarski Mariusz (2002), *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon, a story, Patchwork Girl, A Further Xanadu*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Pisarski Mariusz (2011), *Tekst podminowany, czyli o estetyce hiperłącza*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górska-Olesińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Płażewski Jerzy (1961), *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Siemianowski Roberto (2007), *Hipertekst. Znamiona, badania, poetyka*, <https://repositorium.amu.edu.pl/handle/10593/9316> (dostęp: 2.05.2020).
- Stelmach Miłosz (2013), *Nielinearne trajektorie narracji – model teoretyczny*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”, nr 7.

Nielinearność w audialności. Forma, narracja, interakcja

Streszczenie: Sztuka radiowa, choć oparta na wyznacznikach gatunkowych, zmienia się wraz z rozwojem nowych mediów. Powstają nowe, interaktywne, teksty kultury audialnej, które cechują się nielinearnością – w warstwie narracji, ale przede wszystkim samej formy dzieła audialnego; słuchowiska niewymagające odbioru linearnego, anga-

zujące słuchacza w konkretyzowanie opowieści poprzez interaktywny odbiór. Ekspansja internetu oraz konwergencja medialna umożliwiły powołanie do życia form synkretycznych, które są przedmiotem rozważań w rozdziale. Materiał badawczy stanowią interaktywne spektakle dźwiękowe z minimalistyczną szatą graficzną odsłuchiwane przez przeglądarkę internetową bądź aplikację (*Od A do Zet, Alicja 0700, 1812: Serce Zimy*), ale też wirtualnych asystentów i inteligentne głośniki, które umożliwiają całkowicie pozbawiony wizualności interaktywny odsłuch (*The Inspection Chamber, Mr. Robot. Daily Five/Nine, Westworld: The Maze*). Istnienie tychże dzieł, które scalają w sobie typowe dla sztuki słuchowiskowej tworzywo (głos aktora, muzykę, znak ciszy, audioscenografię) z hipertekstualną, bazującą na łączeniu i eksplorowaniu cząstek poprzez linki formą, prowokuje do pytania o specyfikę nielinearności słuchowiska interaktywnego. Celem niniejszego tekstu jest próba nakreślenia nielinearności jako właściwości artystycznych opowieści dźwiękowych – z perspektywy narracji, lecz przede wszystkim – formy.

Słowa kluczowe: sztuka radiowa, hipertekst, słuchowisko interaktywne, nielinearność.

Non-linear audio stories. Form, narration, interaction

Abstract: Radio art, although based on genre indications, is changing in the face of new media. The authors create new, interactive texts of audio culture that are non-linear – in the narrative layer, but above all – the very form of the audio work. Radio dramas do not require a linear reception, engaging the listener in the concretization of the story through interactive reception. The expansion of the Internet and media convergence have enabled the creation of syncretic forms, which will be discussed in the chapter. The research material is interactive radio plays listened to via a web browser or application with a minimalist graphic design (*Od A do Zet, Alicja 0700, 1812: Serce Zimy*), but also – by virtual assistants and smart-speakers that enable interactive listening without any graphic elements (*The Inspection Chamber, Mr. Robot. Daily Five /Nine, Westworld: The Maze*). The existence of these artworks, which combine the material typical of the radio theater (actor's voice, music, sign of silence, audioscenography) with hypertextual, based on connecting and exploring particles through links form, provokes the question about the specificity of nonlinearity of an interactive radio play. The purpose of this text is to attempt to outline nonlinearity as the artistic properties of audio stories – from a narrative perspective, and primarily – form perspective.

Key words: radio art, hypertext, interactive radio drama, nonlinearity.

Mateusz Markowski

Uniwersytet Łódzki

ZWROT AUDYTYWNY W POLSKICH MEDIACH NA PODSTAWIE OBECNOŚCI PODCASTU W APLIKACJACH MOBILNYCH SPOTIFY ORAZ iTUNES

Termin „podcasting” wciąż jest traktowany przez badaczy radia i internetu jako dość nowy, mimo że w tych środowiskach funkcjonuje już dość długi czas. Rosnąca indywidualizacja użytkowników internetu powoduje, że kolejne serwisy internetowe decydują się na nakłonienie odbiorców do rejestracji, a w zamian oferują dostęp do ekskluzywnych treści. Jedną z takich propozycji mogą być podcasty, których produkcja jest dosyć tania i są one jakąś odmianą wobec tekstów pisanych i materiałów wideo, znacznie droższych i bardziej czasochłonnych w produkcji. W Polsce jednym z serwisów, które ostatnio zdecydowały się na ten sposób dystrybuowania treści, jest portal OKO.press, na którym posiadacze konta Twoje Oko mogą korzystać z cyklu podcastów „Okno do słuchania”¹. W niniejszym artykule zamierzam podjąć próbę analizy tematycznej podcastów dostępnych w dwóch najpopularniejszych aplikacjach mobilnych przeznaczonych do ich słuchania – Spotify oraz iTunes, postaram się też odpowiedzieć na pytanie, czy badane aplikacje są w stanie skutecznie popularyzować podcasty na polskim rynku medialnym.

Refleksja naukowa nad podcastem

Obszerne badania nad podcastem przeprowadziła Grażyna Stachyra, ich wyniki zaprezentowała między innymi w publikacjach *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej* (Stachyra 2016: 71–89) oraz *Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju* (Stachyra 2017: 29–41). Pierwsza z wymienionych prac skupia się na tym, czym jest podcasting i jak możemy go odróżnić od form

¹ Zob. Paweł Dembowski, *OKO.press z ekskluzywnymi treściami i podcastami*, https://www.press.pl/tresc/58202,oko_press-stawia-na-ekskluzywne-tresci-dla-zalogowanych-czytelnikow?fbclid=IwAR3ZbrDdeN-uV_VI70nsQC33bqxWiheM0aOl-Tl9rJHvl5uaRjJ4M7BOFvfs (dostęp: 12.09.2019).

radiowych; ponadto autorka przedstawiła i omówiła wiele definicji podcastu proponowanych przez badaczy. Definicja podana przez G. Stachyrę jest w mojej opinii najbardziej przejrzysta i konkretna, zdaniem badaczki „podcasting oznacza zarówno tworzenie podcastów, jak i sposób ich odbioru. Jest też rozumiany jako dostęp do audycji radiowych za pośrednictwem czytnika RSS, transportującego do komputera informacje o ukazaniu się nowego podcastu” (Stachyra 2016: 71). W treści tej definicji nie znajdziemy konkretnego zaklasyfikowania podcastu jako treści wyłącznie audialnej. Na podobną definicję zdecydowali się Steven McClung i Kristine Johnson, którzy w artykule *Examining the Motives of Podcast Users* zdefiniowali podcasty jako pliki audio i wideo, które mogą być pobrane na urządzenie do tego przeznaczone i odtworzone w późniejszym terminie (McClung, Johnson 2010). Autorzy zwracają również uwagę na to, że po podcasty częściej sięgają ludzie, którzy są lepiej wykształceni i więcej zarabiają. Według badań odbiorcy podcastów znacznie częściej niż ogół społeczeństwa kupują produkty przez internet, przez co sam podcast staje się swego rodzaju dobrem ekskluzywnym. W Polsce ten trend możemy zaobserwować na przykładzie wspomnianego wcześniej serwisu OKO.press. Zjawiskiem podcastu zajmował się też Richard Berry, który w 2006 roku zaklasyfikował podcast jako formę radia, o czym możemy przeczytać w tekście *Will the iPod Kill the Radio Star? Profiling Podcasting as Radio* (Berry 2006: 143–162). W opublikowanym 10 lat później artykule *Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word ‘radio’* widać, jak bardzo zmieniła się perspektywa autora, który zaczął uznawać podcast za formę hybrydową, która jest jednocześnie platformą i tworem posiadającym pewne charakterystyczne cechy. Richard Berry wskazuje niezależność podcastu jako platformy od wielkich serwisów takich jak YouTube, co jest jego bardzo ważną cechą, i zwraca uwagę na to, że podcasty zawsze są zarządzane przede wszystkim przez uczestników i słuchaczy, przez co stały się formą, która dobrze sprawdza się jako niezwykle niszowa. Chociaż nie brakuje oczywiście podcastów, które tworzone są z myślą o mediach masowych (Berry 2016b: 7–22).

Analizując proponowane przez badaczy definicje podcastu, można wywnioskować, że w zasadzie nie da się osiągnąć pełnego porozumienia co do tego, czy podcast jest wyłącznie formą audialną, ale z drugiej strony w przestrzeni internetu, która zmienia się bardzo dynamicznie, wypracowanie jednej stałej definicji jest w zasadzie niemożliwe – pokazują to zmiany w pojmowaniu podcastu przez R. Berry’ego, który bada to zjawisko od wielu lat. Pozostaje zatem jeszcze jedno kluczowe pytanie, które zadała G. Stachyra, czy podcast jest produktem odrębnym, czy produktem postradiowym (Stachyra 2016: 77). Na to pytanie również nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Badaczka zwraca uwagę, że „można [...] nazwać podcast radiową audycją odbieraną z przesunięciem czasowym (w przypadku subskrybowania) lub w czasie rzeczywistym (słuchanie [na żywo] podcastu realizowanego cyklicznie o stałej porze)” (Stachyra 2016: 78). Z drugiej strony trzeba pamiętać o tym, że „nie wszystkie podcasty posiadają jednak formułę wy-

łącznie dźwiękową. Te formy mieszane można określić jako hybrydowe gatunki radiogeniczne konsumowane poza radiem” (Stachyra 2016: 78). W ten sposób docieramy do konkluzji, mówiącej, że podcast „na żywo” jak najbardziej możemy zaklasyfikować jako formę radiową, ale oczywiście jest, że nie wszystkie podcasty są takie. Pozostałe formy możemy opisywać jako radiogeniczne lub takie, które „wymykają się radiowej logice” (Stachyra 2016: 80). Podcasting korzysta również z jednej z najważniejszych cech radia, która pozwoliła mu przetrwać przez dziesiątki lat i prawdopodobnie pozwoli przetrwać przez kolejne lata, a mianowicie możliwości słuchania i wykonywania jednocześnie innych obowiązków. Jak zauważa G. Stachyra, podcasting „nie psuje wzroku (jak wpatrywanie się w mały obrazek na smartfonie), nie angażuje jak multitasking, daje też komfort zamkniętych oczu i relaksu” (Stachyra 2016: 81). Słuchanie go w pracy nie powoduje spowolnienia wykonywania obowiązków, a ponieważ łatwo go ściągnąć na urządzenie mobilne, to jest popularny wśród pracowników dużych firm, z uwagi na wprowadzany tam często zakaz korzystania z internetu.

Podcasting w aplikacjach mobilnych

Urszula Doliwa, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski i Radosław Łatacz w tekście *Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska* słusznie zwracają uwagę, że „podcasting to wciąż nowa forma przekazu w Polsce. W ostatnim czasie wzrasta liczba podcasterów, a także rośnie świadomość tej grupy nadawców, co sprawia, że zaczynają oni ze sobą współpracować” (Doliwa, Chyczewska, Grobelski, Łatacz 2019: 37–55). Warto dodać, że ze względu na rozwój technologiczny nagranie podcastu jest dzisiaj bardzo łatwe i jest to z pewnością jeden z głównych czynników powodujących wzrost liczby podcasterów. Dodatkowo zamieszczenie jednego lub paru podcastów w aplikacji mobilnej odbywa się w ciągu kilku minut. Twórcy aplikacji iTunes zachęcają wręcz użytkowników do wysyłania własnych podcastów poprzez udostępnienie przycisku „Prześlij podcast” i dzielenia się nowym kontentem, o ile oczywiście posiadamy identyfikator Apple ID. W przypadku aplikacji Spotify wydaje się to bardziej skomplikowane, ale faktycznie jest całkiem łatwe, wystarczy wejść na stronę podcasters.spotify.com, zalogować się lub założyć konto, podać nazwę swojego podcastu, wrzucić pliki na serwer lub podać adres zewnętrznego serwera, gdzie można je znaleźć, a administratorzy Spotify w ciągu kilku godzin powinni dodać nowy podcast do swojej aplikacji.

Analizę tematyczną podcastów rozpocznę od aplikacji Spotify. Podcasty w tej aplikacji są traktowane jako gatunek i dzielą się na 14 kategorii, do których każdy użytkownik ma pełny dostęp – wystarczy wpisać słowo „podcast” w wyszukiwarce. Spotify wyróżnia następujące kategorie podcastów:

- najpopularniejsze podcasty;
- historie;

- prawdziwe zbrodnie;
- wiadomości i polityka;
- komedia;
- sport i rekreacja;
- społeczeństwo i kultura;
- edukacyjne;
- zdrowie i styl życia;
- biznes i technologia;
- sztuka i rozrywka;
- muzyka;
- gry;
- dzieci i rodzina.

W kategorii najpopularniejszych podcastów mamy do wyboru 20 pozycji, z czego 19 jest polskojęzycznych, a jedyna obcojęzyczna dotyczy nauki języka angielskiego. Aplikacja nie oferuje żadnych wykresów słuchalności danego podcastu i nie wiadomo, czy pierwszy podcast na liście najpopularniejszych faktycznie jest najczęściej słuchany. Każda audycja jest opatrzona krótkim opisem, a po kliknięciu konkretnego tytułu użytkownik otrzymuje dostęp do wszystkich odcinków wraz z datą premiery i czasem trwania.

W kategorii „historie” użytkownik ma dostęp do 100 podcastów² w języku polskim i angielskim. Listę audycji otwierają te tytuły, które znajdują się również pośród najpopularniejszych. Warto podkreślić, że tematyka tego działu jest interpretowana bardzo swobodnie, ponieważ administratorzy aplikacji nie narzucają autorom, czego ich „historie” mają dotyczyć. Efektem jest obecność w tej kategorii podcastów podejmujących wątki na przykład kryminalne, feministyczne, parentingowe, a nawet czysto muzyczne.

Kolejna kategoria – „prawdziwe zbrodnie” – umożliwia użytkownikowi dostęp do 100 różnych audycji, chociaż część z nich, na przykład podcast kryminalny „Akta Sprawy”, pojawia się też w kategorii „historie”. Twórcy tych aplikacji są znacznie bardziej ograniczeni w wyborze tematu i dlatego właściwie wszystkie zamieszczone w „prawdziwych zbrodniach” podcasty dotyczą fikcji lub dokumentu związanego z kryminałem. Warto dodać, że pozycji anglojęzycznych jest w tej kategorii znacznie więcej niż polskich, jednakże playlista przygotowana dla słuchaczy z Polski jako pierwsze wymienia rodzime podcasty.

Kategoria „wiadomości i polityka” daje użytkownikowi wybór spośród jedynie 30 podcastów. Tym razem administratorzy w pierwszej kolejności proponują podcasty anglojęzyczne, polskie zamieszczono na końcu listy – udział obu grup jest jednakowy. W tej kategorii nie występują restrykcje dotyczące wyboru te-

² Dane na 7.09.2019.

matu. Znajdziemy tu na przykład „Kryminatorium”, które jest również zarówno w „historiach”, jak i „prawdziwych zbrodniach”, i z polityką nie ma nic wspólnego. Warto wspomnieć, że na liście znajdują się też „Fakty w RMF FM”, które są po prostu zapisami audycji radiowych z konkretnych dni. Tego typu audycja mieści się oczywiście w szerokiej definicji podcastu, ale z innymi propozycjami z tej kategorii niewiele ją łączy.

W kategorii „komedia” użytkownik ma dostęp do 100 podcastów, z czego zdecydowana większość jest anglojęzyczna. „Komedia” również ma bardzo szerokie ramy tematyczne i trudno określić konkretne atrybuty, które powinien posiadać podcast znajdujący się w tej kategorii.

Kategoria „sport i rekreacja”, jak poprzednie, oferuje użytkownikom 100 podcastów, zdecydowana większość z nich jest anglojęzyczna, chociaż zestawienie otwierają pozycje polskie „FOOT TRUCK LIVE” i „Eleven Sports: 2 AngryMen ft. Kapica & Świącicki”. Warto zauważyć, że pierwszy z tych podcastów jest związany z kanałem YouTube, a drugi z kanałem telewizyjnym, co dobrze pokazuje różnorodność odbiorców, do jakich próbują dotrzeć ich twórcy. W omawianej kategorii zdecydowanie dominują podcasty związane z piłką nożną, użytkownik może posłuchać nawet cyklu stworzonego przez byłego piłkarza Petera Croucha – „That Peter Crouch Podcast”, który w zabawny sposób uczy słuchaczy, jak zostać profesjonalnym piłkarzem.

Kategoria „społeczeństwo i kultura” to 100 podcastów poświęconych bardzo różnej tematyce. Listę otwierają polskojęzyczne pozycje kryminalne, choć zdecydowanie najwięcej jest audycji, które w mniej lub bardziej bezpośredni sposób dotyczą psychologii. Anglojęzycznych pozycji jest zdecydowanie więcej, a wiele propozycji jest dostępnych w innych kategoriach.

Kategoria „edukacyjne” dostarcza 100 różnych podcastów o tematyce naukowej lub popularnonaukowej. Na początku listy aplikacja umieściła podcasty anglojęzyczne, ale akurat w tej kategorii polskich audycji jest bardzo dużo. Ta sytuacja pokazuje, że algorytmy, które proponują użytkownikowi z danego kraju wyselekcjonowane podcasty, nie są jeszcze dopracowane. Z drugiej strony możemy się cieszyć, że twórcy z Polski chętnie wybierają publikowanie właśnie w tej kategorii.

Kategoria „zdrowie i styl życia” to 100 podcastów, z których wiele użytkownik może posłuchać także w kategorii „społeczeństwo i kultura”. Z nowych treści wyróżniają się audycje dotyczące diety i zdrowego odżywiania się, a także szeroko pojętego coachingu. Udział audycji polskojęzycznych i anglojęzycznych jest taki sam. Za nietypowy podcast można uznać „Słuchowisko. Pogadajmy o życiu”, który faktycznie jest poradnikiem w formie dźwiękowej, a więc z formą słuchowiska nie ma nic wspólnego.

Kategoria „biznes i technologia” proponuje 100 podcastów poświęconych szeroko pojętej tematyce zarabiania, inwestowania i wydawania pieniędzy. W tej kategorii znajduje się bardzo dużo nagrań nazwanych imieniem i nazwiskiem

autora, na przykład „Szymon Chałupka PODCAST”, „The Dave Ramsey Show” czy „Maciej Orłoś przedstawia”. Nazywanie podcastów w ten sposób wpisuje się w panujący obecnie trend firmowania sukcesów odniesionych w określonej gałęzi gospodarkami nazwiskami osób, które w tym sektorze zrobiły karierę. Listę podcastów z tej kategorii otwierają pozycje anglojęzyczne, ale równie dużo jest polskich, które w dalszej części listy mieszają się z anglojęzycznymi.

Kategoria „sztuka i rozrywka” to 100 podcastów o bardzo szerokim spektrum tematycznym. Znajdziemy tu nagrania, których tematem są: seriale, filmy, książki, gry komputerowe, malarstwo, muzyka, kultura popularna, a nawet polityka. Tu też bardzo trudno określić, czy istnieją jakiegokolwiek warunki konieczne, które kwalifikują podcast do tej właśnie kategorii. Listę otwierają audycje polskojęzyczne, nieco więcej jest anglojęzycznych.

W kategorii „muzyka” użytkownik wybiera wśród 100 podcastów poświęconych różnym gatunkom muzycznym. W przypadku polskiego użytkownika listę otwierają „Rozmowy Wojewódzki & Kędzierski”, prowadzone przez Kubę Wojewódzkiego i Piotra Kędzierskiego, którzy nie zawsze skupiają się na muzyce, chociaż obaj prowadzący wywodzą się z dziennikarstwa muzycznego. W tej kategorii anglojęzyczne podcasty przeważają nad polskimi. Niestety, zdarzają się tu również zwyczajne playlisty muzyczne z wybranymi utworami, które autorzy z jakiegoś powodu uznali za podcast.

Kategoria „Gry”, obejmująca 100 podcastów, jest bardzo popularna wśród odbiorców i, dodać trzeba, jest oryginalna, ponieważ znajdziemy tu wiele audycji, które nie pojawiają się w innych działach. Przeważają podcasty anglojęzyczne, ale listę polecanych polskiemu użytkownikowi otwierają pozycje polskie. Tematyka gier wideo okazała się bardzo atrakcyjna dla podcastów, co wydaje się pewnym paradoksem, ale potwierdza fakt, że gry wideo są medium bardzo elastycznym i jako tekst kultury mogą być interpretowane na wiele sposobów.

Ostatnią z proponowanych przez Spotify jest kategoria „dzieci i rodzina”. Użytkownik ma do wyboru 100 podcastów o tematyce rodzinnej i parentingowej, ale można tutaj również znaleźć na przykład bajki dla najmłodszych słuchaczy. W tej kategorii natrafimy na bardzo dużo polskich podcastów, które zajmują miejsca na szczycie listy. Jest to również jedyna kategoria, w której podczas moich badań algorytm proponujący podcasty podsunął mi audycję w języku innym niż polski i angielski – był to język rosyjski.

Aplikacja iTunes kategoryzuje podcasty w inny sposób niż omawiany wcześniej Spotify. W przypadku programu stworzonego przez firmę Apple podcasty są traktowane na równi z muzyką, filmami, programami TV i książkami audio. Można więc powiedzieć, że twórcy aplikacji traktują podcasty jako osobne medium, któremu przypisali całkowicie odrębną kategorię twórczości. Podcasty w aplikacji iTunes dzielą się na 19 kategorii, ale oprócz podstawowych występują jeszcze kategorie specjalne, które zmieniają się zgodnie z decyzją administratorów aplikacji. Każda kategoria specjalna proponuje użytkownikowi odsłuchanie

12 wybranych serii podcastów. W czasie prowadzenia badań do wyboru były następujące kategorie specjalne³:

- nowości;
- prawdziwe zbrodnie;
- Bingeable Listens;
- komedia;
- Science Shows;
- najpopularniejsze.

Do podstawowych kategorii należały:

- Arts;
- Business;
- Comedy;
- Education;
- Fiction;
- Government;
- Health & Fitness;
- History;
- Kids & Family;
- Leisure;
- Music;
- News;
- Religion & Spirituality;
- Science;
- Society & Culture;
- Sports;
- Technology;
- True Crime;
- TV & Movies.

Nie ulega wątpliwości, że aplikacja nie jest jeszcze w pełni dostosowana do polskiego rynku mobilnego, ponieważ nazwy kategorii podstawowych nie zostały nawet przetłumaczone na język polski, i chociaż, w częściowo spolszczonych, kategoriach specjalnych aplikacja poleca polskiemu użytkownikowi rodzime podcasty, to trudno mówić, o jakimkolwiek schemacie ich dystrybuowania. iTunes oferuje użytkownikowi sortowanie podcastów według ich medialnych nadawców i sponsorów. Wśród medialnych potęg inwestujących w rozwój podcastów można wymienić między innymi BBC, CNN, HBO, Discovery, a nawet Polskie Radio.

Konstrukcja podstawowych 20 kategorii jest nieco inna niż w aplikacji Spotify, ponieważ każda z nich dzieli się na bardziej precyzyjne podkategorie, które

³ Dane na 10.09.2019.

mają ułatwić użytkownikowi wyszukiwanie podcastów o określonej tematyce. Sposób podziału każdej kategorii przedstawia poniższe zestawienie⁴:

Arts – Top Shows, New Shows, Projekt, moda i uroda, jedzenie, książki, sztuki sceniczne, sztuki wizualne;

Business – Top Shows, New Shows, kariera, inwestycje, zarządzanie, marketing, Entrepreneurship, non profit;

Comedy – Top Shows, New Shows, Improv, Comedy Interviews, Stand-Up Comedy;

Education – Top Shows, New Shows, nauka języków, How To, samodoskonalenie, kursy;

Fiction – Top Shows, New Shows, dramat, Science Fiction, Comedy Fiction;

Government – Top Shows, New Shows, Long Running Shows, więcej do odkrycia;

Health & Fitness – Top Shows, New Shows, medycyna alternatywna, Fitness, Nutrition, seks, Mental Health, medycyna;

Kids & Family – Top Shows, New Shows, Education for Kids, Stories for Kids, wychowanie dzieci, Pets & Animals;

Leisure – Top Shows, New Shows, motoryzacja, lotnictwo, zainteresowania, Crafts, gry, Home & Garden, gry wideo, Animation & Manga;

Music – Top Shows, New Shows, Music Commentary, Music History, Music Interviews;

News – Top Shows, New Shows, Daily News, polityka, wiadomości biznesowe, wiadomości na temat technologii, Sports News, News Commentary, wiadomości ze świata rozrywki;

Religion & Spirituality – Top Shows, New Shows, Long Running Shows, więcej do odkrycia;

Science – Top Shows, New Shows, nauki przyrodnicze, nauki społeczne, matematyka, przyroda, astronomia, chemia, nauki o Ziemi, nauki o życiu, fizyka;

Society & Culture – Top Shows, New Shows, film dokumentalny, filozofia, miejsca i podróże, dzienniki, relacje;

Sports – Top Shows, New Shows, piłka nożna, futbol amerykański, Fantasy Sports, koszykówka, Wilderness, bejsbol, hokej, golf, krykiet, Volleyball, tenis, Wrestling, pływanie;

Technology – Top Shows, New Shows, Long Running Shows, więcej do odkrycia;

True Crime – Top Shows, New Shows, więcej do odkrycia;

TV & Movies – Top Shows, New Shows, TV Reviews, After Shows, Film Reviews.

⁴ Została zachowana pisownia oryginalna.

Jak widać w zestawieniu, kategorie są wydzielone bardzo chaotycznie, tłumaczenie ich nazw jest niekonsekwentne, na przykład w kategorii „Sports” na język polski przetłumaczono nazwy dyscyplin sportowych mało popularnych w Polsce, jak krykiet, a popularna siatkówka pozostała nieprzetłumaczona. Nie ulega wątpliwości, że twórcy aplikacji chcieli stworzyć ogromną bibliotekę podcastów, w której każdy dźwięk byłby przypisany do odpowiedniego miejsca. Na chwilę obecną poprawne skonfigurowanie takiej biblioteki pozostaje jednak poza zasięgiem programistów odpowiedzialnych za strukturę aplikacji.

Podsumowanie

Spotify konkuruje z iTunes o miano najpopularniejszego medium strumieniowego oferującego słuchaczom muzykę i podcasty. Jeśli chodzi o ofertę kategorii podcastów, to zdecydowanie mocniejszą pozycję na polskim rynku ma aplikacja Spotify. Dostęp do wybranych i wyszukiwanie nowych podcastów jest w porównaniu z iTunes zdecydowanie łatwiejsze, również katalogowanie treści stoi na nieco wyższym poziomie. Siłą drugiej aplikacji są dużo większe zasoby podcastów, które w przypadku polskiej wersji aplikacji nie są jednak proponowane słuchaczowi w przystępny sposób. Aplikacja firmy Apple, dostępna w Polsce od 2011 roku, jest, niestety, bardzo wolno aktualizowana. Wciąż tkwi w niej wielki potencjał marketingowy i może być ciekawą platformą dla początkujących twórców podcastów, z uwagi na łatwość dodawania do biblioteki nowych treści. Podsumowując, zarówno aplikacja Spotify, jak i iTunes skutecznie popularyzują podcasty na polskiej scenie medialnej. Z rozwiązań proponowanych przez opisywane w tekście media strumieniowe korzystają już mniejsze aplikacje, które często powiązane są ze stacjami radiowymi, na przykład RMFOn⁵. Jeśli obecne tendencje rynkowe będą się utrzymywać, podcasty mogą się stać jeszcze bardziej popularnym i wpływowym medium w polskiej przestrzeni medialnej.

Bibliografia

- Berry Richard (2006), *Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies”, nr 12.
- Berry Richard (2016a), *Part of the establishment: reflecting on 10 Years of podcasting as an audio medium*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies”, nr 1.

⁵ <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/rmf-fm-audycje-jako-podcasty-w-rmf-on-wsrod-autorow-zalewski-zuchowski-krawczyk-i-zielinski> (dostęp: 12.09.2019).

- Berry Richard (2016b), *Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'*, „The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media”, t. 14, nr 1.
- Dembowski Paweł, *OKO.press z ekskluzywnymi treściami i podcastami*, https://www.press.pl/tresc/58202,oko_press-stawia-na-ekskluzywne-tresci-dla-zalogowanych-czytelnikow?fbclid=IwAR3ZbrDdeN-uV_VI70nsQC33bqxWiheM0aOITl9rJ-Hvl5uaRjJ4M7BOFvfs (dostęp: 12.09.2019).
- Doliwa Urszula, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski, Radosław Łatacz (2019), *Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 15.
<https://www.wirtualnemedi.pl/artukul/rmf-fm-audycje-jako-podcasty-w-rmf-on-wsrod-autorow-zalewski-zuchowski-krawczyk-i-zielinski> (dostęp: 12.09.2019).
- McClung Steven, Kristine Johnson (2010), *Examining the motives of podcast users*, „Journal of Radio & Audio Media”, nr 17.
- Stachyra Grażyna (2016), *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12.
- Stachyra Grażyna (2017), *Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju*, „Studia Medioznawcze”, nr 1.

Zwrot audytywny w polskich mediach na podstawie obecności podcastu w aplikacjach mobilnych Spotify oraz iTunes

Streszczenie: Celem tekstu jest próba analizy treści, z których użytkownicy mogą korzystać w aplikacjach mobilnych Spotify oraz iTunes. Serwisy zostały wyselekcjonowane na podstawie popularności – w momencie tworzenia tekstu były to dwa zdecydowanie największe media strumieniowe zorientowane na audialność z dużym potencjałem rozwojowym. W pracy pojawiły się nawiązania i odniesienia do badań nad podcastem przeprowadzonych przez Grażynę Stachyrę, Richarda Berry’ego oraz Stevena McClunga i Kristine Johnson, a także badań nad podcastem w aplikacjach mobilnych, które przeprowadzili Urszula Doliwa, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski i Radosław Łatacz. Przedmiotem zainteresowania autora artykułu stały się wszystkie tworzywa audialne, które twórcy i administratorzy omawianych aplikacji sklasyfikowali jako podcast. Omówiona została kategoryzacja audycji zawartych w obu aplikacjach, która została również poddana subiektywnej ocenie sformułowanej na podstawie tendencji panujących na polskim rynku medialnym na przełomie roku 2019 i 2020. Autor tekstu przedstawia mocne i słabe strony analizowanych mediów strumieniowych i szuka odpowiedzi na pytanie, czy będące elementem zwrotu audytywnego aplikacje mobilne są w stanie skutecznie popularyzować podcasty w polskim rynku.

Słowa kluczowe: radio, podcast, streaming, aplikacja mobilna.

Auditory turn in Polish media based on the presence of the podcast in the Spotify and iTunes mobile applications

Abstract: The purpose of the text is to try to analyze the content that users can use in the Spotify and iTunes mobile applications. The websites were selected on the basis of popularity, at the time of writing the text, they were by far the two largest audio-oriented streaming media with great development potential. Author uses references to regular podcast research conducted by Grażyna Stachyra, Richard Berry, Steven McClung and Kristine Johnson, as well as podcast research in mobile applications by Urszula Doliwa, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski and Radosław Łatacz appeared in the work. The subject of the author's research were all audio materials that the creators and administrators of the discussed applications classified as a podcast. The categorization of all programs included in both applications was discussed, and they were also put through to a subjective assessment based on the trends prevailing on the Polish media market at the turn of 2019–2020. The author of the text presents the strengths and weaknesses of the analyzed streaming media and looks for an answer to the question of whether mobile applications that are part of the auditory turnaround are able to effectively popularize podcasts on the Polish market.

Key words: radio, podcast, streaming, mobile applications.

CZEŚĆ III

ARTYSTYCZNE FORMY RADIOWE

Bartłomiej Oleszek

HISTORYCZNE ŚCIEŻKI EKSPERYMENTALNYCH SŁUCHOWISK (RADIOWYCH)

Inauguracjom rozgłośni zawsze towarzyszyły włączone w debiutancką ramówkę formy artystyczne. Słuchowiska i inne dzieła audialne szybko też na stałe wchodziły do programów nowo powstałych stacji, równie szybko emitowano formy określane mianem awangardowych, eksperymentalnych, które testowały możliwości nowego medium (i czujność słuchaczy, krytyków oraz badaczy). Do pierwszych ramówek radiowych trafiły kolaże muzyczne i poetyckie, pogadanki, wykłady, monologi, różnorodne montaż słowne i dźwiękowe (owoce pracy „laboratorjów dźwiękowych”). Już tym pierwszym próbom towarzyszyły terminy „eksperyment” i „awangarda” opisujące różnorodne zjawiska, które pojawiały się w regularnie nadających stacjach. Ogląd przed- i powojennych analiz pierwszych muzycznych i słuchowiskowych eksperymentów rodzi pytania: czym były te dzieła i dlaczego ówczesna prasa oraz pierwsi badacze nowego medium nadawali im te określenia? Może w gruncie rzeczy były to klasyczne słuchowiska sprawdzające technologiczne możliwości artystycznego kodowania audialnego przekazu? Warto się pochylić nad historycznymi ścieżkami słuchowisk eksperymentalnych, przypisywanymi zwykle do dwóch porządków: teatru radiowego oraz wciąż odkrywanych audioperformansów i innych dzieł audialnych (w ramówkach radiowych, a także poza nimi). Sądzę, że te rozproszone ścieżki pokażą specyfikę eksperymentów międzywojennych oraz to, jak rzutują one na współczesność radia – obecny obraz audialnego offu.

W badaniu dźwiękowych form artystycznych zawsze szczególnie interesowały mnie związki sztuki z technologią (w dobie internetu skomplikowane i przez to niezwykle ciekawe). W pierwszym skojarzeniu oznacza to sięganie po coraz nowsze rozwiązania nadawczo-odbiorcze: od możliwości studia nagrań i stołu montażowego, efektotekę, przez różne wymiary interaktywności (listownej, telefonicznej), po korzyści, które przyniosły ze sobą nowe nośniki i wreszcie internet ze streamingiem i podcastingiem, pozwalającymi na funkcjonowanie radia poza jego klasycznym dyspozytywem. Sięganie po najnowsze osiągnięcia technologiczne jest naturalnym procesem, ale – co zaskakujące – współcześni twórcy czasem w swoich realizacjach idą wbrew technologii, decydując się na dawne nośniki (wyraźnie to widać na rynku wydawniczym płyt winylowych), technologię retro (choćby urządzenia przewodowe), funkcjonowanie już nie tylko poza ramówką

radiową, ale nawet poza serwisami streamingowymi i internetowymi agregatami treści audialnych (to chyba najkrótszy krok wstecz). Tego typu realizacje – opisuje je w drugiej części artykułu – rzucają nowe światło na pierwsze eksperymenty słuchowiskowe międzywojnia (i odwrotnie), a ich podsumowaniem jest metafora tetrazy, którą zamykam rozważania.

„Błędne zasady w słuchowisku radjowym” Dawne eksperymenty z nowym medium

Obecność form artystycznych w inauguracyjnych programach rozgłośni należy rozumieć dosłownie. Pierwsze audycje Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego, nadane 1 lutego 1925 roku, wypełniała muzyka i rozmaite odczyty. Później „w audycjach występowali artyści Teatru Wielkiego [...], Teatru Nowości [...] oraz artyści i zespoły z estrady, jak trio Wilkomirskich, kwartet prof. Bronisława Löwensteina [...]. Śpiewał również chór Harfa pod batutą Waława Lachmana, grał stale także zespół Antoniego Adamusa, specjalizujący się w muzyce lekkiej i tanecznej itd.” (Miszczak 1971: 67). W lipcu 1925 roku wyemitowano pierwszą operę (*Halkę* Moniuszki), 29 listopada tegoż roku pierwsze słuchowisko (*Warszawiankę* w radiowej adaptacji Alojzego Kaszyna). Podobnie w Polskim Radiu – 18 kwietnia 1926 roku, po historycznych słowach Janiny Sztompkówny: „Hallo, hallo. Tu Polskie Radio Warszawa, fala 480 metrów”, i okolicznościowych wystąpieniach, „w części artystycznej prof. St. Niewiadomski wygłosił odczyt o Chopinie, śpiewała Adela Comte-Wilgocka (niedysponowana), odczytano fragmenty arcydzieł prozy, poezji i dramatu. Stefan Jaracz czytał świetnie fragment *Popiołów*” (Kwiatkowski 1972: 165). W rozgłośni regionalnej Polskie Radio Kraków, które zadebiutowało 15 lutego 1927 roku, podczas inauguracyjnych audycji nadawano programy artystyczne, a wkrótce już korzystano z lokalnych tradycji naukowych i artystycznych (w ciągu pierwszego roku odbyły się 802 odczyty i 83 koncerty z udziałem między innymi Jana Kiepury) (Kwiatkowski 1975: 74; zob. też: Broniewski 1965). Parę miesięcy później, 24 kwietnia 1927 roku, uruchomiona została rozgłośnia poznańska. *Stricte* artystyczny charakter miał inauguracyjny wieczór – wielkopolska stacja wyemitowała transmisję operową – w tego typu produkcjach miała się wyspecjalizować w późniejszych latach. W niedzielę 4 grudnia 1927 roku, w Barbórkę, zainaugurowało swoją działalność Polskie Radio Katowice, którego sygnał – młot uderzający w kowadło – trwale zapisał się w identyfikacji tej rozgłośni. W Boże Narodzenie tegoż roku „po raz pierwszy przed mikrofonem zabrał głos «Karlík z Kocyndra», czyli prof. Stanisław Ligoń, inicjując program nadawany aż do wojny” (Kwiatkowski 1975: 80). Piętnastego stycznia 1935 roku otwarta została Pomorska Rozgłośnia Polskiego Radia, stację nadawczą usytuowano w lewobrzeżnym dziś Toruniu. W inauguracyjnym programie stacji HRJ-24 znalazły się występy chórów „Lutnia” i „Dzwon” transmitowane

z sal Dworu Artusa (*Uroczyste Otwarcie Radjostacji Toruńskiej* 1935). Piętnastego stycznia 1930 roku ruszyła rozgłośnia we Lwowie, która kilka lat później zainaugurowała kultową „Wesołą Lwowską Falę” (Rogowski 2014: 69).

Spośród wszystkich na plan pierwszy wybija się oczywiście rozgłośnia wileńska – kolebka radiowego teatru. W inauguracyjnym programie, który rozpoczął się o godzinie 17.00 15 stycznia 1928 roku, znalazły się *Sonety krymskie* w recytacji samego Juliusza Osterwy („oryginalny podkład muzyczny, opracowany na motywach melodii krymskich oraz utworów St. Moniuszki przez T. Szeligowskiego, wykonano na rogu”) (Kwiatkowski 1972: 275). Chciałem zwrócić szczególną uwagę na obecność w tym programie twórcy Reduty, który już od pierwszego kontaktu z radiem laboratoryjnie podchodził do nowego medium, co w kolejnych latach zaowocuje ciekawymi realizacjami (o tym dalej). Warto pamiętać, że rozgłośnia znad Wilii jeszcze w tym samym roku nadała *Pogrzeb Kiejstuta* (17 maja, od godziny 17.45 do 18.55) (Kwiatkowski 1972: 279), który przeszedł do historii radiofonii.

Kiedy czyta się międzywojenną prasę, zarówno tę radiotechniczną, jak i dotyczącą kultury, na łamach której znalazły się zapowiedzi, a potem recenzje słuchowisk, widać, że wkrótce po pierwszych premierach pojawiły się produkcje określane mianem „eksperymentu”, „awangardy”, choć nie zawsze za tymi opisami idą odpowiednie wyjaśnienia, czym były ówczesne doświadczenia audialne. Historia eksperymentalnych słuchowisk radiowych jest także (a może przede wszystkim) historią nazywania różnorodnych produkcji mianem eksperymentalnych, awangardowych, nieszablonowych, odchodzących od klasycznego słuchowiska kształtem, tekstem, muzyką, dźwiękiem, kompozycją. Przy czym rzadko lub wcale nie definiowano tego ostatniego, traktowano go zwykle jako domyślną formę artystyczną właściwą medium radiowemu, formę, której nie należy dookreślać (bo jest intuicyjnie znana i rozpoznawalna). Określenie „słuchowisko eksperymentalne” w początkach radia odnosiło się zwykle do ingerencji w materię literacką – przejrystość narracyjną, linearność wydarzeń, ale też czas trwania, sposób emisji i odbioru. Specyficzna stylistyka międzywojennej prasy oraz pierwszych teoretyków radia (z wyłączeniem wyjątkowej na tym tle fenomenologicznej teorii Leopolda Blausteina) (zob. Blaustein 2005) tylko częściowo wyjaśnia tę kwestię – odpowiedź dopełniają pionierskie dzieła, z którymi słuchacze mieli styczność.

Patrząc na to w ten sposób, można paradoksalnie stwierdzić, że pierwsze słuchowiska były zarazem pierwszymi artystycznymi eksperymentami audialnymi, zwłaszcza jeśli wywoływały mniejsze lub większe konsekwencje społeczne. Piętnastego stycznia 1924 roku BBC wyemitowało pionierskie i zarazem odkrywczwe w swej formie *Danger (A Comedy of Danger)*. Słuchowisko Richarda Hughesa powstało z przekonania, że awizualne radio wymaga technik *de facto* audiodeskrypcyjnych. Akcja bowiem dzieje się w jednym z szybów kopalni, gdzie dochodzi do katastrofy.

Oto para młodych turystów i jakiś przygodny towarzysz wycieczki, starszy pan, zwiedzają kopalnię. Nagle gaśnie światło. Zrazu wszyscy troje przyjmują to z humorem, kobieta próbuje nawet dla emocji zabawić się w „komedię niebezpieczeństwa”. Ale po chwili następuje wybuch, woda wdziera się z szumem do sztolni i powoli ją zalewa. Mimo wzrastającego przerażenia obaj mężczyźni wszczynają ostry spór, kto może bardziej obawiać się śmierci – młody człowiek, który powinien mieć więcej odwagi, czy stary, którego życie ma się i tak ku końcowi. Woda coraz szybciej się podnosi, sięga już tonącym po szyję. W ostatniej chwili sufit chodnika zostaje przebity, ratownicy spuszczaają zbawczą linę i naprzód wyciągnięta zostaje kobieta. Przy następnym opuszczeniu liny starszy pan mimo poprzedniego sporu, wielkodusznie ustępuje pierwszeństwa młodemu, który też zostaje uratowany. On sam ginie. (Mayen 1965: 207)

Fragment scenariusza pokazuje, że Hughes ciągle myślał o rekompensowaniu słowem (rzadziej dźwiękiem) braku obrazu.

MARY: Jack, słyszysz?

JACK: Co?

MARRY: Ktoś idzie. Halo (kroki te należały do Maxa – starego górnika, który równie jak oni był odcięty), kto tam? (po dalekich odgłosach detonacji)

MARY: Co to było?

JACK: To zwykły ładunek dynamitu, w kopalni pracują, to dobry znak. [...] Słysząc jakiś szum...

MAX: Chodź, pan, tutaj. Niech pan tylko posłucha. Jack, słyszysz pan, to woda. Woda się wdziera, a my jesteśmy 300 metrów pod ziemią [...]

MARY: Co tak szumi?

JACK: Może echo, może wentylatory...

MARY: Jack, to nie echo, to woda. Woda się wdziera. Toniemy. [...] (Słysząc daleki przytłumiony śpiew).

MAX: Cicho. Słyszycie?

JACK: Kto tak śpiewa?

MAX: Cicho. [...]

MARY: Śpiewają. Zawołajmy ich. Na pewno nas usłyszą.

MAX: Cicho, słyszałem uderzenia. Na pomoc! Na pomoc! (cyt za: Kaziów 1973: 169–170)

Prawie sto lat później w słuchowisku binauralnym *Tunel* w reżyserii Pawła Uszyńskiego (2016) ciemność z a r e j e s t r u j ą douszne mikrofony, a produkcja dostępna będzie wyłącznie online i udostępniana w nieskompresowanych plikach WAV, co pozwala dość namacalnie odczuć przestrzeń tunelu, którego aktor nie opisał, lecz w którym się znalazł – jako żywy rejestrator (podobne techniki zastosowali twórcy zjawiskowej gry *Hellblade: Senua's Sacrifice*, 2017) (zob. Marak, Markocki, Brzostek 2019). Realizacyjnie – i nade wszystko – dystrybucyjnie to przeciwny biegun technologiczny. Sądzę jednak, że próbę Hughe-

sa warto odnotować w historii radiofonii nie tylko dlatego, że była uznawana za *the first original radio drama*.

Także w Polsce powstały tego typu realizacje, jak choćby wspomniany już słynny *Pogrzeb Kiejstuta* w reżyserii Witolda Hulewicza (1928), który przeszedł do historii z innych powodów – jako pierwsze oryginalne słuchowisko. Inscenizacyjnie spektakl radiowy realizowany w Wilnie i transmitowany w paśmie ogólnopolskim był bardzo podobny do *Danger*. Choć różny w tematyce i realizacji (nadawany był z dwóch studiów i częściowo transmitowany z nad Wili – co było pewnym transmisyjnym eksperymentem), to w pomysłach inscenizacyjnych zasadzał się na tym samym koncepcie rekompensowania braków niedostatków a tego medium.

[...] Ścisłe według starych podań litewskich odtworzony rytuał pogrzebu wileńskiego księcia litewskiego. Pochód z Krewa do Wilna ze zwłokami Kiejstuta, bogato przybranymi i niesionymi na wysokim tronie, w otoczeniu konnych młodzieńców, odpędzających złe duchy, płaczków żałośnie sławiących zasługi zmarłego, wajdelotek i kapłanów, oraz tłum – otwiera ten imponujący w swej grozie spektakl. Na uboczu stoją córka i ślepy starzec, których dialog odtwarza dziejące się wypadki i stanowi oś ideową audycji. Dzięki tym postaciom zbędne stały się informacje spikera, będące zazwyczaj ubocznym środkiem pomocniczym, jak napisy w filmie. W toku obrzędów pogrzebowych zjawia się przed trupem Witold, Jagiełło i inni – w tej scenie zarysowuje się konflikt „starej” i „nowej” Litwy. Ceremoniał kończy się spalaniem księcia na stosie wraz z jego końmi, psami, ptaństwem myśliwskim i bogatymi darami. (Kwiatkowski 1972: 278–297)

Oto znów – jeszcze bardziej literalne – wykorzystanie figury niewidzącego, którą czasem rozumiano nazbyt dosłownie. Michał Kaziów wspomina w swojej książce o ogłoszonym w Anglii w 1935 roku „otwartym konkursie na słuchowisko radiowe dla niewidomych autorów dramatycznych” (Kaziów 1973: 29, 172–173), którzy mieli lepiej rozumieć specyfikę tego przekaznika.

Dopiero kolejne doświadczenia technologiczne rozszerzały możliwości z jednej strony dzieł radiowych, z drugiej natomiast w krytyków i teoretyków. Pokazuje to załączek takiej refleksji zapisany w *Teatrze wyobraźni* Witolda Hulewicza – książce często przywoływanej przede wszystkim jako źródło metafory określającej słuchowiskowe formy artystyczne. Hulewicz pisze:

Dochodzimy więc od dramatu teatralnego do wyłączności akustycznej. Wydaje się, w dzisiejszym stanie doświadczeń, że czynniki takie jak odgłosy natury, gwary i szmery realistyczne – będą zawsze stanowiły drugorzędny element słuchowiska. Nadzieje przywiązywane pierwotnie do tych rekwizytów dźwiękowych zawiodły; wszelkie „maszyny akustyczne” poszły w ką. Ale stało się to z dwóch jedynie przyczyn: z winy technicznych niedostatków radiofonji – i z powodu zaniku żyłki nowatorskiej, zmysłu eksperymentatorskiego u ludzi radia. Laboratorja dźwiękowe,

szczęśliwie przed laty tu i ówdzie zainicjowane, muszą zahuczeć nowym życiem. W tej dziedzinie jest wszystko jeszcze do zdobycia.

Dziś pod tym względem (eksperymentów) jesteśmy jeszcze daleko w polu. Nie doszliśmy na przykład do budowania słuchowisk bez słów. Film ma w swej historii przykłady nie tylko scenariuszy bez akcji i bez fabuły, ale próby całkowitej abstrakcji. Znacznie dalej posunęliśmy się w Polsce na polu stapiania słowa radiowego z muzyką. (Hulewicz 1935: 24–25)

W tej ciekawej publikacji z 1935 roku, o czym rzadko się pamięta, zamieszczono głosy uczestników dyskusji odbytej 8 marca tegoż roku¹. Szczególnie ważne z mojej perspektywy są słowa reżysera filmowego i radiowego Antoniego Bohdziewiczza, który mówił o konieczności poszukiwania audialnych eksperymentów na ścieżce kontaktu z najnowszą technologią. Powołując się na film *Weekend* Waltera Ruttmanna, grzmiał:

Ale gdzież, jak nie w słuchowiskach, jest miejsce na całą resztę dźwięków, która jest niezmiernie, nieznaną, a warta poznania? Mówiono, że kuchnia artystyczna zawiodła. Zawiodła, bo dźwięki fabrykowane na poczekaniu, fałszowano je! [...] Kuchnię należało zmienić w fabrykę, któraby mogła dźwięki utrzymywać, rejestrować, a w ten sposób umożliwić sprawdzenie doświadczeń, selekcję nagromadzonych materiałów. (Hulewicz 1935: 45; wypowiedź Antoniego Bohdziewiczza)

Montaż, zapis, efektoteka. O takich kategoriach mówił Bohdziewicz, który sam w Polskim Radiu realizował słuchowiska – no właśnie – eksperymentalne. Bohdziewicz widział radio poddane konwergencji, wspierane innymi mediami.

Utworzyły się bowiem dwie błędne zasady w słuchowisku radiowym: pierwsza wynikająca z zapatrzenia w teatr, mówiła, że tak jak w teatrze – słuchowisko radiowe musi się dziać jednocześnie z odbiorem. Aktorzy muszą być naprawdę w studio, jak są naprawdę w teatrze. Inaczej, twierdzono, słuchacz byłby oszukiwany. Druga zasada wypłynęła z zapatrzenia się w gazetę. Radio to gazeta, a zatem zasada niepowtarzalności słuchowisk, kosztowna zasada ciągłych premier. Obie zasady są, moim zdaniem, błędne. Radio wszystko zawdzięcza technice. Czemu nie zużyć tej techniki w rzeczach najtrudniejszych? Radio musi tak jak kino: zapisywać, rejestrować, utrzymywać – zanim rozpocznie nadawanie na antenę. (Hulewicz 1935: 46)

¹ „Rozprawa, stanowiąca pierwszą część niniejszej książeczki, została napisana z polecenia p. Majora Karola Krzewskiego, Przewodniczącego Główniej Rady Programowej Polskiego Radja. Posłużyła ona jako podstawa do dyskusji, odbytej w dniu 8 marca 1935 r. na zaproszenie Dyrektora Programowego p. Ministra Franciszka Pułaskiego. Esencją tych głosów prasy, w związku ze wspomnianem zebraniem opublikowanych, podajemy niżej” (*O dyskusji*, [w:] Hulewicz 1935: 41).

To głos o tyle cenny, że mówiący nie o konieczności zmian kompozycyjnych, tekstowych, dźwiękowych, ale zmian na poziomie produkcji i technologii. To nie postulat programowy, ale potrzeba zmian tożsamości radia. Bohdziewicz taką realizację przeprowadził, o czym pisał Tadeusz Byrski.

Po sprawdzeniu aparatury (Malograph) i przygotowaniu przez nasz wydział techniczny zdecydowaliśmy się nagrać i nadać naturalistyczne słuchowisko Heleny Romer-Ochenkowskiej *Państwo Tutkowie*, obrazek z życia wileńskiej rodziny. Nagrywało się na każdej płycie od kropki do kropki odcinki trzyminutowe dwustronnie – oczywiście 1–3, 2–4 itd. – ażeby potem nadać z dwutalerzowego gramofonu. Tu już wymagana była akrobacja nadającego. [...] Rzecz samą na antenę nadał Antoni Bohdziewicz, nigdzie nie nawalił, wszystko się zgrało – dziesięć odcinków po 3 minuty – i to była pierwsza zapisana audycja-słuchowisko w dziejach radia polskiego, chyba październik 1930 r. (Byrski 2015: 141)

Pokazał tu możliwości odtwórcze i montażowe (jeszcze prymitywne, ale jak widać, skuteczne), natomiast w innej produkcji udowodnił, że jednak warto w radiu zachować również część teatru jako medium na żywo i wesprzeć ją technologiami transmisji.

Antoni Bohdziewicz zaproponował na sylwestra 1930 roku słuchowisko, które dzieje się dokładnie między godziną 23.00 a 24.00 w noc sylwestrową w windzie. Winda psuje się między piętrami, a znajdują się w niej trzy osoby [...]. Cały czas reżyser i autor w jednej osobie dawał przebitki z trzech miejsc, które miały być celem poszczególnych osób, a więc: mieszkanie dzentelmena oczekującego kamerdynera, sala balowa i prywatne zebranie towarzyskie. Były to transmisje z dwóch punktów w mieście. Bal był autentyczny, zebranie towarzyskie także, jedynie mieszkanie dzentelmena było montażem aktorskim ze studia. (Byrski 2015: 143; Byrski 1976: 169–170)

Dziś powiedzielibyśmy, że to realizacja w logice transmisji telewizyjnej, jednocześnie zrównująca czas nadawania i czas odbioru, nade wszystko wykorzystująca możliwości emisji sygnału z wielu miejsc. W podobnym duchu myśl Bohdziewicza odczytuje Ewelina Godlewska, pisząc o debacie z 1935 roku:

Reżyser podkreślał zatem oczywisty, zdawałoby się, fakt, że radio jest medium technicznym i owa technologiczność nie powinna, a wręcz nie może być przezroczysta. Technika jest tu nieodłącznym elementem kreacji, składnikiem swoistej estetyki, ale też narzędziem, które powinno być wykorzystywane do rejestrowania i eksploatacji, jak podkreślał Bohdziewicz – całego świata dźwięków, którego żywa mowa jest jedynie częścią, nawet jeśli bardzo ważną. (Godlewska 2009: 145)

We wspomnianej dyskusji odnajdziemy jeszcze wątek studia eksperymentalnego, którego próżno szukać w strukturach ówczesnego radia, a którego potrzebę powołania pokazuje Wilhelm J.E. Korabiowski (przedstawiciel rozgłośni ze Lwowa).

Rzecz ciekawa: nie istnieje dotąd eksperymentalne studio radiowe, nie istnieje awangarda radiowa, któraby rozpoczęła studia nad samym rzemiosłem, techniką radiową i nad tworzeniem artystycznego sposobu wyrażania radiowego. A przecież taka awangarda – jakże potrzebna! – byłaby w daleko lepszym położeniu od awangardy kinowej, bo nie jest w tym stopniu zależna od kapitału i warsztatu. (Hulewicz 1935: 55)

Gdzie więc szukać takich produkcji? Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, pisząc o międzywojennym teatrze radiowym, wskazywała na jego programowe grupy, wyłonione ze względu na teksty, które radiofonizowano:

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. (Pleszkun-Olejniczakowa 1990: 229–230)

Jak widać, znalazło się tu miejsce również dla pasma eksperymentalnego, przesuniętego na nocną zmianę (*graveyard shift*), słuchanego przez wąskie grono miłośników eksperymentu, krytykowanego za dziwaczną formę. Mimo wszystko wyodrębnione.

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 Dyrekcję Programową Radia zmuszają nieraz do „intelektualnego” równania w dół). (Pleszkun-Olejniczakowa 1990: 229–230)

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa przeanalizowała wybrane słuchowiska, które znalazły się w tym paśmie. To – *Sygnal z Marsa* Mieczysława Brauna w radiofonizacji Maksymiliana Weronicza z 30 października 1930 roku, *Bal zakochanych* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w reżyserii Bohdziewiczza z 30 grudnia 1936 roku oraz *Potrójny ślad* Elżbiety Stęplińskiej w reż. Aleksandra Węgielki z 25 listopada 1936 roku (Pleszkun-Olejniczakowa 1990: 237). Z kolei M. Kaziów przywołuje jeszcze *Nikotyne* Hansa Knana (nie podaje, niestety, daty premiery, najprawdopodobniej był to rok 1936), „gdzie spersonifikowane ciała krwi walczą z różnymi zarazkami, a zwłaszcza z nikotyną; pokazano również pracę serca i wiele innych podobnych eksperymentów, polegających na wykorzystaniu akustyki lub rytmu” (Kaziów 1973: 33). Wspomina również

o *Poranku na wsi*, „gdzie poza krokami, brzdękami wiader, gdakaniem kur, skrzypieniem drzwi, studni nie było ani jednego przez człowieka wypowiedzianego słowa. Wszystko to stanowiło próbę wykazania różnych możliwości mikrofonu” (Kaziów 1973: 33).

Warto tu odwołać się jeszcze do wyemitowanego w Polskim Radiu w Wielki Czwartek 10 kwietnia 1938 roku misterium *Don Miguel Mañara* Oskara Miłozza (w reżyserii J. Osterwy i wykonaniu Reduty), poprzedzonego esejem Czesława Miłozza:

Słuchowisko potraktowane zostało bardzo szczęśliwie raczej jako lektura niż „teatr wyobraźni”; jak dalece zbyt techniczny jest dla misterjum Miłozza element teatralny, świadczy fakt, że nie raziło zupełnie odczytywanie przez speakera objaśnień scenariusza – rzecz w żadnym innym, bardziej realistycznym, słuchowisku nie do wytrzymania. (Essmanowski 1938)²

Tadeusz Byrski tak opisywał kulisy tego czytania performatywnego, jak dziś określilibyśmy dzieło Osterwy:

Utwór ten „chodził” po Reducie od lat, właściwie od początku istnienia Reduty nieomal (bo od 1921 roku) był na warsztacie. Miał być grany i ciągle był odkładany, Osterwa szukał rozwiązań. [...] Nie pamiętam dokładnej daty, ale gdzieś zaraz po moim przyjeździe w Reducie odbył się poranek, na którym Osterwa przeczytał całość. Ustawiono olbrzymi, długi i wąski stół, przykryty ciemnym pluszem, na którym stały dwa wspaniałe świeczniki z zapalonymi świecami. Osterwa czytał, stojąc, z lekka zmieniając miejsce. Było to bardzo przekonujące przekazanie tekstu, ale tym większy wzbudzało żal, że Osterwa nosi się z tą sprawą i nie może doprowadzić do rozwiązania. [...] Postanowiłem poprzez radiową „prowokację” namówić Osterwę do realizacji tego utworu. I oto w roku 1938, na Wielkanoc, w Wielki Czwartek, nadaliśmy całość jako godzinne słuchowisko ze słowem wstępnym Czesława Miłozza [...]. Obsady szczegółowej nie pamiętam. Girolamię grała Nina Świerczewska, Ducha Ziemi Tadeusz Kański, Mañarę oczywiście Osterwa. A już nie mogę odcyfrować, kto robił muzykę – czy nie Jan Maklakiewicz? Ale przed nadaniem w radiu zorganizowaliśmy wspólnie – Radio z Redutą – w Niedzielę Palmową jakby pokaz publiczny generalnej próby. Było to interesujące, ludzi przyszło bardzo dużo [...] (Byrski 2015: 182)

Koniecznym nadmienić należy również eksperymenty słuchowiskowe, które stały się w pewnym stopniu – nie zawsze zgodnie z intencją twórców – eksperymentami socjologicznymi. Zostawiając z boku słynną *Wojnę światów* Orsona Wellesa z 1938 roku, warto sięgnąć po inny przykład. Podobny efekt wywołało słuchowisko *Maremoto* (tytułowane również *Seaquake*) z lat 20.

² Esej Czesława Miłozza opublikowano na łamach „Pionu”, zob. Essmanowski 1938: 2.

Wiosną 1924 r. nadała rozgłośnia paryska pierwsze słuchowisko francuskie pt. *Maremoto* Pierre'a Cusy i Gabriela Germinet, utwór dwóch teoretyków [...] teatru „sennego widziadła” – przejmujący słowno-dźwiękowy obraz katastrofy morskiej: szumu wzburzonych balwanów, rozbicia okrętu, sygnałów SOS, rozpaczliwych krzyków tonących itp. Wrażenie było tak wstrząsające, że rząd na skutek interwencji ministerstwa marynarki, zabronił powtórzenia tego koszmaru. (Mayen 1965: 301; zob. też: Tuszewski 2002: 163–164)

Maremoto to nie był odosobniony przykład. Oto inna produkcja, niemiecka:

W 1926 r. kiedy Niemcy, świeżo przyjęte do Ligi Narodów, zostały po raz pierwszy dopuszczone na jej sesję w Genewie, w dniu, w którym właśnie oczekiwano w Berlinie tryumfalnego powrotu ministra spraw zagranicznych Stresemanna, rozległy się w głośnikach (a raczej w słuchawkach odbiorników radiowych) wołania ulicznych kolporterów: „Sensacja! Nadzwyczajny dodatek! Minister zamordowany!”. Było to słuchowisko Ericha Ebermayera pt. *Der Minister ist ermordet*. Wobec gwałtownych pogroźek miotanych wówczas pod adresem Stresemanna przez prawicowych wywrotowców (prekursorów hitleryzmu) wywołało to powszechne przerażenie i zamieszanie, które – częściowo przy pomocy samego radia, częściowo przy pomocy autentycznych dodatków gazetowych – zdołano dopiero po kilku godzinach opanować. (Mayen 1965: 301–302)

Mianem eksperymentów nie określano wówczas wyłącznie słuchowisk. W rocznicowym tekście na łamach „Radja” Pikiel i Hulewicz podsumowali dotychczasową działalność rozgłośni wileńskiej. W ustępie zatytułowanym „Eksperymentujemy!” pisali:

Wilno w dniu swej (piątej) rocznicy zaproponuje tym swoim słuchaczom, którzy łakną nowości i ciekawych prób, trzy eksperymenty. O godz. 20.00 usłyszą oni kwadranowy „faktomontaż”, ukazujący podszewkę technicznej pracy w radjostacji nadawczej i w naszej amplifikatorni. [...] Do tworzenia tej audycji nie zaproszono „fachowców”, a więc literatów i artystów, a [...] personel techniczny rozgłośni, który cały „faktomontaż” (tak się ta dzika audycja nazywa) wziął od „a” do „z” [...] na swoje bary. (Pięciolecie Rozgłośni Wileńskiej 1933: 3)

Trudno nie skojarzyć faktomontażu z reportażem fabularyzowanym (*feature*), który w podobnym czasie narodził się w angielskim Niezależnym Dziale Badawczym (Independent Research Section) (Białek 2010: 27). Hulewicz zapowiadał także minisłuchowiska:

Wkrótce po niej, o godz. 20.30 nastąpią dwie 10-minutowe audycje eksperymentalne. Pierwsza z nich nie ma precedensu w radjofonji polskiej: jest to słuchowisko bez słów. W ciągu 10 minut słuchacz, nie słysząc mowy ludzkiej, ma odnieść pewien kompleks wrażeń słuchowych, składających się na całość zatytułowaną „Strajk”.

[...] Po „Strajku” nadany będzie fonomontaż poetycki na tle poematu Stanisława Młodożeńca, poety krakowskiego, pt. „Żabia ballada”. (Białek 2010: 11)

Warto też pamiętać, że formy artystyczne uzupełniały inne audycje. Na przykład kiedy w lipcu 1927 roku sprowadzano do Polski prochy Juliusza Słowackiego w wielogodzinne transmisje wpleciono *Testament mój* recytowany właśnie przez Osterwę. To pokazuje, że formy artystyczne stanowiły części różnorodnych produkcji, które trafiały na antenę i tworzyły kolejne elementy mozaiki programowej.

Eksperymenty współczesne. Analogie wsteczne

Opisywane wyżej przykłady bardzo powoli, ale zarazem bardzo konsekwentnie, oddalają się od klasycznego słuchowiska (głównie realizatorsko). Gdybyśmy chcieli przyłożyć współczesne określenia do tych zjawisk, z pewnością mówilibyśmy o próbach nagrań plenerowych/terenowych (*Poranek na wsi*), technikach audiodeskrypcyjnych (*Danger*), czytaniach performatywnych (*Don Miguel Mañara*), dźwiękach niemuzycznych (*Nikotyna*), transmisji ze studia, z plenerów, teatrów (słynna *Obrona Sokratesa* zrealizowana przez Stefana Srebrnego i nadana w 1929 roku z Teatru Lutnia), wreszcie eksperymentach w pewnym stopniu sprawczych, performatywnych (*Maremoto*, *Der Minister ist ermordet*), a także spektaklach funkcjonujących poza radiem (w latach 30. XX wieku bajki Adama Mickiewicza w wykonaniu Mariusza Maszyńskiego wydał na płytach Opheron). Wszystko oczywiście w formach embrionalnych, ale były to śmiałe działania w czasach, kiedy wciąż debatowano nad zasadnością używania gongu, nad dawaniem muzyki do słów, gdy sam Hulewicz tak opisywał zasady poprawnego słuchowiska:

ważkość tematu; prosta i jednolita fabuła; [...] jak najmniejsza ilość działających osób; [...] nie należy nadużywać chóru; [...] „objaśniacz” (*speaker*) jest złem, rzadko koniecznym, często zbędnym; język musi być wzorowy; monolog jako forma artystyczna jest przeciwny prawdzie i życiu mikrofonu; muzyka może stać się współrzednym do słowa czynnikiem artystycznym; kulisy artystyczne (gwary, szmery, szumy przyrody, zgiełk walki) mogą być tylko pomocą. (Hulewicz 1935: 29–33)

Współczesne radio – i zarazem artystyczne formy audialne – odzwierciedla spełnioną przepowiednię Bohdziewicza, który mówił o korzystaniu z wszelkich możliwości innych, „pomocniczych” technologii. Oczywiście nie mógł przewidzieć współczesnej transformacji radia: pozaramówkowego, interaktywnego, w którym komunikacja jeden do wielu zastąpiona została społecznymi modelami (tworzenia i udostępniania swoich strumieni, swojego radia, budowanego samodzielnie lub generowanego algorytmicznie poprzez sugestie na podstawie oglądanych/słuchanych treści). Wprost proporcjonalna

do rozbudowanych technologii jest też skala współczesnych realizacji (eksperymentalnych): od serwisów streamingowych (jak Storytel, Audioteka, Lekton, także Spotify) i internetowych monad – podcasterów, mających w urządzeniu typu *handheld* wszystkie narzędzia rejestratorskie i nadawcze, a w wielu serwisach pełne wsparcie producenckie, przez profile całych wydawnictw fonograficznych (jak Bólt Records), do rozgłośni radiowych (AM, FM, DAB czy internetowych), które także korzystają z funkcjonalności internetu, wydawnictw fonograficznych czy modeli społecznościowych (czego ciekawym przykładem jest Radio Nowy Świat, które od początku włączyło do ramówki audycje artystyczne, w tym słuchowiska).

Same formy artystyczne stanowią trudną do skatalogowania mozaikę różnorodnych propozycji; spójrzmy na nie od strony technologicznej. Należą do nich pozaradiowe wydawnictwa fonograficzne na kasetach magnetofonowych: *Droga do Tarszisz* K. Zalewskiej i F. Kalinowskiego, Latarnia Records, 2014; *Robot Czarek*, muzyka i libretto K. Szuszkiewicz, Bólt Records (CD), Wounded Knife (kaseeta C50), 2015. Nagrania na płytach winylowych: *Samoobrona* L. Jiříčka i R. Piotrowicza, Bólt Records, 2015; cykl *Dzikie dźwięki – teatr dźwięku dla dzieci* zrealizowany we współpracy gdańskiego Teatru Miniatura, festiwalu Literacki Sopot, Teatru Polskiego Radia oraz Radia Gdańsk, 2015. Również na płytach CD: przełomowe dziś *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Skończyć z sądem Bożym) A. Artauda, nagrania – 1947, ORTF – 1973, CD Sub Rosa – 2006; *The Ark and the Ankh* S. Ra i H. Dumasa, Ikef, 1966; *Roaratorio* J. Cage’a, West German Radio, 1979; wspomniane Bólt Records z seriami *Populista czy ...* (na przykład *Jest lekcja jest temat* J. Bronisławskiej, 2011; *Fortepian Chopina* M. Lenarczyka, M. Maseckiego i W. Zrałka-Kossakowskiego, 2015); *Sowy Polski. Podział gatunkowy* M. Szturmowski, Requiem Records przy współpracy Stowarzyszenia Ochrony Sów, 2015, czy na przykład spektakularny *Dumanowski. Dokumenty z odnalezionej biografii* W. Szostaka, reżyseria J. Kłata, Polskie Radio Kraków, 2012 lub 2016; *Kopyta zła* J. Szumacher i P. Cieślaka, Requiem Records, audio CD, 2016. Szczególnie interesująco prezentują się różnorodne formy interaktywne, od interaktywnych audiobooków (*1812. Serce zimy*, Orange Labs, 2011), przez technologie głosowych asystentów AI (*The Inspection Chamber*, BBC Research & Development wykorzystująca Alexa Amazon, 2017), po *www* (*Alicja 0–700*, Teatr Usta Usta Republika, <http://alicja.sos.pl>, 2005). To także różnorodność technologii nagrań, wykorzystanie dźwięku przestrzennego, technik binauralnych wspomnianych przy *Tunelu*, także *field recordings*. Transmisji: „z puszek” (choćby bez udziału aktorów *Każde patrzenie jest głupie. Pan Tadeusz Kantor*, reżyseria T. Man, Polskie Radio, 2015), nadawanie na żywo ze studia lub innych przestrzeni (na przykład z teatru: *Akropolis!* według S. Wyspiańskiego, reżyseria P. Łysak, Polskie Radio Pomorza i Kujaw, 2007, czy menonickiej chaty w Chrystkowie w *Mimesis* na podstawie opowiadania P. Huellego, reżyseria P. Łysak, Polskie Radio Pomorza i Kujaw, 2009).

Oraz form hybrydycznych, jak fotokast, słuchowiska audio-wideo, interaktywne mapy audialne (*Tonopolis*, <http://doroszenko.com/portfolio/tonopolis/>) lub słuchowiskowe (*Urban Scrawl*, <http://www.urbanscrawl.org.uk/>).

Wspominałem na wstępie o technologicznych analogiach wstecznych, o sięganiu przez artystów po dawne rozwiązania producenckie, które ciekawie korespondują z treścią dzieła. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest wydawanie na nośnikach (płytkach winylowych, kasetach magnetofonowych, nośnikach optycznych, które powoli także stają się archaicznym bankiem danych). Chciałbym tu przyjrzeć się bliżej jeszcze innym rozwiązaniom – interaktywnym. Korzeni takich rozwiązań upatrywałbym przed skonstruowaniem linii telefonicznych, które pozwoliły na kontakt na żywo i narodziny audycji *call-in call-out* (zob. Stachyra 2008: 171–175). Już Reginald Fessenden, który 24 grudnia 1906 roku przygotował i wyemitował pierwszą audycję, poprosił o informację zwrotną. „Podczas koncertu Fessenden grał na skrzypcach, śpiewał kolędy, a także puścił na fonografie własnej konstrukcji *Largo* Händla. Zwrócił się do nieznannej sobie publiczności następującymi słowami: «Jeśli ktoś mnie słyszy, proszę, niech napisze do pana Fessendena z Brant Rock»” (Briggs, Burke 2010: 206).

Fessenden otrzymał pierwsze informacje zwrotne od słuchaczy, którym podczas nasłuchu zamiast „zimnych i bezbarwnych kropek i kresek zabrzmiała muzyka i zrozumiałe słowa” (Belrose 2002: 44). Wielką popularnością cieszyły się również „Skrzynki radiowe” obecne już w audycjach Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego, a później na antenach Polskiego Radia. Do „Skrzynki ogólnej” PR w latach 1926–1935 trafiało 3–4 tysiące listów rocznie (Kwiatkowski 1975: 98), do „Skrzynki technicznej” 15 tysięcy (Kwiatkowski 1975: 98). Zapewne mniej popularne ogólnopolskie stacje radiowe nie otrzymują tylu komentarzy i reakcji w swoich mediach społecznościowych.

Po taką interaktywność sięgnął Marcin Karnowski, autor słuchowiska *Mapy czasu* poświęconego Annie Jachninie (2019). Podzielone ono zostało na dwie części – stronę A i B płyty winylowej. Pierwsza jest zapisem fragmentów dziennikarskiego śledztwa. Rozmowy Redaktora Naczelnego (w tej roli Michał Zdeb) i Dziennikarza (Tomasz Kaźmierski) o poszukiwaniu biograficznych tropów Jachniny (Bogumiła Wresilo) są przerywane muzyką, terenowymi nagraniami dźwięków ulicy (Bydgoszczy, Oświęcimia), przebijającym się głosem samej bohaterki. Leitmotiwem jest tu melodia piosenki *Siekiera motyka*, do której słowa napisała właśnie Jachnina, tu będąca symbolicznym kontrapunktem dla przejmujących historii obozowych. Zostały one zarejestrowane na stronie B płyty na podstawie zapisków z Auschwitz. To już w całości przejmujący monolog Jachniny, na tle muzyki Wojciecha Jachny i Antka Jachny (wnuka i prawnuka Anny Jachniny, co jest nad wyraz symboliczne). Do płyty dołączono precyzyjny scenariusz, który ciekawie koresponduje z cytowanymi w pierwszej części artykułu międzywojennymi słuchowiskami.

Strona B | 25990

Pada. Krople rozpryskują się na parapecie. Z deszczu wylaniają się słowa.

ANNA JACHNINA:

Po Auszwicu sobie chluptom,
 Patrę trup tu, patrę trup tam,
 Wszędzie trupy, trupów stosy,
 Szczury zjadły uszy, nosy,
 Z pola każda nowa grupa,
 Na plecach swych dźwiga trupa.

Deszcz cichnie (fade out). Wchodzą dźwięki z field recordingu (Oświęcim, przestrzeń obozowa, głosy przewodników wycieczek i ludzi zwiedzających Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, maj 2019). Po pewnym czasie dochodzi muzyka, która pozostaje aż do końca. Zanurzony w niej monolog Anny Jachniny oraz drobne fragmenty nagrań terenowych to cała druga część słuchowiska.

ANNA JACHNINA:

Na rewir przeznaczone były dwa baraki i ambulans. Do ambulansu dostać się było bardzo trudno, gdyż blokowe miały rozkaz wypędzać w pole wszystkich ludzi. Więźniarki, którym udało się dotrzeć do ambulansu, czekały godzinami, siedząc i leżąc w błocie, zrezygnowane i obojętne, czy zostaną przyjęte, czy kończyć się mają na bloku³.

Słuchowisko jest szczególne z dwóch względów. Po pierwsze, realizacyjnie sięga po techniki współczesnych słuchowisk eksperymentalnych.

Ambicją twórców słuchowiska było wydawnictwo, w którym słowa, dźwięki, muzyka i materialna postać stanowią spójną całość. 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 Studio⁴.

To *field recordings*, muzyka (Radosław Drwęcki, Antek Jachna, Wojciech Jachna, Marcin Karnowski; gościnnie: Anna Niestatek, Jarosław Hejmann, Marek Maciejewski), autorski scenariusz oraz prace realizacyjne bliskie codziennej radiowej pracy Anny Jachniny. Przypomnijmy:

Pomiędzy rokiem 1951 a 1974 Jachnina zrealizowała ponad 700 audycji dla Polskiego Radia poświęconych obrzędowości, muzyce i sztuce ludowej. Przez kolegów

³ Cytat pochodzi ze scenariusza dołączonego do płyty.

⁴ *Prezentacja słuchowiska „Mapy czasu”. W nagraniu wzięli udział dziennikarze Radia PiK!*, <http://www.radiopik.pl/6,82871,prezentacja-sluchowiska-mapy-czasu-w-nagranu-wz&s=1&si=1&p=1> (dostęp: 30.06.2020).

radiowców nazywana jest „niestrudzoną dokumentalistką ludowej kultury”, „prawdziwą damą Polskiego Radia”. Prawie 800 taśm z jej audycjami znajduje się w Muzeum Etnograficznym w Toruniu⁵.

Choć słuchowisko dotyczy czasów II wojny, podczas której walczyła w AK, więziona była w obozach Auschwitz-Birkenau i Ravensbrück, to twórcy zbudowali, współczesną, etnograficzną analogię.

Udział Wojciecha Jachny i Antka Jachny (wnuka i prawnuka Anny Jachniny) to niezwykła wartość przedsięwzięcia i symboliczne spotkanie międzypokoleniowe. Natomiast Bogumiła Wresilo i Tomasz Kaźmierski (odtwórcy głównych ról) na co dzień tworzą audycje w Radiu PIK, a właśnie do tej rozgłośni trafiła po wojnie Anna Jachnina, która szybko stała się jedną z jej głównych dziennikarek – mówi Karnowski⁶.

Zapisane w didaskaliach efekty doskonale obrazują całe instrumentarium wprzęgnięte w budowę przejmującej historii, której wszystkie środki skoncentrowane są wokół słowa.

Drugim niezwykłym elementem *Mapy czasu* jest sposób dystrybucji. Wydawnictwo nie zostało wprowadzone do sprzedaży, jego emisja sama w sobie stała się przestrzenią artystycznego działania. Twórcy poprosili bowiem o list z symboliczną pamiętką (małą „mapą czasu”), wysłany tradycyjną pocztą.

Ponieważ czas w naszej opowieści to żywioł o charakterze szczególnym, marzy mi się dobre zakończenie tej historii. Aby otrzymać płytę, prześlij drobiazg z własnej „mapy czasu”. Mile widziane stare zdjęcia z lat mniej lub bardziej odległych. A może kartki pocztowe? utrwalone wspomnienia? mały skrawek przeszłości?⁷

Taka interakcja wprost kojarząca się z radiowymi skrzynkami odbiorczymi to ciekawy przykład eksperymentu technologiczno-producentkiego, w którym twórcy nie sięgają po innowacyjne rozwiązania programistyczne (skądinąd zawsze bardzo ciekawe i inspirujące), ale nawiązują do pierwszych eksperymentów z interaktywnością.

⁵ H. Łopatyńska, *Anna Jachnina. Napisała szlagier „Siekiera, motyka”*. *Mieszkała w Bydgoszczy*, „Gazeta Wyborcza. Bydgoszcz” 7.10.2019, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25265516,anna-jachnina-napisala-szlagier-siekiera-motyka-mieszкала.html> (dostęp: 30.06.2020).

⁶ *sza, Mapa Czasu. Słuchowisko na podstawie obozowych zapisków*, „Gazeta Wyborcza. Bydgoszcz” 25.11.2019, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25446258,mapy-czasu-słuchowisko-na-podstawie-obozowych-zapiskow.html> (dostęp: 30.06.2020).

⁷ *Mapy czasu. Słuchowisko o Annie Jachninie*, <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/mapy-czasu-s%C5%82uchowisko-o-annie-jachninie/545938559590311/> (dostęp: 30.06.2020).

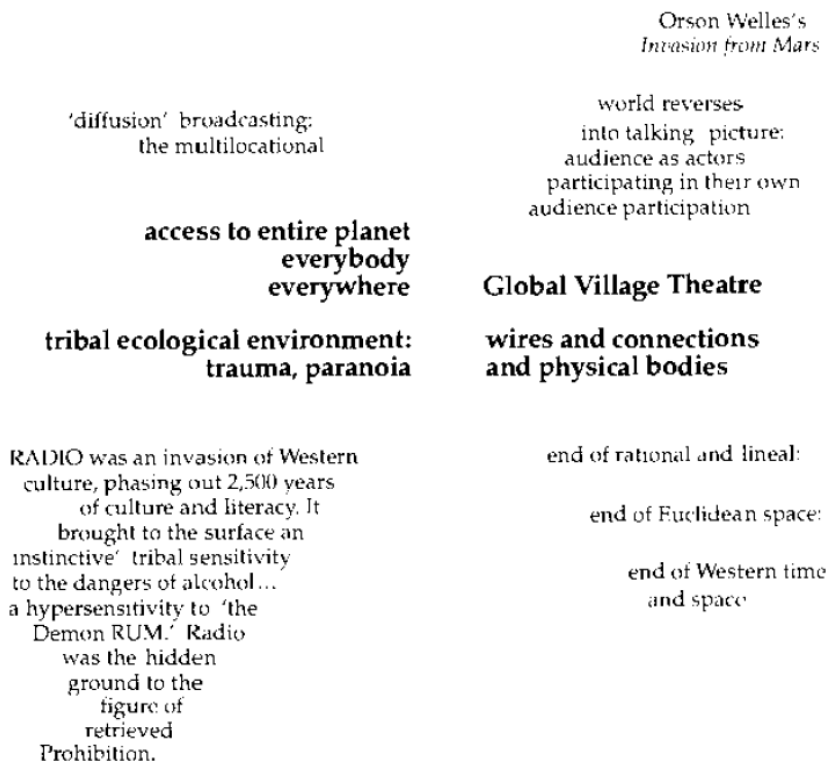
Tego typu korelacji (czy pól, gdzie takie nieoczywiste wsteczne analogie mogłyby zaistnieć) jest więcej. Wspomniałem o n a j k r ó t s z y m k r o k u, o publikacjach internetowych, ale tych omijających – z przyczyn technologicznych (jak *Tunel* opublikowany w nieskompresowanych plikach WAV) lub świadomej decyzji autora – łączy radio internetowe czy serwisy streamingowe. Innym, również krótkim krokiem są pasma krótkofalarskie. Choć stwierdzenie o licznej obecności słuchowisk (w dodatku eksperymentalnych) w tych zakresach częstotliwości jest bardzo ryzykowne, to przecież można na nich incydentalnie usłyszeć formy artystyczne. A to głównie za sprawą nadawanego na falach krótkich BBC World Service. Podczas prac nad tym artykułem udało mi się dostroić do właściwych częstotliwości i – dzięki odbiornikowi globalnemu Tecsun PL-660 – usłyszeć nadawaną w porannych i popołudniowych godzinach audycję BBC World Service Africa, która w swojej ramówce miała formy dokumentalne i reportażowe. Wysoko rozwinięte technologicznie i bardzo ciekawie funkcjonujące w internecie BBC (z BBC 4 Extra na czele) utrzymuje pasma krótkofalarskie, które niegdyś za sprawą BBC Empire Service, od 1932 roku, łączyło audialnie imperium. Wybrałem na przykład Afrykę (BBC WS nadaje również do obu Ameryk, Azji, Australii, nadawanie do Europy pasmem analogowym wstrzymano w 2008 roku), ponieważ sądzę, że i technologicznie, i programowo (w tym artystycznie) jest to niezwykle interesujący temat dla badaczy słuchowisk (zob. Tsarwe 2014; Smith, Downs, Witte 2007).

Jako podsumowanie chciałem przywołać mało popularną publikację bardzo znanego medioznawcy, a szczególnie zapisaną tam ciekawą koncepcję radia jako medium. Marshall McLuhan w jednej ze swoich ostatnich koncepcji – nowej nauki, rozważanej w książce *Laws of Media: The New Science*, teatr i radio zestawił w jednym ze schematów tetrad. Tetrydy, oś koncepcji nowej nauki McLuhana, są przeciwieństwem zasad przyczynowo-skutkowych, są czymś w rodzaju skojarzeń, metafor pozostawiających pewną dowolność czytania i interpretacji.

W tetradzie – abstrahując od koncepcji medialnych McLuhana i innych rozważań na temat „bębna plemiennego” (cytowanych zwykle krytycznie) – *Wojna światów* przynależy do medium radia, stanowi reprezentatywną część jego istoty. Fikcyjna struktura audialna jest immanentną częścią jego tożsamości. Sytuuje się zarazem na obrzeżach tego schematu, jako byt „zmacony”, z pogranicza. Potrzebuje więc z jednej strony kontekstu radia, z drugiej innych, zewnętrznych wobec niego form. Takie są właśnie ścieżki eksperymentalnych form audialnych (w tym słuchowiskowych), których początki starałem się odsłonić. Na ciekawą cechę tetrady wskazywał również Jan Kłós:

W celu graficznego przedstawienia tetradycznej formy transformacji kulturowych McLuhan posługuje się tzw. wstęgą Möbiusa. Sądzę, że McLuhana zainteresowała właśnie ta figura ze względu na ciekawą właściwość, jaką tworzył występujący w niej skręt, który jednakowoż jest niezauważalny. Prowadzi to do ważkiego wniosku:

krążymy w środowisku zmiany, której nie dostrzegamy. My także, zanurzeni w środowisku mediów, pozbawieni jesteśmy świadomości momentu zmiany, jakie one w nas wywołały. [...] Wstęga pokazuje symbolicznie procesy ujednoczenia, zrównania, mieszania, jakich jesteśmy świadkami. (Kłos 2013: 106)



Ilustracja 1. Radiowa tetradą Marshalla McLuhana

Źródło: McLuhan, McLuhan 1992: 172.

To właśnie procesy mieszania, zrównania są szczególnie ciekawe, zwłaszcza w procesach nieliniowego, wstecznego sięgania po rozwiązania technologiczne. Do cytowanych już słów Bohdziewiczza: „Radjo wszystko zawdzięcza technice. Czemu nie zużyć tej techniki w rzeczach najtrudniejszych?”, należałoby więc dodać: na każdym etapie jej rozwoju.

Bibliografia

- Belrose John S. (2002), *Reginald Aubrey Fessenden and the birth of wireless telephony*, „IEEE Antennas and Propagation Magazine”, t. 44.
- Białek Monika (2010), *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Poznań–Opole.
- Blaustein Leopold (2005), *O percepcji słuchowiska radiowego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Rosińska, Universitas, Kraków.
- Briggs Asa, Peter Burke (2010), *Spółeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, przeł. J. Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Broniewski Stanisław (1965), *Przez sitko mikrofonu*, Ossolineum, Wrocław.
- Byrski Tadeusz (1976), *Teatr – radio*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Byrski Tadeusz (2015), *W pogoni za teatrem*, Instytut Teatralny, Warszawa.
- Essmanowski Stefan (1938), „Miguel Manara” Oscara Miłosza, „Wiadomości Literackie”, nr 20.
- Gameplay, Emotions and Narrative. Independent Games Experienced* (2019), red. K. Marak, M. Markocki, D. Brzostek, ETC Press, Pittsburgh.
- Godlewska Ewelina (2009), *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog”, nr 7–8.
- Hulewicz Witold (1935), *Teatr wyobraźni*, [w:] *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Kaziów Michał (1973), *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Kłos Jan (2013), *Tetrada, czyli czteroelementowy wzorzec przemian kulturowych*, „Roczniki Filozoficzne”, nr 4.
- Kwiatkowski Maciej Józef (1972), *Narodziny Polskiego Radia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kwiatkowski Maciej Józef (1975), *To już historia*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa.
- Łopatyńska Hanna, *Anna Jachnina. Napisała szlagier „Siekiera, motyka”*. *Mieszkała w Bydgoszczy*, „Gazeta Wyborcza. Bydgoszcz” 7.10.2019, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25265516,anna-jachnina-napisala-szlagier-siekiera-motyka-mieszka.html> (dostęp: 30.06.2020).
- Mapy czasu. Słuchowisko o Annie Jachninie*, <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/mapy-czasu-s%C5%82uchowisko-o-annie-jachninie/545938559590311/> (dostęp: 30.06.2020).
- Mayen Józef (1965), *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.
- McLuhan Marshall, Eric McLuhan (1992), *Laws of Media: The New Science*, University of Toronto Press, Toronto.
- Miszczak Stanisław (1971), *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa.
- Pięćciolecie rozgłośni wileńskiej* (1933), „Radjo”, 15 stycznia.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (1990), *Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych (o Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni)*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVI.

- Prezentacja sluchowiska „Mapy czasu”. W nagraniu wzięli udział dziennikarze Radia PiK!, <http://www.radiopik.pl/6,82871,prezentacja-sluchowiska-mapy-czasu-w-nagranie-wz&s=1&si=1&sp=1> (dostęp: 30.06.2020).
- Rogowski Sławomir (2014), „Wesoła Lwowska Fala” jako zjawisko kulturowe, [w:] *Polskie Radio na Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej*, red. A. Budzyński, K. Jasiewicz, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Smith Rachel A., Edward Downs, Kim Witte (2007), *Drama theory and entertainment education: exploring the effects of a radio drama on behavioral intentions to limit HIV transmission in Ethiopia*, „Communication Monographs”, t. 74.
- Stachyra Grażyna (2008), *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- sza, *Mapy Czasu. Sluchowisko na podstawie obozowych zapisków*, „Gazeta Wyborcza. Bydgoszcz” 25.11.2019, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25446258,mapy-czasu-sluchowisko-na-podstawie-obozowych-zapiskow.html> (dostęp: 30.06.2020).
- Tsarwe Stanley (2014), *Voice, alienation and the struggle to be heard: a case study of community radio programming in South Africa*, „South-North Cultural and Media Studies”, t. 28.
- Tuszewski Jerzy (2002), *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Uroczyste Otwarcie Radjostacji Toruńskiej (1935)*, „Słowo Pomorskie”, 17 stycznia.

Historyczne ścieżki eksperymentalnych sluchowisk (radiowych)

Streszczenie: Autor omawia przykłady sluchowisk eksperymentalnych (i audycji określanych w ten sposób) na podstawie dwóch historycznych zbliżeń: okresu międzywojennego jako czasu narodzin nowego medium oraz współczesności, kiedy radio uwikłane jest w rozmaite relacje konwergencyjne. Koncentruje się na sluchowiskach polskich w kontekście realizacji z innymi krajów.

Słowa kluczowe: sluchowisko, sluchowisko eksperymentalne, radio art.

Historical paths of experimental radio dramas

Abstract: The author discusses examples of experimental radio dramas (and broadcasts defined in this way) on the basis of two historical close-ups: the interwar period as the birth of a new medium, and the present day when radio is entangled in various relations of convergence. It focuses on Polish radio plays, in the context of foreign productions.

Key words: radio drama, experimental radio drama, radio art.

Barbara Zwolińska

Uniwersytet Gdański

POETYKA EKSPERYMENTU I GRANICE INNOWACYJNOŚCI WE WSPÓŁCZESNYM POLSKIM TEATRZE RADIOWYM

Przemiany związane z rozwojem medialnych form przekazu i recepcji kultury, w tym literatury pięknej, inspirują do namysłu nad rolą radia w procesie adaptacji dzieł literackich, szczególnie sztuk dramatycznych adaptowanych na antenę radia w formie słuchowisk. Rewolucja cywilizacyjno-technologiczna, która dzieje się na naszych oczach, w której uczestniczymy, dotyczy także radia, realizującego od wielu lat różnorakie funkcje: od informacyjnej (przekazywanie wiadomości) i rozrywkowej (emisja muzyki), po kulturową, związaną z upowszechnianiem różnorodnych dziedzin kultury (informacje o wydarzeniach teatralnych, filmowych, literackich, ale też programy poetyckie, audycje o pisarzach i książkach, recenzje, słuchowiska, felietony i tak dalej). Wnioski płynące z moich obserwacji, z rozmów z młodymi odbiorcami kultury, między innymi ze studentami filologii polskiej, teatrologii i wiedzy o teatrze Uniwersytetu Gdańskiego, przekonują, że medium radiowe często wartościowane jest niżej niż teatr, kino, telewizja czy internet. W wypowiedziach podkreśla się niejednokrotnie, iż odbiorca współczesny nastawiony jest przede wszystkim na przekaz wizualny¹. W tym sensie radio nie może konkurować z wymienionymi wyżej mediami, co przekłada się na rzadszy wybór radia przez młodego słuchacza, niekiedy wręcz przyznającego, że radio to przeżytek².

W związku z tym można zapytać, w jaki sposób i w jakim zakresie radio może konkurować z wizualnymi formami przekazu, z mediami dysponującymi możliwościami audiowizualnej prezentacji treści. Czy w dążeniu do uatrakcyjnienia

¹ Jak zauważyła Katarzyna Szalewska: „Podstawowym zmysłem dla okularocentrycznej kultury nowoczesnej pozostaje wzrok”, zob. Szalewska 2014: 235. W określeniu takim wskazuje się niejako, że wzrok jest wzmocniony szklami okularów, co jeszcze silniej eksponuje wizualny aspekt odbioru wytworów kultury.

² Wpisuje się to w szerszy problem rozwoju kultury konwergencji, dynamicznej ekspansji technologii informatycznej, co, jak stwierdza Mirosława Zalewska-Pawlak, „szczególnie wzmacnia i rozszerza przekazy kultury popularnej i zmienia konteksty odbioru sztuki tradycyjnej”, zob. Zalewska-Pawlak 2015: 7. Por. też Jenkins 2007.

emisji może uciekać się do innowacyjności i eksperymentu, niekiedy znacznie odbiegającego od tekstu literackiego? Nierzadko zmiany w stosunku do pierwotnego wzoru dyktowane są nie tyle dążeniem do oryginalności, ile powodowane wymogiem skrótowości. Prowadzi to do cięć czasem tak dalece idących, że trudno znaleźć związek z tekstem źródłowym³ i wydaje się, że jest to problem wielu adaptacji sztuk pisanych niekoniecznie z myślą o radiu, lecz z przeznaczeniem na scenę teatru żywego słowa. Innym pytaniem jest to wiążące się z korzystaniem z technik właściwych sztukom pokrewnym, na przykład teatralnym i filmowym. Czy zawsze jest ono udane i możliwe w realizacji słuchowiska, czy istnieją tu bariery i ograniczenia?

Dobrym przykładem do podjęcia takiej refleksji jest z pewnością *Akt przerywany* Tadeusza Różewicza, którego autor, jak wiadomo, nie był entuzjastą radia i chronił autonomię swoich sztuk, również tych wystawianych na deskach teatrów scenicznych. Choć wspomniana sztuka powstała na początku lat 60. XX wieku, jest z pewnością bardzo nowoczesna, innowacyjna, zarówno jeśli chodzi o problematykę, jak i sposób jej prezentacji. Już sama jej postać literacka jest eksperymentem autora, zabawą tradycyjną formą sceniczną (oraz dramatem do czytania) przez to, że punkt ciężkości przesunięty został z fabuły, z akcji, na didaskalia, co skutkowało rozpisaniem tekstu pomocniczego na warstwę autotematyczną i wypowiedzi metatekstowe. Realizacja takiego pomysłu w radiu komplikuje się dodatkowo przez to, że teatr radiowy, ograniczony do możliwości prezentacji audialnej, musi niejako przekonać słuchacza, iż to, co poboczne (didaskalia), jest równie ważne jak akcja. W wykonaniu radiowym, dzięki środkom audialnym, eksperyment literacki uległ wzmocnieniu, zwielokrotnieniu, między innymi dzięki warstwie muzycznej (mamy więc didaskalia śpiewane, rapowane) oraz wyzyskaniu aluzyjności przez dobór utworów muzycznych, znanych szlagierów, także poprzez specyficzną segmentację i rozproszenie akcji, wygrywanie tempa, zabawę słowem, otwartość, wprowadzenie komunikatów radiowych, efektów wyszukiwania fal i zwolnionej taśmy, zastosowanie polifonii głosów, kakofonii, głosu z telefonu (z sugestią drugiego planu), wprowadzenie chóru oraz różnicowanej stylistyki wypowiedzi, na przykład użycie stylu przemówienia.

Przy próbie sformułowania syntetycznej refleksji na temat innowacyjności radiowej wersji *Aktu przerywanego* należy zwrócić uwagę na wspomniany już czas

³ Przykładem jest adaptacja radiowa *Śmiesznego staruszka*, monodramu według sztuki Tadeusza Różewicza, którą zaprezentowałam na zajęciach z Teatru radiowego, a w dyskusji o słuchowisku pojawił się m.in. zarzut odbiegania od źródła, zwłaszcza w kreacji bohatera, wypowiadającego monologi zbyt młodym głosem, występującego z zarzutami i atakującego, co nie pokrywa się z kreacją literacką, z jaką mamy do czynienia w monodramie T. Różewicza, gdzie bohater jest uległy, przepraszaający, broniący się przed zarzutami nie agresywnie, lecz pokornie.

powstania sztuki⁴. To, że jest to utwór z 1963 roku, adaptowany na antenę radia dopiero w 2014 roku, rodzi przypuszczenie, że wersja dźwiękowa musiała ulec unowocześnieniu, wynikającemu z dystansu czasowego pomiędzy powstaniem wersji literackiej i jej radiowej realizacji. Odpowiedź na pytanie o granice eksperymentu w eksperymencie, bo tak można ująć *f i l o z o f i ę* tej sztuki, nie jest łatwa. Autor tekstu eksperymentuje z tradycyjną strukturą sztuki scenicznej, redukując czy wręcz niwelując akcję, budując jej konstrukcję na zasadzie luźnej asocjacji scen, czyniąc z didaskaliów i autotematycznych *Wyznań autora* centrum fabuły, rezygnuje z wyrazistości bohaterów, w tym głównego, jeśli przyjąć, że jest nim Konstruktor, postać anonimowa w jeszcze większym stopniu niż w *Kartotece*, stwarzając też możliwość dla inwencji realizatorów wersji scenicznej przez otwarcie zakończenia czy sugestię co do swobody w wyborze długości trwania niektórych fragmentów sztuki, na przykład sceny ucierania jaj. W radiowej adaptacji, w reżyserii i opracowaniu muzycznym Krzysztofa Czeczota oraz realizacji Andrzeja Brzoski⁵, uwagę słuchacza przyciąga szczególnie warstwa muzyczna oraz eksperymenty dźwiękowe dotyczące odgrywanych przez aktorów didaskaliów. Redukcja dialogów w tekście literackim spowodowała, że w wersji radiowej tym bardziej trudno doszukiwać się powiązań w luźnej strukturze akcji, na którą nie tyle składają się zdarzenia, co efekty dźwiękowe różnego rodzaju, takie jak rozciąganie głosu, wspomniana wyżej polifoniczność wypowiedzi stylizowanych na przemówienie, mowę chóru, partie rapowane czy fragmentaryczna rozmowa telefoniczna. Tym, co zwraca uwagę, jest asocjacyjność scen, pozbawionych sygnałów delimitacji, przez co odnieść można wrażenie, iż mamy do czynienia z luźnym *z a p i s e m d ź w i ę k o w y m* myśli, skojarzeń, sytuacji nieukładających się w żaden linearny ciąg zdarzeń. To niejako dźwiękowe odbicie procesu myślenia i tworzenia, zapis autotematycznych wyznań i refleksji autora, zmagającego się ze sprecyzowaniem twórczego pomysłu. Wydaje się, że eksperyment T. Różewicza, postulującego odejście od tradycyjnego teatru, w wersji radiowej był jeszcze trudniejszy do realizacji niż w wersji scenicznej. Redukcja akcji stwarza bowiem niebezpieczeństwo nudy. Widz przyzwyczajony jest do oglądania na scenie dziania się, dynamiczności zdarzeń. W radiu, niedostarczającym bodźców wizualnych, ryzyko braku zainteresowania ze strony słuchacza jest większe. Odbiór tego typu słuchowiska wymaga bowiem wyobrażenia sobie, że mamy do czynienia z dźwiękową prezentacją życia wewnętrznego postaci czy odbiciem specyfiki życia, mającego przecież strukturę nielinearną, chaotyczną,

⁴ Szerzej problem ten rozważam w monografii *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, rozdz. 2.5: *Poetyka eksperymentu a granice innowacyjności – Akt przerywany w radiu* (Zwolińska 2019a: 131–141).

⁵ Premiera miała miejsce 2 marca 2014 r., kolejna emisja 17 października tego samego roku. Słuchowisko zrealizowane zostało przez studentów łódzkiej PWSFTViT.

fragmentaryczną i niedokończoną, otwartą. Określaną przez tak różne style, jak patetyczne przemówienie i kiczowate, pozbawione głębszego sensu rozmowy o niczym, na podobieństwo tych toczonych w operach mydlanych, oraz przez zróżnicowany podkład muzyczny, od fragmentów muzyki poważnej, na przykład szesnastowiecznych motetów, po muzykę techno i rap, melodię z *Boléra* Maurice'a Ravela, po kościelną *Barkę*. Wszystko to składa się na zgiełk i szum współczesnej cywilizacji, na ów harmider przypadkowości i powierzchowności, w którym jesteśmy zanurzeni.

Z kolei uczynienie z radia bohatera audycji radiowej już samo w sobie jest interesującym eksperymentem, zwłaszcza jeśli medium to prezentowane jest w prześmiewczej formie i odkrywane są mechanizmy nagrywania audycji na żywo. *Radio w radiu*, skomponowane z fragmentów twórczości poetyckiej T. Różewicza, pochodzącej głównie z tomu *Uśmiechy*, odsłania szczegóły tak zwanej kuchni radiowej i podobnie jak *Akt przerywany* odzwierciedla charakterystyczne dla twórcy upodobanie do poetyki fragmentu i recyklingu⁶. Wprowadzanie poezji w obieg radiowego odbioru przez słuchaczy, nawiązanie do ważnych społecznie tematów, niejednokrotnie dyskutowanych na antenie radia, w rzeczywistości jest udanym markowaniem audycji nagrywanej na żywo z udziałem słuchaczy. Krytyk radia, jakim był T. Różewicz, posługujący się między innymi prześmiewczą nazwą „radia ślinotok” czy „radia bzdet”, kompromitujący niski styl dziennikarski w *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych* czy w pseudowywiadzie z poematu *Sława*, przeprowadzonym przez wścibską i prostacką dziennikarkę Mirandollę Przepuklińską-Kluskę, w dynamicznym, brawurowym stylu prezentuje wycinek naszej powszedniości oraz oczekiwań związanych z medium radiowym. Poprzez telefoniczne minihistorie naświetla Polaków portret własny, co może nie jest tematem odkrywczym, natomiast sposób jego skomponowania w audycję radiową, promującą też poezję T. Różewicza, zapewne już tak. Mamy tu więc odejście od typowej linearnej prezentacji wierszy czy rozmowy o nich, na rzecz dynamicznego odegrania scen z podkładem muzycznym, zapowiedziami, reklamami, rozmowami słuchaczy, przemiennością stylistyczną (podobny chwyt jak w *Akcie przerywanym*), polifonią głosów, otwarciem zakończenia i efektem rozplywania głosu, a wszystko to wpisuje się w nowoczesną, eksperymentalną formułę audycji poetyckiej, skutecznie zachęcającej do sięgnięcia po poezję twórcy, bo takie jest główne założenie *Radia w radiu*.

Okazuje się, że nie tylko sztuki T. Różewicza stanowią inspirację do interesujących eksperymentów radiowych, ale spory potencjał kryje się też w jego poezji, zwłaszcza tej podejmującej aktualne kwestie społeczne poddawane pu-

⁶ Audycję wyreżyserował Andrzej Piszczatowski, scenariusz napisał Wacław Tkaczuk, muzycznie opracowała Małgorzata Małaszko, za realizację akustyczną odpowiedzialna była Maria Olszewska. Czasu powstania i emisji audycji nie udało mi się ustalić.

blicznej dyskusji, na przykład podczas audycji radiowych, w których wykorzystywany jest kontakt ze słuchaczami (ich opinie, telefony, SMS-y). Można zauważyć, że zarówno w *Akcie przerywanym* ujawniana jest wspomniana kuchnia radiowa, pokazywane są kulisy powstawania utworu, jak też w *Radiu w radiu* mamy do czynienia z sugestią tworzenia audycji na żywo, takiej, w której uczestniczą słuchacze. Wtajemniczani więc jesteśmy (choć tylko pozornie) w sekrety montażu, w proces selekcji materiału.

Pytania o granice eksperymentu sceniczno-radiowego prowokują takie przedsięwzięcia, jak spektakle „w ciemności” reżyserowane przez Andrzeja Ficowskiego we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Oprócz *Dziwnego pasażera* Tymoteusza Karpowicza na wspomnianej scenie zaprezentowane zostało *Odejście Głodomora* na podstawie sztuki T. Różewicza. Premiera miała miejsce 11 października 2015 roku na Scenie na Strychu. Podstawą eksperymentu stało się ograniczenie do minimum bodźców wizualnych i oparcie się na przekazie fonicznym. Spektakl, zbliżony w czasie do radiowych emisji w ramach Teatru Wyobraźni, trwał 60 minut, również w formie przypominał słuchowisko, bazując na głosie, dialogach aktorów. Odbiór sztuki zbliżał się do pokazów organizowanych corocznie w ramach sopockich Dwóch Teatrów, jednakże w przypadku Teatru Wrocławskiego nie zrezygnowano ze scenografii, kostiumów i charakteryzacji aktorów, które w pełni zaprezentowane zostały w zakończeniu spektaklu, kiedy na scenie rozbłysło światło. Czy eksperyment można uznać za udany? Czy taka forma ma szansę zagościć na scenie teatru na dłużej? Raczej wątpliwe. Przede wszystkim dlatego że godzi w przyzwyczajenia widza, który w teatrze scenicznym poszukuje wrażeń wizualnych, dynamiki gry na scenie, możliwości jej obserwacji, a wyłączenie światła odbiera jako ograniczenie możliwości percepcji, niekoniecznie zaś uaktywnienie jego wyobraźni, i zwyczajnie podczas tego typu prezentacji może się męczyć, odczuwać dyskomfort, a nawet niepokój. W recenzjach po spektaklu podkreślano te wszystkie niedogodności związane z odbiorem sztuki⁷. W odgrywanych na scenie sztukach w równej mierze jak głos aktorów ważny jest ruch, mimika, gesty, rekwizyty, kostiumy – wszystko to, co buduje wizję sceniczną. Co ciekawe – te wszystkie elementy pojawiły się we wspomnianym tu spektaklu, tylko były niewidoczne dla publiczności. Krótkie rozbłyski światła raczej uniemożliwiały percepcję wizualnych bodźców, były zbyt migawkowe, aby

⁷ Przykładowo: 15 października 2015 r. Małgorzata Matuszewska napisała w „Gazecie Wrocławskiej”, że jest to „niepotrzebna zabawa formą”, a to, co jest najważniejszym elementem scenografii w sztuce, czyli klatka, w której głoduje tytułowy bohater, zastąpione zostało przez klatkę symboliczną, jaką jest ciemność. Według autorki recenzji tego typu minimalistyczny kształt sceniczny sztuki niczemu nie służy, wręcz przeciwnie – jest przeszkodą w odbiorze. Zob. <http://www.gazetawroclawska.pl/arttykul/8996913> (dostęp: 16.01.2016).

podejrzeć wygląd postaci czy szczegóły scenerii. Można uznać, że pogłębiały dyskomfort odbioru, większy niż w przypadku, gdybyśmy byli świadomi, że aktorzy występują na pustej scenie, w zwyczajnych strojach.

Można też zadać pytanie, jaka jest różnica pomiędzy odbiorem słuchowisk w ciemności, tak jak to ma miejsce podczas sopockich prezentacji festiwalowych, a tym opisanym powyżej. Otóż jeśli podczas Dwóch Teatrów (czy nawet w domowym odbiorze słuchowiska przy zgaszonym świetle) taka forma pomaga w skupieniu się, w refleksji i pobudzeniu wyobraźni, tak w scenicznej prezentacji ciemność przeszkadza. Światło nie jest bowiem niepotrzebnym rekwizytem, jest konieczne, aby w pełnym wymiarze, bez zbędnych ograniczeń, odbierać sztukę.

Trafniejszym eksperymentem jest zapewne ten związany z prezentacją słuchowisk na scenie, tak jak to miało miejsce na przykład podczas pokazów jubileuszowych Dwóch Teatrów 28 czerwca 2015 roku, kiedy w ramach „Teatru na żywo” odegrane zostały fragmenty *Drugiego pokoju* Zbigniewa Herberta w reżyserii Pawła Łysaka, z Pauliną Holtz i Michałem Sitarskim w rolach głównych. Mimo że był to pokaz w zasadzie statyczny, gdyż aktorzy odczytywali swoje kwestie, siedząc przy stole (czyli podobnie, jak to się dzieje w studiu radiowym podczas nagrywania słuchowisk⁸), to *novum* w tym przypadku stanowił udział publiczności w wydarzeniu. Publiczność miała możliwość obserwacji gry scenicznej, przede wszystkim mimiki, gestów, czyli uwidocznionych emocji i relacji pomiędzy bohaterami. Jeszcze bardziej interesujące było odegrane na scenie słuchowisko *Dzisiaj się tak nie tańczy* Ireneusza Iredyńskiego, w reżyserii Waldemara Modestowicza, z Angeliką Kurowską i Grzegorzem Damińskim w rolach głównych. Wyrazista, dynamiczna, emocjonalna gra pary aktorów, świetnie eksponująca relacje między nimi (w tym zafascynowanie dojrzałego mężczyzny dużo młodszą, prowokującą wyglądem i zachowaniem kobietą), podbudowana scenografią i muzyką, zacierała granicę pomiędzy teatrem radiowym a teatrem żywego słowa (scenicznym). W słuchowisku na scenie, będącym odwrotnością wrocławskiej propozycji teatru w ciemności, trawestując tytuł utworu, można zadać pytanie o dzisiejszy odbiór sztuki i o granice eksperymentu, a przede wszystkim o jego sens. Ten wrocławski nie wydaje się trafny, co znalazło odzwierciedlenie w ocenach publiczności i recenzjach teatralnych. Inaczej było w przypadku pokazów sopockich, także trzeciego, który miałam przyjemność oglądać, a mianowicie *Słuchowiska* Ireneusza Iredyńskiego w reżyserii Jana Warenyci, z Dorotą Landowską i Marcinem Trońskim w rolach głównych oraz głosem Katarzyny Tatarak (nie była to trady-

⁸ Także podczas cyklicznych kameralnych pokazów w ramach „Teatru przy Stole” w sopockim Dworku Sierakowskich, organizowanych z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Sopotu oraz opieki artystycznej projektu prof. UG dr hab. Małgorzaty Jarmulowicz, podczas których czytane są przez aktorów Teatru Wybrzeże w Gdańsku teksty wybranych sztuk.

cyjna rola narratora, raczej trzecia rola aktorska: polemiczna, refleksyjna, oceniająca). W innej postaci niż w przypadku wspomnianej audycji *Radio w radiu* sztuka ta eksponowała kulisy nagrywania słuchowisk, miała więc charakter autotematyczny, odsłaniający warsztat, kuchnię radiową (można tu widzieć w jakimś sensie podobieństwo z *Aktem przerywanym*), co niewątpliwie jest eksperymentem i wpisuje się we współczesną tendencję zapraszania widzów do współtworzenia spektaklu czy choćby podglądania kulis jego powstawania. Współuczestnictwo znosi albo niweluje podziały, bariery pomiędzy aktorami i widzami, pozwala wejść w proces tworzenia, zrozumieć mechanizmy powstawania spektaklu czy nagrywania słuchowiska, a wydaje się, że szczególnie cenna tego typu prezentacja może być dla adeptów sztuki teatralnej, studentów teatrologii i wiedzy o teatrze.

Do refleksji nad innowacyjnością rozwiązań we współczesnych formach radiowych zaproponowałam na zajęciach ze studentami także trzy słuchowiska autorstwa gdyńskiego twórcy Adama Kamińskiego: debiutancką sztukę *Wybrany*⁹, sztukę *Przybysz*¹⁰ oraz *Śmierć matki przełożonej*¹¹. Czynnikiem spajającym wymienione utwory jest skupienie się na przeżyciach wewnętrznych bohaterów, na dramatach, których geneza tkwi najczęściej w zdarzeniach z przeszłości, co stało się podstawą kompozycji opierającej się na przenikaniu się dwóch planów: retrospekcyjnego i teraźniejszego. Fabuły ogniskują się zatem wokół psychologicznych dylematów, wyborów i ich konsekwencji, zazwyczaj tragicznych i traumatycznych. Wszystkie prezentują sytuacje kameralne, ograniczone przestrzennie i osobowo. Można też zauważyć, że konfrontacja planów teraźniejszego i przeszłego jest jednocześnie zderzeniem sfery sacrum i profanum, pomiędzy którymi rozpięty jest dramatyczny los człowieka. Pytanie o *homo religiozum*, o sens egzystencji

⁹ Słuchowisko wyreżyserował Henryk Rozen, muzycznie opracował Maciej Kubera, akustycznie zrealizował Andrzej Brzoska. W roli Feliksa K. wystąpił Olgierd Łukasiewicz, Cezarego O. – Henryk Talar, Studentki – Anna Gajewska.

¹⁰ Reżyserem słuchowiska jest Andrzej Gąsiorowski, muzycznie opracowała je Renata Baszun, akustycznie zrealizował Andrzej Brzoska. W roli Marka wystąpił Marek Kałużyński, Adama – Zbigniew Suszyński, Ewy – Aleksandra Justa.

¹¹ Adam Kamiński oprócz tworzenia słuchowisk wydaje tomiki poetyckie i utwory prozatorskie. Jako poeta zadebiutował w 2000 r. tomem wierszy *Stąd, czyli z Raju*. W 2006 r. wydał swój pierwszy zbiór opowiadań *Sam*, a dwa lata później *Kapłankę*. Opowiadania z obu tomów na język angielski przetłumaczyła Antonia Lloyd-Jones. 15 czerwca 2007 r. w Programie I Polskiego Radia wyemitowano jego debiutanckie słuchowisko *Wybrany*, zrealizowane w Teatrze Polskiego Radia. 4 listopada 2007 r. Program III Polskiego Radia wyemitował kolejne słuchowisko *Przybysz*, także zrealizowane przez Teatr Polskiego Radia. Dramat *Śmierć matki przełożonej*, zrealizowany w 2009 r. przez Radio Gdańsk, w reżyserii Iwony Borawskiej, został finalistą X Festiwalu Dwa Teatry w Sopocie. Inscenizacja angielska tej sztuki, przełożonej przez Sean Bye, miała miejsce w The Invisible Theatre Company w maju 2013 r.

i sposób jej wypełnienia jest jednocześnie pytaniem o wartości. Także te, które warto i powinno się respektować w sytuacji trudnych wyborów, przed którymi autor sztuk stawia swoich bohaterów. W omawianych słuchowiskach odmiennie została rozwiązana kwestia oddzielenia dwóch przenikających się planów. Najmniej wyraziste są dyskretne oddzielenia scen w *Śmierci matki przełożonej*, gdzie sygnałem delimitacji jest śpiew modlitewny chóru zakonnicy czy odgłos kroków. Plan przeszłości, uaktywniany w spowiedzi umierającej matki przełożonej, która wyznaje siostrze Magdalenie i Annie grzech spotkania z „demonem”, kuszącym ją słowami katechety, zaznaczony jest efektem głosu z echem, charakterystycznym pogłosem, sugerującym wrażenie oddalenia planu przestrzennego i czasowego, otwierającego się w pamięci matki Marii i przenoszonego w teraźniejszość jako skaza grzechu, który trzeba wyznać w momencie śmierci. Tym grzechem jest nie tyle pokusa cielesna, nad którą młoda zakonnica potrafi zapanować, ile zwątpienie w wyroki boskie oraz ciekawość, pchająca ją do kontynuowania rozmowy z kusicielem, objawiającym przyszłość zakonu i jej samej.

Jako element delimitacji w dwóch pozostałych słuchowiskach zastosowana jest muzyka i charakterystyczne odgłosy otoczenia. W *Przybyszu* jest to muzyka nowoczesna, wzmocniona wystrzałami noworocznych petard (a więc wprowadzenie symbolicznego momentu przełomu roku), określająca plan teraźniejszy, oraz muzyka orientalna, bazująca na dźwięku kobzy, przenosząca bohaterów wspomnieniami do klasztoru mnichów krymskich. W *Wybranym* z kolei zmiana planu zaznaczona jest odgłosami wyładowań atmosferycznych podczas burzy oraz szumem deszczu z jednej strony, a także dźwiękami cywilizacji, takimi jak sygnał karetki i krzyki policji, z drugiej. Muzyka jest też elementem różnicującym oba plany: dynamiczna w scenie wypadku i stonowana, bazująca na dźwiękach fortepianu, którego pojedyncze dźwięki imitują spadające krople¹², w scenie czytania poematu. W przypadku dwóch słuchowisk sytuacja transgresyjna, graniczna aranżowana jest także poprzez wykorzystanie konwencji onirycznej. Tak jest w *Przybyszu*: mamy tu do czynienia zarówno ze snem głównego bohatera, jak i Ewy, żony Marka¹³, grającej rolę biblijnej kusicielki, zdradzającej partnera z jego przyjacielem, Adamem, i w *Śmierci matki przełożonej*, gdzie kluczowy dla fabuły moment odsłonięcia grzechu z przeszłości, tajemnicy wyznanej na łożu śmierci, lokowany jest we śnie głównej bohaterki. Z kolei w *Przybyszu* transgresja skutkuje stanem utraty przytomności, przebywania na granicy życia i śmierci po rażeniu

¹² Można tu mówić o kropłach dźwiękowych, efekcie potęgującym tajemniczość scen.

¹³ Bohater ten jest głównym narratorem, z jego punktu widzenia prezentowane są przeżycia, w *Wybranym* punkt widzenia tytułowego bohatera jest rozszczępiony przez wprowadzenie głosu jego przyjaciela, Cezarego O., przesłuchiwanej Studentki i reakcji otoczenia (lekarza, policjantów). W przypadku obu słuchowisk zwraca uwagę podobna poetyka tytułów, odnosząca się do kluczowych doświadczeń głównych postaci.

głównego bohatera, profesora Feliksa K., piorunem. Jeśli w *Śmierci matki przełożonej* odsłonięcie grzesznego snu nie wymaga mozolnej pracy pamięci czy dodatkowego bodźca (choć za taki można uznać nieuchronnie zbliżającą się śmierć), to nieco inaczej przedstawia się to w *Przybyszu* i *Wybranym*, gdzie transgresja odblokowuje pamięć bohaterów czy wręcz umożliwia przeżycie wtajemniczenia religijnego, nabycia umiejętności widzenia, otwarcia na sacrum, odrodzenie i wybranie, jak to jest w przypadku Feliksa K., do momentu wypadku dalekiego od przeżyć mistycznych, skupiającego się na dogmatach nauki i wiary, interpretowanej jednak racjonalnie. W słuchowiskach mamy też do czynienia z wątkiem odkrywania prawdy, ze specyficzną konwencją detektywistyczną, potęgującą tajemniczość zdarzeń i przeżyć postaci, z przekraczaniem sprawdzalnych rozumem realiów, a więc z sugestią metaforyczności przedstawionych sytuacji. Czytelnik znający opowiadania A. Kamińskiego ze zbioru *Kapłanka* odnajdzie tu podobny klimat znaków, symboli, takich jak znak na klasztornym sklepieniu symbolizujący nieskończoność w *Przybyszu*, znak dębu na piersi rażonego piorunem Feliksa K. (który stał się bohaterem niewidzialnym) czy też poemat o stworzeniu świata badany przez profesora religioznawstwa, zaangażowanego tak dalece w eksploatację utworu, że dane mu jest przeżyć doświadczenie uczestnictwa w sacrum w *Wybranym*. Czytanie poematu staje się zatem bramą otwierającą na świętość, na tajemnicę obcowania z bóstwem. Kameralność, klimatyczność, skupienie się na jednostkowych, intymnych doświadczeniach, doznawanych w momentach granicznych, osiągnąca jest, jak już wskazano, dzięki redukcji przestrzeni do dwóch wybranych miejsc na planach retrospekcji (krymski klasztor w *Przybyszu* i pokój uniwersytecki w *Wybranym*) i teraźniejszości (dom Ewy i Marka w *Przybyszu* i sala szpitalna w *Wybranym*) oraz kilku postaci: dwóch głównych i jednej lub dwóch pomocniczych. W *Śmierci matki przełożonej* ascetyczna redukcja przestrzenna powoduje, że oba plany rozgrywają się w tym samym, klasztornym obszarze, a w scenach biorą udział każdorazowo dwie lub trzy postaci. Wprowadza to przejrzystość, wręcz ascetyczność planu i ułatwia zrozumienie problematyki psychologicznej, na której skupia się fabuła słuchowisk. Co istotne – poznanie prawdy o sobie i innych możliwe jest na planie retrospekcji, dzięki wyłączeniu czy redukcji pracy umysłu i otwarciu na sferę sacrum oraz dopuszczeniu skrywanych emocji, możliwości wejścia w głąb siebie, w swoje pragnienia, tęsknoty, poczucie braku i niedopełnienia. W tym celu Marek powraca do klasztoru, by odbyć rozmowę z jego przełożonym, przeżyć noc wtajemniczenia, zgłębienia prawdy z dala od zgiełku cywilizacji: od wybuchu petard, dynamicznej muzyki noworocznej i przekrzykujących się gości. Wędrowka ku prawdzie, trud jej poznania musi się odbyć w samotności, skupieniu, ciszy i kontemplacji, dlatego w scenie tej, oddzielonej muzyką kobzy i ludowym śpiewem, jedynymi dźwiękami są odgłosy natury: cykanie świerszczy, szum wiatru oraz codzienności: skrzypienie drzwi, dźwięk klasztornego dzwonu. Przełożony klasztoru staje się dyskretnym przewodnikiem na drodze bohatera do prawdy i przebaczenia Ewie,

a w roli przewodnika w *Wybranym* z kolei widzieć można profesora Feliksa K., zafascynowanego mistycznym poematem, wtajemniczającego swego uniwersyteckiego kolegę Cezarego O. w doświadczenie epifanii i dzięki rozmowie z nim dochodzącego do sensu swego przeznaczenia i naznaczenia. Wspomagającym epizodem jest scena „przesłuchania” Studentki, jako że sytuacja przeżycia rażenia piorunem jest niewytłumaczalnym racjonalnie fenomenem, potwierdzonym badaniami medycznymi, wykazującymi doskonale parametry fizyczne u poszkodowanego. W *Śmierci matki przełożonej* z ujawnioną przez bohaterkę tajemnicą grzechu spotkania z demonem skonfrontowane zostaną osoby z najbliższego otoczenia: jej następczyni, racjonalna i „praktyczna” siostra Magdalena, podejmująca decyzję o przyspieszeniu śmierci Marii, oraz uczuciowa Anna, a pojawienie się papieskiego kapelana, dawnego katechety-głosu demona, komplikuje sytuację, w której nie można już dokonać korekty i cofnąć pospiesznego uczynku siostry Magdaleny. Obie zakonnice, zwłaszcza Anna, zmagać się będą z piętnem winy, ze świadomością dokonanej zbrodni w imię świętości, która paradoksalnie nie stanie się udziałem matki przełożonej.

Można się zastanawiać, na ile konstruując fabułę *Śmierci matki przełożonej*, autor słuchowiska zamierzał nawiązać do znanego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*. Skojarzenia takie pojawiają się w wypowiedziach słuchaczy, którzy podkreślają walory emitowanych na antenie radia utworów:

Śmierć matki przełożonej to historia bardzo kameralna, wyciszona, bez wielkich namiętności. Kilka siostr zakonnych, spowiednik i pewne zdarzenie z przeszłości, które ma wpływ na zachowania bohaterów słuchowiska. Ale [...] zachowania te są wyciszone i stonowane, być może dlatego finał, który jest mocny, nie porusza tak bardzo... jak na przykład radiowa adaptacja Iwaszkiewiczowskiej *Matki Joanny od Aniołów*. [...] Pamiętam ten cudowny głos Zapasiewicza wprowadzający w historię księdza Suryna i siostr z Ludynia, a potem to narastające poczucie szaleństwa. Niezapomniane słuchowisko.

Słuchałem *Śmierci matki przełożonej*. Moim zdaniem świetna. Oczywiście, że to bardziej kameralne, ale ile tam napięć, siły oddziaływania, napięcia czasu. Tyle pytań stawia ten tekst. I jeszcze ciekawie zagrane i zrealizowane, jakoś tak inaczej niż w TPR [Teatrze Polskiego Radia]¹⁴.

Można śmiało uznać, że podkreślana w wypowiedziach słuchaczy kameralność, stonowanie, skupienie na dramatach wewnętrznych wyraziście wykreowanych bohaterów są atutami słuchowisk A. Kamińskiego, dalekich od innowacyjnych rozwiązań, jakie zastosowano na przykład w *Akcie przerywanym* czy w *Odejściu Głodomora* na scenie teatralnej. Bazują one na dialogach, na konfrontacji postaci z problemami decydującymi o ich dalszym życiu. We wszystkich przy-

¹⁴ Wpisy na stronie <http://sluchowiska.ugu.pl/?c=forum&wid=38> (dostęp: 6.04.2010).

padkach można mówić o istnieniu sytuacji granicznej, także dosłownie – o granicy życia i śmierci, jak w *Wybranym* i w *Śmierci matki przełożonej*. Nie efektywność rozwiązań muzycznych, nie eksperymenty z dźwiękiem przykuwają uwagę słuchaczy, lecz trądycyjne walory dzieł radiowych: doskonałe wyważenie czasu emisji (wynoszące nie więcej niż 40 minut¹⁵, co jest optymalne dla maksymalnego skupienia się na odbiorze słuchowiska), przejrzystość planów i wyrazistość bohaterów oraz prezentowanego problemu (z dozą tajemniczości, dawkowaną w gradacyjnych odsłonięciach w kolejnych scenach), aktualność problematyki oraz nieoczywistość otwartych zakończeń.

Wskazując na związki i wzajemne przenikanie się tworzywa teatru radiowego i scenicznego, w przeszłości wynikające z potrzeby (tu głównie teatr radiowy czerpał z doświadczeń teatru scenicznego, na przykład adaptując czy przenosząc spektakle na antenę radia), obecnie częściej z dążenia do eksperymentu, innowacyjności i wskazania możliwości konwergencji, warto wspomnieć o bliskim sąsiedztwie i wykorzystywaniu doświadczeń filmowych i radiowych w obu popularnych mediach. W tych przypadkach kierunek z a p o z y c z e ń i wpływów również wydaje się wskazywać na przewagę filmu (kina) nad radiem, które częściej czerpie z technik filmowych, ze sposobów nagrywania scen (na przykład w plenerze), z montażu, podkładania muzyki czy wygaszania scen końcowych¹⁶. Jako przykład podać można dwa oddalone od siebie w czasie słuchowiska: *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* Feliksa Netza¹⁷ oraz *Podróż na księżyc* Moniki Milewskiej¹⁸. To przykłady różne, także jeśli chodzi o tematykę i sposób jej

¹⁵ Emisja słuchowiska *Śmierć matki przełożonej* zamyka się w 38 minutach, *Wybranego* w 30 minutach, zaś *Przybysza* w 29 minutach. Jest to czas optymalny dla możliwości percepcji słuchaczy, sprawdza się też doskonale na półtoragodzinnych zajęciach dydaktycznych, bo stwarza możliwość przedyskutowania i omówienia zaprezentowanych słuchowisk.

¹⁶ Szerzej o tych powiązaniach piszę w monografii *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, rozdz. IV: *Słuchowisko a film* (Zwolińska 2014: 111–118), przywołując też ustalenia innych badaczy, m.in. Joanny Bachury. Zob. Bachura 2012: 217–264.

¹⁷ Premiera w Teatrze Polskiego Radia 16 grudnia 2006 r. Reżyseria Waldemar Modestowicz, realizacja akustyczna Jacek Kurowski, muzyka Jan „Kyks” Skrzek. Czas emisji – 50 minut. Słuchowisko nagrodzone zostało w kilku kategoriach na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie w 2007 r. oraz otrzymało wyróżnienie na międzynarodowym konkursie Prix Italia 2006 jako jedno z trzech najlepszych słuchowisk na świecie. Szerzej na temat tego słuchowiska zob. „*Być sobą i kimś innym*”. O twórczości Feliksa Netza, rozdz. VIII: *Twórca słuchowisk, czyli przygoda z dźwiękiem* (Zwolińska 2012: 233–239) oraz *Na początku był dźwięk...*, rozdz. II: *Historia w słuchowisku* (Zwolińska 2014: 64–67).

¹⁸ Reżyseria i opracowanie muzyczne Anna Wieczur-Bluszczyk, realizacja akustyczna Maciej Kubera, w rolach głównych wystąpili Jan Englert i Jerzy Radziwiłowicz. Słuchowisko zdobyło I nagrodę na XV festiwalu Dwa Teatry w Sopocie w 2015 r. Premiera radiowa sztuki miała miejsce 5 kwietnia 2014 r. na antenie radiowej Dwójki.

zaprezentowania. Słuchowisko F. Netza, dotyczące dramatycznego epizodu historii, jakim była pacyfikacja kopalni „Wujek” w Katowicach, nagrywane techniką filmową w plenerze i w pomieszczeniach, zbliża się do dokumentu i reportażu, ale nie jest żadnym z nich w tym sensie, że grają w nim profesjonalni aktorzy (między innymi Kinga Preis i Krzysztof Kolberger), a historia tragicznej śmierci górnik, męża Kingi Naleźniok, zawiera szczegóły fikcjonalne, stając się symbolicznym obrazem losu wszystkich górników, którzy utracili życie w starciu z oddziałami ZOMO podczas dramatycznych wydarzeń stanu wojennego 16 grudnia 1981 roku. Posłużenie się techniką filmową nadało słuchowisku cechy autentyczności, w znaczącym stopniu pobudziło wyobraźnię słuchacza, ułatwiło interpretację wydarzeń. Te między innymi zalety wymieniali młodzi odbiorcy sztuki, studenci wspomnianych kierunków, którym odtworzyłam słuchowisko podczas zajęć z Teatru radiowego. Jak świadczy również recepcja pierwszych słuchaczy *Pokoju z widokiem...*, którymi byli zaproszeni do studia członkowie rodzin poległych górników, posłużenie się techniką filmowego nagrania i montażu jeszcze bardziej podkreśliło dramatyzm odtwarzanych zdarzeń, przez co retrospekcja stała się terazniejszością. Jako miejsca nagrań Waldemar Modestowicz wymienia: mieszkanie w kamienicy przy ulicy Jagiellońskiej, klatkę schodową, podwórko, park, dziedziniec szkoły policyjnej, strzelnicę. Dźwięk nagrywany w studiu, wytworzony sztucznie, wypreparowany niejako z tła, może imitować ten rzeczywisty, jednakże czule i wyrobione ucho słuchacza jest w stanie uchwycić różnicę, o której wspomina reżyser omawianego słuchowiska, kiedy opowiada o odgłosie transportera opancerzonego Skot, jednego z ostatnich używanych, znajdującego się na dziedzińcu Komendy Wojewódzkiej Policji w Katowicach¹⁹.

Druga sztuka, *Podróż na księżyc*, nawiązuje do historii filmu, do jego początków, czyli filmu niemego, co już samo w sobie jest interesującym eksperymentem, bo słuchowisko jako gatunek radiowy bazuje przecież na dźwięku. Opowieść o filmie niemy (jednym z pierwszych jest właśnie około 15-minutowa ścieżka *Podróż na księżyc* Louisa Lumière’a) i jego twórcach – Georges’u Mélièsie i L. Lumière – okazuje się prawdziwym wyzwaniem, ale trafnym i udanym²⁰. Z ewentualnych trudności, z którymi film i jego medium – kino – poradziłyby sobie bez problemu, twórcy słuchowiska wybrnęli, wykorzystując tradycyjne narzędzia radiowe, na przykład wspomagając się głosem narratora (od którego dziś zdecydowanie się odchodzi), zapowiedziami z megafonu czy konstrukcją dialogów głównych bohaterów, objaśniających to, co trudno zaaplikować, odwołując się tylko do wyobraźni

¹⁹ Zob. wypowiedź W. Modestowicza, [w:] *Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza* (2009: 82).

²⁰ Szerzej na temat słuchowiska i sztuki M. Milewskiej piszę w artykule *Ze srebrnego ekranu do literatury i radia. O sztuce (i słuchowisku) Podróż na księżyc* Moniki Milewskiej (Zwolińska 2019b: 87–96).

słuchaczy, jak scena przeobrażenia aktora w młodzińca-motyła czy filmowy, wizualny efekt wygasania końcowego ujęcia. Ten ostatni pomysł obliczony był na wystawienie scenicznie, gdyż pierwotnie utwór, noszący tytuł *Mag*, napisany został jako sztuka teatralna z myślą o Teatrze Atelier w Sopocie, którego scena otwierała się na plażę²¹. Dlatego też pomysł ryzykowny nawet w teatrze scenicznym musiał z konieczności być dopowiedziany w dialogu postaci oraz w partii narratora, a nawet wówczas nie do końca spotkał się ze zrozumieniem słuchaczy, jak miałam okazję się przekonać podczas prezentacji słuchowiska na zajęciach ze studentami. Dla wielu eksperymentów radiowych barierą są ograniczenia wyobraźni słuchaczy – wspomniany efekt filmowy jest tu najlepszym przykładem.

W obu przypadkach filmowość słuchowisk, czyli podobieństwo do techniki i tworzywa charakterystycznego dla gatunku kinowego, widoczna jest w filmowej fabularyzacji słyszalnych zdarzeń, skutecznie stwarzającej iluzję ich widzialności, czemu sprzyja też dialogiczność (w słuchowisku *Netza* brak partii narratorskich, a dodatkowymi częstkami dramatyzującymi przekaz są recytacja wiersza przez samego autora i wyliczenie, dziecięcym głosem, nazwisk poległych górników, czyli wprowadzenie dystansującego kontekstu zdarzeń *k o m e n t o w a n y c h* z oddalenia czasowego) oraz bogata, dynamiczna warstwa akustyczna i muzyka (na przykład w *Pokoju z widokiem...* dysonansowe partie wykonywane na harmonijce ustnej przez bluesmana Jana „Kyksa” Skrzeka).

Oczywiście można stwierdzić, że techniką filmową, zbliżonym sposobem montażu i reżyserii posługuje się większość realizatorów współczesnych słuchowisk, a więc te przytoczone przeze mnie nie są wyjątkiem i niekoniecznie wyróżniają się nowatorsko-eksperymentalną formą. A jednak ich nowatorstwo postrzegalbym w zaznaczonym powyżej nie studyjnym, lecz plenerowym nagraniu, jak było w przypadku *Pokoju z widokiem...* oraz w przedstawieniu historii narodzin kina niemego za pomocą środków akustycznych, co stało się możliwe dzięki radiowemu *w s k r z e s e n i u* protoplastów filmu, zaaranżowaniu ich przypadkowego spotkania i zajmującej rozmowy, konfrontującej ich odmienne poglądy na sztukę, a także wykreowaniu scenografii i zaznaczeniu upływającego czasu poprzez dźwięk i muzykę.

Pytanie o granice innowacyjności trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, gdyż wiele zależy od tego, jakie kryteria w ocenie danego eksperymentu przyjmujemy. Jeśli wyznacznikiem oceny będzie zgodność z oryginałem literackim (innym w przypadku słuchowisk adaptacyjnych, dla których podstawą jest tekst sztuki scenicznej, a innym jeśli chodzi o słuchowiska oryginalne ze scenariuszem pisanym dla radia), to wszelkie odstępstwa od oryginału jesteśmy skłonni traktować krytycznie. W skrajnych przypadkach, jeśli nie widzimy funkcjonalności tego typu *n i e z g o d n o ś c i*, postrzegamy je jako udziwnienia oraz prowokacje

²¹ O powikłanych losach sztuki jej autorka M. Milewska wypowiada się w artykule *Moja podróż na księżyc* (Milewska 2017: 201–210).

i niekoniecznie chodzi tu o nasz tradycjonalizm, a bardzo często o smak i słuch radiowy. Tego typu zastrzeżenia pojawiły się w przypadku niczemu niesłużącego eksperymentu z *Odejściem Głodomora*, sztuką zamienioną na słuchowisko odgrywane na scenie w ciemnościach, męczących publiczność, narażających ją na dyskomfort niepełnego, klaustrofobicznego odbioru. Inaczej ma się sprawa w przypadku *Aktu przerywanego*, który w założeniu autora ma charakter scenicznego eksperymentu z formą, ideą teatru, ma odsłaniać kulisy warsztatu twórczego, a więc nakierowany, wręcz otwarty jest na innowacyjne rozwiązania, które w radiowej wersji sprawdziły się znakomicie. Wynika to zarówno z afabularności sztuki, jak też poniekąd z ostentacyjnego nieprzywiązywania wagi do walorów scenicznych (scenografia, rekwizyty, wygląd postaci nie mają wielkiego czy zasadniczego znaczenia). To pozwoliło twórcom i aktorom występującym w słuchowisku skupić się na słowie, muzyce, efektach akustycznych i za pomocą tych bodźców oddziaływać na wyobraźnię słuchacza. Podobnie rzecz się ma z poetyckim słuchowiskiem *Radio w radiu*, gdzie już sam pomysł uczynienia bohatera z radia, a z radiowego warsztatu, tak zwanej kuchni, jego twórców i współtwórców-uczestników w postaci dzwoniących w czasie audycji słuchaczy podstawy fabuły, okazał się inspirowany i ożywczy. Słowo poetyckie znalazło się w centrum radiowego eksperymentu, spełniając kilka ważnych funkcji, takich chociażby jak prezentacja dorobku uznanego twórcy uczyniona w sposób interesujący i nieszablonowy, a przy tym eksponujący walory rozrywkowe, nośność i aktualność treści, ważkość poruszanych spraw, prezentowanych z satyrycznym i humorystycznym zacięciem.

W przypadku słuchowisk nagrywanych i montowanych techniką filmową, do których zalicza się *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, stwierdzić można, że nie tyle chodziło tu o eksperymentowanie z formą, innowacyjność w stosunku do scenariusza słuchowiska pisanego na zamówienie radia, ile o efekt sugestii autentyzmu zdarzeń, o wywołanie obrazu przed oczyma słuchacza, o poruszenie jego wyobraźni do tego stopnia, by poczuł się tak, jakby uczestniczył w przedstawionych zdarzeniach. Efekt ten został osiągnięty, co potwierdziły wypowiedzi pierwszych słuchaczy – członków rodzin poległych górników, ale też studentów teatrologii, młodych ludzi, znających tragedię zatrudnionych w kopalni „Wujek” jedynie z przekazów historycznych. Zaslugą wspomnianej techniki stało się poruszenie wyobraźni oraz emocji, efekt uobecnienia historii do tego stopnia, że stała się ona historią żywą.

Bibliografia

- Bachura Joanna (2012), *Odłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
<http://sluchowiska.ugu.pl/?c=forum&wid=38> (dostęp: 6.04.2010).
<http://www.gazetawroclawska.pl/artykul8996913> (dostęp: 16.01.2016).
Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

- Milewska Monika (2017), *Moja podróż na księżyc*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1.
- Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza* (2009), red. M. Kisiel, T. Sierny, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Szalewska Katarzyna (2014), *Poetyka zaniku. Projekt lektury*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5.
- Zalewska-Pawlak Mirosława (2015), *Wstęp*, [w:] *Sztuka i wychowanie w kulturze konwergencji. Wyzwoleni i zagubieni w sieci*, red. M. Zalewska-Pawlak, P. Soszyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zwolińska Barbara (2012), *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Zwolińska Barbara (2014), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Zwolińska Barbara (2019a), *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Zwolińska Barbara (2019b), *Ze srebrnego ekranu do literatury i radia. O sztuce (i słuchowisku) Podróż na księżyc Moniki Milewskiej*, [w:] *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze*, „Zielonogórskie Prace Naukowe Scripta Humana”, t. 13, red. D. Kulczycka, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra.

Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym

Streszczenie: W artykule stawiam pytanie, jak daleko w dążeniu do uatrakcyjnienia przekazu audialnego mogą pójść twórcy słuchowisk adaptujący teksty literackie, oraz zastanawiam się, czy istnieją granice innowacyjności i na ile można (oraz trzeba) zachować równowagę w formach eksperymentalnych powstających na motywach źródła literackiego. W swoich rozważaniach wykorzystuję zarówno spostrzeżenia i wnioski płynące z dyskusji podjętych ze studentami wiedzy o teatrze oraz teatrologii Uniwersytetu Gdańskiego, prowadzonych w ramach konwersatoriów z dwóch przedmiotów: Teatr radiowy i fakultet Oblicza współczesnego polskiego teatru radiowego, a także uwzględnięm kilka form i gatunków audialnych, które poddaję analizie i interpretacji pod kątem wykorzystania w nich zarówno tradycyjnych elementów fonosfery (cisza, dźwięki natury i cywilizacji, muzyka; tu głównie bazuję na słuchowiskach Adama Kamińskiego: *Wybrany, Przybysz, Śmierć matki przełożonej*), jak też analizuję te przykłady, w których mamy do czynienia z innowacyjnymi rozwiązaniami. Są to: Teatr Wyobraźni na scenie, czyli inscenizacja słuchowiska *Odejscie Głodomora* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, oraz pokazy słuchowisk *Dzisiaj się tak nie tańczy* Ireneusza Iredeńskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza, *Słuchowisko* w reżyserii Jana Warenyci oraz *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta w reżyserii Pawła Łysaka, odegrane 28 czerwca 2015 roku w Sopocie w ramach prezentacji pozakonkursowych podczas festiwalu Dwa Teatry. Oprócz tego przyglądam się poetyce eksperymentu i granicom innowacyjności w *Akcie przerywanym*, słuchowisku zrealizowanym na podstawie sztuki Tadeusza Różewicza, audycji poetyckiej *Radio w radiu* (jak podano w tytule, jej realizatorzy wykorzystali „radiowy potencjał”

wierszy Różewicza) oraz sluchowiskom wykorzystującym technikę filmową, takim jak *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* Feliksa Netza z jednej strony i *Podróż na księżyc* Moniki Milewskiej z drugiej. W mojej refleksji nad współczesnymi przeobrażeniami w poetyce sluchowiska istotne jest też pytanie o rolę odbiorcy-słuchacza we współtworzeniu sztuki oraz namysł nad granicami swobody adaptacji. Zadaję więc pytanie, w jakim stopniu reżyser, realizator sluchowiska może ingerować w zapis literacki i czym może to być spowodowane oraz uzasadnione.

Słowa kluczowe: sluchowisko, adaptacja, eksperyment radiowy i teatralny, innowacyjność, konwergencja, teatr radiowy, fonosfera.

The poetics of experiment and the limits of innovation in contemporary Polish radio theater

Abstract: In this article, I ask how far authors of radio plays adapting literary texts can go in their efforts to make the audio message more attractive. Moreover, I wonder if there are limits to innovation, and to what extent it is possible (and necessary) to maintain a balance in experimental forms based on motifs from a literary source. In my considerations, I use both the observations and conclusions drawn from the discussions with students of Theater Studies and Theatrology from the University of Gdańsk that were conducted as part of seminars in two subjects: Radio Theater and the Faculties of Contemporary Polish Radio Theater faculty. Furthermore, I analyze and interpret several forms and auditory genres that in terms of the use of both traditional elements of the phonosphere (silence, sounds of nature and civilization, music; here I mainly rely on Adam Kamiński's radio plays: *Wybrany, Przybysz, Śmierć matki przełożonej*). Finally, I analyze the examples in which we have to deal with innovative solutions, such as Theater of Imagination on stage, i.e. the staging of the radio play *Odejście Głodomora* at the Współczesny Theater in Wrocław and the shows of radio dramas Ireneusz Ireduński *Dzisiaj się tak nie tańczy*, directed by Waldemar Modestowicz, *Sluchowisko* directed by Jan Warenycia and Zbigniew Herbert's *Drugi pokój* directed by Paweł Łysak, played in June 2015 in Sopot as part of non-competitive presentations during the Two Theaters festival. In addition, I look at the poetics of the experiment and the limits of innovation in *Akt przerywany*, a radio play based on the play by Tadeusz Różewicz, the poetry broadcast *Radio w radiu* (as stated in the title, its producers used the „radio potential” of Różewicz's poems) and radio plays using a film technique, such as Feliks Netza's *Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* on one side and Monika Milewska's *Podróż na księżyc* on the other. In my reflection on contemporary transformations in the poetics of the radio play, it is also important to ask about the role of the recipient-listener in co-creating art and to reflect on the limits of the freedom of adaptation. So I ask the question to what extent the director, as the producer of the radio play, can interfere with the literary record, by what can it be caused and how can it be justified.

Key words: radio play, adaptation, radio and theater experiment, innovation, convergence, radio theater, phonosphere.

Natalia Kowalska-Elkader

Uniwersytet Łódzki

POZA TREŚCIĄ O FORMIE W SZTUCE DŹWIĘKOWEJ

Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki.

Susan Sontag

Allen S. Weiss twierdzi, że nie istnieje jedno radio, „raczej mnogość radiów. Radiofonia jest heterogeniczna, ze wszystkimi poziomami oprzyrządowania, praktyki, swoimi formami i utopiami” (Weiss 2001: 2). Sposobu na ukazanie różnorodności szuka w krótkim przedstawieniu koncepcji dotyczących radia spoza głównego nurtu: Rudolfa Arnheima, Wielimira Chlebnikowa, Bertolta Brechta czy kolażowych narracji *cut-up* Williama Burroughsa¹. „Każde «radio» określa swój idealny świat, kreuje go pomiędzy utopią i dystopią” (Weiss 2001: 2). Na gruncie tej utopijno-dystopijnej wizji radia i właściwych mu form powstają wyznaczniki gatunkowe i założenia teoretyczne, które odzwierciedlać mają żywą i nieustannie zmieniającą się materię dźwiękową, w tym artystyczną i eksperymentalną.

W niniejszym artykule chciałabym przedstawić kwestie związane z teoretycznymi założeniami sztuki i jej formy, a za przykłady posłużą mi dzieła dźwiękowe o naturze eksperymentalnej. Obok stanowisk badaczy dźwięku kluczowa będzie dla mnie teoria Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, której założenia zdają się niezwykle aktualne w odniesieniu do formalnych aspektów radiowych dzieł artystycznych. Odniosę się również do rozważań Susan Sontag. Zamierzam także nawiązać do antyestetyki i antyartystycznych środków wyrazu. Pytania badawcze, jakie sobie stawiam, związane są ze sposobem tworzenia dzieł eksperymentalnych, ich formą i jej relacją z treścią. Metody, którymi posłużę się w tekście, to analiza i krytyki piśmiennictwa, a także elementy analizy strukturalnej przywołanych przeze mnie audycji.

Joe Milutis w artykule poświęconym radiowej ontologii i awangardzie pisze, iż „Awangardowa sztuka radiowa próbuje stworzyć dźwiękowy most poprzez nieprzenikalność martwych znaków [...] do prawdziwego radia, mimo że jest

¹ O dźwiękowym dorobku W.S. Burroughsa piszę w: Kowalska-Elkader 2020.

w pełni świadoma niemożności odzyskania prawdziwości poprzez praktyki reprezentacji” (Milutis 2001: 58). Radiowej sztuce awangardowej, czy też eksperymentalnej, przypisuje również „wykorzystywanie schizofonii², przepełniając tym samym wewnętrzną przestrzeń odbioru radiowego wieloma głosami i dźwiękami, zakłócając tradycyjne wizje tego, co taśma, muzyka lub aparat interpretacyjny ucha może wytrzymać” (Milutis 2001: 59). Mnogość tych głosów do pewnego stopnia odzwierciedla rzeczywistość i jednocześnie ją zniekształca, radiowe eksperymenty odchodzą od realnego reprezentowania zdarzeń, by raczej – często poprzez swoją formę – jedynie do nich nawiązać. Sztuka poddaje otoczenie procesom mającym na celu zmianę sposobu jego postrzegania, przenosi ciężar pytania „co?” na próbę odpowiedzi na pytanie „jak?”.

Za Gregorym Whiteheadem Milutis postrzega przestrzeń radiową jako „rozproszony układ nerwowy, w ciągłym kryzysie, widoczny w utworach radiowych takich jak *Pressures of the Unspeakable*³ czy *To Have Done With the Judgement of God*⁴, [który] jest już operacyjnym warunkiem wstępnym do zlikwidowania dystansu między słowem a rzeczą, teatrem i życiem, umożliwiając albo rewolucyjny skok w nowe relacje percepcyjne i produktywne, albo zejście w szaleństwo” (Milutis 2001: 61). Oba przywołane przez badacza utwory prezentują perspektywę autora, przypominając tym samym, jak silnie sztuka dźwiękowa związana jest z osobą twórcy i jego punktem widzenia.

Reprezentacje sztuki dźwiękowej (*sound art*) traktuję jako dzieła sztuki w ogóle i z tej perspektywy poddawać je będę oglądowi. Witkacy, do którego założeń o Czystej Formie powrócę jeszcze, tak je definiuje: „ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych, stworzoną przez indywiduum jako wyraz jedności jego osobowości i działającą w sposób bezpośredni przez samą konstruktywność” (Witkiewicz [1921] 1932: 20). Silnie akcentowana postać autora po raz kolejny przypomina o kluczowości jego perspektywy w dziele. Zwracam uwagę na ten fakt z tego względu, iż artystyczne reprezentacje radiowe, szczególnie quasi-dokumentalne, niejednokrotnie padają ofiarą analizy treści, która za cel obiera sobie sprawdzenie ich wiarygodności i pewnej społecznej użyteczności historiograficznej.

Sztuka dźwiękowa może wskazywać pewne związki z radiowym reportażem artystycznym, jednak efekty pracy artysty dźwiękowego nie podlegają dziennikarskim obostrzeniom, jak choćby wymogowi obiektywizmu, nawet jeśli traktują o wydarzeniach rzeczywistych. Autor filtruje historię, postaci czy zdarzenia

² Schizofonia, termin wprowadzony przez R. Murraya Schafera, oznacza rozdźwięk pomiędzy pierwotnym brzmieniem a elektroakustyczną reprodukcją dźwięku. Por. *Lo-siak* 2012: 94–101.

³ Audycja G. Whiteheada, o audycji piszę w: Kowalska-Elkader 2020.

⁴ Audycja autorstwa Antonina Artauda z 1947 r.

przez własne doświadczenia, dźwięki poddaje transformacjom⁵. Wagę predyspozycji i nastawienia autora do tworzonego dzieła, a także rzeczywistości, w której ono powstaje, dostrzegał również Witkacy: „dzieło sztuki musi powstać w związku z całością psychiki tworzącego, że wszystkie jego myśli, uczucia i wyobrażenia wchodzi w skład dzieła, jako element jako taki nieistotny, ale konieczny” (Witkiewicz [1921] 1932: 30). Artysta radiowy G. Whitehead w nieoczywisty sposób zajął stanowisko w ogólnoamerykańskiej dyskusji na temat tortur bezdotykowych w audycji *On the Shore Dimly Seen*⁶. Podstawą do jej stworzenia był 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 narracyjno-wokalne. Piosenkarka Gelsey Bell wykonuje w nim improwizacje muzyczne, a aktorka Anne Undeland odgrywa rolę narratora. W ramach audycji twórca rozwija temat ważny społecznie, interpretuje go i wpisuje się tym samym w dyskurs dotyczący polityki Stanów Zjednoczonych. Nie jest to realizacja dziennikarska, jednak wykorzystanie protokołu w jego oryginalnej formie – odczytane zostają również godziny zawarte w transkrypcji przesłuchania, czyli elementy metadyskursywne – plasuje *On the Shore...* w spektrum audycji dokumentalno-artystycznych, o niewątpliwie eksperymentalnej formie.

Niezwykle istotnym aspektem dzieł sztuki jest ich forma, chociaż jak podaje Łukasz Guzek (2010): „formalizm, sama zasada poszukiwania nowych form i sposobów tworzenia, wiążąca się z wzorcem awangard modernistycznych, została zanegowana przez postmodernizm i odrzucona jako «sztuka dla sztuki» na rzecz treści (dyskursu)”. Oznacza to, że również w sound artcie odbiorcy zdają się skupiać na tym, o czym autor opowiada, nie zaś na sposobie, w jaki to robi i jak skonstruowany został przekaz. O formie i jej ostatecznym kształcie przesądza struktura dzieła, którą Jan Mukařovský (1970) traktuje jako „całość, która określa sobą charakter swoich elementów [...] Słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników. [...] chwiejna równowaga sił stale przemieszczających się”.

Istotny jest relacyjny charakter poszczególnych składowych struktury: związki pomiędzy elementami i ich dynamika, która ma bezpośrednie przełożenie na efekt końcowy. Do wzajemnie dynamizujących się elementów zaliczyć można między innymi: tworzywa głosowe, muzykę, efekty dźwiękowe, montaż i wykorzystanie technologii, ciszę, gesty foniczne, metafory dźwiękowe.

Jednak struktura dzieł eksperymentalnych jest żywą tkanką, ewoluuje bowiem wraz z każdą nową reprezentacją. Jak postulował G. Whitehead: „Mocno wierzę, że twórcy radiowi muszą znaleźć sposób, by zakłócić granice «sztuki

⁵ O dźwięku jako preparacie piszę w: Kowalska-Elkader 2020.

⁶ G. Whitehead, *On the Shore Dimly Seen*, ABC Radio National, Australia 2015.

dźwiękowej», większość bowiem i tak brzmi zmęczenie i znajomo” (Whitehead 2001: 89). Dla Whiteheada radio transmitowane jest poprzez dźwięk, jednak nie sam dźwięk jest jego sednem, bowiem to, co najistotniejsze, to relacyjny charakter elementów biorących udział w całym układzie: „ciała i antyciała, żywiciel i pasożyt, czysty hałas i nieodparte fakty: a wszystko to w dziwacznej paradzie, o celu nieznanym, kruchym, niepewnym” (Whitehead 2001: 89). Niepewność ta związana jest z ulotnością przekazu radiowego, anonimowością słuchacza i przypadkowością odsłuchu podczas błędzenia po sygnałach w eterze, jednak wyparta została – przynajmniej częściowo – poprzez odsłuch na żądanie, podcasty, intencjonalność odbioru⁷.

Struktura jako zbiór elementów w dziele, relacji między nimi, jak i ich relacja z całością, staje się konstruktem, którego badanie obejmować powinno również wpływy, jakim poddaje się dane dzieło sztuki, co wprowadza na pole interpretacji całościowej, gdzie równomiernie rozłożone zostają znaki i znaczenia. René Wellek i Austin Warren (1974) twierdzili, że „zamiast przeciwstawiać «formę» i «treść», używamy pojęcia materii oraz «formy» jako tego, co estetycznie organizuje «materię»”. Holistyczne pojmowanie eksperymentu sprawia, iż może on być traktowany i rozumiany jako doświadczenie estetyczne, co uwypukla nadrzędną funkcję tego typu realizacji – funkcję estetyczną. Struktura i forma są również elementami nadającymi znaczenie, a ich konkretny układ nie tylko stanowi ramę utworu, lecz również mówi o poszczególnych jego elementach. Jak pisał bowiem S.I. Witkiewicz,

Od ryku cierpiącego człowieka zaczynając, możemy przejść w sposób prawie ciągły do symfonji. Jako pośrednie elementy możemy przyjąć np. różne rodzaje śpiewu od niewyraźnego nucenia, aż do określonej melodji, aż wreszcie skończymy na doskonale skonstruowanym utworze muzycznym. Wszystkie te gatunki zjawisk będą miały elementy jakościowe, dźwięki, ujęte w pewne formy: od zupełnej arytmji do rytmu określonego, przyczem forma może się komplikować w ten sposób, że ostatnie elementy szeregu mogą na pierwszy rzut oka, a raczej ucha, robić wrażenie zupełnie bezforemnych. (Witkiewicz [1921] 1932: 9)

Forma utworu jest jednocześnie jego treścią, a zrównanie tych komponentów sprawia, że wzorzec gatunkowy również nie zawiera elementów ich rozróżniających. Konstrukcja audialnych dzieł eksperymentalnych jest formą ostateczną i jako całość powinna być poddawana analizie, interpretacji czy po prostu percepcji.

Dobrym przykładem jest historia rosyjskiego feminizmu przedstawiona na albumie *Dissidentova*⁸ autorstwa Antye Greie (AGF). Album oparty został na histo-

⁷ Por. G. Whitehead, *Wings of Eros on Birds of Prey*, maszynopis artykułu w posiadaniu autorki.

⁸ A. Greie, *Dissidentova*, AGF Produktion 2018.

riach piętnastu kultowych rosyjskich postaci kobiecych, słowo mówione powstało na bazie fragmentów ich wypowiedzi, listów, poezji. O projekcie AGF (2020) mówi:

Moim zamiarem jest stworzenie dzieła transformatywnego, które inspirowane 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.

Aspekty formalne utworów: opracowanie muzyczne współtworzone przez rosyjskie artystki, połączenie współczesnej muzyki i wypowiedzi historycznych, a także elementy strukturalne, takie jak powtórzenia, urywane słowa, pozornie chaotyczny montaż, współtworzą – by posłużyć się przywołanym wcześniej pojęciem – materię *Dissidentovej*. Niebagatelna jest forma poszczególnych kompozycji, bowiem to ona świadczy o tym, jak swoje bohaterki postrzega autorka oraz jak chciałaby, by były one postrzegane w ramach jej dzieła.

W dyskursie artystycznym przyjęte zostało przeciwstawianie sobie formy i treści, jak pisze S. Sontag, „to właśnie jej [sztuki] obrona przyczyniła się do narodzin osobliwego mniemania, zgodnie z którym coś, co określamy «formą», jest oddzielone od tego, co określamy mianem «treści», pojmowanej w dobrej wierze jako istotna, w przeciwieństwie do formy, którą uznaje się za pomocniczą” (Sontag 2018: 12). Waga przywiązywana do treści jest niezwykle duża, „niezależnie od tego, czy uznamy dzieło za przedstawienie (sztuka jako przedstawienie rzeczywistości), czy za wypowiedź (sztuka jako wypowiedź artysty), najistotniejsza nadal pozostaje treść. Może się ona zmieniać, stawać mniej figuratywna, mniej dosłowna i realistyczna. Wciąż się jednak zakłada, że dzieło sztuki j e s t jego treścią czy też, jak to się zwykle dziś ujmuje, że dzieło sztuki z definicji coś m ó w i” (Sontag 2018: 12–13). Co zatem może powiedzieć palindromiczny utwór *Eva, Can I Stab the Bats in the Cave?* z albumu *Disorder Speech*⁹ G. Whiteheada? To, co w mojej ocenie kluczowe, odwracając analogię Sontag, to m ó w i, że j e s t, i pokazuje, jakie jest: aleatoryczne, odwracające znaczenie użytych słów, autotematyczne. Z kolei w niespełna trzyminutowej opowieści o głosie *If a Voice Like, Then What?*, również zawartej na *Disorder Speech*, autor poprzez transformacje mowy, poddanie jej licznym zabiegom montażu analogowego, realizuje utwór, w którym za pomocą struktury i formy przedstawia swój pogląd na słowo, głos i jego możliwe wykorzystanie w sztuce audialnej.

Choć dorobek artystyczny oraz jego badawcze i interpretacyjne opracowania zdaniem Sontag „odwodzą nas, zdawałoby się, coraz dalej od przekonania, że o dziele stanowi przede wszystkim jego treść, idea ta wciąż panuje niemal

⁹ G. Whitehead, *Disorder Speech*, Minerva Editions, 1985.

niepodzielnie” (Sontag 2018: 13). Nie jest jednak celem sztuki radiowej realizacja hasła, bliskiego zarówno reportażystom, jak i pisarzom, *to show, not to tell*¹⁰. Nie jest bowiem najistotniejsze, by pokazać to, o czym chce się powiedzieć, lecz by dążyć do coraz to nowszych i bardziej unikalnych form, które stanowiłyby o tym, co autor miał na celu zrealizować.

Wybitny polski eksperymentator radiowy Eugeniusz Rudnik postrzegał narrację przestrzennie, przekładał na język dźwięków technikę kolażu, której „sedno tkwi w równoczesności” (Rudnik, cyt. za: Solakiewicz 2013: 21). W strukturze jego dzieł odbijało się przekonanie, że dźwięk jest zdarzeniem trójwymiarowym i w ten sposób należy komponować utwory radiowe:

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. (Rudnik, cyt. za: Solakiewicz 2013: 21)

Sposób strukturyzacji materii dźwiękowej nadawał audycji charakter przestrzenny, oprócz przebiegu od początku do końca audycji można analizować jego głębię i plany akustyczne. Praca planami dźwiękowymi jest jednym z bardziej charakterystycznych dla Rudnika elementów. Operował przestrzennością dźwięku zarówno w utworach tworzonych indywidualnie, jak na przykład w *Lekcji*¹¹ i *Lekcji II*¹², *Peregrynacjach Pana Podchorążego albo Nadwiślańskich Żarnach*¹³, czy we współautorskich, jak *Sekunda Wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych*¹⁴.

Co równie ważne, „skutkiem zbyt mocnego podkreślania roli treści jest nieustanne, nigdy nieukończone przedsięwzięcie interpretacji. I vice versa – nawyk obcowania z utworem po to, by go zinterpretować, podtrzymuje iluzję, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak treść dzieła sztuki” (Sontag 2018: 14). Interpretacji jako zmianie tekstu ukrytej pod pozorną próbą odnalezienia jego sensu eseistka stanowczo się sprzeciwia, zauważa również, że „dzieło można ujarzmić, redukując je do jego treści i interpretując tę własnie treść” (Sontag 2018: 17). Sprowadzenie dzieła radiowego jedynie do jego treści i skupienie całej uwagi na niej sprawi, iż przestaną mieć znaczenie akty formalnego eksperymentowania, obecnego w sztuce radiowej od początku istnienia tego medium.

¹⁰ Zob. Klimczak-Sygizman 2018: 19–39.

¹¹ E. Rudnik, Polskie Radio 1959.

¹² E. Rudnik, Polskie Radio 1965.

¹³ E. Rudnik, Radio Lublin 1999.

¹⁴ E. Rudnik, A. Kaczkowska, Radio Lublin 1995. Więcej o audycjach E. Rudnika piszę w: Kowalska-Elkader 2020.

Na przykładzie amerykańskiej prozy i takiegoż dramatu Sontag formułuje tezę, że podatne na interpretacje są te dziedziny sztuki, które nie miały silnego ruchu awangardowego. Gdy pomysły na to, co można zrobić z formą, są „banalne, wtórne i zachowawcze, że treść, nawet jeśli nie występuje po prostu w postaci informacji czy faktów, wciąż jest bardziej widoczna, dostępna i wyeksponowana” (Sontag 2018: 21). W zaniechaniu dążenia twórców do pracy nad ewolucją formy badaczka upatruje podatność na ataki interpretacji. Dążenie do ważności formy, jej unikalności i ciągłego rozwoju przyczynia się do jej czystości i ważności. W sztuce, w tym w radiowych dziełach eksperymentalnych, nie jest najwyższą wartością mimetyzm czy danie odbiorcom możliwości utożsamienia się z pewnym aspektem dzieła. W sztuce istotny jest dystans do rzeczywistości, bowiem „w ostatecznym rozrachunku «styl» jest sztuką. Sztuka zaś to nic innego jak przeróżne rodzaje stylizowanej, zdehumanizowanej reprezentacji. [...] Przewyciężenie lub przekraczanie świata w sztuce to również swoiste mierzenie się ze światem i przyuczanie woli do istnienia w świecie” (Sontag 2018: 48).

Sztuka ma charakter formalny, a programowy awangardyzm polega głównie na eksperymentowaniu z formą kosztem treści (Sontag 2018: 21). Pozorny, lecz również niezwykle oczywisty, jest w sztuce podział na formę i treść, wszystko bowiem winno mieć aspekt formalny i go rozwijać.

O czystości formy pisał, wspomniany już wcześniej, S.I. Witkiewicz. W odniesieniu do dźwięków twierdził: „To, co dane kombinacje dźwięków wyrażają, będziemy nazywać treścią ich życiową, w przeciwieństwie do formy, którą określimy jako jedynie pewien porządek następstwa w czasie”¹⁵ (Witkiewicz [1921] 1932: 9–10). Opracowanie struktury dźwiękowej jest realizacją ustalonej – bądź wcześniej nieprzewidywalnej, jak w przypadku niektórych eksperymentów – formy. Układ dźwiękowy w *Ziggurat*¹⁶ Whiteheada eksploruje możliwości montażu analogowego, bada potencjał rytmiczny dźwięków i głosu, a także stwarza trójwymiarową przestrzeń, która odrywa słowa od ich pierwotnego znaczenia. Twórczość G. Whiteheada charakteryzuje się ostrymi cięciami dźwięków, kompozycjami stworzonymi z pozornie nieprzystających do siebie elementów, układów zaskakujących. Konstrukcja tego utworu, jak i pozostałych z albumu *Disorder Speech* realizuje Witkiewiczowską definicję formy, która mówi, że „forma jest tem, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom” (Witkiewicz [1921] 1932: 14).

Witkacy łączą pojęcie formy z pięknem, które rozumie dwojako:

Pojęcie Piękna różniczuje się wtedy na pojęcie Piękna Życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu lub zjawiska, i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie, czyli konstruktywności

¹⁵ We wszystkich cytatach S.I. Witkiewicza pisownia oryginalna.

¹⁶ Z albumu *Disorder Speech* G. Whiteheada.

przedmiotu czy zjawiska. To będzie piękno w ścisłym znaczeniu artystyczne. (Witkiewicz [1921] 1932: 13–14)

Jeśli zatem piękno formalne płynie z tego, co artystyczne, to właśnie w formie poszukiwać należy sedna dzieł sztuki. Jeśli za nadrzędną funkcję utworów artystycznych i artystyczno-eksperymentalnych uznać funkcję estetyczną, można posłużyć się zatem pojęciem wprowadzonym przez Witkiewicza: „Taką samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny” (Witkiewicz [1921] 1932: 15).

W przeciwieństwie do Sontag Witkiewicz nie pozbawia sztuki treści, nie zaprzecza istnieniu dwuskładnikowej istoty dzieła sztuki, jednak to w formie – podobnie jak amerykańska badaczka – upatruje kwintesencji działań artystycznych. W ciekawy sposób autor opracowania o Czystej Formie interpretuje dynamikę treści i formy na przykładzie muzyki:

Jaka teraz będzie rola elementów życiowych, zanieczyszczających najbardziej nawet abstrakcyjną Czystą Formę. W muzyce elementami życiowymi są uczucia. Muzyka może być albo środkiem do ich wyrażenia, albo też mogą one być tylko pretekstem do pewnego napięcia dynamicznego i zabarwienia jakościowego części, składających muzyczny utwór. W ostatnim wypadku mamy do czynienia z Czystą Formą w muzyce. [...] Przy pomocy tego pojęcia [Czystej Formy] możemy wyeliminować pojęcie przedmiotu i jego deformacji z estetyki, pojęcie, które implikuje pojęcie imitacji tego przedmiotu, a dalej pojęcie rzeczywistości wogóle, które tak zaciemnia prosty pogląd na sztukę. (Witkiewicz [1921] 1932: 15)

Czysta Forma jest więc dla Witkiewicza zarówno celem w działaniach artystycznych, jak i drogą do jego osiągnięcia. Każda próba poszukiwania nowej formy wyrazu wprowadza twórcę na ścieżkę działań formalnych, a te poszukiwania są odpowiedzią na przebrzmiały rozdział formy i treści w sztuce.

Witkiewicz pojmował akt tworzenia jako zespół działań, którego poszczególne elementy nie posiadają pełnej autonomii twórczej: „Proces twórczy jest jednorodny; tylko opisując go, musimy wyszczególnić w nim składowe jego momenty niesamodzielne” (Witkiewicz [1921] 1932: 16). Jednym z takich aspektów, którego natura zdaje się wyjątkowo niesamodzielną, a jego charakter poza dziełem zmienia się diametralnie, są elementy antyestetyczne. W oderwaniu od przyjętej w dziele konwencji środki antyestetyczne przestają funkcjonować w sposób, w jaki było to możliwe w dziele, tracą wartość artystyczną, czego przykładem może być hałas¹⁷. Co warto podkreślić, utwór oparty na antyestetyce jest wieloznaczny, często niezrozumiały:

¹⁷ O hałasie w sztuce dźwiękowej piszę w: Kowalska-Elkader 2020.

wystarczy zaakceptować fakt, że dzieło antyszuki jest wieloznaczne, niezrozumiałe, nie poddaje się zabiegom dyskursywnej rekonstrukcji. Dostępne jest jedynie dla tego, kto pokona wstępny szok i przejdzie na pozycje owych nowych poszukiwań, ponosząc razem z twórcą ryzyko intelektualne i emocjonalne, związane m.in. z przyjęciem, recepcją. (Gołaszewska 1984: 184)

By w pełni się z nim zapoznać, odbiorca przezwyciężyć musi szok estetyczny i przystać na konieczność poszukiwania nowych sposobów percepcji, na które nie został przygotowany w kontakcie w dawnymi, nieawangardowymi formami sztuki.

Maria Gołaszewska w definicji szoku estetycznego zwraca uwagę na moment, w którym próg wrażliwości na bodziec zostaje przekroczony, a proces odbioru sztuki przerwany (Gołaszewska 1984: 131). Odbiorca, zdaniem badaczki, może wówczas zareagować agresywnie lub zniechęcić się, zrezygnować z kontaktu ze sztuką współczesną, jednak niektórzy artyści nastawieni są na korzystanie z tych reakcji celem wzbudzenia silnych emocji. „Sztuka awangardowa stawia nader często widza wobec konieczności radykalnej przemiany postawy estetycznej, przyjęcia gwałtownie narzucanego mu sposobu odbioru dzieła sztuki, niekiedy w ogóle do zmiany rozumienia sztuki. I to właśnie często wywołuje szok estetyczny”, konkluduje Gołaszewska (1984: 135).

Na taką próbę wystawia słuchacza audycja *Shell Shock*. Wyprodukowana przez Komunę Warszawa, pomysłodawcą i autorem tekstu jest Tomasz Plata, muzykę zaś przygotowała Aleksandra Grünholz. Słuchowisko przedstawia alternatywną opowieść o polskiej awangardzie, jej bohaterami są Władysław Strzebiński i Stanisław Ignacy Witkiewicz „jako kombatanci I wojny światowej, którzy w nowych abstrakcyjnych formach i radykalnych manifestach szukają lekarstwa na pofrontową traumę”¹⁸. *Shell Shock* zrywa z założeniami dramaturgicznymi teatru radiowego, rezygnuje z fabuły na rzecz serii hasel, które w pewnych partiach przybierają formę libretta do elektronicznych kompozycji muzycznych. Wykorzystuje wielogłos pozbawiony treści jako pozawerbalne, lecz nie asemantyczne użycie mowy. Należąca do sound artu realizacja Platy odzwierciedla w formie to, co pojawia się w warstwie tekstowej: „Wartością jest forma. Treść nie tworzy formy [...]. Czysta forma, czysta forma, czysta forma”. Mimo iż Tomasz Plata nie oparł dzieła na środkach antyestetycznych w całości, to poprzez rezygnację z klasycznej konstrukcji fabularnej, rozproszenie narracji i awangardowy sposób wyrazu mógł wywołać u słuchacza stan szoku. Podobne wrażenie można odnieść, gdy wykorzystane zostają dźwiękowe środki antyestetyczne, jak w przypadku

¹⁸ *Shell Shock*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock> (dostęp: 30.12.2019). Więcej o audycji i cyklu *Nowe słuchowiska* w: N. Kowalska, *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. 2 (w druku).

wokaliz i odgłosów w *On the Shore Dimly Seen*, o którym już wspominałam. Część wykorzystanych tworzyw dźwiękowych jest drażniąca, zbyt wysoka lub nieprzyjazna i budząca odrazę, co niewątpliwie wpływa na odbiór audycji i może do niej zniechęcić.

Gołaszewska zauważa, że „antystetyka, przeciwstawiając się estetyce, stawia sobie odrębne cele i zadania. Nie stara się na przykład wyjaśnić dzieła sztuki, nie podejmuje jego analizy ani interpretacji – to uznaje za dostatecznie skompromitowane prostackimi egzegezami, które nudzą nie tylko licealistów, lecz także publiczność i krytyków” (Gołaszewska 1984: 184). Owe zadania i cele skierowane są ku sztuce, nie zaś w stronę odbiorcy, który powinien się im poddać. Zmienia to strukturę sytuacji estetycznej, a także wartości dotychczas przypisywane obiektom artystycznym:

zanika dzieło w rozumieniu przedmiotu ukształtowanego artystycznie, zanika też różnica między twórcą a odbiorcą; a co najbardziej rzuca na nową sytuację, to całkowita zmiana funkcji wartości estetycznej – wartość, umieszczona poza dziełem, staje się zaledwie nieuchwytną utopią. Przeżycie estetyczne wyposaża rzeczy w wartości. (Gołaszewska 1984: 185)

Sytuacja estetyczna zmienia się również ze względu na wartości, jakie są obecne w dziele, a także środki, jakimi zostają one wyrażone. Szuka antystetyczna korzysta z rozwiązań nieszablonowych, które zwykle nie są kojarzone z działaniami artystycznymi: przedmioty użytkowe, sytuacje zagrożenia i ich wizualne bądź dźwiękowe reprezentacje, odpadki i inne:

antyszuka z całą świadomością i niemal akceptującą pasją wprowadza w swój obręb wartości negatywne, jak horror, gwałt, przemoc, wynaturzenie. Antyszukę robi się ze wszystkiego – nie tylko z puszek od konserw, powietrza pustej sali wystawowej, ale także z rzeczywistej agonii człowieka, wypadków drogowych, z oglądania zła chłodnym okiem. (Gołaszewska 1984: 185)

Eugeniusz Rudnik wykorzystywał w swoich audycjach dźwięki odegrane na puszkach czy z użyciem niepotrzebnych tkanin, kamieni, rur, a także ponownie używał dźwięków, z których oczyszczane były inne audycje przed archiwizacją¹⁹: „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”²⁰. O takich materiałach mówił:

¹⁹ Zob. Kowalska-Elkader 2020.

²⁰ J. Karow, *Zbieracz dźwięków niechcianych*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrze-nie-teatru/1729/zbieracz_dzwiekow_niechcianych/ (dostęp: 12.01.2020).

Moje śmieci to nie są śmieci obłeśne [...]. 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 ją nadaję przez kontekst. Przez sąsiedztwo. (Rudnik, cyt. za: Solakiewicz 2013: 23)

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 przedstawiała być słyszalna.

Stanisław Ignacy Witkiewicz również odnosił się, choć w nieco odmienny sposób, do antyestetyki:

Jest również charakterystyczne dla dzieł sztuki, że elementy jako takie nieprzyjemne: przykre zestawienia barw, dysonanse muzyczne, dziwaczne, nieprzyjemne i niepokojące, a nawet wstrętne jako takie kombinacje słów i działań, mogą w sumie, w całości danego dzieła być koniecznymi elementami jego jedności, czyli artystycznego piękna. To właśnie składanie całości z elementów samych w sobie nieprzyjemnych i przewagę ich w danym dziele nazywam artystyczną perwersją. (Witkiewicz [1921] 1932: 20)

Elementy, które określał jako nieprzyjemne, dziwaczne czy niepokojące czerpią właśnie z antyestetycznego zasobu środków artystycznych. Witkiewicz konieczność stosowania owej artystycznej perwersji odczytuje jako pewien znak czasu, twierdzi, iż o ile niegdyś możliwe było stworzenie dzieła sztuki bez użycia takich środków, „o tyle dziś, na tle gorączkowego tempa życia, społecznej mechanizacji, wyczerpania wszystkich środków działania i artystycznego zblazowania, koniecznym się stało używanie środków perwersyjnych” (Witkiewicz [1921] 1932: 20), zaś realizm Witkacy postrzega jako „przejaw chwilowego upadku” (Witkiewicz [1921] 1932: 20).

Sztuka eksperymentalna odchodzi od naśladownictwa, jednak i tutaj mają zastosowanie słowa Witkacego, że „niemożliwe jest obiektywne ściśle odgraniczenie realizmu od formizmu. Dla każdego indywiduum granica ta może leżeć w innym miejscu szeregu, mimo że dość oddalone elementy będziemy mogli napewno określić jedne jako realistyczne, inne jako formistyczne” (Witkiewicz [1921] 1932: 23). W radiowych eksperymentach o naturze quasi-dokumentalnej realni są często bohaterowie lub sytuacje, do których autor nawiązuje. *Kamiennie epitafium* (1984) Rudnika, audycja upamiętniająca księdza Jerzego Popiełuszkę, to kompozycja składająca się wyłącznie z pozasłownych tworzyw dźwiękowych. 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 Popieluszcze do nóg. Uderzałem w nie innymi kamieniami, drewnem, żelastwem”²¹. 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. Dźwięki te mogą być pojmowane zarówno jako realistyczne, ponieważ zostały zarejestrowane naturalne odgłosy, tworzywa paramuzyczne, lecz również jako formistyczne, ze względu na sposób odbicia w nich treści dzieła i sposób ich wykorzystania.

Odbiór dzieł antyestetycznych i eksperymentalnych wymaga od słuchacza wysokich kompetencji odbiorczych, a także skłonności do przewyciężenia utrudnień pojawiających się w procesie percepcyjnym związanych z szokiem estetycznym. Zdaniem Witkiewicza ludzie „nie są zdolni do przewyciężenia rzeczywistości w sztuce, nie mogą oni doznać artystycznych wrażeń. Są to ci, którzy nie rozumiejąc Czystej Formy na równi z realistami, szukają w sztuce właśnie zdeformowanej rzeczywistości. Są to realisci à rebours [na odwrót]” (Witkiewicz [1921] 1932: 30). Jest to o tyle interesujące, że pewne deformacje rzeczywistości na stałe przylgnęły do sztuki dźwiękowej. Artyści zmieniają dźwięki naturalne, dostosowują je do swoich potrzeb i wyobrażeń, poddają je licznym zabiegom edycji i montażu. Zmieniane są naturalne tworzywa dźwiękowe i ludzki głos i mimo tych procesów poszukiwania rzeczywistości w sztuce wciąż są wpisane w proces interpretacji. Witkacy twierdził, że to „naturalizm zostawił po sobie złudę obiektywnych kryteriów w postaci rzeczywistości, z którą można porównywać jej odtworzenie w sztuce” (Witkiewicz [1921] 1932: 24). Jednak próba odtworzenia rzeczywistości jest w gruncie rzeczy sprzeczna z podstawowymi założeniami artystycznymi eksperymentu, w myśl których celem jest zadowolenie estetyczne, realizacja formy (bądź Czystej Formy). O interpretacji z kolei Witkiewicz mówi, że

jest pewna nieprzekraczalna granica identyczności dzieła ze samym sobą, której nie może przekraczać interpretacja. Jeśli dana sztuka, czy n. p. utwór muzyczny traci na wartości w ogóle przez realistyczną lub sentymentalną interpretację, nie stając się czemś dobrym w tych właśnie wymiarach, dowodzi, że przeważa w nim element formalny i naodwrot. Interpretując nieodpowiednio, można z doskonałej rzeczy formalnej zrobić realistyczną bujdzę bez wartości, jak i dobry realistyczny dramat zamienić w formalny nonsens. [...] Jeśli więc ktoś gwałtem będzie chciał widzieć w malarstwie zdeformowany lub niezdeformowany świat zewnętrzny jako taki, a w teatrze wiernie odbitą lub groteskową i karykaturalną rzeczywistość, ten nigdy nie dozna estetycznego zadowolenia. (Witkiewicz [1921] 1932: 29)

²¹ E. Rudnik, cyt. za: F. Lech, *Krajobraz po Rudniku*, <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2016/10/krajobraz-po-rudniku/> (dostęp: 1.02.2020).

Podobnie zatem jak Susan Sontag Witkacy postuluje odejście od standardowej interpretacji tekstu, w której odbiorca niejako dostosowuje przekaz do siebie i otaczającej go rzeczywistości. Utopijne byłoby jednak żądanie, by sztukę odbierać w oderwaniu od własnych doświadczeń, gustu czy bez porównania do wcześniej znanych dzieł. Zdawał sobie z tego również sprawę Witkiewicz: „objektywna ocena dzieł sztuki i ich krytyka jest absolutną niemożliwością, ponieważ istotny do nich stosunek opiera się na subiektywizmie” (Witkiewicz [1921] 1932: 24). Znacznie bardziej realny jest sposób odbioru, w którym centralnym elementem percepcji będzie forma dzieła. Tak sformułował myśl tę Witkacy: „Jednak należy wymagać od widzów i słuchaczy pewnego nastawienia na przyjmowanie formalnych, a nie życiowych wartości dzieł sztuki” (Witkiewicz [1921] 1932: 26).

Sposób odbioru jest niezwykle istotny w całej sytuacji estetycznej. Sztuka eksperymentalna jest wymagająca dla odbiorcy, a antyestetyka może powodować reakcje, których nie wywołuje sztuka oparta na założeniach estetycznych, a „odbiorca, który nie umie sprostać wymaganiom artysty i pozostaje poza sferą sztuki nowej, zwraca się zazwyczaj do sztuki dawnej, która, jak mu się wydaje, podatna jest na sposób przeżywania zgodny z jego nawykami i typem wrażliwości na piękno” (Gołaszewska 1984: 127). Z kolei odejście od realizmu w stronę oswojonych z ram przyjętej estetyki działań artystycznych i antyestetycznych charakterystyczne jest dla wszelkich działań eksperymentalnych. Są to działania skierowane ku formie, dlatego „musimy przyjąć założenie pierwotne, że istotą sztuki jest forma” (Witkiewicz [1921] 1932: 13).

Bibliografia

- Gołaszewska Maria (1984), *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Greie Antye AGF, list elektroniczny do autorki z dn. 21.01.2020.
- Guzek Łukasz (2010), *Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 3.
- Karow Jan, *Zbieracz dźwięków niechcianych*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1729/zbieracz_dzwiekow_niechcianych/ (dostęp: 12.01.2020).
- Klimczak-Sygizman Kinga (2018), *Stories of Silence Natalie Kestecher – Radiowe opowieści o ciszy*, „Forum Artis Rhetoricae”, nr 1.
- Kowalska-Elkader Natalia (2020), *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Lech Filip, *Krajobraz po Rudniku*, <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2016/10/krajobraz-po-rudniku/> (dostęp: 1.02.2020).
- Losiak Rober (2012), *Autentyczność dźwięków. Kulturowy kontekst schizofonii*, „Kultura Współczesna”, nr 1.
- Milutis Joe (2001), *Radiophonic ontologies and the avantgarde*, [w:] *Experimental Sound & Radio*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Mukařovský Jan (1970), *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Shell Shock, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock> (dostęp: 30.12.2019).

- Solakiewicz Zuzanna (2013), *Na zasadzie gestu*, [w:] *Studio Eksperyment*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Solakiewicz Zuzanna (2013), *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Sontag Susan (2018), *Przeciw interpretacji*, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków.
- Weiss Allen S. (2001), *Radio icons, shirt circuits, deep schisms*, [w:] *Experimental Sound & Radio*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Wellek René, Austin Warren (1974), *Teoria literatury*, PWN, Warszawa.
- Whitehead Gregory (2001), *Radio play is no place. A conversation between Gregory Whitehead and Jérôme Noetingder*, [w:] *Experimental Sound & Radio*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1932), *O Czystej Formie*, Biblioteka Z, Warszawa.

Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej

Streszczenie: Autorka porusza tematykę związaną ze sztuką dźwiękową. W tekście kluczowa jest kwestia formy dzieł. Przywołuje teorię Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, odnosi się także do rozważań Susan Sontag. W dalszej części tekstu wspomniane zostają kwestie estetyki i antyestetyki. Pytania badawcze, jakie stawia autorka, związane są z formą i jej relacją z treścią w radiowej sztuce eksperymentalnej, a także z wykorzystanymi środkami wyrazu. Metody, jakimi posługuje się w tekście, to metoda analizy i krytyki piśmiennictwa, a także elementy analizy strukturalnej przywołanych audycji. Przykładami w artykule są audycje Gregory'ego Whiteheada, Eugeniusza Rudnika, Tomasza Platy i Antye Greie.

Słowa kluczowe: sztuka dźwiękowa, sztuka radiowa, sound art, eksperyment audialny.

Beyond content. On form in sound art

Abstract: The theme of this article is sound art and its form. The theoretical base, among others, is the Theory of 'Clean Form' by Stanisław Ignacy Witkiewicz and the Theory of interpretation by Susan Sontag. In the text aesthetic and unaesthetic will be mentioned. The text is based on the following research questions: what is the position of form in sound art, how is it related with content and what kind of means of expression can be applied? The methodology used is the method of analysis and criticism of the literature and some elements of structural analysis. The examples in this article were broadcasts by Gregory Whitehead, Eugeniusz Rudnik, Tomasz Plata and Antye Greie.

Key words: sound art, audio experiment, radio art.

Joanna Bachura-Wojtasik

Uniwersytet Łódzki

PAMIĘĆ W LITERATURZE (AUDIALNEJ) NA PRZYKŁADZIE SŁUCHOWISKA *FABRYKA MUCHOŁAPEK* ANDRZEJA BARTA

*Nacisk na narrację – na samo opowiadanie
w takim samym stopniu jak na przedmiot opowieści
– jest tutaj zamierzony, ponieważ tylko przez jej uznanie
możemy w ogóle mieć nadzieję na zrozumienie tego,
w jaki sposób przeszłość dotyczy większości z nas.*

A.H. Rosenfeld (2013: 11)

Słuchowisko *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta jest adaptacją powieści tegoż autora i o tym samym tytule. Oba dzieła skupiają się na dziejach łódzkiego getta i jego zarządcy Chaimie Rumkowskim, jednej z najbardziej kontrowersyjnych postaci historii XX wieku. Za cel niniejszego artykułu obrałam sobie omówienie koncepcji pamięci w literaturze dźwiękowej na podstawie konkretnego utworu. Dzieło Barta będzie dla mnie interesujące z punktu widzenia formy przedstawienia i struktury tekstu oraz usytuowania go w kontekście kultury pamięci, postrzegania przeszłości i pamiętania. *Fabryka muchołapek* jest także interesującym – choćby ze względu na podjęty temat – przykładem literatury audialnej, stanowiącej nieodkryte pole do badań nad procesami rekonstruowania przeszłości, historii miejsca oraz konstytuowania tożsamości jednostek. Dzieło to wpisuję w metodologię szeroko rozumianych *memory studies*, wynikłych z inspiracji badaniami Astrid Erll (2020)¹, i od tego rozpoczynam swe rozważania. Siłą rzeczy, ze względu na fabułę utworu, przywołuję następnie najistotniejsze wydarzenia związane z gettem łódzkim, by finalnie zająć się potencjałem narracyjnym słuchowiska. Treść, forma, audioscenografia radiowego teatru mają istotne znaczenie w konstruowaniu współczesnej pamięci o największym w dziejach świata ludobójstwie.

¹ O badaniach nad pamięcią zob. też dzieło prekursorskie na ten temat Halbwachsa (1969) oraz pracę Assmann (2020). Interesująco o pamiętaniu pisze też: Saryusz-Wolska (2010: 76–86).

Literatura audialna jako medium pamięci kulturowej

Memory studies (kulturowe badania pamięci) stanowią według mnie odpowiedni kierunek badawczy w rozważaniach na temat tekstów kultury, w przypadku niniejszego artykułu – tekstów kultury dźwiękowej dotyczącej Holocaustu. Przyjęcie tej metodologii² umożliwia zrozumienie i analizę literatury audialnej w kontekście jej pamięciowych funkcji, umożliwia refleksję nad historią i tradycją. Kultura pamięci to – pisał historyk Christoph Corneliessen – „pojęcie nadrzędne dla wszelkich możliwych form świadomej pamięci wydarzeń historycznych, osobistości i procesów. [...] Obejmuje ono [...] wszelkie sposoby reprezentacji historii” (Corneliessen 2014: 255; cyt. za: Saryusz-Wolska 2020: 270–271), w tym, jak sądzę, również swoistą t r a n s k r y p c j ę pamięci łódzkiego getta w medialny gatunek, jakim jest teatr radiowy.

Dzieło Barta nie jest oczywiście obiektywnym obrazem tego, co zdarzyło się w przeszłości. Jest – można powiedzieć – subiektywną, ekspresyjną, autorską r e k o n s t r u k c j ą h i s t o r i i, która stawia pytania o przeszłość, ale w kontekście terażniejszości. Nasuwa antropologiczne pytania: jakie obrazy i narracje ludzie konstruuja po latach? Jakie ich doświadczenia stają się elementem pamięci kulturowej? Jak kształtują one modalność naszego myślenia, odbioru, komunikacji? „Medium jest pamięcią” – pisała Erll – i jest w stanie kształtować nasze pamiętanie w sposób, którego często nie jesteśmy nawet świadomi (zob. Erll 2020: 186). Niektóre formy, gatunki, struktury narracyjne wybierane są chętniej do kodowania określonego przekazu niż inne. W przypadku *Fabryki muchotapek* opowieść o Rumkowskim została przekazana za pośrednictwem jednego z radiowych gatunków artystycznych, który to, w intencji autora, ma przybliżyć odbiorcę do wielkiej historii. Poznaje on historyczną narrację, a także przejmując osobistą, głębiej odczuwaną pamięć o minionym wydarzeniu, którego sam nie doświadczył (Erll 2020: 209). Z tego punktu widzenia utwór ten realizuje akt pamiętania, prowadzi do rozpowszechniania za pośrednictwem dźwiękowej materii przeszłych zdarzeń. Poprzez analogię do rozważań Erll o filmie można taki przekaz określić jako p a m i ę c i o t w ó r c z y (Erll 2020: 215). Słuchowisko Barta stanowi zatem dźwiękową reprezentację pamięci kulturowej. Niniejsze stwierdzenie może rodzić pytanie o związki utworu z rzeczywistością upamiętnianą. By zilustrować tę relację, należy odwołać się do modelu koła *mimesis* Paula

² Prekursorami *memory studies* jako kierunku badawczego byli socjolog Maurice Halbwachs i historyk sztuki Aby Warburg. Wzmoczone zainteresowanie pamięcią pojawiło się w latach 80. i 90. XX w. za sprawą Pierre’a Nory oraz Aleidy i Jana Assmanów. Jednak dopiero na przełomie XX i XXI w. – zauważa Magdalena Saryusz-Wolska – temat został spopularyzowany na gruncie literaturoznawstwa, medioznawstwa czy kulturoznawstwa. Zob. Saryusz-Wolska 2020: 269.

Ricoeura (2008: 11; cyt. za: Erll 2020: 236). Badacz rozróżnia trzy poziomy reprezentacji: *mimesis* I (tekst odwołuje się do istniejącego świata pozatekstowego), *mimesis* II (konfigurowanie tekstu, fabularyzacja, stworzenie świata fikcyjnego) oraz *mimesis* III (refiguracja dokonywana przez odbiorcę, odczytanie tekstu). Erll, parafrazując model Ricoeura w celu spojrzenia na literaturę jako na medium pamięci kulturowej, wyróżniła trzy aspekty pamięciowego *mimesis*: a) prefigurację tekstu literackiego przez kulturę pamięci (znaczy to tyle, że każdy tekst literacki związany jest ze światem pozaliterackim, tam są jego korzenie), b) literacką konfigurację nowych opowieści pamięciowych (elementy wybrane w ramach prefiguracji zostają syntagmatycznie połączone i przeobrażone w konkretną historię), c) refigurację opowieści pamięciowych w ramach różnych wspólnot pamięci (przecięcie świata danego tekstu kultury i świata odbiorcy) (zob. Erll 2020: 235–242). Dlatego też sądzę, że analiza strukturalna i semiotyczna dzieła jest niewystarczająca, by dotrzeć do jego sensu i znaczenia. Potrzebne jest rozpatrywanie utworu i jego potencjału narracyjnego, ale w kontekście oddziaływania na społeczeństwo i kulturę (refiguracja opowieści) oraz sięganie do związków ze światem rzeczywistym (prefiguracja tekstu). Holistyczne – można powiedzieć – spojrzenie na przekaz sprawia, że ma on szansę stać się medium pamięci. Cechy formalne są równie istotne, co zawarte w dziele fakty historyczne czy jego odbiór przez słuchaczy³. Dalsza część pracy jest rozwinięciem przede wszystkim dwóch aspektów pamięciowego *mimesis*: prefiguracją, a następnie konfiguracją opowieści.

Ghetto Litzmannstadt

Łódzkie getto nie doczekało się zbyt wielu fikcyjnych przedstawień. Jednym z nielicznych jest właśnie *Fabryka mucholapek*. Warto natomiast wspomnieć o filmach dokumentalnych o getcie, których – jak ujęła to Ewa Ciszewska – po 1998 roku jest „prawdziwy wysyp” (zob. Ciszewska 2016). Niewątpliwym sukcesem okazał się film Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* z 1998 roku, w którym opowieść świadka Arnolda Mostowicza, lekarza w getcie łódzkim, uzupełniona została o odnalezioną przypadkiem serię kolorowych zdjęć, wykonał je w czasie wojny w getcie niemiecki księgowy Walter Genewein. O życiu w Litzmannstadt Ghetto opowiada film Barta *Radegast* (2008), o charakterze biograficznym, w którym centralne miejsce zajmuje postać Rumkowskiego, odgrywana niezwykle ekspresyjnie przez aktora Bronisława Wrocławskiego. W *Radegast* powrót do getta jest niejako podwójny. Ocalali Żydzi cofają się do przeszłości pamięcią, budując

³ Badanie odbioru sluchowiska nie jest przedmiotem niniejszego artykułu. Nie omawiam tego wątku, aczkolwiek zwracam uwagę na jego istotność. Odbiór i oddziaływanie tekstu kultury na odbiorcę jest zagadnieniem bardzo złożonym i wymaga odrębnych narzędzi metodologicznych.

narracje na jej temat, ale też dosłownie, gdy odwiedzają istniejące nadal miejsca, które pamiętają z rzeczywistości getta. Z kolei w 2014 roku z okazji 70. rocznicy likwidacji getta prapremierę miał pokaz filmu *Oddajcie mi swoje dzieci* Piotra Weycherta i Piotra Perza, który już w tytule odwołuje się do słów Przełożonego Starszeństwa Żydów wypowiedzianych we wrześniu 1942 roku do mieszkańców getta z prośbą o dobrowolne wydanie dzieci, chorych, ludzi starszych na śmierć.

Mordechaj Chaim Rumkowski od 1939 do 1944 roku, a więc do ostatecznego zlikwidowania getta, pełnił w nim z nadania niemieckiego okupanta funkcję przewodniczącego łódzkiego Judenratu. Postać ta przez jednych uznawana jest za wojennego przestępcę, kolaborującego z faszystami i wykorzystującego swoją pozycję do czerpania prywatnych korzyści, przez innych – za uczciwego zarządcę, polityka, który wiele wysiłku włożył w to, żeby getto łódzkie trwało najdłużej w Europie. Wśród badaczy Holokaustu nigdy nie będzie pełnej zgody co do oceny tej postaci. Jednoznacznej oceny nie daje również dzieło Barta. O wizerunku Rumkowskiego, wyłaniającym się z gettowych przemówień, interesująco pisze Paweł Spodenkiewicz (2011: 133–145).

Getto przez cały okres istnienia, można powiedzieć, było wielkim, rygorystycznie zarządzanym obozem pracy, „produkującą taśmowo fabryką” (Majewski 2011: 128), która dostarczała towary na rynek niemiecki. Kierownik getta Hans Biebow dostrzegł korzyści płynące z eksploatacji siły roboczej getta, w którym mieszkańcy niewielkim kosztem produkowali towary dla prywatnych niemieckich przedsiębiorstw i dla wojska. Rumkowski, główny pośrednik między żydowską administracją a władzami niemieckimi, był przekonany, że Żydzi pozostaną bezpieczni tak długo, jak długo będą potrzebni niemieckim okupantom. Powoływano więc do życia warsztaty produkcyjne, tak zwane resorty, zapewniające pracę, a tym samym chroniące ludzi przez długi czas przed wywózką do obozów śmierci.

Z pewnością getto łódzkie było miejscem hermetycznie zamkniętym, z którego nie można się było wydostać, mówił Marian Turski podczas swojego wykładu, którego tematem był cywilny ruch oporu w Litzmannstadt Ghetto (Turski 2019). Znajdowało się na terenie inkorporowanym do Rzeszy, stało się miejscem izolacji Żydów, kontakty ze stroną aryjską praktycznie nie istniały, niemożliwa była z niego ucieczka (zob. Koziel 2011: 163–166). Nawet drobny szmugiel jedzenia odbywał się tylko na początku istnienia getta, potem był niemożliwy, podkreślał w swej wypowiedzi Turski (2019)⁴. W łódzkim getcie, drugim co do wielkości, nie doszło wprawdzie do powstania zbrojnego, ale z pewnością istniał

⁴ Małgorzata Koziel również pisała: „Poza początkowym okresem funkcjonowania getta łódzkiego prawie nie istniał tu szmugiel, więc chociaż nie było możliwości zdobycia dodatkowej żywności, to dostępne minimum dzielone było mniej więcej sprawiedliwie i przetrwanie nie zależało od tego, co jednostce pozostało do wyprzedania z resztek osobistego dobytku” (Koziel 2011: 164).

cywilny ruch oporu, który odegrał niebagatelną rolę w walce o godność i przetrwanie. Podejmowano różne działania mające na celu na przykład opóźnianie pracy w resortach, zmniejszanie wydajności pracujących, strajkowano; był to swoisty ruch solidarnościowy, wspólnotowy, podnoszący świadomość społeczną i klasową, pomagający ludziom zachować poczucie godności. Dbano o rozwój intelektualny, czytano i przepisywano wartościową literaturę, organizowano koncerty i teatry rewiowe. Na Marysinie teren przekształcono w ogrody i uprawne pola. Od 1942 roku głównym celem stało się uniknięcie wysiedlenia, bo to oznaczało pewną śmierć. Ostateczna likwidacja getta została zarządzona przez Heinricha Himmlera wiosną 1944 roku, a ostatnie transporty ze stacji Radegast w stronę Auschwitz odjechały w sierpniu 1944 roku. Przez ponad cztery lata istnienia przez łódzkie getto przeszło ponad 200 tysięcy Żydów. Z głodu i wyczerpania zmarło w nim ponad 45 tysięcy. Liczbę ocalałych szacuje się na około siedem tysięcy.

Analiza słuchowiska

Fabryka mucholapek, zarówno w wersji książkowej, jak i dźwiękowej, jest tekstem kultury w z m a c n i a j ą c y m niewątpliwie p a m i ę ć o g e t c i e. Należy ją odbierać jako autorską interpretację historii wojennej i postaci Chaima Rumkowskiego. Jeśli chodzi o wersję dźwiękową, warto, moim zdaniem, pochylić się nad trzema aspektami analitycznymi tego utworu. Istotna jest po pierwsze forma dzieła, a przede wszystkim dokumentalna proveniencja utworu. Po drugie – obecność faktów historycznych w słuchowisku, ich wybór przez autora organizuje bowiem dyskurs wokół Rumkowskiego – autor mówi o konkretnych wydarzeniach z różnym stopniem dosadności. I po trzecie – audioscenografia oraz wykorzystanie materii dźwiękowej do mówienia o Holokauście. Przeprowadzenie analizy, uwzględniającej te trzy aspekty, może okazać się pomocne w odpowiedzi na pytania wychodzące poza obszar dzieła Barta, a związane z kształtem i funkcjonowaniem w ogóle literatury audialnej traktującej o Zagładzie. Warto podkreślić brak naukowego opracowania poświęconego tożsamości dzieł dźwiękowych o Holokauście.

Moim celem w dalszej części artykułu nie będzie zestawienie powieściowego pierwowzoru z jego dźwiękową adaptacją. Chciałabym się skupić na formie i kształcie spektaklu dźwiękowego, wskazać na wpisaną weń symboliczną formę pamięci kulturowej. Dopóki historia jest opowiadana, przekazywana dalej, komentowana, dopóty nie zostanie zapomniana.

Forma utworu

Oba utwory Barta, zarówno powieść, jak i słuchowisko, s t y l i z o w a n e s ą na p r o c e s s ą d o w y nad Przewodniczącym Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie. Proces, który *notabene* nigdy się nie odbył, jest wytworem wyobraźni

autora. W mieszkaniu współczesnego pisarza zjawia się tajemnicza postać i proponuje, by za wysoką sumę pieniędzy przyjrzał się on dziwnej rozprawie, a potem, być może, nawet ją opisał. Na ławie oskarżonych zasiądzie Mordechaj Chaim Rumkowski, a świadkami w tym fikcyjnym postępowaniu sądowym będą jego ofiary i współpracownicy. Czy nazywanie Rumkowskiego Chaimem Groźnym lub Królem Chaimem Pierwszym jest słuszne? Czy był on karierowiczem, bezwzględnym zarządcą posiadającym władzę absolutną? Tchórzem, do samego końca współpracującym z hitlerowcami? Człowiekiem zmuszającym swoich rodaków do niewolniczej pracy, a następnie świadomie wysyłającym ich na pewną śmierć? Czy może jego intencje były dobre? Może próbował znaleźć sposób na ocalenie od Zagłady 70 tysięcy Żydów? Jego sytuacja była paradoksalna: „silnemu podporządkowaniu wobec Niemców towarzyszyła wielka władza wobec podwładnych” (Spodenkiewicz 2011: 138). Z pewnością rządy Rumkowskiego miały swoją mroczną stronę i w *Fabryce muchołapek* czytelnik zostaje z nią zapoznany. Utwór Barta nie kończy się wyrokiem, który prawdopodobnie nigdy nie zapadnie, warto jednak – mówi sam autor w finale słuchowiska, wykorzystując strategię *personal voice* – by każdy z nas poddał tę postać osobistej refleksji. Dzięki *Fabryce muchołapek* odbiorca ma szansę ujrzeć postać przewodniczącego Judenratu w szerszym tle i kontekście, nie tylko w wymiarze lokalnym. Świadkami na tym procesie są bowiem, poza drobnymi wyjątkami, nie tylko postaci fikcyjne, ale prawdziwe, jak sam pisarz, oraz historyczne, których istnienie poświadczają dokumenty.

Proces, odbywający się w murach opuszczonej łódzkiej fabryki, gromadzi żywych i umarłych, którzy spotkali się po latach, by decyzje Rumkowskiego poddać osądowi, ale nie sądowi ostatecznemu, boskiemu, lecz przeprowadzonemu przez ludzi i na ludzką niedoskonałą miarę. Niemniej konwencja utworu – procesu – zachęca do pogłębionej refleksji nad najbardziej tragicznymi wydarzeniami XX wieku i jego skutkami dla współczesnych.

Dramaturgia słuchowisk a rządzi się innymi prawami niż dramaturgia powieści, dlatego też wiele wątków z książki nie znalazło miejsca w radiowym teatrze. Słuchowisko stanowi w pewnym sensie zaledwie w y p i s y z wielowarstwowej powieści o Rumkowskim, ale Bart – autor zarówno powieści, jak i scenariusza – zadbał o to, by wybrani bohaterowie i skondensowana treść utworu radiowego jak najpełniej i najszerzej prezentowali postać głównego bohatera. Obecność wielu faktów historycznych pozwala zaklasyfikować ten utwór do n u r t u s ł u c h o w i s k d o k u m e n t a l n y c h, odnoszących się do wydarzeń prawdziwych. Przefiltrowanie ich przez autorski punkt widzenia oraz operowanie środkami fikcyjnymi przywołującymi konwencję realistyczną, emocjonalnie angażują odbiorcę i identyfikują z opowiadaną historią, a są to przecież warunki niezbędne do upowszechniania wiedzy o Holokauście i dotarcia z nią do ludzi, dla których wojna staje się coraz bardziej odległa czasowo. Bezosobowe referowanie faktów nie jest w stanie zainteresować słuchacza tak mocno, jak robi to artystyczna opowieść, kompozycyjnie przemyślana i rozpisana na głosy. Zabieg, jaki zastosował

Bart, to znaczy przeprowadzenie procesu nad tym, co wydarzyło się wiele lat temu, a zatem zazębianie historii z teraźniejszością, znosi granicę między tymi dwoma czasami i akcentuje aktualność minionych zdarzeń, ich wpływ na współczesną rzeczywistość i żyjących obecnie ludzi związanych z konkretnym miejscem.

Przyglądając się radiowej wersji *Fabryki muchołapek*, należy zwrócić uwagę na stopień wykorzystania p r a w d y w słuchowisku i stosunek autora – w tym wypadku scenarzysty i reżysera w jednym – do przetwarzania rzeczywistości. Słuchowisko to, wpisując się w nurt audycji dokumentalnych, stanowi przykład twórczej interpretacji rzeczywistości, ale co jest arcyważne, przynosi wiedzę o świecie, historii, ludziach, niekoniecznie będąc wiernym i dokładnym zapisem rzeczywistości oraz portretowanego świata. Istotą radiowego teatru dokumentalnego nie jest dokumentacja⁵, zatem wpisane są weń elementy fikcjonalne, inscenizacja, autorska interpretacja rzeczywistości. Oparcie na faktach nie jest najważniejszym czynnikiem definiującym słuchowisko dokumentalne, o tym zapominać nie wolno. Ważne jest to, co scenarzysta i reżyser robią z tymi faktami, wplatając je w opowieść, która będzie prezentować a u t o r s k ą b ą d ź r e ż y s e r s k ą p r a w d ę. W *Fabryce muchołapek* słuchacz uzyskuje jasny sygnał, że proces, którego wysłuchał i w który w jakimś stopniu się zaangażował, jest prezentacją wizji autora, który, niejako z offu, ale stanowiąc składnik fabularnego świata przedstawionego, przemawia na końcu spektaklu do słuchaczy, zwraca się do nich w mowie bezpośredniej i nie ukrywa swej tożsamości. Jest sprawcą całego zamieszania. Postać pisarza/scenarzysty obecna jest także w warstwie fabularnej, wprawdzie w interpretacji głosowej aktora Olafa Linde-Lubaszenki, niemniej jednak kwestia, którą wypowiada w słuchowisku Adam – pisarz, *porte-parole* autora – jest zapisem doświadczeń samego Barta. Słuchowiskowy pisarz wyjaśnia, dlaczego Bart zainteresował się postacią Rumkowskiego, oraz przywołuje postać Stelli, szwedzkiej przyjaciółki Barta, która w getcie zrobiła maturę (zob. Bart, Cuber 2012: 237). Słuchacz styka się z pewnym rodzajem p o s t p a m i ę c i, to znaczy dowiaduje się, że doświadczenia rodziców autora, ich zainteresowania, rozmowy o Żydach i getcie, zostały mu przekazane i miały wpływ na jego dalsze wybory (zob. Erll 2020: 213).

Magdalena Wichrowska w odniesieniu do filmu dokumentalnego zauważa, iż „nie da się także w pełni doskonale opisać rzeczywistości; będzie to w wypadku sztuki zawsze dążenie, zbliżanie się do prawdy. Najistotniejsza pozostaje zatem rola autora, któremu nie powinno odmawiać się prawa do subiektywnej oceny” (Wichrowska 2014: 21). Analogicznie jest w przypadku słuchowiska dokumentalnego: ono nigdy nie będzie obiektywną syntezą rzeczywistości. W pewnym sensie jest t w o r e m s z t u c z n y m, kreacją człowieka, prezentującą jakiś zamysł i twórczy koncept realizowany przez zespół ludzi (Wichrowska 2014: 8).

⁵ Dokumentacja a dokumentowanie. Zob. Helman, Pitrus 2008: 237.

Pomimo wykazywania różnego stopnia związków z rzeczywistością i prawdą gatunek ten wyposażony jest w filtr autorskiej interpretacji, przejawiającej się choćby w wyborze dokumentów, materiałów archiwalnych, głównej linii fabularnej. Radiowa opowieść dokumentalna przenosi słuchacza w inne światy i sfery nowych doświadczeń, dostarcza mu ważnej wiedzy, niekiedy rzuca nowe światło na kwestie powszechnie znane. Poddanie Rumkowskiego ponownemu osądowi przez współczesnych realizuje politykę społecznego pamięci i wpisuje się w szeroko rozumianą kulturę pamięci.

Definiujący audycje dokumentalne stosunek do rzeczywistości, przekładający się na ich formę, pozwala mi dzielić słuchowiska Teatru Polskiego Radia⁶ na trzy kategorie: po pierwsze – są to słuchowiska oparte na dokumentach, wspomnieniach, listach, materiałach archiwalnych; po drugie – słuchowiska oparte na dokumentach, wspomnieniach, listach, materiałach archiwalnych, ale wzbogacone współczesnymi materiałami reporterskimi, reportażowymi, rozmowami z prawdziwymi bohaterami; po trzecie – słuchowiska traktujące o historii, wydarzeniach, bohaterach autentycznych, w których dzieje przeszłe stanowią punkt wyjścia do opowiedzenia autorskiej historii. Mieszczą się w tej grupie także adaptacje literatury faktu. I właśnie do trzeciej grupy zaliczam utwór Barta. *Fabryka mucholapek* dotyka kategorii prawdy, rany bolesnej dla całego świata, próbując o niej opowiedzieć z wykorzystaniem funkcji estetycznej. Jest to niezwykle trudny sposób organizacji audycji, bo wymaga ogromnej wrażliwości, operowania symbolem, metaforą, skrótem w taki sposób, by nie epatować cierpieniem. Forma i przyjęta przez Barta konwencja opowieści zdają się radzić sobie z wysoko postawionymi wymaganiami.

Historia

Fabryka mucholapek, jak już kilkakrotnie wspomniałam, opowiada o wielkiej historii związanej z postacią Przewodniczącego Starszeństwa Żydów w Łodzi. Podczas wyimaginowanego procesu świadkami są tak znane postaci jak Janusz Korczak, Hannah Arendt, Hans Biebow, pojawia się także tajemnicza Dora, wskazująca między innymi, gdzie na sali sądowej siedzą siostry Franza Kafki. Ich zeznania współlistnieją z relacjami innych, mniej znanych osób, wzajemnie się uzupełniając, często prezentując zupełnie różne spojrzenia na tę samą kwestię. Swoje punkty widzenia w słuchowisku Barta przedstawiają, obok osób powszechnie znanych, kierownik w fabryce powideł, reprezentant Żydów z Zachodu oraz Polka, która przebywała w getcie. Tylko wielość wypowiedzi warunkuje ich różnorodność i zbliża się do prawdy o tamtym czasie.

⁶ Teatr Polskiego Radia jest najważniejszą instytucją w polskich mediach, oddzielną jednostką radiową, zajmującą się profesjonalną produkcją słuchowisk.

Jako pierwszy w widmowym sądzie zeznaje Janusz Korczak. W jego wspomnieniu Rumkowski jawi się jako postać pozytywna; „ocenia go jako człowieka może i nie najszerzych horyzontów, ale szczerego w intencjach” – mówi w sluchowisku. Z kolei Hannah Arendt zajmuje zupełnie inne stanowisko. Wyjątkowo źle ocenia Rumkowskiego, zdecydowanie neguje współdziałanie Judenratu i społeczności żydowskiej z nazistami w procesie eksterminacji. Zdaje się ona osobą świadomą społecznych emocji towarzyszących Holokaustowi, ale jednak uchodzi jej uwadze, że broni swojego stanowiska i ocenia tamte zachowania i wydarzenia – w których nie uczestniczyła – z perspektywy wielu lat, z „ciepłego kąta” swojego mieszkania, jak sugeruje obrońca w procesie. Argument, że w getcie łódzkim Żydzi żyli dłużej niż w innych gettach, jest dla filozofki nieprzekonujący. Dość arogancko brzmią jej słowa, gdy mówi, iż przedłużenie życia nie ma w tym wypadku żadnego znaczenia – „i tak zostali wymordowani, tyle że trochę później”.

Głos udzielony Hansowi Biebowowi, decydującemu w getcie o sprawach gospodarczych, obnaża sposób działania nazistów i ich wypaczoną psychikę. Przyznaje, że w różny sposób chcieli zablokować jakiekolwiek formy oporu ze strony Żydów. Paweł Spodenkiewicz podkreśla: „Fakt, że w pierwszej fazie istnienia getta Rumkowski nie był świadomy wszystkich celów, jakie przyświecały Niemcom w stosunku do Żydów, powodował, że wiele jego działań, choć były podjęte w dobrej wierze i oparte na racjonalnych przesłankach, obracało się przeciw więźniom” (Spodenkiewicz 2011: 143).

Oddanie w sluchowisku głosu Biebowowi jest moim zdaniem zasygnalizowaniem przez autora potrzeby transnarodowej perspektywy pamiętania o Zagładzie. P a m i ę ć t r a n s k u l t u r o w a powinna przeważać nad narracjami pamięciowymi narodowymi, ujednociającymi i uniformizującymi przekaz. Tylko taki punkt odniesienia pozwoli odpowiedzieć na pytanie: jak Polacy i Niemcy mogą dialogicznie pamiętać Shoah?

Hannah Arendt, chyba mimo nieco wyolbrzymionego przekonania o statusie materialnym, l u k s u s o w y c h warunkach życia Rumkowskiego i jego najbliższych⁷, nie zauważyła, by w getcie ludzie zamożniejsi mieli większe szanse na rozwinięcie fortuny i podwyższenie swego statusu ekonomicznego. W getcie łódzkim – biedny czy bogaty – miał takie same szanse na przeżycie; Rumkowski dążył do tego, by wszyscy mieszkańcy byli r ó w n i. O przedłużeniu życia decydował nie majątek sprzed getta, a wiek, stan zdrowia, zdolność do pracy i rodzaj wykonywanego zajęcia (zob. Kozieł 2011: 164). W październiku 1941 roku do Litzmannstadt Ghetto przybył transport 23 tysięcy Żydów z Zachodu. Wolfgang Shtolz z Pragi, świadek na widmowym procesie, podkreśla, jak fatalne były

⁷ Arendt twierdzi na przykład, że Rumkowski jeździł po getcie karocą, a to była zwykła dorożka.

warunki życia w łódzkim getcie, była to swoista „karykatura Wschodu”, i przyznaje, że swoich braci stamtąd uważali za gorszych, z kolei dla mieszkańców getta, to oni byli „cudakami w kamizelkach”. W jednym z wywiadów Bart mówi:

Getto – zapyziałe, ubłocone, śmierdzące, bez kanalizacji; marzeniem Żydów było wyjechać do getta w Warszawie, które jawiło się jako normalny świat. I w takie miejsce przywożą 20 tys. ludzi z Czechosłowacji, z Austrii. W jednym czeskim transporcie jest 700 adwokatów z rodzinami, siostry Franza Kafki, kuzyнки Freuda; panowie w kamizelkach, monokle, maniery, wielki świat [...] Spotykają się dwie społeczności – Żydzi z Polski i Żydzi z Zachodu – które kilka lat temu nie miały ze sobą nic wspólnego. I takich ludzi wita w Łodzi właśnie Rumkowski. Każe im pracować. A za chwilę wysyła do Auschwitz, jeszcze przed dziećmi i starcami. Idą do gazu jako pierwsi. (Smoleński 2008)

Od momentu przyjazdu Żydów z Zachodu mówiono powszechnie, że getto ma na jednym metrze kwadratowym więcej noblistów niż reszta świata. Niestety, wykształceni i bogaci Żydzi w większości nie radzili sobie z sytuacją i pobytem w miejscu, do którego siłą zostali przetransportowani. Nie byli też wystarczająco produktwni, w związku z czym ich szanse na życie malały i to oni, zaraz po elemencie przestępczym, zostali przez Rumkowskiego przeznaczeni do wywózki na śmierć (gdy Niemcy taką wywózkę zarządzili). W pewnym stopniu można zrozumieć linię obrony, akcentującą, że przecież przewodniczący Judenratu nie mógł się pozbyć najpierw ludzi ciężko pracujących.

„W getcie łódzkim – pisała Kozieł – gdy rozpatrujemy je na tle getta warszawskiego, gdzie ludzie masowo umierali na ulicach – reguły, organizacja i wewnętrzne prawo zostały ustalone szybko oraz ściśle [...]” (Kozieł 2011: 163). Życie tam było wysoko zorganizowane, a stopień tej organizacji odbierano jako wewnątrz mechanizm zniewolenia i siły niemal totalitarnej. Można przyjąć, bazując na wypowiedzi słuchowiskowego świadka, że getto miało dwóch wrogów, jednego w figurze zewnętrznego wroga – nazisty i hitlerowca, drugiego – wewnętrznego w postaci oprawcy Rumkowskiego.

Czy Litzmannstadt Ghetto można porównać do niewolniczego obozu pracy? Niepoddająca się moralnemu osądowi polityka przewodniczącego Rumkowskiego kładła zdecydowany nacisk na pracę i na samowystarczalność getta, co podkreślał obrońca w procesie, które to były w jakimś stopniu gwarantem stabilności i dawały nadzieję, że produkcja w resortach na rzecz armii Hitlera pozwoli przetrwać wojnę. Życie produktwne miało chronić przed śmiercią. Rumkowski zakładał, że getto, jako sprawnie działająca fabryka, będzie kartą przetargową wobec nazistów. Poza tym zapewniona praca chroniła, przynajmniej do pewnego stopnia, przed deportacją z getta. Kozieł dodaje: „Praca, choćby wyniszczająca, organizowała także ludzki czas, wyznaczała rytm dnia, zapewniała pozory normalności. Wszystko to w pewnej mierze chroniło

ludzi przed poczuciem bezcelowości i niepewnością jutra” (Kozieł 2011: 166). Jednak „w warunkach wielkiego głodu wręcz obsesyjna troska Rumkowskiego o podwyższenie wydajności była niebezpieczna” (Spodenkiewicz 2011: 143). Świadek Kronsztad zeznał, że Rumkowski był tyranem zmuszającym do ciężkiej pracy, mimo że stawki żywieniowe były niskie i w getcie panował głód. Ludziom brakowało sił do pracy. Tylko wybrańcy mieli dostęp do dodatkowych przydziałów żywieniowych. W ustaleniach badaczy tematyki Zagłady z kolei śmiertelność w wyniku choroby głodowej była w getcie łódzkim stosunkowo niska. Dawało ono możliwość przetrwania. Julian Baranowski podał w swym opracowaniu następujące dane: „W getcie warszawskim, w okresie zaledwie 2 lat i 7 miesięcy jego istnienia, w wyniku głodu i chorób zmarło ponad 100 tys. osób, co stanowiło 27% ogółu jego mieszkańców; w getcie łódzkim w ciągu 4 lat i 8 miesięcy zmarło 45 327 osób, tj. ponad 24% ludności” (Baranowski 2003: 75).

Rumkowskiego prześladowała mania wielkości, był megalomanem, kazał się wielbić, organizować na swoją cześć akademie, udzielał ślubów jak rabin, co fatalnie o nim świadczy. A taki obraz rysuje się choćby po lekturze *Kroniki getta łódzkiego*. Jednak – tak odczytuję przesłanie słuchowiska – nie działał z premedytacją, a intencje, którymi się kierował, były raczej dobre. Sprawnie zorganizowana praca miała być gwarantem spokoju i normalności (zob. Polit 2011: 154–156).

Audioscenografia

Istotą i specyfiką radiowych opowieści jest audialność, oralność, dźwiękowość stanowiąca o ich szczególnym charakterze⁸. By warstwy informacyjna i artystyczna w danym dziele pozostawały ze sobą w stałej, wzajemnie dopełniającej się relacji, niezbędne jest odpowiednie opracowanie nie tylko słownej zawartości opowieści, ale także jej komponentów audioscenograficznych. W przypadku tematu Zagłady akt twórczy pozostaje w stałym zagrożeniu popadnięcia w kicz i nadmierny patetyzm, właśnie przez wzgląd na brzemień Shoah. Dobór adekwatnych środków ekspresji do warstwy narracyjnej jest zatem dla twórcy dużym wyzwaniem.

Realizacją dźwięku w *Fabryce muchołapek* zajął się Andrzej Brzoska, jeden z najlepszych reżyserów dźwięku pracujących w Teatrze Polskiego Radia. Audycję tę charakteryzują trzy cechy: jest to przykład słuchowiska, które rozgrywa się

⁸ Violetta Wejs-Milewska podejmuje próbę dotarcia do istoty współczesnego radia, która to – mimo konwergencji i rozmaitych fuzji technologicznych – pozostaje niezmienna. Badaczka podkreśla, że jest nią właśnie audialność. Zob. Wejs-Milewska 2017: 23–30.

w sferze słów (słuchowisko logocentryczne⁹), niezwykle wymowny realizacyjny ascetyzm, sceny rozgrywane na ciszę.

Kolejno następującym po sobie scenom radiowym nie towarzyszy prawie żadne tło dźwiękowe czy muzyczne. Warstwa werbalna jest absolutnie dominująca. Element muzyczny pojawia się jedynie w funkcji przerywnika bądź oznacza koniec jednej sceny i początek następnej. Należy w tym miejscu podkreślić, że muzyka jako jeden z podstawowych sposobów kreowania świata przedstawionego w utworze audialnym, jest nośnikiem znaczeń, informacji i emocji; ma duże znaczenie dla odbioru artystycznych gatunków radiowych. W dziełach sztuki audialnej poświęconych tematyce Zagłady muzyka, w ujęciu bardzo ogólnym, dobierana jest ostrożnie i oszczędnie albo – jak w przypadku omawianej *Fabryki muchotapek* – muzyczne nagranie zastosowane zostało tylko jako element zamykający ujęcie lub scenę radiową. Twórcy niektórych utworów, fikcyjnych i dokumentalnych, rezygnują z uczynienia muzyki składową swego dzieła. Taka decyzja twórcza może być implikowana linią dramaturgiczną opowieści, która została zaplanowana i zrealizowana jako ascetyczna i surowa formalnie, z intymną narracją bohatera w swym centrum.

W realizacji radiowej tego teatru cisza jako zabieg artystyczny została wykorzystana w roli podwójnej. Po pierwsze, celowo zeznaniom świadków, wypowiedziom obrońcy i sędziego nie towarzyszą dodatkowe dźwięki. Po drugie, Chaim Rumkowski jest – co zabrzmi dość paradoksalnie – bohaterem milczącym w słuchowisku. Słuchacz przeczuwa jego obecność, domyśla się za sprawą wypowiedzianych kwestii narracyjnych – że jest na tym procesie. Autor odebrał mu jednak głos. Rumkowski nie może powiedzieć nic na swoją obronę, usprawiedliwić i umotywić podejmowanych decyzji. Po mrocznej historii II wojny światowej może już tylko milczeć i słuchać głosów innych – żywych i umarłych. Nie zmienia to jednak faktu, że jego milczenie coś odbiorcy komunikuje. Należy pamiętać, w kontekście rozważań nad semiotyką materii audialnej, że cisza w artystycznych audycjach radiowych pozostaje wyjątkowo czynna znaczeniowo. Nie można jej postrzegać w kategoriach pominięcia bądź przemilczenia, nie implikuje pustki narracyjnej. Dorota Głowacka w tekście poświęconym estetyce pamięci o Zagładzie podkreśla, iż: „Nie możemy pominąć faktu, że w literaturze i sztuce Holokaustu oraz w dziennikach i wspomnieniach z Zagłady cisza jest również najsilniej oddziałującą figurą retoryczną, figurą wzniosłości [...] (Głowacka 2007: 53). Cisza jest także figurą zasadniczą dramaturgicznie, o głębokiej wartości semantycznej dla audialnych dróg wyrażania treści i emocji.

Zdaniem rosyjskiego semiotyka Jurija Łotmana „w dziele artystycznym nie ma niczego przypadkowego” (Łotman 1984: 22). Toteż współistnienie *verbum*, silnie wybrzmiewającej ciszy, interpretacji głosowej, gestów paralingwistycznych, użytej muzyki konkretyzuje słowny tekst scenariusza we właściwej dlań przestrzeni audioscenograficznej.

⁹ Logocentryzm a fonocentryzm. Zob. Bachura 2012: 51–58.

Zakończenie

Słuchowisko Barta *Fabryka mucholapek* traktuję jak spojrzenie na łódzkie getto z lotu ptaka, wyjście ponad dosłowność. Tworzą je fragmenty wspomnień, zasłyszane lokalne opowieści, jak również narracje literackie, ukazując – pisze Majewski – „aktywny wysiłek konstruowania pamięci miasta” (Majewski 2011: 130). W utworze postać Rumkowskiego rezonuje jako postać dyktatora, kochającego władzę, ale też syjonisty, który głęboko wierzył, że przeprowadzi swój lud do Palestyny. Praca miała być ratunkiem i nadzieją na przyszłość. Jednoznaczna ocena jego postępowania nie jest możliwa.

Moim zdaniem utwór Barta, co zresztą udowodnił już literacki pierwowzór, zawiera w sobie treści, które powinny być interpretowane i reinterpretowane przez kolejnych nowych odbiorców. Powinny stanowić punkt odniesienia do refleksyjnego spojrzenia na łódzkie getto. Sądzę, że obok dokumentów również wszelkie działania artystyczne, w tym realizacje audialnych gatunków artystycznych, ożywiają treści pamięci kulturowej. I choć część z nich pozostaje dla kultury martwa, nie jest dyskutowana ani przypominana, wpisując się w zaproponowany przez Aleidę Assmann termin pamięci magazynującej (zob. Assmann 2013), a więc nieaktywnej w praktykach upamiętniania, to po pierwsze ze względu na podjęty temat historyczny, a po drugie ze względu na formę dzieła, omawiane słuchowisko, szczęśliwie, do tej grupy nie może zostać wliczone.

Bibliografia

- Assmann Aleida (2013), *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Assmann Jan (2020), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, wyd. 2, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bachura Joanna (2012), *Odłstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Baranowski Julian (2003), *Łódzkie getto 1940–1944*, Vademecum, Łódź.
- Bart Andrzej, Marta Cuber (2012), „Nigdy więc w życiu nie należy tracić nadziei”. Rozmowa Andrzeja Barta i Marty Cuber, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/3260> (dostęp: 15.05.2020).
- Ciszewska Ewa (2016), *Kinematografia niepamięci. Polskie filmy dokumentalne o Litzmannstadt Getto*, Ghetto Films and their Afterlife (red. N. Drubek), Special Double Issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 2–3, DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2016.0002.32> (dostęp: 15.05.2020).
- Corneließen Christoph (2014), *Czym jest kultura pamięci? Pojęcie – metody – perspektywy*, przeł. E. Bałajewska-Miglus, A. Grzybkowska, K. Kończal, K. Poprawska, A. Sylwestrzak, [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. K. Kończal, Biblioteka Kultury Współczesnej – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

- Erll Astrid (2020), *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, posłowie i red. nauk. M. Saryusz-Wolska, wyd. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Głowacka Dorota (2007), *Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Halbwachs Maurice (1969), *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Helman Alicja, Andrzej Pitrus (2008), *Podstawy wiedzy o filmie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Kozieł Małgorzata (2011), *Środowisko literackie w getcie łódzkim*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Lotman Jurij (1984), *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Majewski Tomasz (2011), *Ghetto Litzmannstadt*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Polit Monika (2011), *Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Ricoeur Paul (2008), *Czas i opowieść, t. 1: Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Rosenfeld Alvin Hirsch (2013), *Kres Holokaustu*, przeł. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Rozmowa z Andrzejem Bartem. Rozmawiał Paweł Smoleński* (2008), https://wyborcza.pl/1,75410,6067674,Rozmowa_z_Andrzejem_Bartem.html (dostęp: 18.05.2020).
- Saryusz-Wolska Magdalena (2010), *Zapomnieć się w pamięci. Pytania o badanie pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna”, nr 1.
- Saryusz-Wolska Magdalena (2020), *Posłowie. Wędrowniki pamięci Astrid Erll*, [w:] A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, posłowie i red. M. Saryusz-Wolska, wyd. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Spodenkiewicz Paweł (2011), *Chaim Rumkowski jako mówca*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Turski Marian (2019), *Opór cywilny w oczach świadka historii*, wykład wygłoszony podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Żydzi w walce z nazistowskimi Niemcami podczas II wojny światowej” 19–20.09.2019, <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/opor-cywilny-w-oczach-swiadka-historii> (dostęp: 25.05.2020).
- Wejs-Milewska Violetta (2017), *Współczesne radio – pytanie o tożsamość*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polnica”, nr 1: *Medium radiowe w oczach współczesnych badaczy. Prace ofiarowane prof. Elżbiecie Pleszkun-Olejniczakowej*, red. J. Bachura-Wojtasik, P. Czarnek-Wnuk.

Pamięć w literaturze (audialnej) na przykładzie słuchowiska *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta

Streszczenie: Celem tekstu jest omówienie koncepcji pamięci w literaturze dźwiękowej na podstawie słuchowiska *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta. Metodologia *memory studies* (Astrid Erll) wyznaczyła kierunek analizy słuchowiska jako przykładu literatury audialnej, stanowiącej nieodkryte pole do badań nad procesami rekonstruowania przeszłości, historii miejsca oraz konstytuowania tożsamości jednostek. Utwór pozwala na rozwinięcie przede wszystkim dwóch aspektów pamięciowego *mimesis*: prefiguracji tekstu literackiego, a następnie konfiguracji opowieści.

Ze względu na fabułę utworu przywołano najistotniejsze wydarzenia związane z gettem łódzkim, by finalnie zająć się potencjałem narracyjnym słuchowiska.

Słowa kluczowe: słuchowisko, kulturowe badania pamięci, getto łódzkie.

Memory in (audio) literature on the example of the radio-play *Fabryka muchołapek* by Andrzej Bart

Abstract: The aim of the text is to discuss the concept of memory in audio literature based on the radio play *Fabryka muchołapek* by Andrzej Bart. The methodology of memory studies (Astrid Erll) has set the direction for the analysis of the radio play as an example of audio literature, which is an undiscovered field for research on the processes of reconstructing the past, history of a place and constituting the identity of individuals. The radio play allows for the development of two aspects of *mimesis* in memory: the prefiguration of the literary text, and then the configuration of the story.

Due to the plot of the *Fabryka muchołapek*, the most important events related to the Łódź ghetto were recalled in order to finally deal with the narrative potential of the radio play.

Key words: radio-play, memory studies, Litzmannstadt Ghetto.

