

Komunikacja i Media

Natalia Kowalska

Forma i treść

Polski i zagraniczny
feature radiowy
oraz jego odmiany gatunkowe

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Forma i treść

Polski i zagraniczny

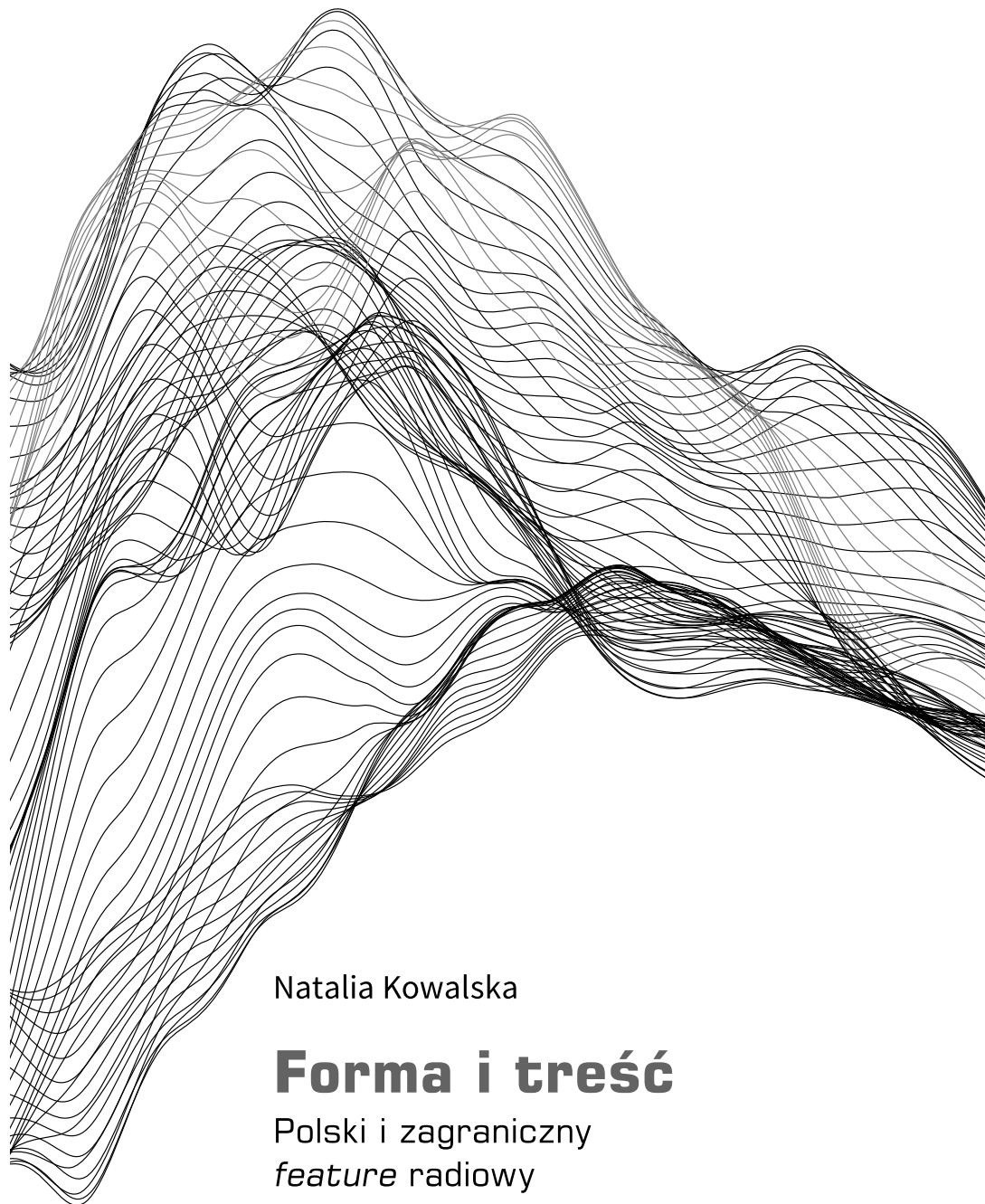
feature radiowy

oraz jego odmiany gatunkowe



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Komunikacja i Media



Natalia Kowalska

Forma i treść

Polski i zagraniczny
feature radiowy
oraz jego odmiany gatunkowe

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2019

Natalia Kowalska – 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

Beata Otocka

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Jizo

© Copyright by Natalia Kowalska, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

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.09300.19.0.M

Ark. wyd. 9,1; ark. druk. 9,625

ISBN 978-83-8142-678-7

e-ISBN 978-83-8142-679-4

<https://doi.org/10.18778/8142-678-7>

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

PODZIĘKOWANIA

Badania rozpoczęłam pod kierunkiem Pani Profesor Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która była moją mentorką. To Ona ukształtowała moje myślenie o radiu i nadała kierunek badaniom. Motywowała mnie, okazywała niezwykłą serdeczność, a przede wszystkim dzieliła się miłością do radia.

Dziękuję Panu Profesorowi Konradowi Tatarowskiemu i Pani Doktor Joannie Bachurze-Wojtasik za życzliwość, nieustającą pomoc, wszelkie rady, opinie i wskazówki.

Nieocenione było dla mnie również wsparcie moich Bliskich, bez których powstanie tej książki byłoby znacznie trudniejsze, jeśli nie niemożliwe. Chciałabym serdecznie podziękować Mamie i Rafałowi, Tacie, Siostrze, a przede wszystkim Danielowi – za cierpliwość, wyrozumiałość, dobre słowo i motywację do pracy.

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Rozdział 1	
Feature – perspektywa genologiczna	17
1.1. <i>Feature</i> – stan badań i terminologia	17
1.2. <i>Feature</i> i reportaż radiowy w oczach współczesnych polskich twórców radiowych.	32
1.3. Odmiany gatunkowe audycji typu <i>feature</i>	35
1.4. Bohater i autor w <i>feature</i>	38
Rozdział 2	
Rys historyczny: pierwsze <i>features</i>	43
2.1. Pierwsze audycje typu <i>feature</i> w BBC	43
2.2. Film akustyczny: pierwsze <i>features</i> w Niemczech	48
2.3. Rys historyczny artystycznego reportażu radiowego w Polsce	50
2.4. Reportaż artystyczny w rozgłośni Radio Wolna Europa	61
Rozdział 3	
Narrator w <i>feature</i>	67
3.1. <i>Feature</i> narracji odautorskiej	76
3.2. <i>Feature</i> narracji bezpośredniej	85
3.3. <i>Feature</i> bohatera-autora	89
Rozdział 4	
Aktor i elementy słuchowiskowe w <i>feature</i>	97
4.1. <i>Feature</i> z elementami słuchowiska	100
4.2. <i>Feature</i> aktorski	103
Rozdział 5	
Struktura <i>feature</i> jako główny wyróżnik odmian gatunkowych	113
5.1. <i>Feature</i> inscenizowany	115
5.2. <i>Feature</i> eksperymentalny	122
5.3. <i>Feature</i> mozaikowy	127
Zakończenie	137

Bibliografia (wybór)	141
Netografia	144
Indeks audycji szerzej omawianych w kolejności występowania	147
Indeks wszystkich audycji.....	149
Spis rycin, tabel i wykresów	153

WSTĘP

Książka ta powstawała przez kilka lat, a jej pierwotna wersja była moją dysertacją doktorską. *Feature* – od momentu wysłuchania pierwszej realizacji tego gatunku – stał się dla mnie formą fascynującą, bogatą i nieco tajemniczą. Opracowań akademickich tego typu audycji powstało niewiele; *feature* jako samodzielny gatunek radiowy nie stanowił dotychczas przedmiotu zainteresowań badaczy radia, pojawiał się natomiast w pracach dotyczących reportażu radiowego i słuchowiska jako kontrapunkt dla tych gatunków. Ze względu na długą historię tego typu dzieł i jego liczne realizacje w Polsce i za granicą, postanowiłam w całości poświęcić pracę tej wciąż nieuporządkowanej badawczo formie. Tytuł książki bezpośrednio wskazuje na międzynarodowy charakter moich badań – przyjęcie takiej perspektywy było nieodzowne. *Feature* ma swoje początki w radiofonii brytyjskiej, niemalże równolegle rozwijał się również w Niemczech, nie sposób zatem prowadzić badania w odizolowaniu od dokonań zagranicznych twórców. Relacja formy i treści, chociaż obecna w każdym przekazie artystycznym czy medialnym, zasługuje na szczególną uwagę, bowiem – jak wynika już z pionierskich opracowań gatunku – forma i treść w *feature* są sobie równe, powinny być zatem analizowane i interpretowane jako jedność.

Gatunek ten, choć realizowany przez polskich twórców, niezbyt często określany jest jako *feature*, niekiedy mylony bywa z reportażem radiowym, słuchowiskiem czy faktomontażem. W niniejszej publikacji dokonuję kategoryzacji odmian gatunkowych *feature* oraz opisuję wybrane egzemplifikacje powstałe w różnych częściach świata.

Features to audycje radiowe łączące w sobie cechy reportażu, słuchowiska, eksperymentu i innych form audialnych. Analizą zostały objęte zarówno polskie audycje, jak i zagraniczne, ze szczególnym uwzględnieniem produkcji zachodnioeuropejskich, amerykańskich i australijskich. Za wyborem konkretnych realizacji, poza kryterium językowym, stały również kwestie różnorodności poszczególnych egzemplifikacji. *Feature* jest gatunkiem niezwykle zróżnicowanym wewnątrz, dobór audycji miał na celu zaprezentowanie możliwie najszerszej perspektywy, zarówno ze względu na miejsce i czas powstania, jak również stronę formalną i tematyczną.

Dokumentalno-artystyczne audycje z kręgu anglojęzycznego przynależą zazwyczaj do jednej z dwóch kategorii: *radio documentary*, co byłoby odpowiednikiem polskiego reportażu radiowego i właśnie *feature*, czyli audycji o charakterze dokumentalno-artystycznym. Punktem wyjścia do analizy polskich

egzemplifikacji *feature* było wyróżnienie dzieł, które można do tej kategorii zakwalifikować, mimo braku takiej sugestii ze strony autora czy stacji radiowej emitującej audycję. Pierwszym wyróżnikiem, najszerzej stosowanym w polskim radiozawstwie, jest użycie elementu kreacji, zmyślenia. Pod tymi pojęciami rozumie zastosowanie przez autora takich zabiegów konstrukcyjnych, które nie wpływają ze swobodnej rozmowy z bohaterem, a stanowią o wartości artystycznej audycji. Może to być włączenie aktora, oparcie dzieła na wcześniej przygotowanym tekście, wykreowanie sytuacji, która nie zdarzyłaby się bez ingerencji autora, zestawienie realnego bohatera z wykreowanym, zabiegi montażowe i edytowanie dźwięku mające znaczny wpływ na odbiór dzieła. Pojęć *fikcja*, *kreacja* czy *zmyślenie* używam zamiennie i stanowią one reprezentację wyżej wymienionych zabiegów. „Fikcja nie tyle służy jako zwierciadło albo powiela wciąż siebie samą, co zraza się ze światem, kreując znaczącą »rzeczywistość«, której nie było przedtem”¹, pisze Ronald Sukenick. Chociaż słowa te dotyczą literatury, jego spostrzeżenia uważam za trafne również w kontekście omawianego gatunku radiowego. Fikcja w perspektywie gatunku *feature* zraza się ze światem rzeczywistym, bywa wykorzystywana umiarkowanie lub zaczyna dominować nad rzeczywistością. Nie oznacza to jednak, że reportażysta tworzący *feature* kłamie; ciekawie o twórczych zdolnościach pisze Sukenick dalej: „Nazywać twórcze zdolności umysłu »kłamliwymi« jest równie bez sensu jak mówić tak o prokreacyjnych zdolnościach ciała”². Badacz wyraźnie wskazuje na rozbieżność między kłamstwem a kreacją w sferze działań artystycznych, tworzenie jest więc procesem powstawania „nowego”, nie zaś pozorowaniem „obecnego”. Fikcja i zabiegi kreacyjne dopełniają obrazu rzeczywistości, są elementem twórczym, a nie przekłamaniem, i stają się autorską soczewką, w której słuchacz przysłuchuje się światu przedstawionemu.

Jak wspominałam, *feature* nie stanowił jak dotąd autonomicznego przedmiotu badań wśród polskich medioznawców. Podstawą bibliograficzną w mojej pracy były zagraniczne pozycje traktujące o tym gatunku, które niekiedy czyniły go głównym obiektem zainteresowań, częściej jednak był on tylko jednym z wielu analizowanych gatunków. Celem mojej pracy jest analiza *feature* w ujęciu genologicznym oraz *case study* poszczególnych realizacji. Na tej podstawie wyodrębniłam osiem odmian gatunkowych tego typu audycji, które stanowią przedmiot badań w rozdziałach od trzeciego do piątego.

Przy wyborze poszczególnych egzemplifikacji gatunku kierowałam się chęcią ukazania jego różnorodności i rozpiętości międzygatunkowej. Ograniczeniem był krąg językowy, stąd *gros* zagranicznych dzieł to dzieła powstałe w języku angielskim, w przypadku innych języków posiłkowałam się skryptami anglojęzycz-

¹ R. Sukenick, cyt. za: R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 421.

² Tamże.

nyymi przygotowywanymi na potrzeby konferencji międzynarodowych lub realizacjami Radio Atlas. Projekt ten tworzy angielskie napisy do *features* i reportaży radiowych stworzonych w innych, głównie europejskich, językach.

Pierwszy rozdział *Feature – perspektywa genologiczna* traktuje o gatunku w perspektywie pozostałych radiowych form artystycznych i ich wzajemnych relacji.

Pierwszy podrozdział jest opisem stanu badań i powstał w oparciu o opracowania polskich i zagranicznych badaczy radia. Na podstawie tych stanowisk ustalono nomenklaturę, a także przedstawiono rozdzwięk między pojęciami *feature*, reportaż, reportaż artystyczny w definicjach polskich i zachodnich. Podjęłam też próbę zdefiniowania gatunku w sposób, który uwzględniłby różnorodność tych audycji, a także rozbieżność definicji powstałych w różnych krajach i w różnym czasie. Ustalenie definicji i zaprezentowanie stanu badań nad gatunkiem *feature* było punktem wyjścia do rozważań nad historią tego gatunku. Nazwa ta nie była używana w Polsce, powstawały jednak audycje, które wpisują się w jego wzorzec gatunkowy, dlatego też zdecydowałam się na rozpoczęcie pracy od opisanie gatunku, by dopiero po tym przejść do omawiania jego początków w Europie.

W kontekście stanu badań nad gatunkiem niebagatelne są również opinie twórców radiowych. Ich definicje składają się na drugi podrozdział. Stanowiska reportażystów zostały zebrane spośród ich publikacji oraz poprzez kontakt za pomocą poczty elektronicznej. Zależało mi na reportażystach zarówno doświadczonych, jak i początkujących, tworzących reportaże artystyczne czy związanych z klasyczną formą reportażu radiowego. W celu uwypuklenia opinii rodzimych reportażystów na temat rozumienia tego gatunku, a po części z powodu trudności nomenklaturowych, zdecydowałam się wyodrębnić te definicje spośród definicji zagranicznych twórców.

Trzeci podrozdział – *Odmiany gatunkowe audycji typu „feature”* – stanowi wstęp do kolejnych rozdziałów, a jego celem jest krótkie wprowadzenie do proponowanych przeze mnie odmian gatunkowych. Podział ten jest dwustopniowy. Pierwszy etap to wyodrębnienie trzech głównych wyróżników: narratora, aktora i struktury dzieła. Drugi – to już odmiany gatunkowe, które zostały wyszczególnione ze względu na rodzaj zastosowanej przez autora kreacji.

Rozdział pierwszy zamyka podrozdział *Bohater i autor w gatunku „feature”*. Ze względu za stylistyczną, strukturalną i tematyczną dowolność, *feature* może się opierać się na bohaterze wykreowanym aktorsko, zrównanym z autorem dzieła, lub celowo z konstrukcji głównej postaci rezygnować. Rozważania na temat autora i bohatera oparłam na kilku wybranych egzemplifikacjach, o których w tym podrozdziale wzmiankuję, zwracając na te dwie kwestie uwagę, by w kolejnych rozdziałach przyjrzeć się dziełom bardziej szczegółowo.

Drugi rozdział nosi tytuł *Rys historyczny: pierwsze „feature”*. Powodem, dla którego historyczne audycje zostają omówione po przedstawieniu aktualnego stanu badań, jest fakt, iż termin *feature* często wkraczał do języka później, niż powstały

pierwsze realizacje. Postanowiłam zatem najpierw omówić audycje od strony genologicznej, ustalić ich ramy i elementy składowe, by na tej podstawie przejść do omawiania pierwszych realizacji. Jak podaję w pierwszym rozdziale, termin *feature* do dziś nie ugruntował się w polskiej radiofonii, co nie oznacza jednak, że takie audycje nie powstają. Wśród badaczy nie ma również jednomyślności, czy *feature* oznacza to samo co reportaż artystyczny. Z analizy poszczególnych audycji, a także z ogólnej perspektywy definicyjnej, mogę przyjąć, że terminy te są tożsame. Najistotniejsza w *feature* jest perspektywa autora, której – na poziomie definicji – nie akcentowano tak silnie w reportażu artystycznym, jednak mimo wszystko punkt widzenia twórcy w dziele artystycznym plasuje się na pierwszym miejscu.

Pierwszy podrozdział omawia pionierskie tego typu audycje w stacji radiowej BBC. Ze względu na fakt, iż w Wielkiej Brytanii powstał pierwszy *feature* – *The Kaleidoscope* Lance’a Sievekinga – zdecydowałam się rozpocząć rys historyczny od tej stacji. W podrozdziale opisuję okoliczności powstania tej audycji, przemiany w zespołach redakcyjnych zajmujących się tworzeniem *features* i wzmiankuję o innych tego typu programach.

Drugi podrozdział opisuje początki audycji *feature* w Niemczech. *Feature* rozwijał się w radiostacjach niemieckich niezależnie od działań Brytyjczyków. Początki audycji związane są z filmem akustycznym i tak je pierwotnie nazywano. Termin *feature* zaczyna funkcjonować w niemieckiej nomenklaturze od lat 50. Alfred Andersch opublikował w 1953 roku *Versuch über des Features*, opisując pracę nad nowym gatunkiem realizowanym przez Ernsta Schnabelsa, jednego z pionierów niemieckiego reportażu radiowego i *feature*.

Przedmiotem badań w trzecim podrozdziale zatytułowanym *Rys historyczny artystycznego reportażu radiowego w Polsce* jest *feature* w Polsce. Mimo faktu, iż nie wszyscy badacze są zgodni co do tego, by utożsamiać pojęcia *feature* i artystyczny reportaż radiowy, zdecydowałam się użyć zwrotu „reportaż artystyczny” w tytule podrozdziału, a to ze względu na dłuższą tradycję posługiwania się tym sformułowaniem w Polsce. Nieocenione okazały się ustalenia reportażystki Janiny Janekowskiej. W swoich pracach wzmiankuje ona o audycjach, które wprawdzie nie przetrwały do dziś w formie dźwiękowej, jednak ich opis może dać wgląd w artystyczne realizacje, jakie miały miejsce w Polskim Radiu w latach 50. XX wieku.

Znaczna część audycji, na których skupiam się w tej części dysertacji, nie została nigdy poddana naukowej refleksji w pracach radioznawczych. Reportaże zebrane w Archiwum Polskiego Radia pozwoliły mi na opisanie, w przyczynkowej formie, rozwoju artystycznego reportażu radiowego w latach 50. i 60. ubiegłego wieku. Na obraz początków *feature* w Polsce składają się audycje realizowane m.in. przez Mariana Bekajłę, Bronisława Wiernika, Witolda Zadrowskiego, Joannę Zadrowską, Jerzego Janickiego, Andrzeja Mularczyka.

Nie była moim celem wnikliwa analiza przemian w zespołach redakcyjnych czy podejmowanych tematów, chciałam natomiast przybliżyć proces, którego efektem są różnorodne audycje radiowe o charakterze artystyczno-dokumen-

talnym realizowane przez polskich twórców. Poszczególne reportaże różnią się dobieranymi przez autorów metodami kompozycyjnymi autorzy czerpią ze wszystkich gatunków radiowych, co staram się udowodnić, analizując ich prace w kolejnych rozdziałach.

W tym samym podrozdziale opisuję również szczególną realizację Joanny Zadrowskiej i Andrzeja Mularczyka. *Skrzydła na własny użytek* to audycja powstała w 1958 roku. Forma łączy w sobie słuchowisko i reportaż, a przez udramatyzowaną rozmowę daje wgląd w reporterską relację z małego miasteczka. Choć wiadomo, że już wcześniej podejmowano próby – często udane – artystycznych realizacji, niestety audycje się nie zachowały. *Skrzydła...* są więc najpewniej najstarszą zachowaną polską realizacją typu *feature*.

Ostatni podrozdział traktuje o polskiej rozgłośni Radia Wolna Europa. Począwszy od 1954 roku, opisuję wybrane realizacje stacji, które wpisują się w ramy gatunkowe *feature*. Charakter stacji ma swoje odzwierciedlenie w specyfice realizowanych tam audycji. Poruszają one bardzo różnorodne kwestie: londyńskich audycji radiowych, domu Anny Frank w Amsterdamie czy sudańskich śladów Stasia i Nel.

Kolejne rozdziały to analiza *feature* według ustalonych przeze mnie odmian gatunkowych. Opisy przedstawione zostały w trzech rozdziałach, wyodrębnionych ze względu na dominujący komponent kreacyjny: narrację, aktora lub strukturę dzieła.

Trzeci rozdział nosi tytuł *Narrator w „feature”*. Analizuję w nim audycje, w których istotną rolę, nie tylko informacyjną, ale również artystyczną, odgrywa narrator. Jego funkcję może pełnić autor, co znane jest w reportażach radiowych od początku ich istnienia, jednak dla mnie najistotniejsza była estetyczna funkcja narracji odautorskiej, która stanowiła drogę do osiągnięcia artystycznego zamysłu twórcy. Kategorię tę nazwałam *feature* narracji odautorskiej. W narratora wcielić się może również bohater, tworząc tym samym *feature* narracji bezpośredniej, lub role te – bohatera i autora – mogą zostać zrównane w dziełach bohatera-autora.

W opisie funkcji i rodzajów narratora w *feature* wykorzystuję teorię Gerarda Genetta; jej pierwszej adaptacji na grunt radiowy dokonała Susana Herrera Damas. W procesie analizy partii narracyjnych uzupełniam stanowiska badaczy o estetyczną funkcję narracji w dziełach artystycznych oraz egzemplifikacje poszczególnych poziomów narracyjnych. Teoria ta pozwala na kompleksowe przedstawienie funkcji pełnionych przez narratora oraz całościową analizę wyszczególnionych przeze mnie odmian gatunkowych.

Czwarty rozdział traktuje o dziełach, w których pojawia się aktor. Może on odgrywać jednego z bohaterów w *feature* aktorskim lub stanowić element będący zapożyczeniem z dzieł słuchowiskowych – tę kategorię nazwałam *feature* z elementami słuchowiska. *Feature* aktorski jest stosunkowo często wybieraną przez autorów formą, szczególnie gdy decydują się oni na opowieść o bohaterach, którzy sami nie mogą się w audycji wypowiedzieć. Szczególną odmianą gatunkową

jest *feature* z elementami słuchowiska; może on być realizowany przez krótkie scenki słuchowiskowe lub formą w całości przypominać słuchowisko. Dramat radiowy, z pewnymi modyfikacjami, również może stać się podstawą do przedstawienia „pejzażu dźwiękowego”, czyli audycji, w której najważniejszym elementem jest pozasłowna przestrzeń dźwiękowa.

Piąty rozdział opisuje kategorie wyróżnione ze względu na strukturę audycji. Pod pojęciem struktury rozumiem taki układ elementów w audycji lub czynnik pozadźwiękowy, który wpływa na przynależność gatunkową programu. *Feature* może zostać zainscenizowany na dwa sposoby: autor kreuje sytuację, która nie wydarzyłaby się bez jego udziału, lub w całości opiera audycję na wcześniej istniejącym tekście. Kolejny, drugi podrozdział, analizuje *feature* eksperymentalny. Dzieła te oddalają się od szeroko rozumianego reportażu radiowego, by zbliżyć się do audialnego eksperymentu, hybrydy gatunkowej łączącej wiele różnych metod przekazu. Ostatnią wyróżnioną przeze mnie kategorią jest *feature* mozaikowy, który łączy w sobie kilka różnych elementów kreacji będących wyróżnikiem poszczególnych kategorii, jednak ich udział nie jest na tyle duży ani nie zaburza klasycznego charakteru dzieła, by można by go traktować jako *feature* eksperymentalny.

Praca nie reprezentuje jednej, konkretnej metodologii, a stosuje wiele metod badawczych. Przy opisie odmian gatunkowych korzystam z podejścia genologicznego zaczerpniętego z teorii literatury i prasoznawstwa. Podczas definiowania gatunku pomocne mi było filologiczne spojrzenie na stan badań oraz wywiady z twórcami radiowymi.

Różnorodność metodologiczna związana jest z próbą pełnej analizy gatunku radiowego, który dotąd nie stanowił samodzielnego przedmiotu badań w polskim medioznawstwie. *Feature* traktuję zarówno jako wypowiedź dziennikarską, ale również jako dzieło sztuki audialnej. Analiza poszczególnych komponentów nie bez podstaw przywołać może na myśl analizę dzieła filmowego czy słuchowiskowego, bowiem znamiona artystyczne obecne w każdym dziele typu *feature* są jego istotą i celem.

Maria Wojtak, w opisie metodologii badawczej koniecznej do analizy gatunków dziennikarskich, wyszczególniła cztery aspekty wzorca gatunkowego: aspekt strukturalny, aspekt pragmatyczny, aspekt poznawczy i aspekt stylistyczny³. W odniesieniu do gatunku *feature* rozumiem wyżej wymienione komponenty następująco:

1. Aspekt strukturalny jako kompozycja dzieła, z poszczególnymi scenami, elementami strukturalnymi i określonymi – rzeczywistymi i kreacyjnymi – tworzywami głosowymi obecnymi w dziele. Jest to cała audycja, gdzie poszczególne

³ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 16.

elementy, odpowiednio uszeregowane przez autora, wpływają na siebie i stanowią o ostatecznym wydzźwięku dzieła. Kompozycja audycji typu *feature* naturalnie różni się w poszczególnych realizacjach i może przypominać swoją formą inne gatunki radiowe, o czym wspominałam już wcześniej. Istotne w tym aspekcie są walory artystyczne, które postrzegam jako nadrzędny cel twórcy, by jego audycja nosiła znamiona dzieła sztuki i posiadała walory estetyczne, które są niejako środkiem do osiągnięcia tego celu. W realizacji *feature* estetyczne rozwiązania akustyczne nie zawsze są bezpośrednio związane z kategorią piękna i harmonii odbioru, użyte dźwięki często będą dla słuchacza nieprzyjemne, jednak właśnie takie będą drogą do osiągnięcia zamierzonego – artystycznego – efektu.

2. Aspekt pragmatyczny będący reprezentacją celu komunikatu, sytuacji odbiorcy i nadawcy oraz potencjału illokucyjnego. Aspekt ten, jako prymarny cel realizacji audycji, związany jest z artystycznym zamysłem twórcy lub chęcią przekazania opowieści. Wszystkie audycje typu *feature* omawiają pewien wycinek rzeczywistości i są audycjami z dokumentalnym komponentem, jednak proporcje pomiędzy prawdziwą historią a przekazem artystycznym mogą być różne dla poszczególnych realizacji, co nie pozostaje bez wpływu na cel, jaki chciał osiągnąć autor.

3. Aspekt poznawczy rozumiany jako temat audycji i sposób jego przedstawienia, który w dziełach artystyczno-dokumentalnych związany będzie z elementami dokumentalnymi, opowiadającymi o danym wycinku rzeczywistości – prawdziwej historii, którą autor chce opowiedzieć. Niezależnie od stopnia artystyczności czy eksperymentalności dzieła *feature* zawsze przekazywać będzie jakąś prawdę o świecie: konkretnym bohaterze, zdarzeniu, zjawisku bądź samym autorze.

4. Aspekt stylistyczny wiąże się z użytymi środkami dźwiękowymi: tworzywami głosowymi, kuchnią akustyczną, muzyką, świadomym użyciem ciszy. Komponenty te są niezwykle istotne w dziełach, w których forma jest równie istotna co treść. *Feature* korzysta ze wszelkich słyszalnych środków, a audycje są dziełami artystycznymi.

Takie rozumienie poszczególnych aspektów daje kompletny obraz wzorca gatunkowego audycji typu *feature*, jednak z zaznaczeniem jego wariacyjności. Jak pisze Wojtak: „Wzorca gatunkowego nie traktuję zatem jako jakości stałej (trwałej) ani miary stopnia doskonałości jednostkowych wykonania⁴”. Poszczególne egzemplifikacje gatunku mogą przybierać formę zbliżoną do słuchowiska, reportażu czy eksperymentu radiowego, jednak nie sposób – np. na podstawie liczby tworzyw głosowych czy środków artystycznych – zmierzyć ich wartość i bliskość do doskonałości.

⁴ Tamże, s. 18.

Feature jest gatunkiem otwartym na wszelkie zasoby audialne i twórcze podejście do materii radiowej, co pozwala twórcom niezwykle kreatywnie podchodzić do opowiadanych historii. Balansowanie na granicy sztuki audialnej i dziennikarstwa sprawia, że ta „wolna” forma pozwala na swobodne manewrowanie dystansem między autorem, bohaterem i słuchaczem.

ROZDZIAŁ 1

FEATURE – PERSPEKTYWA GENOLOGICZNA

1.1. *Feature* – stan badań i terminologia

Zarówno w badaniach naukowych, jak i codziennym obcowaniu z działaniami artystycznymi przywykliśmy do opozycji dokument – sztuka. Pytanie o tę opozycję sformułował w 1980 roku Roch Sulima w publikacji *Dokument i literatura*¹:

Wśród szczegółowych rozgałęzień tak pomyślanej opozycji zjawia się szereg doniosłych dziś przeciwstawień typu: literatura artystyczna — literatura faktu, literatura intelektualnego eksperymentu — literatura bezpośredniego doświadczenia. Wspomniane wyżej opozycje przenikają z jednej strony wprost do wnętrza dzieła literackiego, wyznaczając krąg spraw ludzkich oraz charakterystyki postaci i bohaterów, a z drugiej strony modelują wyobrażenia m.in. o dokumentach, pamiętnikach i autobiografiach, pośrednio modelując je same. [...] Realizm uchylił lub zatarł granicę pomiędzy zorganizowanym opowiadaniem (narracją artystyczną w wąskim sensie) a „ludzkim dokumentem”. W obrębie poszerzonej sfery tego, co „artystyczne”, mogła pojawić się kategoria „literatury dokumentalnej”.

Badacz zwraca uwagę na stopniowe zacieranie granic na gruncie literackim, w czym znajdują przełożenie na audialne formy wypowiedzi. Gatunki dziennikarskie, w tym gatunki radiowe, mają wszak swoje korzenie w literaturoznawczej genologii i bezpośrednio się z nimi łączą. Formy dokumentalne czerpią z dokonań literackich czy też artystycznych, same stając się formą sztuki.

Feature radiowy czy też radiowy reportaż artystyczny – do podobieństw i różnic obu form przejdę później – nie jest ani bardziej dokumentalny, ani bardziej artystyczny i tylko kompleksowe spojrzenie na oba te czynniki może zaowocować pełną jego percepcją i zrozumieniem. *Feature*, by najkrócej opisać tę formę przed dokładną jej analizą, bezpośrednio czerpie ze wszystkiego, co słyszalne, pośrednio zaś ze wszystkich form sztuki, przekazu artystycznego i dokumentalnego. Łączy w sobie opowieść o człowieku bądź zdarzeniu, fabułę, kreację, elementy zmyślane i fakty, by w możliwie najpełniejszy sposób oddać myśl autora.

¹ R. Sulima, *Dokument i literatura*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980, s. 9.

Na zachodzie Europy *feature* jest formą niezwykle popularną i twórcy dzieł radiowych często decydują się na jej realizację. W Niemczech praktykowany jest od kilkudziesięciu lat, również w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii wielu twórców wyspecjalizowało się w produkcji tego typu dzieł. Od 1974 roku organizowana jest *International Feature Conference*, podczas której prezentowane są *features* z całego świata. Konferencja co roku odbywa się w innym mieście, w Polsce zorganizowana została dwukrotnie: w 1998 roku w Warszawie i w 2015 roku w Lublinie. W Stanach Zjednoczonych *features* prezentowane są podczas konferencji organizowanych od 2001 roku w Chicago przez *Third Coast International Audio Festival*.

Na polskim gruncie staje się przedmiotem badań naukowców oraz tematem rozważań wśród praktyków, ale również wyzwaniem dla obu tych grup. W pierwszym rozdziale pracy chciałabym przedstawić definicje tego gatunku w Polsce i na Zachodzie oraz ukazać różne sposoby rozumienia *features*.

Audycje radiowe typu *feature* są nierozłącznie związane z reportażem radiowym, gatunki te przenikają się i bywają ze sobą mylone. *Feature* inaczej rozumiany jest na gruncie polskim, amerykańskim czy brytyjskim. *Feature* jako forma artystyczna jest pojęciem niezwykle pojemnym i poszczególne jego realizacje mogą bardzo się od siebie różnić.

Reportaż, niezależnie od medium, dla którego został stworzony – prasy, telewizji czy radia – jest gatunkiem *non-fiction*. Wymóg autentyczności obliguje twórców reportażu do opisu rzeczywistych stanów, bohaterów czy zdarzeń, niemniej niektórzy twórcy reportażowi odchodzą od skrajnego mimetyzmu, przekładając nad relację z rzeczywistości aspekty artystyczne. Środek ciężkości przeniesiony zostaje na funkcję estetyczną dzieła; jak uważa Kazimierz Koźniewski „reportaż przekazuje czytelnikowi prawdę dnia dzisiejszego z użyciem wszelkich środków artystycznych – prócz fikcji”². Reprezentacje gatunku w radiostacjach Europy Zachodniej, Stanów Zjednoczonych i Australii często zawierają elementy fikcyjne, zostały wzbogacone artystycznie. Dzieła te na całym świecie nazywane są *feature*. Ten angielski termin ugruntował się w nauce polskiej (posługują się nim m.in.: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Jerzy Tuszewski, Kinga Klimczak, Joanna Bachura-Wojtasik), niemieckiej czy południowokoreańskiej³. Stosowany jest również w odniesieniu do reportażu prasowego, jednak na tym gruncie pojęcie wiąże się z tekstem o prostej konstrukcji, formą uboż-

² K. Koźniewski, *Rzeczywistość i fikcja*, [w:] *Pisma krytyczne*, red. S. Baczyński, A. Kijowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 404. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie, teoria – praktyka – język*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 57.

³ O *feature* jako gatunku radiowym w Korei Południowej pisze m.in. Kim Seung-wal, producent radiowy i autor słuchowisk. Kim Seung-wal, *Das Radio-Feature in Korea, England und Deutschland*, Seul 2001.

szą od reportażu⁴. Chociaż w nomenklaturze niemieckiej przyjęto anglojęzyczną nazwę gatunku, w pierwszych latach jego funkcjonowania nie obyło się bez pewnych trudności. W latach 60. XX wieku badacz Eugen Kurt Fischer uznawał termin *feature* za „utrapienie dla wielu słuchaczy”⁵. Porównywał określenie do *Feuilleton* (pol. fe-lieton), do którego niemieckojęzyczni odbiorcy musieli się przyzwyczaić. Sądził, że *feature* spotka podobny los i termin stanie się powszechnie używany. Jego przewidywania się sprawdziły, na temat gatunku powstało wiele publikacji akademickich i popularnonaukowych, a *Das Radio Feature* znalazł miejsce w języku niemieckim. Na częstsze używanie terminu *feature* niż wcześniej obecnego w języku niemieckim *Hoerbilder* (pol. obraz dźwiękowy), wskazuje – poza niemieckimi badaczami – australijska znawczyni form artystycznych Virginia Madsen⁶.

Feature radiowy jest dziełem o naturze dokumentalnej, jednak termin ten wskazywać ma na dzieło *śmiałe artystycznie*⁷. Konstrukcja audycji może przypominać reportaż radiowy lub oddalać się od tej formy, realizując założenia programów artystycznych czy eksperymentalnych.

Jednym z pierwszych badaczy opisujących *feature* był Alfred Andersch, niemiecki pisarz, autor słuchowisk, dziennikarz radiowy. O formie tej pisał:

Termin *feature* nigdy nie odnosi się do treści przedmiotu; raczej opisuje sposób przedstawienia: od *making, form, appearance* poprzez *facial aspect* człowieka albo począwszy od *fashion* aż do *special inducement* gazet i radia. *Feature* oznacza więc formę, a nie przedmiot sam w sobie, przy czym jednak, jak w wyglądzie człowieka, bywa, że forma i treść są takie same⁸.

Andersch uznaje zatem sposób realizacji tego typu dzieł audialnych za oświadczenie cechę audycji typu *feature*. Nacisk położony na formę sprawia, że egzemplifikacje tegoż gatunku zapewniają odbiorcom doznania estetyczne. Wartości artystyczne dzieła są równie istotne jak – posługując się terminologią Anderscha – sam jego przedmiot.

O reportażu radiowym Helena Wiegner pisała, że „pełni wszystkie funkcje środków masowego przekazu, a także pewne funkcje sztuki”⁹. Krzysztof Kąko-

⁴ Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, WAIp, Warszawa 2006.

⁵ E.K. Fischer, *Hoerpiel. Form und Funktion*, Alfred Kröner, Stuttgart 1964, s. 86.

⁶ V. Madsen, *Children of Sodom and Gomorrah: A critical reflection*, „RadioDoc Review” 2014, nr 1(1), s. 7.

⁷ J. Biewen, A. Dilworth, *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, North Carolina University Press, Chapel Hill 2010, s. 10.

⁸ A. Andersch, *Versuch über des Features*, „Fehrsehen und Rundfunk” 1953, nr 1, s. 95. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki.

⁹ H. Wiegner, *Funkcja form reporterskich w „Programie dla Zagranicy” Polskiego Radia*, Warszawa 1972, s. 20.

lewski wskazywał na fakt, iż „od literatury pięknej oddziela reportaż wymóg autentyczności, od dziennikarstwa – piękno formy”¹⁰. Na podobną analogię wskazuje Andersch, pisząc o radiowym *feature*:

Feature może rozprzestrzeniać się na wszystkie możliwe rodzaje przekazu radiowego. Wziął w posiadanie raport, reportaż, opis zagadnień społecznych, psychologicznych i politycznych. Jest formą, sztuką, jego zasoby są nieograniczone. Sięga od dziennikarstwa do poezji, od racjonalnego opisu po surrealistyczny sen¹¹.

To bogactwo zasobów i różnorodność formalna są niezwykle istotne przy charakteryzowaniu tego typu audycji. Inspiracją może być zarówno sen, jak i poezja, nie tylko fakty, jak w przypadku dzieł czysto dokumentalnych. Eugen Kurt Fischer, zaliczany do pionierów niemieckiej radiofonii, pełnił funkcję kierownika literackiego radiostacji MIRAG. Obok aktywności dziennikarskiej, Fischer zasłynął jako medioznawca. W centrum jego zainteresowań naukowych znajdowało się słuchowisko. To właśnie w dziele poświęconym słuchowisku, a zatytułowanym *Hoerpiel. Form und Funktion* (Słuchowisko. Forma i funkcja), umieścił swoje rozważania na temat *feature*. Twierdził, iż nazwanie *feature* „przekazem dokumentalnym” czy po prostu „dokumentem” umniejsza znaczenie „poetyckiego komponentu nowej formy”¹².

Kontynuatorem myśli Anderscha i Fischera zdaje się być współczesny niemiecki twórca dokumentów i producent radiowy Jens Jarisch¹³. Definiuje on *feature* jako „twór dźwiękowy pozwalający na ponowne doświadczenie zdarzeń i zależności pomiędzy nimi”¹⁴. Dla Jarischa istotą gatunku jest jego dualność, gdzie zawartość jest dokumentalna, forma natomiast – artystyczna. W szerszej perspektywie *feature* składać może się zatem ze wszystkiego, co jest słyszalne, jak również z ciszy¹⁵. Zgodne jest to z twierdzeniem Anderscha, który zasoby *feature* określił jako nieskończone. Wraz z możliwymi do wykorzystania środkami artystycznymi wzrasta ilość możliwych do podjęcia tematów. *Feature*, o czym pisał Andersch, dotyczyć może niemal każdego zagadnienia.

¹⁰ K. Kąkolewski, *Reportaż* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 932.

¹¹ A. Andersch, *Versuch über des Features*, „Fehrsehen und Rundfunk” 1953, nr 1, s. 95.

¹² E.K. Fischer, *Hoerpiel...*, s. 86.

¹³ Niemiecki reportażysta, w 2010 roku otrzymał nagrodę Prix Italia za audycję *Dzieci Sodomy i Gomory*.

¹⁴ J. Jarisch, *Was ist eigentlich ein Feature?*, <http://www.yeya.de/journal/faq> (dostęp: 4.10.2014).

¹⁵ Tamże.

Kinga Klimczak, badaczka reportaży radiowych, twierdzi, że *feature* jest tym, co „w reportażu najbardziej artystyczne, cenne i elitarne”¹⁶. Wskazuje zatem na estetyczną funkcję tego typu dzieł oraz na ich zaawansowaną konstrukcję. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, wybitna znawczyni artystycznych form radiowych, w monografii *Muzy rzadko się do radia przyznają* opisuje *features* tak: „niekiedy preferują fikcję, a w innych przypadkach w układzie zdarzeń świata przedstawionego uwzględniają ją mniej”¹⁷. Badaczka zwraca uwagę na niebagatelny fakt, iż stopień, w jakim *feature* odejdzie od autentyzmu na rzecz arcyzmu, jest kwestią indywidualną, zależną od jego twórcy, czego efektem są utwory diametralnie różne, gdy analizujemy je pod kątem fikcjonalności. Olejniczakowa wskazuje również na znaczne podobieństwo *feature* do reportażu artystycznego, nie traktuje jednak tych pojęć synonimicznie. Według niej „reportaże artystyczne charakteryzują się znacznym podobieństwem do kreowanych na Zachodzie *features*”¹⁸. Olejniczakowa pojęcie *feature* wiąże z dziełami amerykańskimi, do których obok reportażu artystycznego zalicza również słuchowiska oparte na faktach. W takim ujęciu genologicznym omawiany przez mnie gatunek staje się bardzo pojemny. Józef Mayen podaje, że *feature* realizowany może być zarówno poprzez słuchowisko, jak i faktomontaż, za który „uważa się powszechnie, jak sama nazwa wskazuje, audycję złożoną z nagrań dokumentalnych, dokonanych ewentualnie przez kogoś innego i nawet już kiedyś nadawanych, lecz wyselekcjonowanych, zmontowanych i skomentowanych, jako jednolity utwór”¹⁹.

Terminy reportaż artystyczny i *feature* utożsamia ze sobą natomiast Irena Piłatowska²⁰: „*feature* znaczy tyle samo co reportaż artystyczny czy dawniej – jak mówiono w Polsce – reportaż literacki”²¹. Zrównanie tych pojęć zdaje się być właściwe, zważywszy na fakt, iż obie formy realizują funkcję estetyczną, a ich twórcy skupieni są tak samo na formie, jak i na treści. W *feature* silnie akcentowana

¹⁶ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 70.

¹⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 73.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Mayen, *Radio i literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 119.

²⁰ Wybitna reportażyстка, od 2004 roku redaktor naczelna Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia. Wielokrotnie wyróżniania i nagradzana: w 1990 uhonorowana Złotym Mikrofonem, wyróżniona w konkursie Prix Italia. W 2011 roku za wybitne zasługi dla Polskiego Radia została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w 2000 roku otrzymała Srebrny Krzyż Zasługi. Zasiadała w Radzie Etyki Mediów.

²¹ I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowi-cza w Warszawie” 2009, nr 1(2), s. 30.

jest pozycja i perspektywa autora, natomiast związki z działaniami artystycznymi w naturalny sposób wysuwają na pierwszy plan perspektywę twórcy. W takim rozumieniu w każdym dziele artystycznym optyka autora jest kluczowa dla interpretacji dzieła. Widać to wyraźnie w czeskiej nomenklaturze, gdzie *feature* czy też reportaż artystyczny nazwany jest reportażem autorskim²².

Niezależnie zatem od jego obecności w audycji, w przypadku artystycznej realizacji reportażowej możemy mówić o audycji typu *feature*. Nie sposób zatem rozdzielić reportażu artystycznego – wraz z jego realizacjami w Polskim Radiu – od zachodnioeuropejskiej tradycji *feature*. Mimo iż badacze łączą *feature* z realizacjami zagranicznymi, a polskie dzieła nazwane są częściej reportażami artystycznymi, wyznaczniki gatunkowe obu form są właściwie tożsame.

W pracy terminy *feature* i reportaż artystyczny stosują zamiennie; *feature* nie jest obligatoryjnie związany z konkretnym rodzajem kreacji, jego różnorodność – przy zachowaniu najwyższych standardów sztuki reportażowej – pozwala na zakwalifikowanie w ramy gatunkowe dzieł z większym lub mniejszym udziałem elementów fikcyjnych czy kreacyjnych. W języku polskim termin *feature* nie jest powszechnie używany, co dodatkowo może powodować rozdzźwięk w jego rozumieniu i próbę utożsamienia go z reportażem artystycznym. Chociaż pozycja autora, tak silnie akcentowana przy definiowaniu *feature*, nie bywa wymieniana jako cecha dystynktywna reportażu artystycznego, w rzeczywistości nią jest, bowiem – jak wspominałam wcześniej – każde dzieło artystyczne jest reprezentacją wizji jego autora.

Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Klimczak stoją na stanowisku, że istotą artystycznych reportaży radiowych jest „zawładnięcie wyobraźnią i emocjami słuchaczy poprzez autentyczną historię przekazaną w pięknej, wysublimowanej formie z dbałością o każdy akustyczny detal oraz z dbałością o odpowiednie budowanie dramaturgii niczym w filmie”²³. W audycjach typu *feature* bardzo ważna jest równowaga pomiędzy elementami poznawczymi i doznaniem estetycznymi, które zapewniają: oryginalny, często nowatorski montaż, muzyka²⁴, eksperymenty narracyjne, formy kreacji czy elementy innych gatunków audialnych. Na walory artystyczne zwraca również uwagę angielski badacz Sean Street, który za osiową cechę tego typu audycji uznaje hybrydowość: dzieła te łączą w sobie elementy reportażu radiowego i słuchowiska²⁵.

²² B. Jensen, rozmowa z autorką z dn. 15.12.2018.

²³ J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Feature w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2012 i 2013*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1(23), s. 44.

²⁴ Zob. K. Klimczak, P. Czarnek, *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 171–181.

²⁵ S. Street, *The Poetry of Radio – The Colour of Sound*, Routledge, London 2012, s. 4.

Australijskie badaczki Mia Lindgren i Siobhan McHugh przyznają, że terminy *feature* i *radio documentary* w nomenklaturze Australii, Europy Zachodniej i Ameryki Północnej bywają stosowane zamiennie²⁶, jednak wciąż część badaczy, których stanowiska przytoczę później, dostrzega różnicę między tymi terminami i przypisuje danym realizacjom inne cechy i funkcje. Granica między pojęciami wyraźna jest jednak w nazewnictwie polskim, gdzie za *feature* uznaje się dzieło zawierające elementy fikcyjne, a reportaż radiowy ma zaś pozostać afikcjonalny. O ile zrównać można terminy *feature* i reportaż artystyczny, tak między *feature* a reportażem radiowym nie sposób postawić znaku równości.

Opublikowana w 1999 roku *Popularna encyklopedia mass mediów* podaje, że za granicą odpowiednikiem terminu reportaż jest *feature*²⁷. Utożsamianie tych pojęć jest jednak o tyle nieściśle, że na zachodzie Europy, w Stanach Zjednoczonych czy Australii, obok *feature* funkcjonuje pojęcie *radio documentary*, o czym wspominałam wcześniej. Klimczak za powód utożsamienia tych pojęć uznaje fakt, że w krajach tych produkuje się tylko *features*²⁸. Teza ta odzwierciedla w pewnym stopniu duże zainteresowanie tą formą artystyczną oraz częste przenikanie elementów artystycznych do dzieł reportażyowych, nie oznacza to jednak, że dla badaczy i twórców radiowych formy te są tożsame. Termin *radio documentary* jest również w użyciu, a badacze i twórcy radiowi rozróżniają obie formy.

Jak pisze producentka radiowa, Hana Walker-Brown²⁹, „są znaczące różnice pomiędzy reportażem radiowym a *feature*”³⁰:

Sztuka tworzenia *features* wymaga zachowania cierpliwości ze strony producenta, by pozwolił opowieściom naturalnie się rozwinąć, pewnego poziomu elastyczności i zdolności do przystosowania czy zmiany kierunku, gdy pojawi się nowy pomysł. Przede wszystkim to możliwość opowiadania historii poprzez użycie wielu technik. *Feature* wykorzystuje dźwiękową jakość i różnorodność radia, mowy, muzyki i odmian innych dźwięków i odkrywa zależności między nimi poprzez staranną choreografię montażu³¹.

²⁶ M. Lindgren, S.A. McHugh, *Not Dead Yet: Emerging trends in radio documentary forms in Australia and the US*, „Australian Journalism Review” 2013, 35(2), s. 104.

²⁷ *Popularna encyklopedia mass mediów*, red. J. Skrzypczak, Kurpisz, Poznań 1999, s. 468.

²⁸ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 69.

²⁹ Wielokrotnie nagradzana brytyjska dokumentalistka, kompozytorka dźwięku, producentka podcastów i dziennikarka muzyczna.

³⁰ H. Walker-Brown, *The Art of Radio: An academic study into the creative process of radio feature making*, <https://www.linkedin.com/pulse/20140728150159-179461249-the-art-of-radio-an-academic-study-into-the-creative-process-of-radio-feature-making> (dostęp: 10.08.2016).

³¹ Tamże.

Walker-Brown zwraca uwagę na różnorodne techniki, z jakich korzysta podczas realizacji *features* oraz na udział montażu, który przyrównuje do choreografii³².

Walker-Brown powołuje się również na Streeta, który twierdzi, iż *documentary* sugeruje naturę dziennikarską dzieła, nie zaś impresjonistyczny świat dźwięków, który raczej gra z faktami, a nie je dokumentuje³³. Ponadto Street zauważa, że *feature* to raczej zapis drogi, jaką musiał przejść autor, tworząc dzieło. W podobny sposób formę tę rozumiał Laurence Gilliam³⁴, szef zespołu tworzącego *features* w BBC: „[*features* to] programy, zazwyczaj dokumentalne, zrealizowane przy użyciu zróżnicowanych technik, najczęściej z wykorzystaniem dramatyzacji i poddania rzeczywistości montażowi”, ponadto *feature* powinien być „wyrazem stanu umysłu jego twórcy, niezależnie od użytych technik”³⁵. *Feature* jest dziełem zorientowanym w równym stopniu – jeśli nie wyższym – na autora, co na bohatera. Autor ujawnia się poprzez partie narracyjne, opowieści z własnego życia, wykreowanie sytuacji, często sam pracuje nad montażem i edycją dźwięku. Autorska wizja i osobisty punkt widzenia stanowią główną perspektywę audycji. Mimo zakorzenienia w rzeczywistości efektem pracy jest dzieło artystyczne³⁶.

Walker-Brown zauważa również, że *feature* jest jedną z najczystszych radiowych form i nie może zostać przekazany za pomocą innego medium³⁷. Ta „czystość” wiąże się z przywiązaniem *feature* do radia jako jedyne medium, w którym funkcjonuje, oraz z pełnym korzystaniem z radiowych zasobów.

Podobne stanowisko zajmował Val Gielgud, szef departamentu słuchowisk BBC w latach 1929–1964 i pierwszy kierownik nowatorskiej Research Section:

³² Montaż czy konstrukcję dzieł porównać można również do ich architektury, co robi Janet Marles przy opisie swojego projektu „The Shoebox”. Por. N. Kowalska, *The Shoebox. Hipertekstowa historia rodziny*, [w:] *Medialne reprezentacje kultury*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015, s. 143–152.

³³ S. Street, cyt. za: H. Walker-Brown, *The Art of Radio...*

³⁴ Laurence Gilliam w latach 1936–1964 przewodził zespołowi zajmującemu się tworzeniem *features*, który do 1945 roku był częścią redakcji słuchowisk i *features* (Feature and Drama Department) dowodzonym przez Vala Gielguda; po zakończeniu II wojny światowej redakcja *features* stała się osobną jednostką. Szefem redakcji słuchowisk pozostał Gielgud. O początkach audycji *feature* w BBC piszę dalej.

³⁵ L. Gilliam, *Introduction*, [w:] *BBC Features*, ed. L. Gilliam, Evans Bros, London 1950, s. 9.

³⁶ Sposób tworzenia *features* może przywoływać na myśl nurt autoetnograficzny, w ramach którego łączy się autobiografię z treściami dotyczącymi zagadnień kulturowych i społecznych. Autoetnografia jest nurtem związanym z literaturą, jednak sam sposób tworzenia może zostać odzwierciedlony w radiowej postaci. Zob. C. Ellis, *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*, Altamira Press, Walnut Creek, California 2004.

³⁷ H. Walker-Brown, *The Art of Radio...*

„Sądzę, że nie będzie niesprawiedliwe, jeśli powiem, że *feature* jest najbardziej radiowym ze wszystkich programów”³⁸; twierdził również, że audycje te nie mogłyby istnieć samodzielnie poza radiem³⁹. Na zaistnienie *features* poza stacją radiową dał jednak szansę Gilliam. Aby umożliwić odbiorcom ponowne spotkanie z audycjami, wydał książkę *BBC Features* zawierającą skrypty piętnastu audycji.

W opozycji do Gielguda staje angielski dziennikarz, twórca dokumentów radiowych i telewizyjnych, Tony Barrell, dla którego wyznacznikiem dobrego dzieła z gatunku *feature* jest właśnie możliwość funkcjonowania poza stacją radiową oraz chęć ponownego odsłuchania audycji⁴⁰. Opozycja ta jest jednak ściśle związana z postępem technologicznym, który umożliwia słuchaczom powracanie do treści radiowych za pomocą podcastów.

Podcasting może być rozumiany zarówno jako tworzenie audycji, ich dystrybuowanie oraz sposób odbioru programów radiowych za pomocą RSS – *Really Simple Syndication*⁴¹. System ten pozwala na otrzymywanie informacji o pojawieniu się nowego podcastu – odcinka serii czy audycji – oraz odtworzenie go za pomocą komputera, smartfonu czy odtwarzacza MP3. Część programów realizowana jest wyłącznie na potrzeby podcastów i nie pojawia się na antenie żadnej stacji radiowej, jednak zasoby, z których korzystają ich twórcy, są takie same jak w przypadku „ludzi radia”. Wykorzystanie podcastów jako sposobu tworzenia lub redystrybucji *features* lub innych audycji radiowych z pewnością wpływa pozytywnie na ich rozpowszechnienie wśród słuchaczy, możliwość powrotu do wybranych programów oraz nadaje tym audycjom cechy właściwe dla inkluzywnych tekstów kultury.

Podcasty dokumentalno-artystyczne, jak również odcinkowe audycje emitowane w radiu, podzielić można na dwie grupy, których wyróżnikiem jest ciągłość fabularna. Seriale radiowe to audycje podzielone na odcinki, które łączy wątek fabularny, i odsłuchanie pojedynczych epizodów nie jest możliwe, analogicznie do seriali telewizyjnych i oper mydlanych. W taki sposób realizowane były audycje o charakterze kryminalnym *Serial* i *In The Dark*. W kolejnych odcinkach słuchacz poznawał coraz to więcej szczegółów spraw: morderstwa nastolatki i zaginięcia chłopca; obie realizacje doczekały się drugich sezonów. Drugą grupą są audycje w odcinkach, które posiadają motyw przewodni (temat), jednak poszczególne

³⁸ V. Gielgud, cyt. za: J. Potter, *Stephen Potter at the BBC. Features in War and Peace*, Oxford Books, Suffolk 2004, s. 8.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ T. Barrell, cyt. za: E. Aroney, *Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements*, [w:] *Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference*, RMIT Publishing, Melbourne 2005, s. 398.

⁴¹ G. Stachyra, *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12(4), s. 71-87.

epizody mogą funkcjonować niezależnie od siebie i alinearny odbiór nie wpływa na zrozumienie treści czy ostateczny kształt fabuły. *Meat* Jonathana Zentiego, którą opisuję szerzej w rozdziale trzecim, jest przykładem takiej realizacji. Jarisch proponuje rozróżnienie nazewnictwa na – spójne fabularnie – seriale radiowe i serie tematyczne⁴².

Istotnym aspektem podcastingu audycji radiowych jest możliwość indywidualizacji przekazu, poczucie intymności oraz odejście od pierwotnej „ślepoty” radia. W dobie konwergencji mediów to określenie traci na aktualności. Jak pisze Mirosława Wielopolska-Szymura: „»ślepotą« radia nie będzie już cechą inherentną”⁴³. Radio weszło na grunt medium telewizyjnego oraz internetowego, które to media umożliwiły przekaz wizualny; podcasty są często ilustrowane zdjęciami bohaterów, autorów czy tworzonymi specjalnie dla audycji grafikami. Obecność medium audialnego w internecie przejawia się na dwa sposoby: radio on-line (inaczej radio internetowe, web-radio) oraz tradycyjne stacje wykorzystujące internet jako dodatkową platformę nadawczą⁴⁴. W pracy analizuję zarówno audycje, które po emisji na antenie radia nie zostały umieszczone na stronie internetowej w formie podcastu, takie, które zostały w ten sposób redystrybuowane, oraz programy stworzone na potrzeby projektu internetowego bez pierwotnej emisji na antenie radiowej. Takie podejście pozwala na dobór poszczególnych audycji ze względu na ich przynależność gatunkową, a nie kanał dystrybucji.

Badacze artystycznych gatunków radiowych często sytuują *feature* pomiędzy reportażem a słuchowiskiem, ten sposób określenia przestrzeni genologicznej *features* prezentują m.in.: Street, Budzyński, Bachura-Wojtasik, Klimczak⁴⁵. Perspektywa ta odnosi się do takich audycji, których autorzy decydują się na udratyzowanie przekazu dokumentalnego. Szukając najpełniejszej definicji *feature*, odwołałabym się raczej do przestrzeni audialnej między reportażem, słuchowiskiem a eksperymentem audialnym.

Eksperymenty artystyczne są formą wyrazu znaną we wszystkich dziedzinach sztuki: w sztukach plastycznych, literaturze, kinematografii, muzyce, teatrze

⁴² J. Jarisch, prezentacja *Meat* J. Zentiego podczas 44. International Feature Conference w Pradze w 2018 roku.

⁴³ M. Wielopolska-Szymura, *Od audialności do wizualności. Zjawisko konwergencji mediów we współczesnej radiofonii*, [w:] *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, red. Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 409. Zob. też: N. Kowalska, „*Dokumenty kieszonkowe*” i „*pełnowymiarowe*” – projekty programy 360 documentaries stacji ABC Radio National, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Olsztyn 2015, s. 95–102.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Feature w radiu...*, s. 45.

i innych. By omówić najbardziej mnie interesujący eksperyment audialny, chciałabym wyjść od definicji związanych z eksperymentem literackim i filmowym.

Brian McHale, Joe Bray i Alison Gibbons we wstępie do *Routledge Companion to Experimental Literature* o eksperymencie w literaturze piszą:

Cecha, którą dzielą wszystkie eksperymenty, to stawianie fundamentalnych pytań o naturę i istotę sztuki werbalnej samej w sobie. Czym jest literatura i czym mogłaby być? Jakie są jej funkcje, ograniczenia, możliwości? [...]. To ten rodzaj kwestii, które literatura głównego nurtu zazwyczaj wypiera⁴⁶.

Badacze wskazują na autoteliczność dzieł, która cechuje również eksperymenty filmowe. Konkretna realizacja staje się analizą medium, które jest jej nośnikiem, a „celem filmu autotematycznego jest przedstawienie stosunku twórcy do tworzywa, środków wyrazu i filmowanych wydarzeń, co ma decydujący wpływ na postawę odbiorcy wobec dzieła”⁴⁷. Zorientowanie na refleksje twórcy oraz nowatorskie podejście do tworzywa, z którym autor pracuje, są charakterystyczne dla eksperymentów.

Z kolei Lucia Esposito w artykule *The Experiment of Experience: Ronald Sukenick and Mark Amerika's Performative Theory of Writing* jako cel eksperymentalnych działań literackich wskazuje „poszerzanie wiedzy i przesuwanie granic praktyki artystycznej, w odwołaniu do naukowej konotacji słowa eksperyment”⁴⁸. Naukowe konotacje rozumiem jako studium nad materią literacką w celu stworzenia nowej formy, która wskazywać będzie nie tylko na przedmiot, ale również na literaturę w ogóle. Badanie przez autora formy i działania zamierzone, a nie przypadkowe, mogą zaowocować właśnie przesunięciem granic sztuki i świadomym wkroczeniem na nowe terytorium.

Federman, wprowadzając termin surfikcji, sugerował, że skoro w nowej prozie

„zniknęła fabuła, to nie ma potrzeby, aby fikcyjne zdarzenia układały się w logiczne ciągi czy to w czasie, czy w przestrzeni. [...] Elementy [...] muszą być ciągiem dygresji nieprzystawalnych zarówno względem elementów, które je poprzedzają, jak i tych, które po nich następują”⁴⁹.

⁴⁶ J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, *Introduction*, [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York 2012, https://books.google.pl/books?hl=pl&lr=&id=D2e8x_0AwokC&oi=fnd&pg=P-P2&dq=the+routledge+companion+to+experimental+literature&ots=3ye8qMcDTw&sig=rWN0b9L7W-rWN4phyB1XQzCXc14&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20routledge%20companion%20to%20experimental%20literature&f=false.pdf (dostęp 15.11.2019).

⁴⁷ A. Helman, *Autotematyzm* [hasło], [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.

⁴⁸ L. Esposito, *The Experiment of Experience: Ronald Sukenick and Mark Amerika's Performative Theory of Writing*, „Comparative Critical Studies” 2016, nr 13(3), s. 285.

⁴⁹ R. Federman, *Surfikcja...*, s. 427.

Taki układ treści otwiera przed odbiorcą różnorodne metody jej porządkowania i nie narzuca sposobu odbioru. W konsekwencji takie działanie przestanie imitować rzeczywistość, a zacznie istnieć autonomicznie. Takie podejście do formy pozwala – chociaż sam Federman nie posługiwał się tym terminem – na eksperymenty formalne, co z kolei wpłynie na poszerzenie dotychczasowych granic sztuki.

By scharakteryzować eksperyment audialny, chciałabym posłużyć się opisem sformułowanym przez Allena S. Weissa w odniesieniu do audycji *Pressures of the Unspeakable* Gregory'ego Whiteheada, którą z pewnością można określić jako eksperymentalną⁵⁰: „To uwertura charakteryzująca się elizją, fragmentacją, wynaturzeniem, dezintegracją, przebitkami, wtrąceniami, wielościęzkowymi kompilacjami. To dzieło, które odtwarza dyskurs radiowy za pomocą skrajności. Dlatego też, każda próba nadania sensu byłaby zdradą”⁵¹. Próbę nadania sensu wiąże z próbą opracowania genologicznego, która umieszczałaby eksperyment w ramach znanych gatunków, a tym samym wiązałaby go z interpretacją w ramach danego gatunku. Byłaby to – posługując się nomenklaturą Weissa – zdrada samej istoty eksperymentu.

Dezintegracja i związana z nią elizja zmieniająca bieg audycji poprzez pomięcie powtarzalnych partii, wielościęzkowość, odniesienia do innych tekstów kultury czy pojęć, nowatorski sposób montażu i narracji są elementami, które sprawiają, że audycja może być traktowana jako eksperymentalna. Najistotniejszą cechą radiowego programu eksperymentalnego zdaje się być poszukiwanie nowych form, które korespondują z innymi dziedzinami sztuki lub przesuwać jej dotychczasowe granice. Celem nadrzędnym jest artyzm i wizja autora, środki zaś mogą pozostać estetyczne: muzyka, „niesłyszalny” montaż, lub być ich przeciwieństwem: hałas, dźwięki nieprzyjemne w odbiorze czy montaż stylizowany na nieprofesjonalny.

Nagrania wykorzystujące niestandardowe formy przekazu, łączące w sobie wiele gatunków i przekraczające nie tylko granice dziennikarstwa, ale i sztuki radiowej, są właśnie audialnymi bądź radiowymi eksperymentami. W dobie internetu i rozpowszechniania treści radiowych poprzez podcasty określenia *eksperyment radiowy* i *audialny* traktuję synonimicznie, odróżniając je natomiast od eksperymentalnej muzyki, dla której najistotniejszymi elementami będą instrumenty, melodia i śpiew, nie zaś – tekst, głos, kuchnia akustyczna i montaż.

Granic sztuki, według artysty Władysława Hasióra, nie można przekraczać, a wyłącznie przesuwać⁵². Niewątpliwie eksperymenty radiowe, ze szczególnym

⁵⁰ Więcej o audycjach G. Whiteheada piszę w kolejnych rozdziałach.

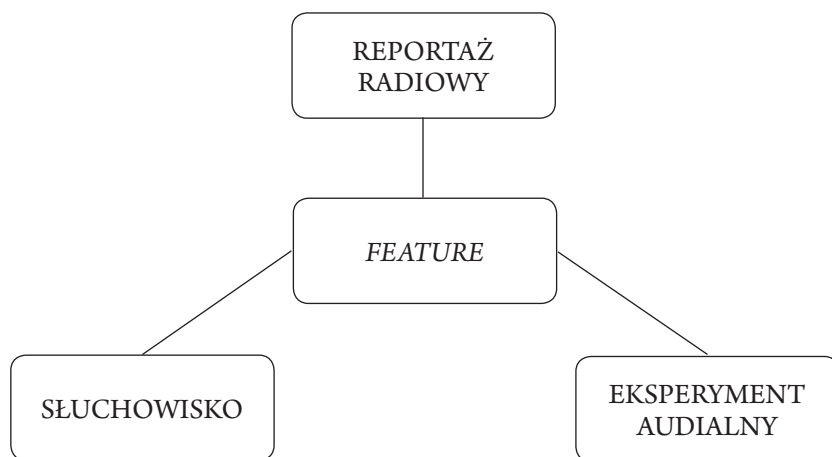
⁵¹ A. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press Books, Durham 1995, s. 76.

⁵² W. Hasiór, cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis: pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.

uwzględnieniem profesjonalnych audycji – jak omawiane przeze mnie w późniejszych rozdziałach audycje Whiteheada – są przesunięciem granic sztuki i nową perspektywą w optyce radia artystycznego.

Feature łączy w sobie wszelkie dostępne środki wyrazu audialnego, kreacji, scenariusza, a także nieprzewidywalnego wcześniej zapisu rzeczywistości, skomponowane według charakterystycznej dla poszczególnych twórców wizji; balansuje pomiędzy mimetyzmem a artystyczną kreacją, nie uciekając się przy tym do metod znanych muzykom czy improwizatorom. Zdarza się, że twórcy czerpią z dokonań sztuki słuchowiskowej: autorzy artystycznych reportaży radiowych tworzą swoje audycje na podstawie scenariusza bądź wykorzystują grę aktorską, jednak *feature* nie stanowi pomostu między reportażem a dramatem radiowym.

Poniższy schemat przedstawia relację zachodzącą pomiędzy artystycznymi formami radiowymi. Umieszczenie *feature* między dokumentalnym, prawdziwym reportażem radiowym, dramatyczną formą radiową – słuchowiskiem a nowatorskim eksperymentem audialnym pokazuje, że tego typu audycje czerpać mogą z każdej z tych form, a ich proporcje zależą jedynie od autora dzieła.

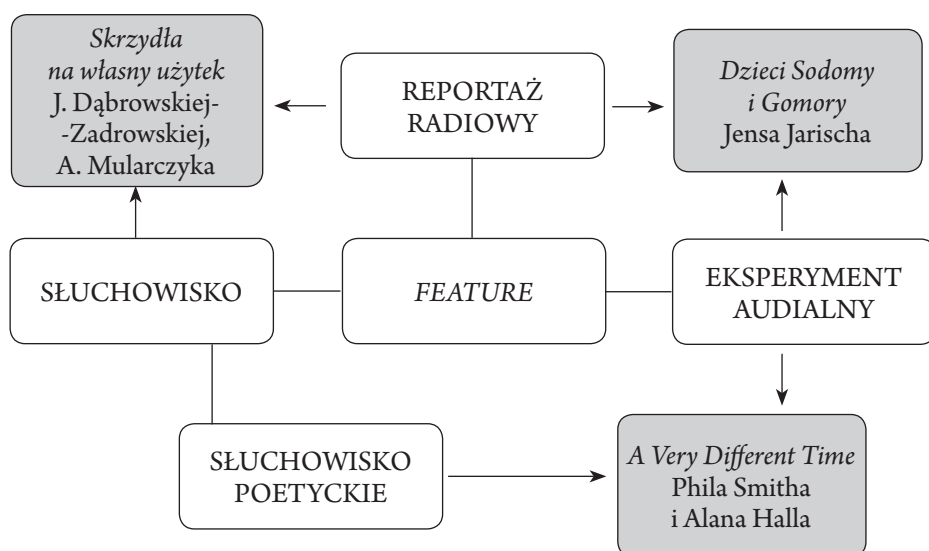


Rycina 1. Schemat zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi

Źródło: opracowanie własne.

Usytuowany w centrum *feature* czerpie ze wszystkich artystycznych form radiowych. Może je łączyć w dowolnych proporcjach, korzystać ze wszystkich, dołączać inne (wywiad, *news*) lub skłaniać się ku jednej z form. Dowolność ta jest odzwierciedleniem tego „stanu jednego umysłu”, o którym pisał Gilliam oraz reprezentacją „najczystszej formy” zdefiniowanej przez Walker-Brown. Połączenie między *feature* a eksperymentem audialnym jest konieczne, ponieważ jest

to forma dająca autorom wiele swobody twórczej; nie jest ograniczana żadnymi ramami gatunkowymi. Odchodząc od sytuowania *feature* pomiędzy słuchowiskiem a reportażem radiowym, uzyskać można nową, pełniejszą perspektywę, w której twórcy korzystać mogą ze wszystkiego, z czego może się składać artystyczny przekaz radiowy. Co równie istotne, system planetarny może ewoluować, by odzwierciedlić relację między gatunkami lub odmianami gatunkowymi, których nie uwzględniłam w jego podstawowej wersji. Sposobem na rozrastanie się układu może być włączenie poszczególnych odmian gatunkowych lub wariacji genologicznych i postrzeganie grafu jako – pewnego rodzaju – skali.



Rycina 2. Rozwinięcie schematu zależności między artystycznymi formami radiowymi uzupełnione o wybrane przykłady omawiane w pracy. Rycina 2 została poszerzona o wariację gatunkową słuchowiska: słuchowisko poetyckie. Szare pola prezentują przykładowe audycje powstałe na gruncie sąsiednich gatunków

Źródło: opracowanie własne.

Zmiana tej perspektywy to również odejście od linearnego postrzegania artystycznych gatunków radiowych. Reportaż nie jest przyczynkiem do stworzenia słuchowiska czy *feature*, a słuchowisko z kolei nie jest zaawansowaną, artystyczną formą dokumentu radiowego. Mimo iż gatunki mogą wpływać na siebie, a autorzy czerpać inspirację z metod stosowanych w poszczególnych realizacjach, to motywacje do ich tworzenia są różne: *feature* zorientowany jest na autora i walory artystyczne, reportaż ma przede wszystkim przekazywać prawdę o człowieku lub zdarzeniu, a słuchowisko to radiowa forma teatralna. Zamieszczony wyżej

graf nazwać można planetarnym systemem rozumienia gatunków artystycznych. Zachowane są interakcje i zależności, jednak nie w ujęciu linearnym. Należy mieć na uwadze fakt, że zarówno ujęcie linearne, jak i zaproponowane przeze mnie planetarne są systemami umownymi, służącymi jedynie ramowemu określeniu pozycji gatunków. Omawiając artystyczne audycje radiowe, podobnie jak inne dzieła sztuki, nie sposób dokonać podziału ostatecznego. Estetyczna wizja autora i kreatywne wykorzystanie materii, w której pracuje, każdorazowo może przesuwac i zmieniać nakreślone badawczo granice.

Kompozycja artystycznego dzieła radiowego, niezależnie od gatunku, składa się z treści i formy, jednak to w audycji typu *feature* są one równie istotne. Forma dzieła to wszystkie elementy, które pomagają przedstawić historię, stanowią o wartości artystycznej dzieła i jego przynależności gatunkowej. Zalicza się do niej montaż, czyli sposób, w jaki audycja jest skomponowana, to „proces twórczego porządkowania materii”⁵³ wraz ze wszystkimi zabiegami edytorskimi: przejściami między scenami, kuchnią akustyczną stanowiącą odpowiednik wizualności⁵⁴, metaforami dźwiękowymi czy dodatkowymi efektami akustycznymi, które niekoniecznie wiążą się z unaczynianiem dźwięków, ale mają za zadanie uatrakcyjnić dzieło. Takie zabiegi – w dużym natężeniu – znane głównie z realizacji eksperymentalnych, stosuje np. Gregory Whitehead w kompilacji⁵⁵ *Disorder Speech* zbierającej nagrania z lat 1984–1985. Whitehead deformuje głos (nagranie *If a voice like, then what?*), eksperymentuje z manualną edycją taśm (*Eva, can I stab bats in the cave?*). Elementy te są równie istotne jak słowa, które padają w nagraniach, i powinny być analizowane jako całość.

Kompozycję i strukturę dzieła rozumiem jako układ poszczególnych scen i dźwięków w *feature*. W artystycznych dziełach radiowych układ zdarzeń często różni się od sposobu przedstawiania treści w reportażach radiowych. Słuchacz nie zawsze jest poinformowany o inscenizacji dzieła (*Dreaming of fat men* Lorelei Harris), opowieść o bohaterze może się łączyć z opisem snów autorki (*Sky Boy* Hany Walker-Brown), audycja może zawierać fragmenty jakiejś opowieści, jednak nie będzie ona kluczowym elementem przekazu (*Lovely Ways to Burn* Gregory’ego Whiteheada) lub główny bohater nie pojawia się w dziele, a jego historia prezentowana jest przez autora i aktorki na podstawie protokołów (*On the Shore Dimly Seen* Gregory’ego Whiteheada).

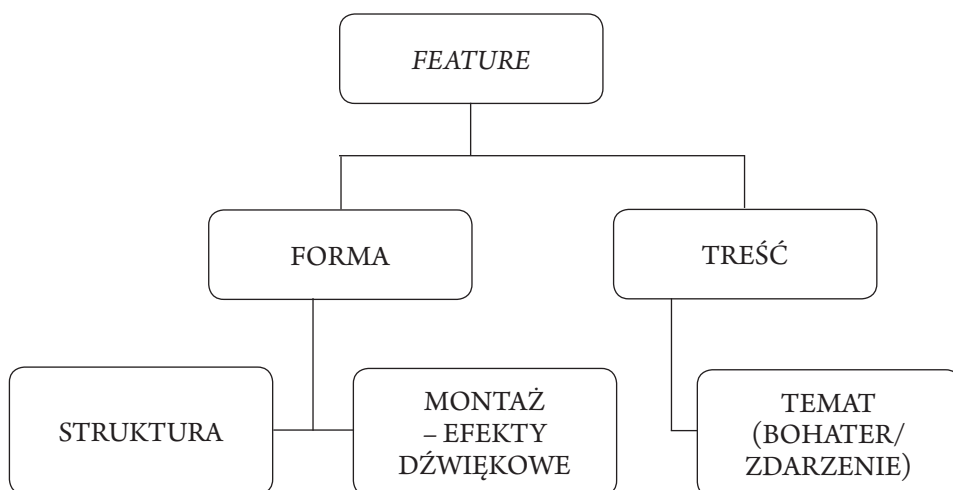
⁵³ Zob. hasło: *Montaż* [hasło], [w:] *Kompendium terminologii filmowej*, red. W. Dąbał, P. Andriejew, Warszawa 2005, s. 111.

⁵⁴ J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] *Twórczość, pasja, uniwersytet. Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej*, red. J. Płuciennik, K. Klimczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 103.

⁵⁵ *Disorder Speech* zostało wydane na kasecie magnetofonowej, obecnie nagrania dostępne są online.

Reportaż radiowy w swoich założeniach utrwała to, co spontaniczne, nieprzewidywalne i niezaplanowane, docieka prawdy, opowiada o człowieku i mierzy się z jego emocjami; kompozycja jest kolejnym etapem działania twórcy, po dokumentacji tematu i selekcji zebranego materiału⁵⁶. *Feature* z kolei, chociaż często posługuje się reporterskimi technikami, może przybierać formę *mise-en-scène*, misternie zaplanowanego przez autora fonicznego obrazu, którego kompozycja – rozkład poszczególnych tworzyw fonicznych – staje się punktem wyjścia do realizacji audycji.

Bohater lub zdarzenie, które mają stanowić podstawę dzieła, są równie istotne jak forma przekazu. Analizowanie na tym samym poziomie treści i formy jest kluczowe dla zrozumienia *features*, ponieważ treść jest dyspozycją i uzupełnieniem formy. Poniższy graf prezentuje układ tych elementów w audycjach.



Rycina 3. Schemat kompozycji *feature*

Źródło: opracowanie własne.

1.2. *Feature* i reportaż radiowy w oczach współczesnych polskich twórców radiowych

Chociaż badacze zajmujący się reportażem i słuchowiskiem radiowym, których definicje i rozumienie omawianego gatunku przedstawiłam w pierwszej części tego rozdziału, posługują się terminem *feature*, niewiele jest informacji o tym,

⁵⁶ Zob. też: K. Klimczak, *Jak stworzyć radiowy reportaż – czyli etapy pracy nad tekstem audialnym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 341–356.

jak sami twórcy radiowi definiują ten gatunek. W celu przedstawienia gatunku z perspektywy jego twórców, ludzi związanych z radiem, chciałabym przytoczyć kilka definicji reportażystów radiowych.

Janina Jankowska termin *feature* traktuje bardzo szeroko:

Mamy reportaże społeczne, interwencyjne, publicystyczne, [...] a jednocześnie mamy dzieła, które niezależnie od czasu odtworzenia poruszać będą słuchacza tak jak dobra literatura. [...] Pragniemy zająć się [...] drogą, która w Polskim Radiu prowadziła do powstania artystycznego utworu dokumentalnego, nazywanego u nas reportażem, a w międzynarodowej terminologii radiowej – *feature*⁵⁷.

Jankowska zdaje się utożsamiać artystyczny reportaż radiowy z *feature*, podobnie zresztą jak jej następczyni na stanowisku kierownika Studia Reportażu i Dokumentu PR Irena Piłatowska, o czym wspominałam wcześniej. By odróżnić reportaż społeczny – zaliczający się do publicystki – od artystycznego, któremu nadaje miano dzieła sztuki, powołuje się na terminologię wprowadzoną przez Jerzego Tuszewskiego: „podporządkowanie dramaturgii rzeczywistości prawom rządzącym dramaturgią literackiej fikcji”⁵⁸. Oznacza to przeniesienie punktu ciężkości z dokumentowania zjawisk na poszukiwanie prawdy o nich, komponowanie audycji z perspektywy autora i w zgodzie z jego porządkiem estetycznym.

Katarzyna Michalak⁵⁹ o gatunku mówi: „spróbowałam sił w formie *feature* – utworu łączącego słuchowisko i reportaż wzmocniony elementami artystycznymi”⁶⁰. Reportażystka skłania się do, omawianego już przeze mnie, sytuowania *feature* pomiędzy reportażem a słuchowiskiem, wskazując jednocześnie na elementy artystyczne jako kluczowe w tego typu programach.

⁵⁷ J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, red. B. Górak-Zwerska, S. Jędrzejewski, Tenten, Warszawa 1995, s. 101.

⁵⁸ J. Tuszewski, cyt. za: J. Jankowska, tamże.

⁵⁹ Katarzyna Michalak jest związana z Radiem Lublin. Audycje jej autorstwa zostały uhonorowane wieloma nagrodami: w Konkursie Stypendialnym im. Jacka Stwory (za *Mijając Ewę*), nagroda Fundacji im. Stefana Batorego i Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka (za *Eden za wąską rzeką*), Nagroda im. Witolda Zadrowskiego (za *Zobaczyć wszystko, dojść wszędzie*), Melchior dla Radiowego Reportażysty Roku, Prix Europa (za *Chłopcy z Wygnanki* – reportaż zrealizowany we współautorstwie z Moniką Hemperek), Prix Italia (za *Niebieski płaszczyk*), Prix Italia (za *Modlitwę Zapomnianej*, wraz z Dorotą Hałasą). W latach 2011–2015 była polskim przedstawicielem w Komisji do spraw Reportażu Radiowego przy Europejskiej Unii Nadawców.

⁶⁰ K. Michalak, cyt. za: W. Łuka, *O odpowiedzialności reportera za swego bohatera, o rozmowach z „mistrzami życia” oraz o intymności radiowego przekazu z Katarzyną Michalak rozmawia Wiesław Łuka*, <http://www.sdp.pl/wywiady/12229,o-odpowiedzialnosc-reportera-za-swego-bohatera-o-rozmowach-z-mistrzami-zycia-oraz-o-intymnosc-radiowego-przekazu-z-katarzyna-michalak-rozmawia-wieslaw-luka,1451919529> (dostęp: 28.02.2018).

Ciekawą interpretację gatunku przedstawia Bartosz Panek⁶¹. Nie zrównuje on pojęć *feature* z reportażem artystycznym: „*feature* jest czymś więcej niż reportaż artystyczny, który jednocześnie zaliczam do najbardziej wymagających i prestiżowych gatunków radia *non-fiction*”⁶²; reportażysta wskazuje również na znaczącą pozycję autora: „O ile w reportażu to bohater jest osobą najważniejszą, o tyle *feature* bez kłopotu może uznać za taką osobę autora, który nawet narzuca, a nie proponuje, swój punkt widzenia”⁶³. Na pozycję autora wskazywałam już wcześniej, przywołując angielskie definicje gatunku; jest to istotna zmiana optyki reporterskiej z bohatera/zdarzenia na autorską twórczość. Pozycja autora w reportażu radiowym jest oczywiście również istotna, to on wybiera bohatera, zadaje pytania i komponuje audycję, jednak najistotniejsza jest prawda o człowieku. Zmiana tej perspektywy stwarza szersze pole działań dla autora, który teraz nie tylko przekazuje publicystyczno-artystyczną relację z rzeczywistości, ale staje się artystą, który tę rzeczywistość ma do dyspozycji.

Nie bez znaczenia pozostają dla Panka również związki ze słuchowiskiem: „*Feature* bez ograniczeń sięga po elementy słuchowiska, które w reportażu zasadniczo się nie pojawiają, a także eseju i felietonu”⁶⁴. Balansowanie między różnymi formami podawczymi to kolejna cecha charakterystyczna tego gatunku. Zorientowanie na walory artystyczne „pozwała na elastyczne podejście do faktografii, dopuszczając domysły, wątpliwości i prawdopodobieństwo, czego z kolei nie powinno być w reportażu”⁶⁵. Panek wskazuje jednak, co naturalne, na podobieństwo obu form, również na gruncie walorów artystycznych:

Artyzm obu gatunków wyraża się poprzez formę odwołującą się do innych dziedzin sztuki (literatury, muzyki), m.in. poprzez strukturę dramaturgiczną, czyli wyraźnie zarysowane punkty zwrotne, punkt kulminacyjny, punkt bez powrotu lub też strukturę dzieła muzycznego z przetworzeniami, wariacjami etc. I reportaż, i *feature* nie mogą się obejść bez atrakcyjnych środków radiowych, wykorzystywanych precyzyjnie i w określonym celu⁶⁶.

Celowość działań zdaje się być istotna w każdym kompletnym, wartościowym dziele, niezależnie od medium. Reportaż radiowy również stosuje efekty dźwiękowe, muzykę i inne zabiegi uwypuklające pewne treści lub pobudzające wyobraźnię słuchacza. Estetyzują one przekaz i wpływają na odbiór dzieła.

⁶¹ Bartosz Panek, polski reportażysta, laureat nagrody Prix Italia (2014) za reportaż *Chcę więcej*.

⁶² B. Panek, list elektroniczny do autorki z dn. 27.02.2018 r.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

Dla Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot⁶⁷ radiowy *feature* to „dokładnie [to, co] reportaż artystyczny. Reportaż, w którym dźwiękiem, tłem i innymi odgłosami, oddziałujemy na wyobraźnię słuchacza”⁶⁸. Reportażystka utożsamia zatem terminy reportaż artystyczny i *feature*, a za ich dominującą cechę uważa opracowanie akustyczne, które pozwoli słuchaczowi przenieść się w świat reportażu. Ich wagę zaznacza powtórnie: „To reportaż, w którym oprócz bohatera, mamy też warstwę dźwiękową, muzykę – oczywiście taką, która łączy się naturalnie z tematem reportażu. W *features* stosujemy kolaże dźwiękowe, które sprawiają, że jak zamknijemy oczy, przenosimy się w świat przedstawiony w reportażu”⁶⁹. Kolaże dźwiękowe, jako łączenie różnych technik wprowadzania tworzyw dźwiękowych i głosowych, stanowią o różnorodności metod pracy nad *feature*, a w konsekwencji różnorodności samych audycji. Reportażystka zaznacza, że dla niej to najpiękniejszy rodzaj reportażu i z tą formą wiąże swoją radiową przyszłość⁷⁰.

1.3. Odmiany gatunkowe audycji typu *feature*

Feature jest gatunkiem bardzo pojemnym i jego poszczególne realizacje mogą się od siebie diametralnie różnić. Jak każda forma artystyczna daje wiele możliwości narracyjnych czy konstrukcyjnych, nie sposób zatem stworzyć klasyfikacji, która uwzględni każde dzieło, jednak analizując metody, które stosują twórcy radiowi podczas pracy nad *features*, można zauważyć, że pewne wzory się powtarzają i korzysta z nich wielu twórców na całym świecie.

Na podstawie analizy komponentów dokumentalnych i fikcyjnych oraz sposobu zastosowania tych drugich, wśród audycji typu *feature* można wyróżnić osiem głównych odmian gatunkowych: *feature* narracji odautorskiej, narracji bezpośredniej, inscenizowany, bohatera-autora, z elementami słuchowiska, aktorski, eksperymentalny i mozaikowy.

Poniższy schemat prezentuje proponowane przeze mnie kategorie *features* wyodrębnione na podstawie rodzaju zastosowanej fikcji.

Poddając *feature* kategoryzacji ze względu na rodzaj zastosowanego zmyślenia, można zauważyć, że część z nich została wyodrębniona na podstawie tego

⁶⁷ Magdalena Świerczyńska-Dolot, dziennikarka Radia Gdańsk. Zadebiutowała w 2005 r. na antenie internetowego radia „EtnoRadio”. Od 2012 roku pracuje w Radiu Gdańsk, w 2013 r. rozpoczęła pracę w redakcji artystycznej, przygotowując reportaże, audycje dokumentalne i publicystyczne. Laureatka stypendium im. Izabeli Trojanowskiej za działalność dziennikarską, otrzymała również wyróżnienie Bursztynowy Mikrofon Radia Gdańsk.

⁶⁸ M. Świerczyńska-Dolot, list elektroniczny do autorki z dn. 25.04.2018 r.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

samego wyróżnika: narrator, aktor lub montaż i struktura. Kategorie, które charakteryzuje dystynktywna obecność narratora, to: 1. *feature* narracji odautorskiej, gdzie narratorem jest autor audycji; 2. *feature* narracji bezpośredniej, w której rolę narratora pełni bohater dzieła; 3. *feature* bohatera-autora, gdzie granica pomiędzy bohaterem i autorem jest niewyraźna.

<p>Narracja i narrator jako podstawowy element wyróżniający audycję</p>	<p>Aktor jako podstawowy element wyróżniający audycję</p>	<p>Montaż i struktura jako podstawowe elementy wyróżniające audycję</p>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Feature</i> narracji odautorskiej • <i>Feature</i> narracji bezpośredniej • <i>Feature</i> bohatera-autora 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Feaure</i> aktorski • <i>Feature</i> z elementami słuchowiska 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Feature</i> inscenizowany oparty na: <ul style="list-style-type: none"> – wcześniej napisanym tekście – wykreowanej przez autora sytuacji • <i>Feature</i> eksperymentalny • <i>Feature</i> mozaikowy

Rycina 4. Schemat kategorii audycji typu *feature* – podział ze względu na rodzaj zastosowanej fikcji

Źródło: opracowanie własne.

Drugim wyróżnikiem jest aktor. Może on się pojawiać w dziele na dwa sposoby: odgrywać jednego z bohaterów, jak w przypadku *feature* aktorskiego lub być częścią krótkiej scenki słuchowiskowej w audycji typu *feature* z elementami słuchowiska.

Ostatnim, trzecim elementem wyróżniającym poszczególne kategorie, jest montaż i struktura dzieła jako zespół poszczególnych elementów, ujęć radiowych⁷¹, ich wzajemnych zależności i relacji względem całego dzieła. Jednym z wyróżników strukturalnych jest inscenizacja dzieła, która wyraźnie dystansuje tego typu realizacje od żywego słowa bohaterów. *Feature* może zostać zainscenizowany na dwa sposoby: poprzez wykreowanie sytuacji, która nie wydarzyłaby się bez ingerencji autora, lub poprzez oparcie audycji na wcześniej istniejącym tekście

⁷¹ J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 223.

przy jednoczesnym zerwaniu z metodami charakterystycznymi dla słuchowiska⁷². Innowacyjne podejście do tematu i edycji dźwięku, nieliniarna narracja lub użycie elementów charakterystycznych dla kilku różnych kategorii jest cechą dystynktywną *feature* eksperymentalnego. Z kolei *feature* mozaikowy to audycja, w której zawarte są elementy fikcyjne, jednak nie odgrywają one głównej roli.

Zanim w kolejnych rozdziałach przejdę do analizy egzemplifikacji poszczególnych kategorii, chciałabym je krótko scharakteryzować.

1. *Feature* narracji odautorskiej – w dziełach tego typu pojawia się narracja autora. Reportażysta komentuje sytuację, doprecyzowuje, umiejscawia akcję. Partie narracyjne nie są wypowiedziane spontanicznie, lecz wcześniej przez autora przygotowane. Nie jest niczym nowym głos autora w dziele reportażowym, jednak w *feature* narracji odautorskiej autor niejako wciela się w rolę narratora, a jego wypowiedzi mają charakter informacyjny, ale również poetycki i są odzwierciedleniem artystycznego zamysłu. Zabieg taki zastosowały m.in. Katarzyna Michalak w *Mijając Ewę* czy Magdalena Świerczyńska-Dolot w *Tak daleko, tak blisko*.

2. *Feature* narracji bezpośredniej – w tego typu dziełach również występują wcześniej przygotowane partie narracyjne, jednak wypowiedziane zostają przez bohatera dzieła, a nie jego autora. W audycji Davida Isaya poświęconej Howardowi Dully'emu, *My Lobotomy*, słuchacz zostaje niejako przeprowadzony przez podróż Dully'ego właśnie poprzez partie narracyjne.

3. *Feature* inscenizowany – ten typ audycji może być realizowany na dwa sposoby: audycja może składać się wyłącznie z narracji, tekstu wtórnie mówionego; odczytywany tekst został wcześniej przygotowany i stanowi całość lub większość audycji. Tekst ten może być wyznaniem bohatera lub formą spowiedzi. Tego typu dziełem jest audycja *Love Letters from the Front* autorstwa Lorelei Harris. Drugą formą inscenizacji jest wykreowanie sytuacji, w której powstaje dzieło. Zdarzenie nie zaistniałoby w rzeczywistości, gdyby nie ingerencja autora. Może to zostać zrealizowane poprzez zaaranżowanie spotkania czy wykreowanie bohatera. Przykładem tego typu audycji jest *Dreaming of a Fat Men* autorstwa Lorelei Harris.

4. *Feature* z elementami słuchowiska – elementy zmyślane wprowadzone zostają poprzez krótkie scenki słuchowiskowe. Takie elementy pojawiają się w *features* *Złoty chłopak* i *Modlitwa zapomnianej* autorstwa K. Michalak; za pomocą analogicznych mechanizmów powstały również audycje *Marchwicki* Michała Turowskiego i *Testament* Macieja Drygasa.

5. *Feature* aktorski – jeden z bohaterów zostaje odegrany przez aktora lub jego słowa zostają przez aktora odczytane, co stanowi kluczowy element audycji.

⁷² Tekst zostaje odczytany bądź odegrany, jednak bez wyraźnego podziału na role. Autor *feature* inscenizowanego nie traktuje tekstu jako dramatu będącego podstawą teatru radiowego.

Częstym powodem zastosowania takiego zabiegu jest realizacja audycji dotyczącej osoby nieżyjącej – stało się tak w przypadku *Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster* Susan Roberts. Aktorka wciela się również w główną bohaterkę w *El's Story* Natalie Kestecher.

6. *Feature* bohatera-autora – tego typu audycje zawierają nagrania, które zostały zarejestrowane przez samego bohatera dzieła. Impulsem do ich stworzenia może być kontakt z reportażystą, chęć utrwalenia pewnych sytuacji, rozmów lub potrzeba stworzenia audialnych listów. Przykładem tego typu dzieła jest m.in. *The Ground We Lived On* Sary Kramer i Adrian Nicole LeBlanc.

7. *Feature* mozaikowy – audycja zawiera dwa lub więcej rodzajów zmyślenia i łączy w sobie kilka powyższych typów. W odróżnieniu od dzieł określanых przeze mnie jako eksperymentalne, zmyślenie czy też fikcyjne elementy nie dominują w audycji. Przykładem takiej audycji jest *All The Way Broken* Isaya. Ze względu na znaczny udział narracji odautorskiej w połączeniu z elementami słuchowiska audycją mozaikową jest również *Złoty chłopak* Michalak.

8. *Feature* eksperymentalny – dzieło hybrydowe, punktem wyjścia staje się prawdziwa historia, wokół niej zbudowana zostaje audycja złożona z różnych form. Realizowana na podstawie scenariusza, jest bardziej odzwierciedleniem artystycznej wizji autora niż sprawozdaniem z rzeczywistości. Istotnym elementem jest wykorzystanie oryginalnego montażu i możliwości technicznych. Dziełami tego typu są *On the Shore Dimly Seen* Gregory'ego Whiteheada i *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa.

Warto podkreślić, że najpojemniejszą z tych odmian jest *feature* mozaikowy. Twórcy częstokroć korzystają z wielu form podawczych, przez co komponenty fikcyjne, stanowiące wyróżnik poszczególnych odmian, współwystępują ze sobą. Kategorie zostały stworzone w oparciu o elementy, które nazywam fikcyjnymi bądź kreatywnymi, ponieważ to artystyczne formy podawcze i tworzywa głosowe decydują zazwyczaj o zakwalifikowaniu dzieła jako *feature*. Nie oznacza to bynajmniej, że audycja o wysokiej wartości artystycznej i gwarantująca doznania estetyczne, jednak bez partii narracyjnych czy aktora, nie może zostać nazwana *feature*. Wyznacznikiem może być również sposób montażu, oryginalny punkt wyjścia i temat audycji czy kreatywne zastosowanie klasycznych komponentów radiowych: ciszy, muzyki, głosu i innych.

1.4. Bohater i autor w *feature*

Rola autora w dziełach typu *feature* została już przeze mnie nieco omówiona w poprzednim podrozdziale, chciałabym jednak bliżej przyjrzeć się konstruktom bohatera i autora zarówno w odniesieniu do konkretnych realizacji, jak i w kontekście teoretycznych zagadnień związanych z konstruowaniem bohatera w audycjach typu *feature*.

Hanna Krall tak mówiła o ingerowaniu w wypowiedzi bohatera: „Zagęszczam [...], z wielu zdań robię jedno. Dokładnie takie zdanie mogło nie paść, ale jest prawdziwsze od wypowiedzianego”⁷³. Krall odnosiła się co prawda do zdania, sentencji, którą tworzyła, używając słów swoich bohaterów⁷⁴, jednak w szerszej perspektywie stwierdzenie to można przełożyć na kreację całego przedstawionego w dziele świata i jego bohaterów⁷⁵. To „zagęszczanie”, tworzenie sentencji, wybieranie najbardziej barwnych czy charakterystycznych elementów, jest pewną kreacją i odejściem od naturalnego modelu bohatera. Audycje artystyczne z natury ingerują w rzeczywistość, którą reportażysta chce przedstawić, tym niemniej kreacja służyć ma bardziej dosadnemu i – wbrew pozorom – bardziej realistycznemu ukazaniu historii⁷⁶.

Bohater w sztuce dokumentalnej (by możliwie najszerzej przywołać tę kategorię) zawieszony jest zawsze pomiędzy tym, co rzeczywiste i odzwierciedlone a tym, co wykreowane i artystyczne. Balans pomiędzy tymi pojęciami różnicuje się w zależności od wizji autora i realizowanego gatunku. Przywołany już przez mnie Sulima tak opisuje te zależności: „realizm uchylił lub zatarł granicę pomiędzy zorganizowanym opowiadaniem (narracją artystyczną w wąskim sensie) a »ludzkim dokumentem«”⁷⁷. Oznacza to, iż oba nurty zbliżyły się do siebie, a sztuka dokumentalna na zawsze połączyła obszary poznawcze z estetycznymi. Dalej Sulima, za Lidią Ginzburg, konstatuje:

W obrębie poszerzonej sfery tego, co „artystyczne”, mogła pojawić się kategoria „literatury dokumentalnej”. Zbliżyły się w ten sposób – jak stwierdza L. Ginzburg – dwa modele osobowości: naturalny, realizujący się m.in. w sferze dokumentów ludzkich (*human documents*) oraz konstruowany, to jest względnie dowolnie powoływany przez artystę⁷⁸.

Owe modele, podobnie jak sztuka i dokument wspomniane przez Sulimę i Ginzburg, bazują „na opozycji przetworzone – nieprzetworzone”⁷⁹, pozostawiając

⁷³ W. Kot, *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000, s. 39.

⁷⁴ Hanna Krall jest autorką reportażu pisanych, jednak mechanizm kreowania postaci zdaje się mieć zastosowanie również w dziełach audialnych.

⁷⁵ Zob. K. Klimczak, J. Mroziński, *Między żywą mową a pismem*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. nauk. G. Stachyra i E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.

⁷⁶ Zob. N. Kowalska, *Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu „feature” w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych*, [w:] *Radio w cyfrowym świecie*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.

⁷⁷ R. Sulima, *Dokument i literatura...*, s. 11.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

tym samym naturalnych bohaterów w gestii dokumentów, faktów, a dopuszczając kreację w pozycjach artystycznych. Naturalny model nie dopuszcza fikcji, czerpie bezpośrednio z postaci i jest jej wiernym odzwierciedleniem. Osobowość konstruowana dopuszcza czynny udział autora w powoływaniu bohatera, pewne jego kreowanie, uwypuklanie cech czy zdarzeń z jego życia. Jak pisze dalej Sulima:

Rzeczywistość i doświadczenie życiowe traktowane są teraz jako wspólne źródło obydwu powyższych modeli. W jednym wypadku, jak twierdzi cytowana autorka [L. Ginzburg – przyp. aut.], doświadczenie trzyma na uwięzi fikcję i stawia opór strukturalizacji, będącej nośnikiem funkcji estetycznej; w drugim natomiast dostarcza materiału do swobodnego operowania fikcją i artystycznym zamysłem⁸⁰.

Rzeczywistość jako źródło literatury dokumentalnej, reportażu radiowego czy *feature* jest stałym elementem tego typu twórczości. Schematy osobowości – naturalny i konstruowany – mają również swoje przełożenie na dzieła audialne. W dokumentalno-artystycznych gatunkach radiowych – reportażu i *feature* – najczęściej spotykanym tworzywem głosowym jest żywe słowo bohatera. Reportaże radiowe zogniskowane są wokół dokumentalnej kreacji bohatera, realizowanej z zachowaniem możliwie największego mimetyzmu. Większa swoboda twórcza, którą dopuszcza *feature*, pozwala na zbliżenie się do drugiego modelu i konstrukcję bohatera, stworzenie go według własnej, autorskiej wizji. O ile reportażowi radiowemu bliżej do bohatera naturalnego, o tyle *feature* w większej mierze dopuszcza wspomniane operowanie fikcją, kreację i realizację artystycznych celów. Niezależnie jednak od wszelkich starań autora, by bohatera w artystycznej audycji radiowej ukazać możliwie najbardziej naturalnie i rzetelnie, proces jej tworzenia zawsze zakłada ingerencję w nagrany materiał, choćby poprzez konieczność jego skrócenia.

W *feature* granica pomiędzy modelami zaciera się, naturalni bohaterowie nabywają cech charakterystycznych dla kreacji i zaczynają pełnić w dziele rolę artystyczną. Postaci nie niosą ze sobą jedynie elementów poznawczych, to również nośnik wartości estetycznych, pewien konstrukt artystyczny.

Bohater w reportażu, *feature*, a przede wszystkim w słuchowisku radiowym jest nośnikiem zdarzeń, motywów, gwarantem rozwoju fabuły. W teatrze radiowym, analogicznie do literatury, przejawia się proces postaciowania. Henryk Markiewicz wyróżnia dwie metody: postaciowanie bezpośrednie i pośrednie⁸¹. Pierwszy model to nazwanie wprost cech bohatera, pośrednie zaś wymaga od odbiorcy wysnucia wniosków z podanych informacji. W reportażach i audy-

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 156.

cjach typu *feature* proces ten może przebiegać podobnie, partie narracyjne mogą bezpośrednio wskazywać na cechy postaci lub ukazywać ją w określonych sytuacjach, działaniu. Niezależnie jednak od postaciowania, które ujawnia się w każdym dziele, bohater w *feature* może zostać wykreowany, nie zaś przedstawiony, jak ma to miejsce w reportażu. Kreacja bohatera może się odbywać poprzez kreację aktorską, gdy artysta wciela się w postać, co ma miejsce w słuchowiskowych fragmentach włączanych do *features*, np. w audycjach *Modlitwa zapomnianej Michalak* czy *Skrzydła na własny użytek* Zadrowskiej i Mularczyka. Innym sposobem na wykreowanie bohatera jest ujawnienie jego obecności poprzez jego listy czy pamiętnik. Aktor nie pracuje wówczas na konstrukcji dialogowej, lecz narracyjno-monologowej wcześniej przygotowanego tekstu. Tak przedstawiony został główny bohater *Słusznego człowieka* Terezy Križkovej⁸²; listy Ivana stają się dla słuchacza podstawowym źródłem wiedzy o postaci.

Bohater w *feature* nie zawsze jednak musi zostać obdarzony głosem. Konstrukcje narracyjne opowiadające o postaci mogą stać się podstawą audycji bez konieczności angażowania realnego bohatera bądź aktora, który pozwoli usłyszeć głos bohatera. *Feature* inscenizowany, np. *On the Shore Dimly Seen* Whiteheada⁸³, choć bazuje na autentycznym protokole przesłuchania osadzonego, nie zawiera tworzywa głosowego przynależnego bohaterowi. Protokół recytowany przez autora audycji, obok partii narratorki, staje się głównym źródłem wiedzy o wydarzeniach z Guantanamo. Natalie Kestecher w audycji *Lighten up, Carlos*, o której więcej piszę w rozdziale piątym, również nie zawarła głosu Carlosa: słuchacz zapoznaje się z bohaterem poprzez opowieści o nim.

Warto jednak pamiętać, że nawet żywe, spontaniczne słowo autentycznego bohatera w *feature* jest również elementem estetycznym i kompozycyjnym. Jak niejednokrotnie zaznaczałam, *feature* należy postrzegać poprzez zrównanie formalno-treściowe, z którego wynika, iż każde tworzywo w dziele jest elementem estetyzującym.

Bohater i autor w reportażach radiowych to wzajemnie dynamizujące się stałe, których znaczenie w kontekście danej audycji materializuje się wraz z jej powstaniem. Bohater widziany okiem reportażysty, jego historia skomponowana zgodnie z regułami radiowego montażu stają się historią skierowaną do słuchaczy. W *feature* postaci te – twórca i bohater – nie są opozycyjne, a komplementarne. Zadaniem autora nie jest jedynie przekazanie cudzej historii, lecz również dokumentacja drogi, którą przebył, by ją przekazać. Swoją obecność i postępy w realizowaniu dzieła przekazuje słuchaczowi zazwyczaj w partiach narracji odautorskiej. Może się zdarzyć, że historia, którą twórca planował opowiedzieć, zmienia się w trakcie nagrań. Taka sytuacja miała miejsce podczas realizacji *Ella*

⁸² Więcej o tej audycji zob. rozdział 4.

⁸³ Tamże.

from Prague Brit Jensen⁸⁴. Dokumentalistka spotykała się ze swoją bohaterką, by uwiecznić jej historię miłości i małżeństwa, które zakłócone zostało przez sytuację polityczną Europy. Jednak im dłużej trwały rozmowy obu kobiet, tym bardziej oczywiste się stawało, że to nie miłość między Ellą i Ladislavem jest kluczowym elementem fabularnym audycji. Dzieło Jensen stało się historią złożoną z niedopowiedzeń, tajemnic i skrawków przeszłości, które Ella zachowała w pamięci. Kłopoty z pamięcią Elli stały się przeszkodą na drodze do wyjaśnienia zagadkowego zachowania Ladislava i jego zniknięcia z życia rodzinnego. Niezwykła atmosfera audycji przywodzi na myśl szpiegowskie filmy z gatunku *noir*. Postępy w nagraniach, a także zmianę punktu ciężkości audycji, autorka relacjonuje słuchaczowi w partiach narracyjnych, które pojawiają się regularnie w całej audycji. Słuchacz nie tylko poznaje historię Elli, ale również dokumentację procesu realizacji dzieła.

Intensyfikacja obecności autora w dziele dzieje się za sprawą jego rozbudowanych partii narracyjnych lub w przypadku realizacji najbardziej osobistej odmiany gatunkowej – *feature* bohatera-autora. Złączenie obu funkcji w jednej osobie skutkuje powstaniem audycji bardzo subiektywnej, niekiedy noszącej cechy przekazu autobiograficznego. Taką audycją jest m.in. *As Many Leaves* Sally Hershops⁸⁵, gdzie autorka dokumentuje przebieg radzenia sobie po zakończonym związku.

Feature nie musi jednak posiadać głównego bohatera. *A Cow A Day* Pejka Malinovskiego⁸⁶ stanowi rozbudowany odautorski monolog. Bohaterem nie jest jednak autor, to przykład audycji realizującej definicyjne założenia Sievekinga, który widział w *feature*, wspomniany już przeze mnie, afabularny układ dźwięków. Malinowski, podążając za wybraną o świcie przypadkową, indyjską krową, prowadzi spójną, lecz metaforyczną i skojarzeniową, opowieść.

W przekazach artystycznych wizja czy też perspektywa autora zawsze będzie istotna i zauważalna, to zwrot ku subiektywizmowi odróżnia je od przekazów informacyjnych czy publicystycznych, dlatego też artystyczne reportaże radiowe należy traktować jako dzieła sztuki, którymi bez wątpienia są.

⁸⁴ Brit Jensen – z pochodzenia Dunka. Niezależna producentka radiowa, autorka *features* i reportaży radiowych dla duńskich, czeskich, australijskich i brytyjskich rozgłośni radiowych. Mieszka i pracuje w Czechach.

⁸⁵ Więcej o tej audycji zob. w rozdziale 3.

⁸⁶ Tamże.

ROZDZIAŁ 2

RYS HISTORYCZNY: PIERWSZE *FEATURES*

Feature jest gatunkiem powstałym w Europie, dlatego właśnie poddam tutaj opisowi realizacje europejskie, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł niemieckich, brytyjskich i polskich. Pierwsze miały miejsce na przełomie lat 20. i 30. XX wieku, a w latach 50. realizowano *features* na szerszą skalę.

Audycje dokumentalno-artystyczne, by je określić możliwie najszerzej, powstawały niemal na całym świecie, wszędzie tam, gdzie rozwijał się reportaż radiowy i słuchowisko. Ponieważ nie sposób jednak przywołać początków gatunku w każdym kraju, w którym działała rozgłośnia radiowa, to ze względu na miejsce powstania gatunku najistotniejsza była dla mnie perspektywa europejska. Wybór Niemiec i Wielkiej Brytanii podyktowany został chęcią przybliżenia początków *feature* w krajach, w których rozwijał się najprężniej. Brytyjskie BBC było miejscem narodzin pierwszej realizacji, a film akustyczny dał początki gatunku w niemieckich rozgłosniach. Obraz ten współgra z rysem historycznym audycji w Polskim Radiu i rozgłosni Radia Wolna Europa, gdzie artystyczne reportaże radiowe również odgrywały istotną rolę w ramówce lat 50. i 60.

W części dotyczącej analizy poszczególnych egzemplifikacji gatunku sięgam po realizacje nie tylko europejskie, ale również amerykańskie czy australijskie. Współcześnie audycje udostępniane są w ramach internetowych podcastów, co wpływa na zacieranie różnic w realizacjach powstałych w danym kraju. O ile początki gatunku są ściśle związane z ich geograficznym położeniem, o tyle opis współczesnych audycji chciałabym przeprowadzić ponad podziałami terytorialnymi.

2.1. Pierwsze audycje typu *feature* w BBC

Pierwsze audycje, które można zakwalifikować do *feature* powstały w Wielkiej Brytanii, w stacji radiowej BBC: „*features* jako takie były pomysłem BBC, żadna stacja w Ameryce albo gdziekolwiek indziej nie rozwinęła tego tak efektywnie”¹.

W latach 20. XX wieku grupa twórców radiowych pracujących w BBC Drama Department, m.in. Mary Allen, Archie Harding, E.J. King-Bull i Lance Sieveking, zaczęła wykorzystywać potencjał nowego medium. Nazwani pierwotnie

¹ D.G. Bridson, *Prospero and Ariel. The rise and fall of radio*, Gollancz, London 1971, s. 287.

Research Section stali się pierwszymi twórcami dzieł typu *feature*. Zachęceni przez swego kierownika Vala Gielguda, eksperymentowali z dźwiękiem i nowymi formami przekazu radiowego. Do połowy lat 30. ubiegłego stulecia w nazwie sekcji nie było słowa *feature*, dodano je dopiero w 1936 roku po połączeniu sekcji z redakcją słuchowisk, tworząc tym samym Drama and Feature Department. W 1945 roku nastąpiło ponowne rozdzielanie redakcji, odtąd funkcjonowała redakcja słuchowisk (Drama Department) i oddzielnie *features* (Features Department), których szefami do lat 60. XX wieku byli odpowiednio Val Gielgud i Laurence Gilliam.

Pierwsze dzieło z gatunku *feature* datuje się na rok 1928. Był to program zatytułowany *The Kaleidoscope* i został wyemitowany 4 września o godzinie 9:50.

Julian Potter podaje, iż audycja autorstwa Lance'a Sievekinga opowiadała o „życiu człowieka od kołyski po grób”². Dzieło było złożone z wielu głosów, a w produkcję zaangażowano wielu aktorów; w *The Kaleidoscope* również muzyka odgrywała istotną rolę. Audycja stanowiła pewnego rodzaju eksperyment, ponieważ wymagała od słuchacza wysiłku intelektualnego, a składały się na nią fragmenty dialogów, poezja, śpiew chóru, dźwięki morza oraz muzyka, m.in. Chopina, Czajkowskiego, Straussa, Wagnera. Nagranie pierwszej audycji typu *feature* nie zostało zarchiwizowane.

Dzieło Sievekinga było swego rodzaju eksperymentem audialnym, on sam zaś autorem dość kontrowersyjnej definicji programów typu *feature*, mówiącej, że dzieła te stanowią swoisty „układ dźwięków mający swój temat, lecz nieposiadający fabuły”. *Feature* jako gatunek nie ma jasno określonych granic, jednak audycja Sievekinga, próbując nadać mu pewne ramy, zdaje się być jego bardzo zaawansowaną formą, o czym świadczą: eksperymentalne nagranie bez wyraźnej historii, chronologii i zarysowanych bohaterów czy historia nie zawsze mająca swój początek w konkretnym, autentycznym wydarzeniu; do takich właśnie audycji odnosiła się definicja radiowca. Na przeciwnym biegunie znalazłyby się dzieła z niewielką ingerencją w autentyczność przekazu, jednak posiadające znamiona kreacji: krótkie, słuchowiskowe wstawki czy niewielkie partie narracyjne autora, dzieła po części inscenizowane, jednak znacznie bliższe reportażowi radiowemu niż audialnemu eksperymentowi.

Kierujący Research Section Gielgud zasugerował system pracy charakterystyczny dla twórców *features*: radiowcy mieli odtąd zarówno pisać scenariusze, jak i produkować swoje audycje. Taki sposób tworzenia audycji sprawia, że tekst zorientowany jest na dźwięk, a późniejsza audycja dokładnie odzwierciedla swoją pisaną wersję³. Ogłoszony pod nazwą *writer/producer system* jest w użyciu do

² J. Potter, *Stephen Potter at the BBC. Features in War and Peace*, Oxford Books, Suffolk 2004, s. 3.

³ Tamże.

dzisiaj; twórcy radiowi samodzielnie edytują, reżyserują i montują dźwięk, czasami również komponują muzykę. Dla Walker-Brown istotna jest autorska muzyka oraz indywidualne brzmienie każdego z jej dzieł: „Nie gram na instrumentach, raczej zbieram dźwięki i tworzę z nich muzykę. Nie jestem profesjonalistką w tej kwestii, ale może to lepiej. Jeśli jesteś profesjonalnym, wyszkolonym klasycznie muzykiem, to może cię ograniczać”⁴.

Gielgud sądził, że producent radiowy „musi mieć słuch muzyczny, ostre jak brzytwa wycucie czasu i wrodzony talent lub nabyte zdolności do płynnego sterowania mechanicznego”⁵. Mary Allen rozpoczęła pracę w BBC w 1927 roku, była autorką „serii mozaik łączących wiersze i muzykę”⁶. Po wprowadzeniu jednoosobowego systemu pracy Allen była przerażona, jednak z biegiem czasu dostrzegła pozytywne strony takiego działania: „Jak dobrze. Dopiero teraz mam odwagę i przyjemność przyglądania się scenariuszowi od początku do końca”⁷.

Wybuch II wojny światowej wpłynął na tematykę poruszaną przez twórców *features* w BBC. W 1939 roku Gilliam rozpoczął produkcję serii zatytułowanej *The Shadow of the Swastika*, która opowiadała o partii nazistowskiej. Seria opierała się na współczesnych wówczas dokumentach i przemówieniach niemieckich⁸, a jej produkcja została zakończona w 1940 roku. Dla twórców serii przekaz za pomocą dźwięku, bez użycia obrazu, był kluczowy, jak pisze Alex Goody, „dla stworzenia skutecznego wrażenia rzeczywistości, ale ta siła dźwiękowej realności – zdolności do bycia jak rzeczywistość bądź funkcjonowania zamiast niej – podniosła ważne polityczne i moralne kwestie w czasie kryzysu krajowego”⁹.

Features były również tworzone na potrzeby niemieckich i austriackich rozgłośni BBC. European Service powstało jako oddział BBC Overseas Service pod koniec lat 30. XX wieku. Noel Newsome sprawował funkcję kierownika redakcji informacji europejskich, przed którym odpowiadali redaktorzy informacji, a ci z kolei byli odpowiedzialni za redakcje obcojęzyczne. Hugh Carleton Greene został redaktorem w redakcji niemieckiej. Jednak twórcy *features* podlegali Gibsonowi Parkerowi, który nie odpowiadał przed powyższymi redakcjami. Redakcje felietonów i *features* mogły w związku z tym tworzyć według własnych wytycznych, niezależnie od politycznych restrykcji płynących z redakcji informacyjnych¹⁰.

⁴ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

⁵ V. Gielgud, cyt. za: J. Potter, *Stephen Potter at the BBC...*, s. 7.

⁶ Tamże, s. 2.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 49.

⁹ A. Goody, *BBC Features, Radio Voices and the Propaganda of War 1939–1941*, „Media History” 2018, nr 24(2), s. 194.

¹⁰ G. Mansell, *Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting*, Weidenfeld and Nicolson, London 1982, s. 81.

Publicystyka była w tym czasie przesycona propagandą, ale jak ocenia Stephanie Seul:

features, które stanowiły mniej niż 10 procent niemieckiej twórczości, wykorzystywały bardziej subtelne metody przekazywania brytyjskiego przekazu propagandowego, a mianowicie humor i satyrę. Pierwsze *feature*, które wprowadzono jesienią 1940 r., były raczej suche i nudne, przybierały formę udratyzowanej prezentacji wydarzeń z dnia¹¹.

Niemniej jednak odcinkowe satyry zyskały na popularności. Trzy najpopularniejsze odcinkowe *features* satyryczne, powstałe na przełomie 1940 i 1941 roku i emitowane do końca wojny, to *Kurt und Willi*, *Frau Wernicke* i *Die Briefedes Gefreiten Hirschal*. *Kurt und Willi* autorstwa Bruno Adlera, miał premierę 11 listopada 1940 roku i przybrał formę rozmowy napisanej w dialekcie berlińskim między Kurtem Krügerem, naiwnym nauczycielem szkoły średniej, a Willim Schimanskim, jego cynicznym przyjacielem z Ministerstwa Propagandy. Odcinki trwały od niespełna czterech do siedmiu minut¹², a ich bohaterowie spotykali się raz w tygodniu w berlińskiej kawiarni i rozmawiali o ostatnich wydarzeniach politycznych i życiu codziennym. Kurt wierzył we wszystko, co hitlerowska propaganda opowiadała Niemcom, a Willi, który posiadał szeroką wiedzę o Ministerstwie Propagandy, pozbawiał go iluzji i był bardzo wiarygodny jako pracownik Ministerstwa Propagandy¹³.

Reakcją na sukces serii były produkcje zaadaptowane na rynek austriacki: *Frau Wernicke* została wyemitowana pod tytułem *Frau Blaschke*, a późniejsza realizacja *Frau Schiernagel* (lub *Schingal*)¹⁴; *Pacher und Pachulke*, austriacka wersja *feature* o Kurcie i Willim napisana przez Roberta Lucasa. Nie zostały wymienione okoliczności spotkania bohaterów, ale ich zawody już tak: Pacher był politycznie naiwnym lekarzem, a Pachulke dobrze poinformowanym dziennikarzem¹⁵. Ostatni odcinek, wyemitowany 14 kwietnia 1944 roku, kończy się lamentem Pachera: „Kto wam, starej gwardii, pomoże, gdy nie będzie już Gestapo i SS?”¹⁶.

¹¹ S. Seul, *British Radio Propaganda against Nazi Germany during the Second World War*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Cambridge, 1995, s. 67.

¹² Przeważnie około 5 minut. Zob. R. Dove, *It tickles my Viennese humour: Feature Programmes in the BBC Austrian Service, 1943–1945*, [w:] *Stimme Der Wahrheit: German-language Broadcasting by the BBC. The Yearbook of the Research Centre for the German and Austian Exile Studies*, ed. Ch. Brinson, R. Dove, Editions Rodopi B.V., New York 2003, s. 58.

¹³ S. Seul, *British Radio...*, s. 68.

¹⁴ R. Dove, *It tickles my Viennese...*, s. 67.

¹⁵ Tamże, s. 60.

¹⁶ *Pacher und Pachulke*, cyt. za: R. Dove, *It tickles my Viennese...*, s. 62.

Należy pamiętać, że – mimo lżejszej formy – *features* były częścią przekazu propagandowego, a *Kurt und Willi* we wczesnych odcinkach opisane zostały jako „rozmowy propagandowe”¹⁷. Ten fakt dobrze odzwierciedla przywołany przeze mnie cytat z austriackiego remake’u.

Doskonale widać, iż forma audycji znacznie różni się od tego, co dzisiaj nazywane jest jako *feature*. Opracowany scenariusz w warstwie treściowej związany był z wydarzeniami ze świata i propagandą, celem nie było osiągnięcie wysokich walorów estetycznych, natomiast formalnie stanowił realizację artystyczną i takimi metodami się posługiwał. Satyryczne realizacje dokumentalno-artystyczne powstawały również w Polsce, było to jednak znacznie później. Dzieła takie tworzyli białostoccy autorzy reportażu w latach 70. XX wieku.

Gilliam tworzył również odcinkowe audycje dla amerykańskich słuchaczy, najpopularniejszą z nich była *Britain to America*, która miała informować Amerykanów o rozwoju wojny w Europie. Stephen Potter, pracownik BBC, skrytykował niektóre epizody. Nie podobało mu się samochwalstwo BBC w czasach wojny oraz nierozważne użycie zbyt wielu głosów, docenił natomiast partie orkiestry¹⁸.

Międzynarodowa działalność BBC wpłynęła na rozwój *feature* w krajach Europy i Ameryce. Mimo zaawansowanych eksperymentów z filmem akustycznym prowadzonych w podobnym czasie przez niemieckich twórców, za kolebkę gatunku uznaje BBC. Podobnego zdania jest Virginia Madsen, która dodaje, że Brytyjczycy mieli zasoby i zdolności, a oprócz tego, tworząc i wprowadzając na anteny radiowe nową formę, „trafili na dobry czas i podatny grunt”¹⁹.

Madsen nie wskazuje na jedną konkretną realizację, która mogłaby być pierwszym *feature* w BBC. Za początki gatunku uznaje zrealizowany w roku 1936 panoramiczny *feature* *The March Of The '45* autorstwa Douglasa Geoffreya Bridsona. Audycja opowiadała o bitwie pod Culloden. Madsen postrzega tę audycję jako akustyczny film „*mise-en-scène*, wizję świata większą niż życie, a jednocześnie intymną”²⁰. Drugą audycją, wciąż jeszcze uważaną przez badaczkę za jedną z pierwszych, jest datowana na rok 1956 eksperymentalna produkcja słuchowiskowa Dylana Thomasa *Under Milkwood*.

Przeniesienie wszechświata do studia radiowego, opowiedzenie o nim poprzez głosy, efekty dźwiękowe i muzykę, intymna realizacja pokazująca siłę dźwięku – te

¹⁷ Tamże s. 58.

¹⁸ J. Potter, *Stephen Potter at the BBC...*, s. 92.

¹⁹ Rozmowa autorki z Virginią Madsen, 11.07.2018.

²⁰ V. Madsen, *Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation*, „The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media” 2005, nr 3(3), s. 189.

cechy stały się osiowymi elementami *feature*²¹, gatunku, który chociaż nie zawsze był tak jednomyślnie nazywany, rozwijał się w niemal każdej europejskiej rozgłośni radiowej.

Features tworzone w czasie II wojny światowej, a także później, realizowane były na podstawie scenariusza. W 1950 roku Gilliam opisuje dwie metody tworzenia audycji: współpraca pisarza z radiowcem oraz, opisywany już przeze mnie, system jednoosobowy²². Wspólne dla obu sposobów pracy są tworzywa: aktorzy, efekty dźwiękowe i muzyka, oraz etapy pracy: pomysł, *research*, spisanie scenariusza i produkcja. Mimo iż dzieła były wcześniej spisywane, miały naturę dokumentalną: „żywy kontakt z tym, o czym piszesz, to sedno sprawy”²³. Żywy głos bohatera stał się domeną lat 50. i 60. XX wieku.

2.2. Film akustyczny: pierwsze *features* w Niemczech

Niemieckie audycje typu *feature* pierwotnie rozwijały się niezależnie od brytyjskiego nurtu. Niemieccy twórcy radiowi od lat 20. XX wieku eksperymentowali z dźwiękiem, formami podawczymi i ramami gatunkowymi. Swobodne podejście do definicji *feature* wynika po części z jego natury, jednak jest również odzwierciedleniem tego, w jaki sposób forma ta powstawała w Niemczech. Jej początki związane były z filmem akustycznym, którego pierwsze realizacje datowane są na lata 30. XX wieku.

Prace nad pierwszymi filmami akustycznymi prowadzili eksperymentatorzy radiowi i filmowcy zajmujący się dokumentem. Jednym z nich był Walter Ruttmann, który współpracował z producentem radiowym, aktorem, scenarzystą i reżyserem Alfredem Braunem²⁴. Próbował on przenieść techniki filmowe, takie jak cięcia, montaż czy przejścia między scenami, do prac nad dźwiękiem²⁵. Stworzył dźwiękowe obrazki niemieckich miast, w których jedna scena płynnie przechodziła w kolejną, każda z nich była usytuowana w konkretnej przestrzeni dźwiękowej: minuta głośniejszej muzyki na Placu Lipskim, minuta marszu protestujących, minuta na stadionie piłkarskim czy kolejna z odgłosami fabryk²⁶. Twórcy posługiwali się technikami zapożyczonymi z filmu, operowali planami dźwiękowymi, zbliżeniami, ujęciami z dystansu, nakładaniem się ścieżek.

²¹ S.A. McHugh, *Oral history and the Radio Documentary/Feature: Intersections and synergies*, University of Wollongong. Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, 2010, s. 251.

²² L. Gilliam, *Introduction*, [w:] *BBC Features*, ed. L. Gilliam, Evans Bros, London 1950, s. 205.

²³ Tamże, s. 208.

²⁴ Tamże, s. 8.

²⁵ S. Street, *The Memory of Sound: Preservic the Sonic Past*, Routledge, London–New York, 2015, s. 108.

²⁶ A. Breton, cyt. za: S. Street, *The Memory of Sound...*, s. 108.

W 1930 roku powstała audycja *Wochenende* autorstwa Waltera Ruttmanna. Jest dźwiękowym obrazem miejskiej przestrzeni Berlina podczas weekendu. Pierwowzorem był film składający się z kilkunastu miejskich scenek *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* z 1927, po którym postanowił stworzyć film w wersji radiowej. Program trwa 11 minut, jest kolażem dźwięków, głosów i muzyki; łącznie użyto 228 różnych fragmentów dźwiękowych, niektóre z nich były nagrane w studiu, większość jednak w terenie²⁷. Nagranie trwające 11 minut zawierało rytm miejskiego życia zebrany w ciągu dwóch dni²⁸. Miejskie obrazy tworzone przez Brauna i Ruttmanna stawiały miejsca w roli bohaterów audycji w dźwiękowym dialogu²⁹ i były realizacjami w pełni wpisującymi się w ramy audycji dokumentalno-artystycznych.

Virginia Madsen wśród pionierskich dzieł wymienia również panoramiczny *feature* Ernsta Schnabela³⁰ zatytułowany *Dwudziesty dziewiąty stycznia*, który został wyprodukowany w 1947 roku, a rok później powstała dla BBC jego angielska wersja. Audycja powstała w oparciu o 35 tysięcy listów nadanych do stacji radiowej NWDR od słuchaczy, zawierała więcej głosów niż bohaterów, a słowa i dźwięki kreowały trudną do zapomnienia atmosferę³¹. W *feature* obecny był również narrator, który opowiadał o wspomnianej w listach mroźniej, styczniowej nocy³².

Kolejnym krokiem milowym była „emancypacja oryginalnego dźwięku”³³. Rozwój technologiczny i przenośne sprzęty nagrywające odegrały dużą rolę w radiofonii lat 50. i 60. XX wieku. Spowodowało to rozwój gatunków radiowych oraz rozrost form podawczych w ramach tych gatunków.

Peter Leonard Braun nazywany jest „ojcem chrzestnym” niemieckiego *feature*, to on zapoczątkował coroczne International Feature Conference – międzynarodowe konferencje dla twórców radiowych *features*. W stacji radiowej Sender Freies Berlin (SFB), powstałej w 1955 roku, założono redakcję, która zajmować się miała *akustycznym filmem*, czyli *feature*. Braun rozpoczął tworzenie nowej formy poprzez rozwinięcie technik montażu, wykorzystanie nowych, precyzyjnych mikrofonów i technik *mise-en-scène*³⁴. Dla Brauna *feature* nie może zostać osta-

²⁷ T. Crook, *Radio drama. Theory and practice*, Routledge, London–New York 1999, s. 207.

²⁸ Tamże.

²⁹ S. Street, *The Memory of Sound...*, s. 109.

³⁰ Ernst Schnabel był niemieckim pionierem *feature*, a w latach 1951–1955 sprawował funkcję dyrektora stacji radiowej Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR).

³¹ V. Madsen, *Children of Sodom and Gomorrah: A critical reflection*, „RadioDoc Review” 2014, nr 1(1), s. 9.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ V. Madsen, *Children of Sodom...*, s. 6.

teczenie zdefiniowany przez pryzmat formy czy treści, *feature* oznacza ideę, dziwość, bezkres, nieodkryte łądy – to wolna przestrzeń³⁵.

Do najważniejszych dzieł Brauna zaliczają się *Chickens* (1967), *Hyenas* (1972), *Catch as Catch Can* (1970) i wyprodukowany w 1973 roku *Glocken in Europa* (*Bells in Europe/Dzwony Europy*), który otrzymał nagrodę Prix Italia, został przetłumaczony na 15 języków i uzyskał status kultowego. Peter Leonhard Braun i realizator dźwięku Dieter Großmann przez 50 dni przemierzali Europę i w poszukiwaniu jej głosów przebyli 12 tysięcy kilometrów; znaleźli je w katedrach, wiejskich kościołach, w klasztorach i na polach bitew. Poprzez opowieść o dzwonach, które alarmują o wojnie, katastrofach, pożarach, małżeństwach, narodzinach i śmierci, Braun przedstawił historię Europy i jej mieszkańców. W powstanie *feature* zaangażowanych było łącznie dziewięć stacji radiowych.

2.3. Rys historyczny artystycznego reportażu radiowego w Polsce

Historia artystycznego reportażu radiowego w Polsce jest nierozdzielnie związana z reportażem radiowym w ogólnym rozumieniu. Nie powstała bowiem, śladem BBC, komórka do działań artystycznych, z zespołu słuchowiskowego również nie został wyodrębniony zespół do pracy nad dziełami artystyczno-dokumentalnymi. Pojawiały się związki pomiędzy reportażem i słuchowiskiem, w czym upatrywać by można późniejsze sytuowanie *feature* pomiędzy tymi gatunkami: „dla radia rzucił prasę Jerzy Janicki i Andrzej Mularczyk, dla słuchowisk zdradziła reportaż Zofia Posmysz. [...] Wnosząc do radia doświadczenia pisarskie i reporterskie i jednocześnie ucząc się sztuki pisania słuchowisk, wszyscy ci autorzy uwierzyli w magiczną siłę słowa”³⁶.

Aby choć pobieżnie przyjrzeć się rozwojowi sztuki reportażu artystycznego w Polsce, należy wyodrębnić poszczególne realizacje, które teraz – z perspektywy ogólnoeuropejskich badań nad radiem – nazwać można jako *feature*. Należy jednak pamiętać, że termin ten nie został upowszechniony wśród radiosłuchaczy, również nie wszyscy twórcy określają tak swoje realizacje. Do rozumienia tego terminu w Polsce jeszcze powrócę pod koniec tego rozdziału.

Pierwszymi dziełami reportażowymi były sprawozdania radiowe w całości przekazywane przez autora, który opisywał słuchaczom miejsca, historie i zdarzenia. Naturalnie związki sztuki z dokumentem mają swój początek jeszcze wcześniej. Janina Jankowska³⁷, założycielka i kierownik Studia Reportażu

³⁵ P.L. Braun, cyt. za: V. Madsen, *Children of Sodom...*, s. 6.

³⁶ A. Budzyński, *Literatura i mikrofon, czyli 70 lat udanego związku*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Tenten, Warszawa 1995, s. 87.

³⁷ Była Przewodnicząca Rady Programowej Polskiego Radia SA (1994–2002), laureatka m.in. takich nagród jak: Prix Italia za reportaż „Polski Sierpień” (1981), Złoty

i Dokumentu Polskiego Radia w latach 1998–2004, za początki tej formy uważa pisane reportaże autorstwa Ksawerego Pruszyńskiego czy Melchiora Wańkowicza³⁸.

Reportaże pisane przez literatów i odczytywane na antenie radiowej powoli zostały wyparte przez teksty pisane i odczytywane przez samych reportażystów radiowych. Pierwszym reportażystą, który odważył się w ten sposób przedstawić swój reportaż, był Andrzej Mularczyk: „tekst pisany, autorski, mówiony wprost do słuchacza, stawał się zwierzeniem”³⁹. Kolejnym krokiem w dziejach polskiego reportażu artystycznego było włączenie wypowiedzi bohaterów, by uwiarygodniły audycje. Jednak trudno było zestawić swobodny, „przaśny język bohaterów”⁴⁰ ze starannie napisanym tekstem. Rozwiązaniem tego problemu okazało się zatrudnianie naturszczyków, którzy wcielali się w role autentycznych bohaterów. Ich role nie były jednak dokładnie zapisane, „aktorzy” mówili własnym językiem⁴¹. Zabieg ten, bez wątpienia niosący znamiona kreacji, nie był jednak włączany do audycji ze względów artystycznych, a estetycznych i miał na celu ułatwienie słuchaczowi odbioru.

Od początku lat 50. obecne były na antenie Polskiego Radia hybrydyczne formy radiowe. W 1950 roku powstał montaż poetycki autorstwa Bogdana Ostromięckiego *Noc zimowa*, składający się z poezji, prozaicznej opowieści o górniku Janie Chodeli oraz „słowa wiążącego”, jak nazywano partie narracyjne, autorstwa Ostromięckiego, odczytanego przez aktorkę Halinę Michalską.

Rok później zrealizowana została audycja *Uwolnią nas czerwoni robotnicy*, w reżyserii Haliny Szydłowskiej, realizatorem akustycznym był Zdzisław Habielski, a ilustracją muzyczną zajął się Czesław Aniołkewicz. Już sama obsada świadczy o złożonej konstrukcji dzieła. Udział wzięli lektorzy: Barbara Klukowska, Józef Nowak, Danuta Wodyńska, recytator Andrzej Szczepkowski i narrator Stefan Śródka. Audycja została opracowana na podstawie wspomnień i listów więźniów politycznych w Polsce sanacyjnej oraz wzbogacona o utwory poetyckie i pieśni więzienne. Program miał polityczny wydźwięk, zrealizowany został ku chwale ojczyzny i socjalizmu, jednak formalnie była to audycja synkretyczna: artystyczna o charakterze dokumentalnym. Innym przykładem poetycko-dokumentalnego montażu jest audycja *Hiszpania walcząca*, także z 1951 roku, składająca się z poezji, m.in. Federico Garcíi Lorki, związana słowem narratora.

Mikrofon (1989), Premios Ondas za reportaż *Powódź wszystkich Polaków* (1998), Prix Europa – wyróżnienie w kategorii *Market Place of Ideas* za koncepcję Konkursu stypendialnego im. Jacka Stwory dla młodych twórców (1998).

³⁸ J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia...*, s. 102.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Z. Posmysz, cyt. za: J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 102.

⁴¹ Tamże, s. 103.

W 1957 roku Jerzy Janicki zrealizował audycję zatytułowaną *Opowieści z czerwoną kartką*. Program miał ciekawą konstrukcję: Janicki napisał dialogi, które odgrywali aktorzy na tle dźwięków zarejestrowanych w głośnym lokalu przez Mariana Bekajłę. Ta audycja, podobnie jak przywołane przez Jankowską montaże dokumentalne Feliksa Kidawy⁴², były „krokiem w drodze do *feature'a*”⁴³. Jednym z pierwszych artystycznych reportaży radiowych i w całości dźwiękową audycją artystyczną jest dzieło *Czerwone róże – opowieść nieliteracka* Mariana Bekajły⁴⁴, zrealizowane we współpracy z Bronisławem Wiernikiem.

O powstaniu audycji Piłatowska pisze tak:

W roku 1955 Marian Bekajło, który zajmował się wówczas kroniką kryminalną, zbierając materiały do kolejnej audycji, zafascynował się głosami obecnych tam prostytutek. Nagrał opowieść jednej z nich. Do pracy nad tym nagraniem włączył się Bronisław Wiernik i tak powstał nagrany w pełni poza studiem reportaż artystyczny pt. *Czerwone róże – opowieść nieliteracka*⁴⁵. Na swoją premierę pierwszy polski *feature* czekał aż dwa lata, problematyczne były nagrania prostytutek, gdyż w tamtym okresie „prostytcja w Polsce oficjalnie nie istniała”⁴⁶.

Audycja, która według Jankowskiej mogłaby być pierwszym, pełnym reportażem artystycznym w Polsce, niestety nie zachowała się. W archiwum Polskiego Radia nie przetrwały ani zapis dźwiękowy, ani scenariusz czy inna – słowna – wersja programu.

Marian Bekajło był autorem opowieści radiowych: były one w całości złożone z wcześniej przygotowanego tekstu i opowiadane przez narratora, w którego wcielał się autor lub aktor. Audycje opowiadały o przypadkowych spotkaniach, jak w *Fotografii sprzed lat dziesięciu*, czy przemyśleniach autora tekstu, jak w przypadku *Tego się nie da powiedzieć*; obie audycje powstały w 1958 roku. Audycje powstały w oparciu o wcześniej przygotowany tekst i zrealizowane poprzez partię narracyjną. Ich przynależność gatunkowa jest zatem kwestią dyskusyjną; są to nieskomplikowane formalnie, narracyjne audycje reporterskie, których potencjał artystyczny leży w sprawnym realizatorsko przedstawieniu interesującego, a w przywołanych przykładach – nieco nostalgicznego tekstu.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Marian Bekajło był reżyserem filmowym, reportażyście i sprawozdawcą Polskiej Kroniki Filmowej. Tworzył filmy dokumentalne dla Telewizji Polskiej oraz pracował w Programie III Polskiego Radia.

⁴⁵ I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie” 2009, nr 1(2), s. 33.

⁴⁶ J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 103.

Istotnym krokiem w rozwoju polskiej szkoły reportażu było zgłoszenie w 1956 roku pierwszej polskiej audycji do międzynarodowego konkursu Prix Italia. Był to reportaż Jerzego Janickiego zatytułowany *Opowieść o mariackim hejnale*, który powstał we współpracy ze Stanisławem Ziembickim. Jednak na sukces podczas Prix Italia polski reportaż musiał poczekać 10 lat, kiedy to w kategorii „Dokument” zwyciężył reportaż Witolda Zadrowskiego *Śmierć słonia* zrealizowany podczas safari w Afryce⁴⁷.

O pierwszych *features* i zwycięskiej realizacji Zadrowskiego Brettle pisze:

Pierwsze *features* i reportaże radiowe były zwykle oparte na scenariuszu i odegrane przez aktorów. Chociaż gatunek istniał od lat dwudziestych, Prix Italia nie wprowadziła kategorii *radio feature* aż do 1953 roku [...]. Pierwszy prawdziwy przełom w „akustycznym filmie”, jak określa gatunek Peter Leonard Braun, założyciel International Feature Conference, zwiastowała realizacja polskiego dokumentalisty Witolda Zadrowskiego *Śmierć słonia* (1965); 42-minutowy „montaż żywych nagrań” przedstawia polowanie na słowa w dzikiej Afryce – opowiedziane przez szepty, szelsty i odgłosy wystrzałów⁴⁸.

Zanim jednak polski reportażysta otrzymał tę prestiżową nagrodę, w Polskim Radiu powstawały – również za sprawą Zadrowskiego i jego żony Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej – inne audycje, które chciałabym przywołać w tym podrozdziale.

Na uwagę z pewnością zasługuje realizacja *Skrzydła na własny użytek* wyemitowana 16 października 1958 roku, której autorami są właśnie Joanna Dąbrowska-Zadrowska i Andrzej Mularczyk. Rzecz dzieje się w małej miejscowości Łuków, którą odwiedza reportażysta. Odwiedza w sposób dwojaki: teatralnie – metaforycznie, oraz rzeczywiście – reportersko. Audycja skomponowana jest bowiem z połączenia słuchowiska i reportażu radiowego. Rozpoczynają ją rozważania aktorskiego reportażysty o nudzie panującej w mieście, wciąż tych samych twarzach mijanych na ulicy i problemie z przygotowaniem jakiegokolwiek materiału dziennikarskiego z tej miejscowości: „Co ja napiszę o tym miasteczku? Chyba tylko, że nuda przechadza się po ulicach, [...] że i w pierwszym, i siódmym dniu tygodnia ci sami ludzie kłaniają się tym samym ludziom, skazani są na siebie”. Dziennikarz poznaje handlarzkę skrzydłami, rozmawia z nią, przysłuchują się muzyce słyszanej z okna jednego z domów⁴⁹, a muzyka i teksty śpiewanych piosenek korespondują z poruszaną w całej audycji tematyką. Sprzedawczyni sugeruje, że może warto

⁴⁷ Dokładna nazwa nagrody to *National Italian Press Association Prize for Documentaries*.

⁴⁸ K. Brettle, *Radio is Dead: Long live radio documentaries and features*, <http://australianaudioguide.com/radio-is-dead-long-live-radio-documentaries-and-features/> (dostęp: 10.05.2018).

⁴⁹ Muzyka diegetyczna, słyszalna dla bohatera filmu bądź, jak w tym przypadku, bohatera *feature*.

porozmawiać z mieszkańcem miasta, co – w piątej minucie – kończy pierwszą partię słuchowiskową. Po niej następuje wypowiedź mieszkańca Łukowa, żywy głos bohatera formy reportażowej, po której znów słuchacz zostaje przeniesiony do słuchowiskowej rozmowy. Teatralny dialog za każdym razem stanowi wstęp do fragmentu reportażowego, a czasami oba płynnie się ze sobą łączą:

SPRZEDAWCZYNI SKRZYDEŁ W PARTII SŁUCHOWISKOWEJ A widzi Pan?
 DZIENNIKARZ W PARTII SŁUCHOWISKOWEJ A kto to jest?
 MIESZKANIEC Z FORMY REPORTAŻOWEJ Doktor Skarzyński, znam go od czterdziestu lat⁵⁰.

Rozmowa reportera i handlarki bywa wstępem do tworzywa reporterskiego lub komentarzem do niego. Razem tworzą poetycko-reporterski obraz małego miasteczka i jego mieszkańców, który handlarka skrzydeł przynosi na bardzo uniwersalny poziom. Opowieść o mieszkańcach Łukowa staje się opowieścią o człowieku w ogóle, nabiera metaforycznego charakteru i porusza ważne kwestie ludzkiego życia. *Skrzydła...* doskonale wpisują się w ramy gatunkowe *feature*, w odmianę audycji z elementami słuchowiska. Jest to połączenie obu form, z którego wyłania się autorska wizja przedstawienia człowieka, nudnego z pozoru miasteczka, ludzkich aspiracji i możliwości. Treści dokumentalne i żywe słowo bohatera dopełniają udratyzowaną rozmowę dziennikarza i handlarki, co nie oznacza, że to słuchowiskowe fragmenty są ważniejsze dla całego dzieła.

Nie wszystkie audycje z lat 40. i 50. XX wieku się zachowały, nie sposób więc wyrokować, która audycja jest pierwszym polskim *feature*, mogą jednak zaryzykować stwierdzenie, że audycja Zadrowskiej i Mularczyka to najstarsza zachowana audycja, która świadomie i intencjonalnie łączy formę słuchowiskową i reportażową w celu osiągnięcia szerszej perspektywy i ukazania pełniejszego obrazu. Na tej podstawie z dużym prawdopodobieństwem mogę stwierdzić, iż *Skrzydła...* są najstarszym zachowanym polskim *feature*.

Mimo iż możliwości techniczne i umiejętności twórców pozwalały na użycie głosu bohaterów, to wciąż zdarzały się realizacje reporterskie w całości oparte na narracji odautorskiej. Andrzej Mularczyk i Jerzy Janicki w 1959 roku zrealizowali audycję *Granica – reportaż o piątym przykazaniu*, która opowiadała o mężczyźnie zamordowanym przez swojego sąsiada. Przyczyną tragedii był 18-centymetrowy pas ziemi, granica ich działek. Narracja oparta została na historii zwaśnionych sąsiadów, relacji z pobytu autorów we wsi i nawiązaniach biblijnych – co jest już widoczne w tytule audycji. Tekst jest jednocześnie dokumentalny i metaforyczny, a audycja ma charakter publicystyczno-artystyczny.

⁵⁰ Wszystkie cytaty z audycji, o ile nie zaznaczono inaczej, spisane zostały bezpośrednio z nagrania.

W 1960 roku przyszły laureat Prix Italia Witold Zadrowski, wraz z Bronisławem Wiernikiem i Jerzym Janickim, zrealizowali audycję, która łączyła w sobie różne tworzywa głosowe i formy podawcze: realny głos bohaterów, odczytywany tekst, fragmenty poezji, nagranie rozmowy telefonicznej. *Lokomotywa – audycja o pamięci*⁵¹ dotyczy trzynastoletniego Dawida Rubinowicza, żydowskiego chłopca, którego pamiętniki zostały odnalezione kilkanaście lat po zakończeniu II wojny światowej.

Audycję rozpoczyna dziecko, które zadaje pytania, jak się później dowiadujemy, o pamiętnik: „Co pisał? A jak nie musiał, to dlaczego pisał? A czym?”. Ten sam dziecięcy głos przytoczy później fragment wiersza *Lokomotywa* Juliana Tuwima, zaś Roman Zygdlewicz⁵² odczyta wiersz księdza Jana Książkiewicza.

Nagrania miały miejsce we wsi, w której żył Dawid z rodziną. W reportażu wypowiadają się: nauczycielka Dawida – Florentyna Krogulcowa, jego koleżanka z ławki – Kazimiera Ulankiewicz i kolega (anonimowo). Włączone zostaje również nagranie rozmowy telefonicznej kobiety, która ocalała z obozu w Oświęcimiu. Przyrównują oni zapiski Dawida do pamiętników Anny Frank oraz wskazują, jak dokładnie i szczerze sporządzał swoje notatki.

Warto również wspomnieć wspólną realizację Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Witolda Zadrowskiego. W 1966 roku powstał reportaż artystyczny *Coś za każdymi drzwiami*, który poruszał kwestie ostateczne; jego bohaterami byli: kobieta uratowana z wypadku i jego świadkowie, 87-latka, która chciałaby dożyć wiosny, matka, która straciła syna, alpinista, były żołnierz i stary zegarmistrz. Istotną rolę pełni również narrator, w rolę którego wcielił się Gustaw Holoubek.

Audycja składa się z wypowiedzi bohaterów, pojedynczych scenek, które łączy tematyka eschatologiczna. Ciekawym zabiegiem artystycznym jest fakt, że autorzy nadali narratorowi dodatkową rolę, nazywając go współczesnym Asmodeuszem, czyli demonem znanym m.in. z Księgi Tobiasza ze Starego Testamentu. Każda z wypowiedzi bohaterów poprzedzona jest partią narracyjną, rozpiсанą w formie opowieści i zwrotu do słuchacza: „Widzicie? Pokazałem wam...”, scena z zegarmistrzem zostaje zapowiedziana w ten sposób: „Widzicie te drzwi? To drzwi do sklepiu zegarmistrza”. Narrator wprowadza również słuchacza

⁵¹ Realizacja akustyczna Mariana Adamskiego.

⁵² Roman Zygdlewicz – żołnierz AK Okręg Łódź „Barka”, sporządził rękopis, a następnie maszynopis, w którym zawarł informacje o tworzących się w Łodzi strukturach ZWZ/AK, różnych aspektach życia okupacyjnego miasta, m.in. organizowaniu przez Niemców obozów, więzień i getta. Zob. <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/39262,Zbrodnia-Zgierska-wspomnienia-Romana-Zygdlewicza-zolnierza-AK-Okregu-Lodz-Barka.html> (dostęp: 19.04.2018). W Archiwum Polskiego Radia, w opisie audycji pojawia się informacja o tym, że to Zygdlewicz czyta wiersz, nie ma jednak potwierdzenia, że jest to ta sama osoba.

w okoliczności wypadku, z którego kolejarz uratował starszą kobietę, dynamicznie opisuje jego przebieg, spokojnie puentuje i zadaje słuchaczowi pytanie: „Niestety nie mam wpływu na to, co się teraz wydarzy. To wydarzyło się w przeszłości. [...] O czym teraz myślicie?”. Jest to realizacja funkcji fatycyjnej, która angażuje słuchacza i podtrzymuje z nim kontakt.

Narrator w tym dziele jest ekstradiegetyczny – heterodiegetyczny; Asmodeusz prowadzi narrację najwyższego stopnia, nie był uczestnikiem ani świadkiem wypadku kobiety. W pewien sposób wprowadzona zostaje (zabieg niemożliwy do zastosowania w dziele dokumentalnym) iluzja narratora wszechwiedzącego. Postać narratora doskonale łączy w tej audycji przekazywanie informacji z walorami artystycznymi. Asmodeusz jest przewodnikiem słuchacza po tym dziele, wyrazem artystycznego zamysłu twórców.

Stosowanie różnych form głosowych będzie się powtarzało w innych dziełach tworzonych lub współtworzonych przez Zadrowskiego. W *Zagładzie polnego królika* z 1967 roku, obok lektorskich zapowiedzi bohaterów pojawia się anglojęzyczny fragment archiwalnego dźwięku z odliczaniem do startu i głosem: *There is something moving!*⁵³. Dźwięki płynnie przechodzą w odgłosy z elektrowni, w której toczy się akcja reportażu⁵⁴.

Jerzy Janicki i Marian Bekajło współpracowali wielokrotnie, a jednym z efektów tej współpracy była audycja *Lekcja poloneza* stworzona w 1961 roku; jej realizacją akustyczną zajął się Marian Adamski. Reportażyci przejrżeli drobne ogłoszenia w prasie codziennej i zbudowali opowieść o współczesnej im Warszawie, idąc tropem autorów ogłoszeń. Anonse dotyczą nauki języków, sprzedaży samochodu, chęci zakupu zestawu wędkarskiego, wycieczek zagranicznych i innych. Po każdym ogłoszeniu przeczytanym przez aktorkę, następuje krótka rozmowa z autorem ogłoszenia, wyjątki stanowią: tytułowa lekcja poloneza, której dźwiękowy zapis towarzyszy słuchaczowi przez cały czas trwania audycji, oraz informacja o srebrnej papierośnicy, która jest do odebrania w izbie wytrzeźwień – po tym anonsie autorzy umieścili rozmowę dwojga mężczyzn. Jeden z nich opiekował się drugim, gdy ten miał trudności z poruszaniem po spożyciu zbyt dużej ilości alkoholu, jednak nic nie wskazuje na fakt, by którykolwiek z nich był właścicielem papierośnicy. Trzecim wyjątkowym ogłoszeniem jest sprzedaż fortepianu: autorzy odwiedzają mieszkanie, w którym znajduje się instrument, a otwiera im kilkuletnia dziewczynka. Dziecko obawia się wpuścić mężczyzn do domu, ale z krótkiej rozmowy słuchacz dowiaduje się, że ojciec nie mieszka z nią i matką, a powodem sprzedaży fortepianu są pieniądze potrzebne na wakacje dla dziewczynki.

⁵³ *There is something moving!* – Tam coś się rusza! (tłum. z ang.).

⁵⁴ Audycja opowiadała o kradzieży defektoskopu z elektrowni w Pątnowie i chorobie promiennej złodzieja.

Kilkanaście historyjek, których przyczynkiem były ogłoszenia prasowe, aktorka podsumowuje słowami: „A to były tylko drobne ogłoszenia...”. Audycja nie ma jednego, konkretnego bohatera, jej mozaikowa konstrukcja pokazuje losy różnych ludzi, które splotła – na potrzeby reportażu – codzienna prasa. Motywem przewodnim autorzy ustanowili dźwięki poloneza, wprowadzili aktorkę odczytującą ogłoszenia, niektóre zilustrowali metaforycznie, a nie poprzez rozmowę z autorem. Audycja ma ciekawą budowę, jej struktura z pewnością odzwierciedla artystyczny, dźwiękowo-ilustratorski, a nie jedynie poznawczy, zamysł twórców.

Janicki we współpracy z Andrzejem Kudelskim zrealizował audycję *Kto sprzedaje lemoniadę?* (1965), którą przywołałam przy opisie narratora selektywnego. Tytuł reportażu ma swoje źródło w początkowej scenie: autorzy szukają chłopca, który sprzedawał lemoniadę. Reportażysta w rozmowie z Andrzejem – głównym bohaterem – stara się dowiedzieć jak najwięcej o jego rodzinie. Okazuje się, że Andrzej uciekł z domu dziecka, bo jak mówi, tam są sieroty, a on ma rodziców. Chłopiec opowiada o rodzicach i ich zawodach – ojciec jest motorniczym, matka pracuje w restauracji. Prawda jest jednak zupełnie inna, rodzice są nieporadni życiowo, nadużywają alkoholu, ojciec większość życia spędził w zakładach karnych. Bohater, opisując swój dom, posłużył się historią swojego kolegi Pawła, którego tata faktycznie pracuje jako motorniczy. Reportażysta pyta chłopca, dlaczego kłamie? Andrzej odpowiada, że nie kłamie, co autor konkluduje stwierdzeniem: „żył tam ze swoją prawdą, która była kłamstwem [...] budował swoją prawdę”. To stwierdzenie, poza oczywistym związkiem z opowieścią chłopca, zwraca uwagę na pojęcie prawdy w reportażu w ogóle. Autor zdemaskował kłamstwa chłopca, jednak to nie ukazanie faktycznej sytuacji jego rodziny jest sednem audycji. Niekonsekwencje i kłamstwa Andrzeja składały się na obraz jego życia w taki sam sposób, w jaki inni bohaterowie opowiadają o sobie. Reportaże, zarówno artystyczne, jak i nakierowane społecznie, często zbudowane są z nieweryfikowalnych prawd i wątków, których wyraźny kształt mógł się zatrzeć w pamięci bohatera.

Ciekawym zabiegiem realizacyjnym posłużyły się w 1963 roku reportażystki Krystyna Melion i Maria Rosa, które dały do prasy dwa ogłoszenia matrymonialne, by nagrać – i zdemaskować – oszustów matrymonialnych. Interesującym zabiegiem konstrukcyjnym w reportażu *2 godziny, 45 minut i 15 sekund byłem z narzeczoną* było to, że „narratorem audycji był »uczłowieczony« mikrofon, który »mówił« – odrealnionym głosem Macieja Kwiatkowskiego”⁵⁵. Jankowska określa *2 godziny, 45 minut...* jako próbę realizacji reportażu uczestniczącego, co rzeczywiście ma miejsce poprzez demaskowanie nieuczciwych kandydatów na mężów. Wprowadzenie Kwiatkowskiego w roli mikrofonu-narratora zdaje się być ciekawe i ze względów estetycznych, i realizatorskich.

⁵⁵ J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 105.

Na lata 60. przypada najintensywniejszy, radiowy okres twórczy Jacka Stwory. W 1961 roku zrealizował on reportaż *Trzeba głęboko oddychać*. To historia dwóch mężczyzn osadzonych w więzieniu: więźnia ze sprawy 14651 skazanego na dożywocie za zbrodnię w Auschwitz i więźnia ze sprawy 29856 skazanego na 10 lat pozbawienia wolności za napady z bronią w rękę. Rozmowy reportażysty ze skazanymi przeplatają się, każda z nich jest przez autora zapowiedziana. Pierwszy więzień opowiada o powodach swojego aresztowania, pracach, które wykonywał w obozie, a także o miłości, którą tam stracił. Drugi z więźniów, Ryszard Gert, rozmawia ze Stworą o książce, której fragment – w formie opowiadania – został uhonorowany Nagrodą Polskiego Radia. Bohaterem jest Franek, blokowy z obozu koncentracyjnego, którego pierwowzorem była autentyczna postać. Autor książki poznał swojego bohatera w więzieniu, rozmawiali przez osiem tygodni. Gert opowiada o motywacjach Franka, jego usposobieniu, miłości do młodej Czeszki, którą pragnął uratować od śmierci. Kobieta nie chciała jednak opuścić matki, więc Franek dał jej ostatnią radę: „trzeba głęboko oddychać”. Opowieści więźniów łączą się i uzupełniają. Autor nie skonfrontował swoich bohaterów podczas nagrań, zrobił to dopiero w procesie montażu audycji. Obaj opowiadają tę samą historię, jednak z dwóch różnych perspektyw.

Jacek Stwora nagrywał audycje, w których historie różnych osób, pozornie przypadkowych, tworzyły mozaikowy obraz obranego przez autora tematu. Dzieje się tak w reportażu $N^2 + N^3 + N^n$ – *zdąża do nieskończoności* z 1962 roku. Zapowiedziani jako współcześni reportażysty bohaterowie: Wojtek lat 10, student lat 26, emeryt lat 63, siostra Franciszka lat 32 i poeta Publiusz Owidiusz Nazo urodzony w 43 roku p.n.e., opowiadają o wszechświecie. Rozmawiają o planetach, konstelacjach, galaktykach, ale również o mikrokosmosie każdego z nich: marzeniach, aspiracjach i ograniczeniach. Kilkakrotnie w dziele pojawia się również fragment autorstwa Publiusza Owidiusza Nazo, po łacinie i w polskim tłumaczeniu. Podobnie skonstruowana została również audycja *Czarny księżyc* z 1967 roku, w której naukowiec, malarz, poetka i rzeźbiarz-architekt opowiadają o uniwersalnych wartościach humanistycznych. Wypowiedzi naukowca przeczą prawom logiki, opowiada on, że był świadkiem powstawania galaktyk 30 miliardów lat temu, reporter dopytuje, ale nie konfrontuje się z uczyonym. Pozwala mu opowiedzieć o swoich poglądach, które naukowiec podsumowuje słowami: „Najważniejsza jest teoria humanistyczna, żeby wolność była”.

Charakter pewnej kolekcji opinii i wrażeń ma również audycja *Nie ma białych aniołów* z 1963 roku. Bohaterką audycji jest zmagająca się z problemem alkoholowym aktorka. Ona sama się jednak nie wypowiada, jej obraz złożony jest z opowieści jej przyjaciół i współpracowników. Charakter audycji zostaje zaznaczony już na początku, kilka głosów – niemalże nakładających się na siebie – odpowiada na pytanie, gdzie ona jest: że widziano ją wczoraj, gdzieś na schodkach. Późniejsze wypowiedzi, nigdy niezdradzające personaliów bohaterki, dotyczą jej problemu, ale też osobowości i sposobu życia. W reportażu kilkakrotnie słychać utwór

Edith Piaf *Je ne regrette rien*, co koresponduje z treścią i może być postrzegane jako metaforyczny głos bohaterki.

Badacze radia wielokrotnie zaznaczali⁵⁶, ja również przytoczę tę myśl, że dla Jacka Stwory najistotniejsze było starcie idei, przez które rozumiem takie skomponowanie reportażu, by temat i pewien koncept autora został przedstawiony słowami bohaterów. Audycje Stwory to radiowy obraz najszerszej perspektywy, autor w panoramicznym ujęciu ukazuje ludzkie historie, poglądy, nie waha się stosować nawiązań do innych tekstów kultury i metafor.

W latach 70. ubiegłego wieku ukształtowały się trzy szkoły polskiego reportażu radiowego: warszawska, krakowska i białostocka. Szkołę warszawską i krakowską różniło podejście do głosu autora – w roli obecnego w dziele narratora. Reprezentowana przez Jacka Stworę szkoła krakowska opowiadała się za jego obecnością. Stwora narrację odautorską „uczynił ważnym elementem utworu”⁵⁷, a zamiast relacjonować zdarzenia, budował dramaturgię ścierając myśli i idee⁵⁸. Jak pisze Jankowska, Stwora „rzeczywistość realną traktował instrumentalnie”⁵⁹, był pionierem reportażu kreowanego, czyli takiego, „gdzie reporter wywołuje zdarzenia, niekiedy nawet wcielając się w jedną z postaci. Znaczną rolę odgrywa też zarówno jego osobowość, jak i osobowość bohatera (lub bohaterów) reportażu, będących niejako współautorami całości”⁶⁰. Niektórych z cech reportażu kreowanego – rola autora, wcieleniowość, sama kreacja – nie sposób nie przyrównać do dystynktywnych właściwości *feature*.

Cechami charakterystycznymi reportażu warszawskich było ich gawędziarstwo, metaforyczność opowieści. Przedstawiciele szkoły warszawskiej unikali w dziełach głosu reportażystów, stawiając tym samym na pierwszym miejscu autentyczny dźwięk i głos bohatera.

Trzecią z powstałych w tamtym czasie szkół reportażu była szkoła białostocka, reprezentowana m.in. przez Wiesława Janickiego. Dzieła spod białostockiego szyldu były satyrami, krytykowały negatywne zjawiska i często przybierały kabaletowe formy.

Początek lat 70. XX wieku to również czas działania ośrodka reportażu w III Programie Polskiego Radia pod kierownictwem wspomnianej już przeze mnie Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej. Jak podaje Jankowska: „Zadrowska potrafiła stymulować rozwój bogatych form reportażowych, od gawędy radiowej

⁵⁶ Zob. też: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.

⁵⁷ J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 106.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ E. Olejniczakowa, *Reportaż wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 19.

po magazyny literackie, które dziś doskonale mieściłyby się w gatunku *feature*⁶¹, czego najlepszym dowodem jest opisana wcześniej audycja *Skrzydła na własny użytek*. Dla każdego reportażysty współpraca z tą redakcją była wyróżnieniem, a powstałe tam audycje na stałe wpisały się do kanonu polskiego reportażu.

Lata 80. XX wieku, ze względu na sytuację polityczną w Polsce, stanowiły pewien zwrot tematyczny w polskim reportażu radiowym. Z jednej strony dziennikarze nie chcą milczeć w sprawie strajków i ogólnej sytuacji politycznej, z drugiej zaś – blokada informacji skutecznie odwraca ich uwagę na bezpieczniejsze zagadnienia „niekontrowersyjnych epok historycznych”⁶², rozwija się również nurt satyryczno-groteskowy. W tym czasie powstają jednak dwa reportaże, które do dziś stanowią kanon tej sztuki audialnej: *Polski sierpień* Janiny Jankowskiej (1981) i *Festung Breslau* Jerzego Tuszewskiego⁶³ (1980).

W 1983 roku w II Programie Polskiego Radia powstaje Studio Form Dokumentalnych, którym kieruje Tuszewski. Obok polskich dokumentów i reportaży, studio „przedstawia adaptacje największych dokonań światowych w dziedzinie dokumentu artystycznego, zwanego *feature* i form *ars acustica*”⁶⁴. To właśnie Tuszewski udostępnił dla polskich słuchaczy jedną z ważniejszych audycji typu *feature* – *Dzwony Europy* Petera Leonarda Brauna.

Później, w 1989 roku, gdy wielu zwolnionych wcześniej dziennikarzy powróciło do pracy w Polskim Radiu, w Programie I powstało Studio Dokumentu i Reportażu, a jego kierownikiem została Alicja Maciejowska. Istniało dwa lata, po czym przekształciło się w Redakcję Reportaży – był to wynik połączenia z Redakcją Reportażu Programu IV. Jej szefem został Krzysztof Wyrzykowski. Studio Dokumentu i Reportażu Polskiego Radia jako samodzielna jednostka producencka powstało 1 sierpnia 1998 roku i obecne jest na wszystkich antenach Polskiego Radia. Kontynuuje również tradycję Seminarium Reportażu, zapoczątkowaną w latach 60. XX wieku⁶⁵.

Audycje radiowe realizowane od lat 50. na antenie Polskiego Radia i Radia Wolna Europa są zbieżne pod względem cech gatunkowych i struktury z zachod-

⁶¹ J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 106.

⁶² Tamże, s. 108.

⁶³ Jerzy Tuszewski – radioznawca, dziennikarz, reżyser radiowy i teatralny, reżyser filmów dokumentalnych, laureat nagrody Złoty Mikrofon w 1993 roku. Kierownik Studia Form Dokumentalnych w II Programie Polskiego Radia. W latach 1989–1994 był inicjatorem i szefem artystyczno-programowym trzech sesji Międzynarodowego Forum Sztuki Radiowej MACROPHON (89 – 91 – 94) pod patronatem Europejskiej Unii Nadawców – EBU.

⁶⁴ J. Jankowska, *Sztuka reportażu...*, s. 109.

⁶⁵ Jankowska podaje 1970 rok jako datę pierwszego seminarium, jednak Pleszkun-Olejniczakowa przytacza wypowiedź Jacka Stwory z seminarium z roku 1967. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 115–125.

nioeuropejskimi realizacjami *features*. Polscy twórcy radiowi włączali elementy kreacji pod postacią gry aktorskiej, scenek słuchowiskowych, aktorskiego narratora. Wgląd w historię artystycznego reportażu radiowego i opis jego poszczególnych realizacji utwierdza w przekonaniu, że *feature* rozwija się w polskich radiostacjach od prawie 70 lat, nazywany był jednak reportażem literackim bądź – później – artystycznym. Zachodnie rozumienie gatunku sprawiło, że *feature* bywa łączony z realizacjami niemal nieobecnymi w polskich rozgłośniach: faktomontażami czy dziełami eksperymentalnymi.

Polskie realizacje dokumentalno-artystyczne różnią się od dzieł amerykańskich czy zachodnioeuropejskich ze względu na szeroką rozpiętość gatunkową *feature*. Kreacja, którą dopuszcza pod wieloma postaciami, wraz z rodzimą tradycją radiową, przyzwyczajeniami twórców i słuchaczy, sprawia, iż poszczególne realizacje diametralnie się od siebie różnią zarówno formami podawczymi, jak i zastosowanymi efektami dźwiękowymi.

2.4. Reportaż artystyczny w rozgłośni Radio Wolna Europa

Rys historyczny polskich reportaży artystycznych w polskich rozgłośniach radiowych nie może być kompletny bez wspomnienia, choćby w przyczynkowej formie, kilku realizacji Radia Wolna Europa.

W pierwszej kolejności chciałabym przywołać realizację z 1954 roku autorstwa Tadeusza Olsztyńskiego (Tadeusza Nowakowskiego), w reżyserii radiowej Wacława Radulskiego pt. *Tu mówi Londyn – trzy słowa, które weszły do naszej historii*. Jubileuszowa audycja dotyczy emisji programów BBC dla zagranicy, które zaczęto nadawać w 1933 roku, a powstała z okazji 21. rocznicy inicjatywy Brytyjczyków. Program – o czym wprost informuje narrator – ukazuje polską perspektywę radiowych działań BBC. Audycja, obok spikerskich zapowiedzi i newsów z lat 30., zawiera również archiwalne nagrania przemówień polityków, fragment noweli *Szopa za jaśminami* Tadeusza Nowakowskiego oraz fragmenty utworów muzycznych z zakodowanymi wiadomościami na wzór wiadomości przekazywanych przez Londyn do dowództwa Armii Krajowej. W związku z nieporozumieniem, jakie czasami powodowało przekazywanie wiadomości na płytach gramofonowych, do audycji włączona zostaje krótka, parasłuchowiskowa scena:

(W tle piosenka „Umarł Maciek, umarł”, odgłos telefonu)

MEŹCZYŻNA: Czy to sekcja polska BBC? Tu mecenas Kalinko, to skandal, proszę panów! To barbarzyństwo! Pół minuty po nekrologu kardynała Hinsleya nadaliście płytę z piosenką *Umarł, Maciek, umarł!* To skandal! To nie jest radio, to jest skandal!

NARRATOR: A tymczasem w pewnej wiosce, w pewnym powiecie, nad pewną rzeką...

MEŹCZYŻNA II: Józek, słyszysz? Londyn gra naszą melodię. To dziś w nocy. Leć i zawiadom chłopaków.

Tematyka radiowo-polityczna zdawała się być bliska twórcom tamtych lat. Słuchowiskowa scenka wzbogaca kompozycję dzieła. Jego budowa jest bardzo precyzyjna, a sama konstrukcja różnorodna, włączono do niej wiele tworzyw dźwiękowych i głosowych, z przewagą inscenizowanych, aktorskich wypowiedzi.

Radiowa tematyka dzieła nie wymagała bogatej kuchni akustycznej, warto jednak zwrócić uwagę na warstwę muzyczną, której motywem przewodnim jest V symfonia c-moll op. 67 Ludwiga van Beethovena. „Motyw losu” zaczerpnięty z tego utworu stał się – za sprawą Brytyjczyków i Amerykanów – symbolem zwycięstwa w II wojnie światowej.

Audycja ta balansuje pomiędzy dokumentalnym słuchowiskiem a *feature*; oparta o narracyjne partie wskazywałaby na dzieło bliższe dokumentowi, jednak wielowątkowa fabuła i oparta na scenariuszu kompozycja każą łączyć *Tu mówi Londyn...* z realizacjami teatru wyobraźni. Ze względu na silnie dokumentalny charakter i brak przewodniej linii fabularnej, która zmierzałaby do rozwiązania, skłaniałabym się ku postrzeganiu tej audycji jako reportażu artystycznego z elementami słuchowiska.

W 1955 roku w ramach cyklu *Teatr wyobraźni*⁶⁶ powstało słuchowisko dokumentalne *Andrzej Małkowski – twórca harcerstwa polskiego*. W wyemitowanym 15 października teatrze wyobraźni wystąpili Olga Małkowska – wdowa po Andrzeju Małkowskim, oraz jego współpracownicy: Władysław Łysakowski, Kazimierz Nałęcz i Józef Stokrotny; za radiofonizację odpowiedzialny był Eugeniusz Romiszewski. Autor zaprasza do mikrofonu obecnych w studiu współpracowników i Małkowską, ci zaś odczytują przygotowane wcześniej wspominki o Andrzeju Małkowskim. Opowieściom przyjaciół i żony oraz narracji radiowca towarzyszyły scenki słuchowiskowe, które zbudowane zostały w oparciu o opowieści wdowy. Aktorzy odgrywają harcerzy i samego Małkowskiego, każda ze scenek zapowiedziana jest przez narratora, przedstawiona zostaje między innymi sytuacja z pierwszego międzynarodowego zlotu harcerskiego w Anglii, w którym wzięła udział drużyna Małkowskiego, i problem z zapisaniem przybyłych harcerzy jako grupy polskiej. Scenka jest dwujęzyczna, aktorzy niemal każdą kwestię wypowiadają w języku polskim i angielskim, a narrator komentuje sukces – oznaczenie harcerzy polską flagą.

Ciekawa jest forma audycji, która łączy scenki słuchowiskowe, przygotowaną wcześniej narrację autora i zapowiedzianych na antenie świadków zdarzeń. Autor wyraźnie podkreśla, które fragmenty zostały zainscenizowane, zaprasza gości i przypomina ich nazwiska, by słuchacz nie miał wątpliwości, jakiego tworzywa dźwiękowego lub jakiej osoby słucha. *Andrzej Małkowski – twórca...* jest realizacją, która łączy formę audycji z udziałem gości (z tą jednak różnicą, że goście mają przygotowane już odpowiedzi i nie ma miejsca na improwizację) z reportażem

⁶⁶ Cykl *Teatr wyobraźni* RWE nadawany był w latach 1953–1978.

radiowym i słuchowiskiem. To ostatnie szczególnie nadaje całości znamiona formy artystycznej, która pobudza wyobraźnię słuchacza.

W 1959 roku ponownie wyemitowana została audycja zrealizowana kilka lat wcześniej⁶⁷, *Dom nad Lemaniem* autorstwa Aleksandry Stypułkowskiej. Audycja jest zapisem podróży w poszukiwaniu śladów Paderewskiego i osób, które go znały.

Realizację otwierają dźwięki mazurka Paderewskiego i wstępna partia narracyjna autorki, która opowiada o podróży do posiadłości zajmowanej niegdyś przez Paderewskiego. Przytacza wypowiedzi ogrodnika, który przejął dla autorki rolę przewodnika. Zwraca się również bezpośrednio do słuchacza: „Posłuchajcie Państwo wrażeń utrwalonych na taśmie dźwiękowej w czasie wizyt w opuszczonym pałacyku Riond Bosson”. Po tej zapowiedzi wyemitowana zostaje partia narracyjna zarejestrowana w pałacyku. Wypowiedź różni się od pierwszej partii: jest mniej płynna, autorka waha się, słowo jest spontaniczne, a nie – jak wcześniej – odczytywane. Autorka opisuje wygląd pomieszczeń, porównuje obecny wygląd do tego, który zapamiętała z poprzedniej wizyty, gdy dom zajmowali jeszcze Paderewscy. Kończy oprowadzanie słuchacza po Riond Bosson i rozpoczyna drugą część podróży. W przygotowanej już partii narracyjnej nagranej w studiu radiowym opisuje dzieje spadku po Paderewskim, zapowiada wypowiedź byłego pracownika pałacyku, włoskiego szofera⁶⁸, oraz innych osób, które znały kompozytora. W audycji zawarte jest również archiwalne nagranie przemówienia Ignacego Paderewskiego, które najpierw odtworzone zostaje w oryginale, w języku francuskim, a następnie odczytane przez aktora w języku polskim. Archiwalny fragment kończą słowa: „Mój dom nad brzegiem Lemanu pozostaje pusty. Czy wrócę tam kiedyś? Bóg jeden wie...”.

Aleksandra Stypułkowska⁶⁹ zastosowała w *Domu nad Lemaniem* dwa rodzaje głosu autora: spontaniczne wypowiedzi z miejsca akcji oraz wcześniej przygotowane, obszernie partie odautorskiej narracji. Zważywszy na fakt, iż technicznie możliwe było użycie jedynie słowa pierwotnie mówionego nieprzygotowanego, partie odautorskiej narracji rozpatrywać należy w kontekście zabiegu artystycznego.

Narracja autora, o której więcej piszę w kolejnym rozdziale, towarzyszy reportażowi i *feature* od początku ich istnienia. Reportażysta niekiedy ujawnia się w dziele bardzo subtelnie, sygnalizując np. zmianę miejsca akcji, lub audycja opiera się na jego wypowiedzi. Ta druga sytuacja pierwotnie wymuszona była przez możliwości techniczne, później zabieg ten miał również wymiar artystyczny. Podobną konstrukcję do omówionego wcześniej reportażu *Dom nad Lemaniem* ma reportaż Wojciecha Trojanowskiego⁷⁰ – *Dom Anny Frank*. Audycja z 1961, zbu-

⁶⁷ Nie jest znana data premiery audycji.

⁶⁸ Wypowiedź tłumaczona była na język polski.

⁶⁹ W audycji przedstawiona pod pseudonimem Jadwiga Mieczkowska.

⁷⁰ Wojciech Trojanowski – żołnierz kampanii wrześniowej, dziennikarz. Współpracował z „Przeglądem Sportowym”, Polskim Radiem, Głosem Wolnej Polski RWE. Autor cyklu reporterskiego *Wędrujący reporter*.

dowana z narracji autora, wzbogacona została kilkoma fragmentami *Dzienników Anny Frank* odczytanych przez Halinę Markowską. Również w tej audycji autor mówi bezpośrednio z domu swojej bohaterki w Amsterdamie i włącza partie narracyjne ze studia. Audycja została opracowana muzycznie przy użyciu ścieżki dźwiękowej z filmu *Pamiętnik Anny Frank*⁷¹.

Daleko bardziej zaawansowaną formalnie audycję stworzył Trojanowski w 1962 roku. *Ta żołnierska piosenka* rozpoczyna się od „szeregu cytatów pisarzy i historyków, którzy zajmowali się kwestią powstania i pierwszego wykonania *Mazurka Dąbrowskiego*”⁷². Dalej słuchacz towarzyszy reporterowi w jego podróży w poszukiwaniu miejsca powstania hymnu polskiego. Autor był przekonany, że utwór powstał 16 lipca 1797 roku⁷³, wieczór ten został zainscenizowany słuchowiskowo, co stanowi drugą część reportażu Trojanowskiego. Jak podaje badacz Konrad W. Tatarowski, Trojanowski nazwał swój reportaż „imaginacyjnym”⁷⁴ w nawiązaniu do jego ostatnich sześciu minut: zainscenizowanego sprawozdania z Reggio Emilia, którego zakończeniem jest odśpiewanie przez żołnierzy *Mazurka Dąbrowskiego*.

Imaginacyjność reportażu, jak tłumaczy Tatarowski, nie wiąże się z kreowaniem światów nieistniejących, a przeciwnie: z próbą odtworzenia „zdarzeń z przeszłości”⁷⁵. Wnioski te są niezwykle istotnie w odniesieniu do reportażu artystycznego w ogóle, a badacz konkluduje: „reportaż odwołuje się do wyobraźni rozumianej jako »zdolność do przedstawienia sobie nieobecnego przedmiotu«, przy założeniu, że ów przedmiot (okoliczności, zdarzenia, ludzie) rzeczywiście istnieje. Z intencją odtworzenia go i unaocznienia”⁷⁶. Wykreowane odwołanie do zdarzeń z przeszłości towarzyszy niemalże każdej słuchowiskowej scenie, która wzbogaca reporterski przekaz⁷⁷. Przywołanie przeszłości w słuchowiskowych scenkach twórcy audycji artystycznych wykorzystują do dzisiaj; autorzy *features* wykorzystują fikcję, która działa poniekąd w służbie prawdy.

Reportaż Zygmunta Jabłońskiego⁷⁸ *Wielka sieć* datowany jest na 1961 rok. Audycja składa się z kilku rodzajów tworzyw głosowych. Podstawą reportażu jest pamiętnik majora Romana Czerniawskiego, szefa wywiadu Polskich Sił Zbrojnych i rozmowa autora z Czerniawskim. W rolę majora wciela się aktor, odczytuje

⁷¹ *Pamiętnik Anny Frank* (1959), oryg. *The Diary of Anne Frank*, reż. G. Stevens, muz. A. Newman.

⁷² K.W. Tatarowski, *Niezależna literatura i dziennikarstwo przed 1989 rokiem. Ludzie – idee – spory*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 60.

⁷³ Tamże, s. 91.

⁷⁴ Tamże, s. 92.

⁷⁵ Tamże, s. 93.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Więcej o *feature* z elementami słuchowiska zob. rozdział 4.

⁷⁸ Zygmunt Jabłoński – telegrafista, poeta, dramaturg, pracował jako dziennikarz w Głosie Ameryki i Radiu Wolna Europa.

on fragmenty zapisków, niektóre z nich nabierają charakteru dialogicznego, gdy głos aktora wciela się również we wspomnianego w pamiętniku generała Ducha czy majora Zarębskiego, pojawiają się również inni współpracownicy. Ich rozmowy to kolejne w dziele tworzywo głosowe: już nie odczyt, a inscenizacja. Wraz z biegiem audycji, fragmentów słuchowiskowych jest coraz więcej – rozmów, depesz i kodowanych wiadomości – a słuchacz poznaje tajniki pracy wojska.

W *Wielkiej sieci* łączą się elementy narracji odautorskiej, typowej dla reportażu z tamtych lat, *feature* z elementami słuchowiska i *feature* aktorskiego. Audycja ma charakter mozaikowy, nie sposób odmówić jej artystycznego zamysłu i precyzyjnej kompozycji.

Złożoną formą i pewną hybrydycznością cechuje się również audycja *Śladami Stasia i Nel* nadana 30 marca 1964 roku autorstwa Stanisława Wujastyka, zrealizowana we współpracy z Haliną Markowską i Irmą Zembruską. Wujastyk był pilotem wojskowym, a później cywilnym, spędził pewien czas w Sudanie, miał również doświadczenie reporterskie. Nagrania są jego autorstwa, podobnie jak partie narracyjne. Pierwsza z nich stanowi wstęp do historii, swego rodzaju prolog, w którym autor wprowadza słuchacza w tematykę audycji, opisuje swoje odczucia wobec Sudanu i określa miejsce akcji. Wujastyk nie jest jednak jedynym narratorem opowieści, rolę drugiego narratora pełni Markowska, która odczytuje fragmenty *W pustyni i w puszczy*. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż nawet dialogiczne fragmenty powieści odczytane są przez aktorkę, nie zaś przedstawione w udramatyzowanej formie sceny słuchowiskowej.

Śladami Stasia i Nel to reportaż bogato – chociaż momentami nieco tautologicznie⁷⁹ – udźwiękowiony: odgłosy ptaków, turkot pociągów, śpiew lokalnej młodzieży, odgłosy przeprawy przez Nil czy szczek psa. Wszystko to daje silnie oddziałujący na wyobraźnię dźwiękowy obraz Afryki, dźwięki te zostają skonkretyzowane przez tworzywa głosowe: zarówno w narracyjnych partiach autora, jak i w przytoczonych fragmentach powieści Sienkiewicza. Ciekawym zabiegiem kompozycyjnym jest wzajemne uzupełnianie treściowe obu rodzajów tworzyw:

LEKTORKA: Świat tracił cechy rzeczywistości i zdawał się być jedną grą zaziemskich światel.

AUTOR W PARTII NARRACYJNEJ: W taki właśnie czas sudańscy wielbłądnicy zawrzasnęli nagle: *Yalla! Yalla! Yalla!*⁸⁰. I mała karawana popędziła w cwał.

LEKTORKA: W ciszy słyhać było tylko zziąjany oddech wielbłądów i głuche, szybkie uderzenia ich nóg o piasek, a czasem świst batów.

⁷⁹ Tautologia w ilustracji dźwiękowej audycji radiowych polega na powielaniu treści w warstwie dźwiękowej, przykładem z audycji *Śladami*... może być scena, w której lektorka czyta fragment powieści o szczekającym psie, co zostaje odzwierciedlone w odgłosie ujadającego psa.

⁸⁰ *Yalla* – szybciej, idziemy (tłum. z arabskiego).

W tym *feature* dużą rolę odgrywają fragmenty powieści, a reporterskie nagrania Wujastyka przenoszą treść *W pustyni...* na grunt realizacji dokumentalnej, chociaż jego partie narracyjne nie są nośnikiem fabuły, odnoszą się raczej do opowieści o Stasiu i Nel i mają charakter dźwiękowych pocztówek z Sudanu, w których autor opisuje krajobraz, pogodę czy obserwowane sytuacje.

Przynależność tej audycji do konkretnej odmiany gatunkowej nie jest jednoznaczna. Audycja jest z pewnością *feature* narracji odautorskiej, ale ze względu na fragmenty powieści nosi również znamiona *feature* inscenizowanego. Jednak tekst pisany, a w audycji wtórnie mówiony – odczytany – nie jest tekstem o charakterze dokumentalnym, który stanowi zazwyczaj podstawę *feature* inscenizowanego. Nie jest to jednak ukierunkowanie w stronę słuchowiska radiowego – powieść jest odczytana, nie zaś udratyzowana i odegrana przez aktorów.

Reportaż artystyczny w polskojęzycznych rozgłośniach radiowych rozwijał się od początku istnienia form reportażowych w Polskim Radiu i Radiu Wolna Europa. Zarchiwizowane audycje typu *feature* wskazują na początek lat 50., jednak należy pamiętać, że wiele realizacji nie przetrwało do dzisiaj, stąd niemożliwe jest wskazanie pierwszego polskojęzycznego *feature*. Istotną kwestię stanowi też nazewnictwo, którym posługiwali się twórcy radiowi z Polskiego Radia i Radia Wolna Europa. Artystyczno-dokumentalne audycje nazywane były: montażem poetyckim, montażem dokumentalnym, reportażem-słuchowiskiem, opowieścią radiową, reportażem dźwiękowym bądź literackim czy słuchowiskiem dokumentalnym. Formy podawcze audycji rozwijały się, a twórcy eksperymentowali z aktorami, partiami narracyjnymi i rozwiązaniami technicznymi.

Słowo *feature* nie pojawia się w opisie archiwalnych audycji czy wśród zachowanych zapowiedzi, jednak i dzisiaj nie jest ono powszechnie używane na antenie polskich stacji radiowych. Nie stanowi to jednak przeszkody w definiowaniu i analizowaniu audycji artystyczno-dokumentalnych z perspektywy tego gatunku i według jego wyznaczników wewnątrzgatunkowych.

ROZDZIAŁ 3

NARRATOR W *FEATURE*

Artystyczne gatunki radiowe są określane jako formy narracyjne¹, do których zalicza się: sluchowisko, reportaż i *feature*, który stanowić będzie podstawę moich rozważań w tym podrozdziale. Bachura-Wojtasik przez radiowe formy narracyjne rozumie „audialne teksty kultury prezentujące wydarzenia, bohaterów, historię, wyrażane za pomocą słów i tzw. dźwiękowej scenografii, oparte na wydarzeniach fikcyjnych bądź *non-fiction*”², a Siobhan McHugh wskazuje na podcasting jako ich szansę na zwiększenie popularności i zainteresowania ze strony słuchaczy³.

Anna Burzyńska podkreśla, jak przez lata zmieniało się postrzeganie kategorii narracji:

Na gruncie teorii literatury oraz rozmaitych teorii estetycznych [...] „narracja” oznaczała na ogół wypowiedź monologową prezentującą ciąg zdarzeń uszeregowanych w porządku czasowym, rozwijających się w czasie, powiązanych z postaciami i ich środowiskiem (światem przedstawionym), jednak wraz z uniwersalizacją pojęcia zaczęto je rozumieć jako reprezentację (ogólnie rozumiane przedstawienie świata) i autoprezentację (przedstawienie [się] podmiotu przez niego samego) zawsze wyposażone w aspekt komunikacyjny⁴.

Narracja jest pojęciem pojemnym, obecna w dziełach filmowych, teatralnych, radiowych czy muzycznych pozwala na ich kompleksową analizę i interpretację, stanowi, najogólniej rzecz ujmując, sposób przedstawienia zdarzeń. W radiowych gatunkach artystycznych szczególną pozycję zajmuje narrator, którego rolę i specyfikę chciałabym opisać. Wspomniana na wstępie badaczka medium radiowego Bachura-Wojtasik, tak pisze o narratorsze w sluchowisku *Dziesięć pięter* Cezarego Harasimowicza:

Niewątpliwie jest dźwiękowym odpowiednikiem wizualności i to on doprecyzowuje charakterystykę postaci, zapowiada ich działanie, dookreśla świat przedstawiony,

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

² J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako...*, s. 68.

³ S.A. McHugh, *Oral History and the Radio...*, s. 35–51.

⁴ J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako...*, s. 68.

precyzuje czas i miejsce akcji. [...] Warto wspomnieć, iż u początków sztuki radiowej narrator był traktowany jako zło konieczne, które niszczy siłę przekazu radiowego, jego specyfikę i zbliża się tym samym do literatury. Narracja służyła do maskowania niedoskonałości radia, tj. do maskowania jego awizualności. Skupiała się na opisach wyglądu bohaterów, miejsc, tego wszystkiego, czego sztuka foniczna nie była w stanie „pokazać”⁵.

Narrator może zatem pomóc odbiorcy w zrozumieniu dzieła, skupić jego uwagę na aspektach, których nie sposób dowiedzieć się od samych bohaterów. O wypowiedziach bohaterów Bachura-Wojtasik mówi zaś: „Warto również podkreślić, że w przypadku teatru radia, ale też i w przypadku teatru scenicznego, filmu, nie możemy mówić o języku postaci, ale o dyskursie – procesie skonstruowanym; postać mówi w swoim imieniu, ale mówi też dlatego, że autor „wkłada” jej do ust określone słowa”⁶. Za Sławą Bardijewską podkreśla, że siła narracji w słuchowisku bierze się z faktu, że „w awizualnej sztuce fonicznej jest ona zawsze osobowa [...]. Jest formą osobistej ekspresji, wypowiedzią zabarwioną emocjonalnie o dużej sugestywności, która promieniuje na dialog, wzbogacając jego sens i ekspresję”⁷.

Bardijewska i Bachura przykładają dużą wagę do narracji w radiowym dziele fikcyjnym, w którym zarówno bohater, jak i narrator mówią językiem stworzonym przez autora; siła przekazu związana jest z takim dźwiękowym przedstawieniem historii, by słuchacz mógł wyobrazić sobie bohatera, miejsca i zdarzenia; język narratora pełni zarówno funkcję poznawczą, jak i estetyczną. W dziele afikcyjnym narracja zdaje się być odarta z artyzmu i doprecyzować ma jedynie prezentowane wydarzenia; reportażysta zdradza, gdzie się znajduje, czasami dzieli się ze słuchaczem swoimi wątpliwościami, zdarza się, że prezentuje sposób, w jaki poznał historię swojego bohatera.

W reportażu radiowym i jego artystycznej odmianie – *feature* może pojawić się narrator, który stworzony jest zazwyczaj przez jedną z trzech osób: autora dzieła, jego bohatera lub aktora⁸. Nietypową sytuacją jest audycja bohatera-autora, w której zarówno autorem, bohaterem, jak i narratorem jest jedna osoba. W pracy opiszę i poddam analizie wszystkie te możliwości, ich wpływ na odbiór dzieła i jego przynależność gatunkową. Warto wspomnieć, że narracja, w kontekście dzieła radiowego, rozumiana może być na dwa sposoby. Pierwszy – jako ciąg wydarzeń, kompozycja planów akustycznych, suma wszystkich elementów składających się na opowieść. W ten sposób traktuje narrację Klimczak, opisując naturę reportażu radiowego:

⁵ J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, t. 13, s. 483.

⁶ Tamże, s. 482.

⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 78.

⁸ Audycje, w których występuje aktor, omawiam w kolejnym rozdziale.

Poprzez zróżnicowanie poziomów głośności kolejnych płaszczyzn narracji, [plany akustyczne] dynamizują opowieść, budują przestrzenną audioscenografię, ale przede wszystkim podkreślają poziom ważności jednych wypowiedzi, intymność innych. Poprzez amplitudę różnych składników obrazu akustycznego różnicują ich sensy⁹.

Narracja w tym rozumieniu to cała struktura audycji, w której – za pomocą planów akustycznych i innych zabiegów montażowych – autor uwypukla pewne sceny, nadaje większe znaczenie pewnym partiom i traktuje inne elementy jako tło. Drugie rozumienie narracji, którą analizuję w kontekście odmian gatunkowych audycji typu *feature*, to dosłowne wprowadzenie osoby narratora do dzieła.

Aleksandra Pawlik zauważa, że „dawne przekonanie, iż narracja w słuchowisku może pełnić jedynie funkcję dźwiękowego równoważnika wizualności i jako taka nie ma wartości artystycznej, ustąpiło współcześnie rozważaniom nad zróżnicowaniem form narracyjnych w dramatach radiowych”¹⁰. Chociaż badaczka skupia się na sztuce słuchowiskowej, sądzę, że twierdzenie to można przełożyć na opisywane przeze mnie przykłady dokumentalne i eksperymentalne. Narracja nie jest traktowana jako uzupełnienie, zabieg „unaoczniający” odbiorcy treści audialne, a rozumiana może być jako wartościowa, artystyczna forma, równoprawna z głosem bohatera czy muzyką. Przez lata jej rola się zmieniła – od podstawowego materiału reportażowego, koniecznej obecności, do interesującego zabiegu, który warunkować może gatunek dzieła. Chociaż, jak pisze Klimczak, „narracja jest gwarantem płynności opowieści, jej ciągłości i czytelności”¹¹, w mojej opinii, szczególnie w kontekście wprowadzenia narratora, może również stanowić ciekawą konstrukcję audialną czy stać się podstawą do stworzenia eksperymentu radiowego o najwyższych walorach artystycznych, o czym więcej piszę w kolejnym podrozdziale oraz w podrozdziale dotyczącym *feature* eksperymentalnego.

Narrator w *feature* jest jednym z ważniejszych aspektów w kontekście analizy dzieła. Nie oznacza to jednak, że narrator jest zabiegiem nowym, niespotykanym czy nader wyjątkowym. Autor w roli narratora pojawiał się w swoich dziełach od początku istnienia formy reportażowej. W czasach, w których nie było możliwe

⁹ K. Klimczak, *Reportaż radiowy – definicja i podział*, „Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, s. 127.

¹⁰ A. Pawlik, *Struktura narracyjna w słuchowisku adaptacyjnym (Na materiale Ostatniej wieczery według Samuela Becketta)*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek Toruń 2011, s. 429.

¹¹ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 97.

zdobycie nagrań z miejsca zdarzenia, cała audycja opierała się na wcześniej przygotowanym tekście. Obecnie tekst narracji również zostaje wcześniej przygotowany: może być spisany lub jedynie wstępnie zaplanowany. Kwestia ta jest nieodzownie związana z typologią tekstów pierwotnie i wtórnie pisanych i mówionych, co z kolei systematyzuje rodzaje tworzyw głosowych i form podawczych możliwych do zastosowania w reportażu radiowym i *feature*. W audycjach radiowych obok tekstów mówionych i spisanych (odczytanych czy wyrecytowanych) wyszczególnić można oryginalne i wtórne tworzywa dźwiękowe. Oryginalne będą wszelkie nagrania zarejestrowane przez autora na potrzeby danej audycji, wtórne zaś są nagrania archiwalne: prywatne i historyczne czy fragmenty (dźwiękowe) filmów, przekazów telewizyjnych lub innych audycji radiowych, które nazywane są „cytatami dźwiękowymi”¹², radiowymi bądź z innych mediów. *Feature* i reportaż radiowy są formami audialnymi, w związku z tym w żadnym z tych gatunków nie będzie występował tekst pisany w swej pierwotnej formie, jednak system ten ma przełożenie na rodzaje tworzyw audialnych, z których omawiany gatunek się składa.

Za systematyką wprowadzoną przez Aleksandra Wilkonia¹³ chciałabym przedstawić przełożenie klasyfikacji tekstów mówionych i pisanych na grunt rodzaju tworzyw głosowych w reportażu radiowym. Słowo mówione, zarówno prymarnie, jak i wtórnie, od dawna jest przedmiotem analizy radioznawców¹⁴. Przedstawiam zatem te kategorie, by wraz z przełożeniem tekstów pisanych na głos stanowiły kompletny obraz rodzajów tworzywa głosowego w *feature*.

Tabela 1. Typologia tekstów pisanych i mówionych wg A. Wilkonia uzupełniona o przełożenie teorii na grunt *feature*

Teksty mówione	Teksty pisane
<p>1. Prymarnie mówione: a. spontaniczne – słowo bohatera reportażu radiowego i <i>feature</i>. Bohater odpowiada na pytania reportażysty, nie wie, o co dokładne będzie zapytany;</p>	<p>1. Prymarnie pisane: a. nieprzeznaczone do wygłoszenia (tzw. inwarianty graficzne) – normatywnie pisane, nieprzekładalne na język mówiony. W dziełach audialnych o charakterze eksperymentalnym pojawia się ich dźwiękowy odpowiednik: odgłosy stworzone w procesie edycji dźwięku, np.: echa, pogłosy, natężenia, modyfikacje słów;</p>

¹² E. Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko?*, [w:] *Dwa teatry...*, s. 95.

¹³ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 37.

¹⁴ Zob. też. K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*; M. Kaziów, *O dziele radiowym*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Nagie słowo...*

Teksty mówione	Teksty pisane
<p>b. przygotowane – wypowiedzi reportażysty, które wcześniej zaplanował: wstęp do opowieści, opis miejsca akcji lub wypowiedzi bohatera, który wiedział, czego będzie dotyczyła rozmowa i dokładnie się do niej przygotował (np. urzędnik odpytany w konkretnej sprawie).</p> <p>2. Wtórnie mówione, odczytane – prymarnie pisane – spisany tekst narracji, który odczytuje autor, bohater lub aktor, wcielając się tym samym w rolę narratora. Tekst jest mówiony wtórnie, ale nie funkcjonuje samodzielnie jako tekst pisany.</p> <p>3. Stylizowane na język pisany – wypowiedzi stylizowane na język „książkowy”, stylizacja na baśń czy przypowieść, jak również wypowiedzi narracyjne stylizowane na język urzędowy: dokumenty czy sprawozdania.</p>	<p>b. przeznaczone do wygłoszenia – przemówienia czy oświadczenia, w kontekście audycji radiowych te, które zostały zarejestrowane na potrzeby audycji;</p> <p>c. nadające się do wygłoszenia – dokumenty, listy, wiersze, fragmenty książki lub pamiętnika odczytane do mikrofonu przez bohatera, aktora lub autora. Włączone do audycji, mogą stanowić dodatek lub podstawę formalną <i>feature</i>.</p> <p>2. Prymarnie mówione – w tekstach pisanych są to wypowiedzi spisane z pierwotnej wypowiedzi ustnej (np. transkrypcje, protokoły), w audycjach radiowych prymarnie mówione teksty mogą być realizowane poprzez włączenie nagrań, które nie zostały zrealizowane na potrzeby danej audycji (fragmenty innych audycji, prywatne nagrania bohaterów, fragmenty dźwiękowe filmów itp.). Nie zachodzi wówczas zmiana kodu z dźwiękowego na graficzny, a zmiana tworzywa głosowego z oryginalnego na wtórny.</p> <p>3. Stylizowane na język mówiony – realizowane poprzez inscenizowane fragmenty słuchowiskowe; dialogi symulują spontaniczne słowo bohatera, włączone do dzieł.</p>

Źródło: opracowanie własne.

Klasyfikacja zapożyczona z badań literaturoznawczych uzupełniona została o treści genologicznie właściwe *feature* i, poniekąd, reportażowi radiowemu. W powyższej tabeli opisane zostały tworzywa głosowe możliwe do wykorzystania w reportażu radiowym i jego artystycznej odmianie, obok których występują niezliczone formy dźwiękowe, by wymienić choćby muzykę, odgłosy generowane elektronicznie (echa, pogłosy, natężenia, modyfikacje dźwięków), kuchnię akustyczną, na którą składają się wszelkie efekty dźwiękowe będące odpowiednikiem wizualności.

Na podstawie teorii narracji Gerarda Genette'a¹⁵ i adaptacji tego podejścia na grunt radiowego *feature*, którego dokonała Susana Herrera Damas¹⁶, chciała-bym przedstawić rodzaje narracji, które mogą wystąpić w tego typu audycjach. W pierwotnie literaturoznawczej teorii zostały uwzględnione aspekty występujące w dokumentalno-artystycznych audycjach radiowych, a poszczególne kategorie dostosowane do materii audialnej¹⁷.

Wśród ról, jakie pełni narrator w *feature* dwiema podstawowymi grupami są role obowiązkowe i dodatkowe.

1. Role obowiązkowe

1.1. Rola perspektywiczna, związana jest ze źródłem wiedzy narratora. Niezbędne jest, by narrator – zanim przekaze słuchaczowi informacje – sam się z nimi zapoznał. Rola perspektywiczna to reprezentacja literaturoznawczej focalizacji, czyli relacji między narratorem i bohaterem. Mieke Bal zauważa, że focalizacja towarzyszy narracji zawsze¹⁸, a podmiot percepcji – focalitator – może być ekstradiegetyczny i intradiegetyczny, co zostanie omówione w dalszej części tekstu. Focalizacja realizowana może być na trzech poziomach¹⁹:

1.1.1. Focalizacja wewnętrzna – to punkt widzenia bohatera, który jest jednocześnie narratorem dzieła. Narrator zlokalizowany jest wewnątrz postaci, więc widzi – i przekazuje – wszystko to, co dostępne jest bohaterowi. Nie jest jednak wymogiem, by była to tylko jedna postać, focalizacja wewnętrzna może być realizowana z perspektywy kilku postaci. Narrator unikalny skupia się na jednej postaci, która staje się centralnym punktem opowieści. Narrator jest więc dawcą perspektywy, występuje w audycji i jest autodiegetyczny, staje się głównym bohaterem *feature*. Natomiast przy narratorze wieloosobowym lub zmiennym narracja prowadzona jest z punktu widzenia kilku bohaterów, narrator krąży między nimi i przedstawia ich zdanie.

¹⁵ G. Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca–New York 1980, s. 25–29.

¹⁶ S. Herrera Damas, *The Roles of the Narrator in Radio Features*, „Recherches en communication” 2012, nr 37, s. 73–80.

¹⁷ Pierwszego przełożenia teorii Genette'a na grunt *feature* radiowego dokonali wyżej wymienieni badacze, jednak w tym rozdziale prezentuję również systematykę rozpiasaną na podstawie polskich realizacji i ugruntowanych teorii radioznawczych.

¹⁸ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 151.

¹⁹ Zob. też: H. Markiewicz, *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85(4), s. 225–235.

- 1.1.2. Fokalizacja zewnętrzna – jest wyłącznie obserwacyjna. Narrator wie mniej niż bohater, jedynie go obserwuje i może przekazać słuchaczowi tylko to, co zaobserwował i doświadczył za pomocą swoich zmysłów.
- 1.1.3. Brak focalizacji lub wszechwiedza – narrator jest wszechwiedzący, nie jest też związany z punktem widzenia żadnej konkretnej postaci i co za tym idzie: wie więcej niż bohater. Perspektywa narratora obejmuje wszelkie kierunki związane ze świadomością bohaterów. W ramach tej wszechwiedzy można wyróżnić następujące stopnie:
 - 1.1.3.1. W redakcyjnej wszechwiedzy narrator jest pewnego rodzaju sędzią, który ocenia postaci i ich myśli, uczucia, postępowanie²⁰. Nie jest to jednak forma popularna w *feature* ze względu na jego dokumentalny charakter. Narrator może być wszechwiedzący w *features* inscenizowanych i eksperymentalnych, gdzie kontroluje sytuacje i rozwój historii. Narracja odautorska związana z opowieścią bohatera nigdy jednak wszechwiedząca nie będzie – autor nie ma bowiem dostępu do myśli i motywacji drugiego człowieka. Ponadto, co oczywiste, osądzanie jest wysoce nieetyczne w pracy reportażysty. Reportażysta ma jednak tę przewagę nad słuchaczem, iż odautorski komentarz nagrywany jest po zakończeniu rozmów z bohaterem. Proces włączania nagrań narracji następuje później, wówczas autor może poruszać się w przestrzeni nagrań, dostarczając słuchaczowi informacji, które nie padają z ust bohatera i są dla niego niedostępne. Rozbudowane partie odautorskie mogą więc sugerować kreacje narratora na wzór literackiego narratora wszechwiedzącego²¹.
 - 1.1.3.2. Narrator wszechwiedzący neutralny również wie wszystko na temat bohatera, jednak nie wydaje sądów. Takie podejście zdaje się być bardziej wskazane i tym samym częściej ma zastosowanie w dziełach artystyczno-dokumentalnych, jednak wszechwiedza musi się mieścić w ramach wyrazu artystycznego

²⁰ S. Herrera Damas, *The Roles of the Narrator...*, s. 75.

²¹ Taśmy-matki, czyli zbiór oryginalnych nagrań, jest często kilkakrotnie dłuższy niż ostateczny reportaż, ponadto reportażysta zawsze będzie znał bohatera lepiej niż słuchacz.

i tylko w tym aspekcie do *feature* przystaje. Nie może być kalką z poglądu literaturoznawczego.

- 1.1.3.3. Narrator selektywny opiera się na pojedynczej postaci, w ramach której jego wiedza jest nieograniczona. Tego typu narracja nie jest powszechna w realizacjach radiowych. Narrator często odnosi się tylko do jednego bohatera, jak choćby w audycji *Kto sprzedaje lemoniadę?* Andrzeja Kudelskiego i Jerzego Janickiego z 1965 roku. Autor weryfikuje słowa chłopca, obnaża jego kłamstwa, ale robi to poprzez weryfikację faktów. Jego wiedza nie może być nieograniczona z oczywistych względów – braku dostępu do uczuć i wiedzy bohatera.
- 1.1.4. Fokalizacja w filmie. W kontekście analizy przekazu medialnego warto zwrócić również uwagę na realizację tej teorii w ramach medium filmowego. Jak podaje Robert Birkholc: „fokalizacja w filmie staje się eksplicytne, ponieważ akcja nieustannie pokazywana jest przez kamerę z określonego punktu widzenia. Kamera może przyjmować perspektywę, której nie sposób przypisać żadnej z postaci (fokalizacja zewnętrzna), lub też oddawać pole widzenia jednego z bohaterów (w ujęciach subiektywnych, focalizacja wewnętrzna)”²². Podobna sytuacja ma miejsce w audycjach radiowych, gdzie mikrofon może zostać ukierunkowany na konkretnego bohatera, a struktura całego reportażu uwypuklać jego perspektywę lub stanowić o równowadze poglądów w dziele.
- 1.2. Rola narracyjna związana jest z przekazaniem historii. Narrator przekazuje słuchaczowi to, co widział i czego doświadczył. W ramach tej roli ukonstytuowanych zostało sześć typów narratora²³:
 - 1.2.1. Ekstradiegetyczny – heterodiegetyczny – narrator najwyższego stopnia opowiadający historię, w której sam nie bierze udziału. Jest poza akcją, zachowuje obiektywność. Narracja taka pojawia się najczęściej w *feature* historycznym, gdzie reportażysta próbuje dociec prawdy w sprawie sprzed lat. Autor nie jest aktywnym uczestnikiem wydarzeń, poznaje zaawilności relacjonowanych zdarzeń na podstawie dokumentów czy zeznań świadków.

²² R. Birkholc, *Fokalizacja w filmie*, Poetyka – Dynamiczny Podręcznik, <https://poetyka.wordpress.com/> (dostęp: 10.05.2018).

²³ S. Herrera Damas, *The Roles of the Narrator...*, s. 76–78.

- 1.2.2. Ekstradiegetyczny – homodiegetyczny – narracja pierwszego stopnia; narrator jest świadkiem danego wydarzenia i o nim opowiada, nie jest jednak jego głównym bohaterem. Jest to bodaj najczęściej spotykana narracja w reportażach radiowych i *features*: reportażysta w trakcie nagrań jest świadkiem pewnych zdarzeń, które później są treścią jego audycji.
- 1.2.3. Ekstraautodiegetyczny narrator – narracja pierwszego stopnia, najczęściej narrator pierwszoosobowy, bowiem jest protagonistą w dziele, opowiada własną historię. Jest to narracja wykorzystywana do zrealizowania *feature* bohatera-autora. Audycja oparta jest na własnych doświadczeniach autora, a on sam staje się jej głównym bohaterem.
- 1.2.4. Intradiegetyczny – heterodiegetyczny – narracja drugiego stopnia, podporządkowana. Narrator jest włączony do głównej treści, przejmuje rolę narratora na potrzeby konkretnego wątku. Herrera wskazuje na włączenie eksperta jako realizację tego typu narracji w dziełach radiowych²⁴. W realizacjach artystycznych pojawia się również drugi narrator, przykładem jest *feature* Jensa Jarischa *Dzieci Sodomy i Gomory*, gdzie obok narratorki (głównej) jest również *Begleitstimme*²⁵. Nie jest to często spotykany zabieg, ponieważ w reportażach radiowych i *features* stosuje się najczęściej tylko jednego narratora.
- 1.2.5. Intradiegetyczny – homodiegetyczny – narracja drugiego stopnia; narrator opowiada historię, której jest świadkiem. Przy zastosowaniu narracji odautorskiej, kiedy to autor *feature* jest narratorem pierwszorzędnym, każda wypowiedź bohatera relacjonującego omawiane wydarzenie będzie tego typu narracją. Ten wewnętrzny narrator był świadkiem wydarzenia, którego nie doświadczył autor – narrator główny.
- 1.2.6. Intraautodiegetyczny narrator – narracja drugiego stopnia; narrator opowiada historię, w której jest bohaterem. Zabieg taki jest m.in. podstawą dzieł mozaikowych, łączących narrację odautorską i bohatera-autora. W partiach realizowanych przez samego bohatera jest on narratorem drugiego stopnia.

²⁴ Tamże.

²⁵ O tej realizacji zob. więcej w rozdziale 5.

2. Harris wyróżnia trzy dodatkowe role, jakie może pełnić narrator²⁶:
 - 2.1. Fatyczna, angażująca słuchacza – narrator stara się podkreślić związek z odbiorcą. Narrator może wpływać na zachowanie i odczucia słuchacza poprzez wypowiedane słowa: sugerowanie nastroju, próbę rozweselenia bądź zwroty przeniesione z realnych rozmów: „Jesteście tam jeszcze?”, „Wiem, o czym teraz myślicie”. Funkcja ta jest widoczna w audycji *Coś za każdymi drzwiami* Joanny Zadrowskiej i Witolda Zadrowskiego.
 - 2.2. Referencyjna – narrator uwiarygodnia swoje słowa i poświadcza obecność w danych miejscach: opowiada o pogodzie, mijanych budynkach czy ludziach. Tego typu zwrotami posługuje się często Katarzyna Michalak (*Jakiś inny, Buchta*) czy Brit Jensen w *Ella from Prague*.
 - 2.3. Organizacyjna – narrator zwraca uwagę na sposób, w jaki dostarcza informacje, zdradza kulisy powstawania audycji. Narrator opowiada o tym, jak poznał bohatera, lub o kolejnej wizycie w miejscu nagrań, włącza wypowiedzi ekspertów czy świadków.

Podczas analizy *feature* nie sposób jednak pominąć jeszcze jednej, czwartej, roli, jaką może spełniać narrator. Otóż funkcja estetyczna związana jest z płynnością opowieści, nadawaniem jej tempa. Narrator może przekazywać informacje językiem poetyckim i oddziałującym na wyobraźnię. W realizacjach artystycznych jest to aspekt niezwykle istotny, ponieważ wpływa na sposób odbioru dzieła, jego wartości artystyczne i wrażenia estetyczne.

3.1. *Feature* narracji odautorskiej

W tego typu dziełach autor pojawia się w roli narratora. Reportażysta komentuje sytuację, dopowiada, umiejscawia akcję; to często spotykany zabieg w reportażach radiowych. Partie narracyjne nie są wypowiedane spontanicznie, lecz wcześniej przez autora przygotowane. Autor obecny był w reportażu radiowym od początku istnienia gatunku, odautorskie wtrącenia również, jednak wyróżnikiem w tej kategorii jest odautorska narracja niosąca nie tylko wartości informacyjne, ale również estetyczne, nierzadko zmieniające perspektywę, gdy autor „filtruje” opowiadaną historię przez własne doświadczenia.

Partie narracyjne autora mogą przybierać formę krótkich, spontanicznych komentarzy nagrywanych w drodze lub być bardziej rozbudowane. Dłuższe partie narracyjne są wcześniej spisane. Jak mówi Brit Jensen: „Ja zawsze spisuję to, co chcę powiedzieć i nie sądzę, by ktokolwiek robił inaczej”²⁷.

²⁶ S. Herrera, Damas, *The Roles of the Narrator...*, s. 78.

²⁷ B. Jensen, rozmowa z autorką z dn. 15.12.2018.

Tego typu zabieg stanowi istotny element w dziełach: *Mijając Ewę* i *Eden za wąską rzeką* zrealizowanych przez Katarzynę Michalak, *Niebo nad Sarajewem/Tak blisko, tak daleko* Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot, *Bluebelle: The Last Voyage* Hany Walker-Brown czy *A Cow A Day* Pejka Malinovskiego. To oczywiście jedynie kilka wybranych przykładów. Polskie realizacje tego typu bardzo się od siebie różnią. Michalak to jedna z czołowych polskich współczesnych reportażystek, a *Eden za wąską rzeką* jest audycją, którą sama autorka kwalifikuje jako *feature*, jest to najbardziej rozbudowany formalnie program lubelskiej reportażytki. W audycji *Tak daleko, tak blisko* narracja odautorska odgrywa dużą rolę, ponieważ stanowi opowieść autorki i jednocześnie zastępuje tłumaczenie z serbskiego.

Z kolei *Bluebelle: The Last Voyage* to klasyczny przykład użycia autorskich partii narracyjnych jako dodatku do opowieści snutej przez bohatera dzieła. Walker-Brown uzupełnia pewne informacje, ale również realizuje funkcje referencyjną i estetyczną. *A Cow A Day* to *feature*, który w całości składa się z narracji odautorskiej, co stanowi ewenement na gruncie dzieł o charakterze dokumentalno-artystycznym.

W pierwszej kolejności chciałabym przybliżyć audycję *Eden za wąską rzeką*²⁸. Ten reportaż artystyczny powstał w 2003 roku i opowiada o nielegalnych imigrantach z za wschodniej granicy i ich, często koszmarnej, drodze do Europy, a także o ludziach, którzy strzegą granicy po polskiej stronie. Artystyczna realizacja Michalak jest efektem stypendium, które otrzymała w 2002 roku w Konkursie Stypendialnym imienia Jacka Stwory adresowanym do młodych twórców.

Audycja rozpoczyna się sceną zatrzymania i przeszukania przez bliżej nieokreślone służby, jednak pierwsza partia narracji odautorskiej *Edenu*... kontrastuje z tą sceną i nie zdradza tematyki ani atmosfery audycji; Michalak mówi: „W dzień wszystko wygląda tu inaczej. Nadbużańska wioska zdaje się być oazą spokoju. Skromne, ale zadbane chałupy przycupnęły wśród słoneczników, za rzędem domów – pas zieleni i rzeka”. Drugi raz, gdy autorka wprowadza partię narracyjną, jest to pewnego rodzaju wtajemniczenie słuchacza w proces realizowania audycji. Po wypowiedzi mieszkańców o tym, jak żyje się we wsi, Michalak zwraca się do słuchacza: „A może wprost zapytać o nielegalnych?”. Skraca to dystans między autorem a słuchaczem i angażuje odbiorcę w proces tworzenia audycji. Pokazuje również, że nie wszystkie ukazane w dziele sytuacje są dla autora naturalne i proste do nagrania.

Katarzyna Michalak w swojej narracji zwraca również uwagę słuchacza na aspekty wizualne, które pozostają poza zasięgiem widza. Gdy odwiedza jedną ze swoich bohaterek Rosę, mówi: „Obok siedział jej trzynastoletni syn Murid i rysował w szkolnym zeszytce [pauza] czolgi”. Taki zabieg realizuje założenia opisane

²⁸ K. Michalak, *Eden za wąską rzeką*, Polskie Radio, 2003.

przez Bachurę jako dopełnienie audialności, wyjaśnienie sytuacji, dodanie ślepego medium „wizualności”²⁹. Dla słuchacza opowieść staje się bardziej obrazowa i łatwiejsza do wyobrażenia.

Reportażystka stosuje również inne formy podawcze. Poza podstawowym tworzywem reportażu radiowego – głosem bohatera – zdecydowała się na użycie kilku tłumaczy: fragmenty mówione przez kobiecie bohaterki tłumaczy kobieta. Podobne głosy obu kobiet pogłębiają wrażenie autentyczności, a tłumaczenie nie zakłóca obioru opowieści. W audycji użyto radiowego newsa bądź stylizacji na informację dziennikarską, reportażystka włączyła również odczyt (i tłumaczenie) fragmentów z Biblii, m.in. z Księgi Rodzaju, o wypędzeniu Adama i Ewy z raju, o wędrowce Mojżesza przez pustynię z niewoli egipskiej oraz fragment Ewangelii. Fragmenty te zestawione są np. z dźwiękiem zakładanych imigrantom kajdanek, co tworzy pewien kontekst i buduje atmosferę audycji. Reportaż ten cechuje interesująca struktura, kompozycja jest skomplikowana, co odzwierciedlać może sytuację bohaterów.

*Mijając Ewę*³⁰ to wcześniejsza realizacja dziennikarki, za którą w 2002 roku otrzymała stypendium im. Jacka Stwory. Jest to opowieść o kilkunastoletniej Rumunce; jej przypadkowe spotkanie z autorką dało początek poruszającej opowieści o dorastaniu na zderzeniu dwóch kultur. Autorka postanowiła poznać żebrzącą na ulicy dziewczynkę, a opowieść o jej życiu przerodziła się poniekąd w przypowieść o poznaniu drugiego człowieka i o sumieniu.

W pierwszych chwilach audycji *Mijając Ewę* autorka buduje scenografię dzieła: rozpoczyna od krótkiego nagrania aklamacji z mszy świętej, bezpośrednio przechodzi do żebrzącej dziewczynki, by w 25. sekundzie dzieła, rozpocząć partię narracyjną:

Odwrócić się, przyspieszyć kroku, rzucić brzydkie słowo lub głupią 50-groszówkę. Zatrzymać się... (*Ewa liczy w swoim języku*) To dziwne, że nie widziałam jej wcześniej. Przecież codziennie w drodze do pracy przechodzę obok kościoła Akademickiego. Była tak charakterystyczna, choć tak niepodobna do żebrzących na ulicy Rumunek: jasna cera, ładne rysy twarzy, a w niebieskich oczach iskry zdradzające największą w świecie ciekawość.

Michalak nakreśla okoliczności, w której spotkała swoją bohaterkę, opisuje ją, jednak jej słowa nie pełnią jedynie funkcji informacyjnej. Opis, zarówno Ewy, jak i samej sytuacji, jest poetycki: „iskry zdradzające ciekawość”, „głupia 50-groszówka”, odpowiednio intonuje „zatrzymać się...”. Autorka eksponuje funkcję ekspresywną wypowiedzi, stosuje środki językowe, które odzwierciedlają jej stosunek do dziewczynki i tematu reportażu.

²⁹ J. Bachura, *Analiza semiologiczna...*, s. 483.

³⁰ K. Michalak, *Mijając Ewę*, Polskie Radio Lublin, 2002.

Charakterystyczne dla audycji lubelskiej reportażystki jest informowanie słuchacza, skąd zna bohatera, o czym opowiada np. w reportażach *Jakiś inny* i *Buchta*. Audycję *Jakiś inny* rozpoczyna rozmowa telefoniczna autorki ze znajomą dziennikarką, zostaje jednak przerwana i płynnie przechodzi w partię narracji odautorskiej traktującej o okolicznościach, w których autorka usłyszała o bohaterze reportażu:

O panu Staszku opowiedziała mi Ania, młoda dziennikarka. Kiedyś pisała teksty o ludziach operatywnych i w ten sposób trafiła do Domu Pomocy Społecznej w Kozuli koło Białej, tam spotkała uśmiechniętego niewidomego, który niedawno znalazł pracę i dzięki temu wyszedł z finansowych tarapatów. Ale pisać o panu Staszku jako o człowieku sukcesu, to za mało. „Spotkaj się z panem Stasiem” – zachęcała.

Ta partia narracyjna – a raczej jej treść – nie wpływają bezpośrednio na odbiór audycji i nie stanowią przesłanki do kwalifikacji dzieła jako artystyczne, afikcyjny charakter reportażu został zachowany, jednak formalnie element ten wykreowała autorka. Zwracam uwagę na partie narracyjne – nawet te o charakterze informacyjnym i wspomagającym przekazywanie treści – a to ze względu na ich rolę w kształtowaniu kompozycji dzieła, która stanowi z kolei o przynależności gatunkowej.

Kolejną audycją, którą chciałabym przybliżyć, to *Buchta*³¹ Katarzyny Michalak i Magdaleny Geizler z 2018 roku. To opowieść o Helenie Piskor i jej poszukiwaniu biologicznej rodziny po tym, jak została – jako dziecko – sprzedana na targowisku. By rozwiązać zagadkę sprzed lat, autorki wybrały się w podróż w przeszłość, w głąb tajemnic skrywanych przez rodziny żyjące we wsiach w okolicy Hrubieszowa.

Rozpoczyna ją wypowiedź bohaterki, po niej zaś następuje pierwsza partia narracyjna. Wypowiedź autorki jest długa, a zawarte w niej szczegółowe informacje sięgają do samych początków tej historii:

Był ponury, październikowy wieczór, kiedy w mailowej skrzynce pojawiła się wiadomość od Magdy. Bardzo się ucieszyłam, bo z Magdą, która kiedyś współpracowała z naszym radiem, a potem wyjechała do Szkocji, nie miałam od wielu miesięcy kontaktu. Okazało się, że Magda, jako szczęśliwa mama i żona, wróciła niedawno do rodzinnego Mircza. Pewnego dnia na swoim facebookowym profilu znalazła szokującą wiadomość: był to post udostępniany przez wielu mieszkańców okolic Hrubieszowa. Jego autorką była młoda kobieta, pani Anna Piskor: (*lektorka*) „Witam, szukam jakichkolwiek informacji na temat dzieci Heleny Lewkowicz, które rodziła i sprzedawała w okolicach Mircze [...] w latach pięćdziesiątych. Było głośno w tamtych latach na temat dzieci sprzedawanych za pieniądze. Proszę, udostępniajcie,

³¹ K. Michalak, M. Geizler, *Buchta*, Polskie Radio Lublin, 2018.

szczególnie w tamtych okolicach. Wierzmy, że są jeszcze ludzie, którzy pamiętają tę aferę. Jedną z córek urodzonych i sprzedanych przez Helenę Lewkowicz jest moja mama urodzona 25.01.1953 roku, szukamy rodzeństwa”. Szybko skontaktowałam się z autorką posta, która jak się okazało, mieszkała w Wielkiej Brytanii i prowadziła przez internet własne poszukiwania biologicznej rodziny swojej mamy. Zarówno pani Anna, i jej mama, Helena Piskor, ucieszyły się z mojego zainteresowania i chęci rozwikłania sprawy. Niebawem odwiedziłam panią Helenę, która mieszka w małej miejscowości pod Lublinem.

Jest to jeden z bardziej rozbudowanych prologów do opowieści, która – w dalszej części – bazuje na słowie bohatera i realizowana jest metodami charakterystycznymi dla twórców reportażu radiowych. Słuchacz od początku zna temat reportażu i kulisy historii. Nie wszystkie informacje, którymi dzieli się autorka, są dla słuchacza niezbędne do zrozumienia opowiadanej historii. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, iż odbiorca przyjąłby audycję w niezmienny sposób bez znajomości faktów ze wspólnej przeszłości autorek. Jednak owa autorska wizja, którą przywoływałam wcześniej i do której jeszcze niejednokrotnie się odwołam, dopuszcza personalne dygresje czy – chwilową bądź dłuższą – zmianę tematycznego zogniskowania.

W *Buchcie* partie narracyjne pojawiają się często: autorka – tylko Katarzyna Michalak występuje w roli narratora – wyjaśnia zawiłości związane z aktem urodzenia bohaterki, zadaje pytanie, jak odnaleźć kogoś, o kim niczego nie wiadomo, informuje słuchacza o upływającym czasie i o tym, że nie były w stanie pomóc bohaterce odkryć prawdy o biologicznej matce, która sprzedała ją na tytułowej buchcie.

Autorki obecne są również – już poza ustrukturyzowanymi partiami narracyjnymi – podczas rozmów z główną bohaterką audycji i innymi osobami pomagającymi rozwikłać zagadkę pochodzenia Heleny Piskor.

Audycje zrealizowane przez Katarzynę Michalak trudno jednoznacznie sklasyfikować jako reportaż radiowy lub *feature*. W Polsce najczęściej określane są reportażami radiowymi, jednak podczas festiwali międzynarodowych uznawane są za *feature*, wyjątek stanowi *Eden za wąską rzeką*, który sama autorka klasyfikuje jako *feature*³². Wynika to z omawianych w poprzednim rozdziale różnic w nomenklaturze radioznawczej w Polsce i na świecie.

Partie narracyjne Michalak informują słuchacza i doprecyzowują historię, mają więc funkcję poznawczą, jednak reportażystka podaje fakty w sposób barwny – język jest poetycki, metaforyczny. *Feature* to przede wszystkim reportaż artystyczny i osobisty, z wyraźnie zarysowaną perspektywą autora. Szczególnie jest to widoczne w audycji *Złoty chłopak*, w której klamrą historii jest wprawie-

³² K. Michalak, cyt. za: W. Łuka, *O odpowiedzialności reportera...*

nie w ruch koła zabytkowej maszyny do szycia, przy której usiadła mama autorki towarzysząca córce podczas realizacji reportażu. Mimo że Michalak nie miała wiele wspólnego z bohaterem reportażu Abrahamem Tuszyńskim, opowieść staje się osobista. Ten nieprzewidywany moment, o którym słuchacz dowiaduje się z partii narracyjnej, zmienia wydźwięk opowieści na bardziej personalny. Audycję *Złoty chłopak* – ze względu na występujące w dziele różne rodzaje kreacji – omawiamy dokładniej w rozdziale czwartym, w podrozdziale poświęconym audycjom mozaikowym.

Analogiczną rolę przyjęła Hana Walker-Brown w audycji *Bluebelle: The Last Voyage*³³. *Feature* opowiada o tragicznych wydarzeniach, które rozegrały się w listopadzie 1961 roku na środku kanału Northwest Providence na Bahamach. Arthur Duperrault z rodziną wybrali się w rejs, którego kapitanem był Julian Harvey. Harvey, chcąc pozyskać pieniądze z ubezpieczenia żony, zaatakował kobietę, czego świadkiem był Arthur Duperrault. Kapitan zabił żonę i świadka zbrodni, a w końcu postanowił pozbyć się pozostałych członków rodziny. Jednastoletnia Terry Jo została w kajucie, gdy Harvey podpalił jacht. Dziewczynce udało się jednak wydostać i przez cztery dni dryfowała po oceanie. Uratowana, nie opowiedziała jednak o wydarzeniach na jachcie, milczała ponad dwadzieścia lat, dopiero w latach 80. zdecydowała się opowiedzieć o wydarzeniach z listopada 1961 roku. Terry Jo w dorosłym życiu niezwykle rzadko decydowała się na udzielanie wywiadów, zgodziła się jednak na rozmowę z Haną Walker-Brown: „Powiedziała, że słuchała innych moich audycji i spodobały jej się, dlatego się zgodziła”³⁴.

Autorka rozpoczyna audycję wprowadzeniem do opowieści o Terry Jo:

Ta historia zaczyna się w 1961 roku [...]. Pięćdziesiąt pięć lat później znalazłam Terry Jo w Green Bay w Wisconsin [...]. Dwie osoby opowiedzą tę historię, jedna z nich to sama Terry Jo [...], a druga to jej przyjaciel Richard Logan, [...] przez ostatnie trzydzieści lat pomagał jej opowiedzieć jej historię. To opowieść o odwadze, moralności, wierze.

Partia narracyjna przerywana jest wypowiedziami Terry i Richarda. Po zapowiedzi autorki ich słowa są swego rodzaju „próbkami głosu”, by słuchacz mógł się z głosami zapoznać i przyporządkować je do konkretnych osób. Zabieg ten jest często stosowany przez autorów radiowych.

Tłem dla przerażającej, ale jednak dającej nadzieję opowieści Terry, jest nastrojowa, nieco mroczna muzyka skomponowana przez Clodagh Simonds

³³ H. Walker-Brown, *Bluebelle: The Last Voyage*, produkcja niezależna, Wielka Brytania 2017.

³⁴ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

i wykonana przez grupę Fovea Hex. Autorka posłużyła się również charakterystyczną dla niej aranżacją, budującą przestrzeń dźwiękową stworzoną w oparciu o dźwięki elektroniczne i cyfrowe³⁵.

W partiach narracyjnych autorka uzupełnia informacje w opowieści Terry Jo, nie ucieka również od wypowiedzi nacechowanych emocjonalnie czy metafor: ocenia historię jako mroczną, ale dającą nadzieję, mówi, że gdyby to była bajka, Harvey – ze względu na swoją urodę – okazałby się księciem. Audycja *Bluebelle...* zawiera narrację prowadzoną z dwóch poziomów, jednak tylko jedna z nich – partie narracyjne odautorskie – jest czynnikiem kwalifikującym do tej odmiany gatunkowej, ponieważ to autorka operuje na wcześniej przygotowanym tekście; bohaterka posługuje się słowem pierwotnie mówionym, spontanicznym.

Partie odautorskie są prowadzone z poziomu ekstra-heterodiegetycznego, natomiast opowieść bohaterki to narracja intraautodiegetyczna. Terry Jo Duperault jest narratorem drugiego stopnia: opowiada historię, której jest bohaterką, a jej wątek podlega opowieści autorki. Jak zaznaczyłam wcześniej, Terry Jo nie posługuje się wcześniej sporządzonymi partiami tekstu, jest bohaterką, a nie narratorką *feature*, jednak zaznaczenie intraautodiegetycznego charakteru jej wypowiedzi jest istotne dla zrozumienia całej konstrukcji narracyjnej *features* narracji odautorskich, które zwykle w taki sposób operują poziomami narracji. Autorka jako narrator ekstradiegetyczny nakreśla ramy opowieści, jednak jej treść pozostaje w gestii uczestniczki wydarzeń.

Dwie ostatnie audycje, które chciałabym przywołać w opisie *feature* narracji odautorskiej, są niemalże w całości zbudowane z tego typu wypowiedzi. Magdalena Świerczyńska-Dolot to początkująca, jednak bardzo doceniana autorka reportaży. Podczas 44. International Feature Conference zaprezentowała *feature So Far, So Close*, była to polska reprezentacja na praskiej konferencji. *So Far, So Close* to druga wersja audycji *Niebo nad Sarajewem*, za którą otrzymała wyróżnienie podczas konkursu stypendialnego im. Jacka Stwory w 2017 roku.

Świerczyńska-Dolot w audycji *Tak daleko, tak blisko*³⁶ przedstawia historię 28-letniej Ameli Topuz. Kobieta żyje w Sarajewie; gdy miała trzy lata, wybuchła tam wojna. Artystyczny reportaż Świerczyńskiej-Dolot nie tylko opowiada o dzieciństwie w trudnym czasie, ale również o człowieku, który wchodzi w do-

³⁵ Dźwięki elektroniczne wytwarzane są przez synteзаторы, cyfrowe zaś są generowane i przetwarzane cyfrowo.

³⁶ M. Świerczyńska-Dolot, *Tak daleko, tak blisko*, Polskie Radio Gdańsk, 2017. Ze względu na fakt, iż audycja po wprowadzeniu zmian została zakwalifikowana do emisji podczas IFC, gdzie została dobrze przyjęta przez międzynarodowe grono twórców radiowych, zdecydowałam się na przywołanie w pracy późniejszej wersji *feature*.

rosłość z ogromnym bagażem doświadczeń: „To jest tak, że budzisz się jednego dnia i po prostu stajesz się dorosła” – mówi bohaterka. Autorka nadała historii prywatną perspektywę, czego efektem jest przekaz bardzo emocjonalny i wzruszający. *Feature* rozpoczyna rozmowa Świerczyńskiej-Dolot z córką:

AUTORKA: Idziemy już spać, dobrze? [...]

CÓRKA: Robiłam coś fajnego.

AUTORKA (*szeptając*): Co robiłaś?

CÓRKA (*wzdycha, usypia*): Nic... Opowiedz mi.

AUTORKA: Opowiem ci coś, chcesz?

CÓRKA: Tak.

Dialog kończy się, a audialna scenografia i muzyka przenoszą słuchacza na ulice Bośni i Hercegowiny. Autorka umiejscawia akcję i przeprowadza słuchacza przez scenerię, w której się znajduje w pierwszej partii narracyjnej: „Sarajewo. Gorący, letni poranek. Muzułmanie zaczęli akurat Bayram, więc siedzą w kawiarniach i piją mocną, bośniacką kawę [...]. Wsiadam do autobusu, jadę do dzielnicy Dobrinja, tam mieszka ona, Amela”. Autorka, spoza radiowego kadru opisuje wygląd swojej bohaterki, w tle słychać ich powitanie, sygnalizuje również obecność serbsko-polskiej tłumaczki, Małgorzaty, opowiada o swoich emocjach związanych z pobylem w Bośni.

Dopiero po tym wchodzi – w pewnym stopniu – w podwójną rolę. Pozostając narratorką audycji, zaczyna być również tłumaczem, czasami dodając coś od siebie: „Amela mówi bez emocji, twarz ma zupełnie kamienną, trudno mi uwierzyć, że to możliwe, a jednak...”. Pewne kwestie autorka tłumaczy dosłownie, cytując Amelę: „musiałam trzymać rączki na buzi mamy”, „pewnie się przejadłam”, inne zaś parafrazuje: „(*Amela mówi w języku serbskim*) Nawet wtedy, kiedy mówi o swojej mamie, która dzień w dzień płakała, bo straciła swoich rodziców, brata, siostrę (*Amela mówi w języku serbskim*). Próbowała ukrywać emocje, ale Amela doskonale wszystko wyczuwała i nie rozumiała (*Amela mówi w języku serbskim*)”. Partie narracyjne są jednocześnie opowieścią bohaterki o piekle wojny i odautorskimi komentarzami, które realizują podstawowe założenie gatunku: perspektywę twórcy dzieła.

Dialog z córką powraca, matka bawi się z dziewczynką na placu zabaw, pełna beztroski scena przechodzi płynnie w dalszy ciąg opowieści o walkach w Sarajewie – główny trzon *feature*, po którym pojawia się trzeci element kompozycyjny – nowe tworzywo głosowe. W końcowej partii audycji lektor przywołuje informacje z kilku krajów na świecie: Ukrainy, Afganistanu, Palestyny, Demokratycznej Republiki Kongo, Republiki Środkowoafrykańskiej i innych, w których doszło do zbrodni przeciwko dzieciom i młodzieży. Newsy, obok funkcji informacyjnej, mają na celu uniwersalizację problemu, który bezpośrednio dotyczył bohaterki *feature*: dzieciaka w obliczu wojny.

Ostatnia scena to kolejne spotkanie słuchacza z córką autorki. W ostatniej partii narracyjnej autorka mówi:

(w tle głos bawiącej się dziewczynki) Patrę na ciebie i wiem, że to najlepszy widok, jaki znam. Masz dziś niespełna trzy lata, prawie tyle, ile miała Amela, kiedy wybuchła wojna w jej kraju [...]. Opowiedziałam tę historię dla ciebie. Chcę, byś mogła grać w gumę, bawić się beztroško [...], chcę, byś potrafiła słuchać, kiedy ktoś chce ci powiedzieć coś ważnego. Byś kiedyś potrafiła powiedzieć „nie”. Byś mogła i chciała wpływać na rzeczywistość, córko.

Wiadomość dla dziecka staje się uniwersalnym przekazem, który niesie ze sobą audycja. Partia narracyjna dopina kompozycyjną klamrę, podkreśla osobisty charakter audycji i w delikatny sposób wypunktowuje to, co dla autorki najważniejsze.

Tłumaczenie pewnych partii tekstu jest konieczne w przypadku tworzenia audycji o charakterze międzynarodowym, nie zawsze jednak autor decyduje się na oparcie audycji na narracji odautorskiej. Świerczyńska-Dolot jest narratorem ekstra-heterodiegetycznym, zaś Amela, której głos jest znacznie słabiej słyszalny niż autorki, opowiada z poziomu narracji intraautodiegetycznej. Co ciekawe, gdy autorka mówi do córki, przejmuje cechy narratora ekstraautodiegetycznego – nie przekazuje już cudzej historii, lecz wprowadza słuchacza w świat własnych refleksji i myśli. Mimo to audycja nie kwalifikuje się jako *feature* bohatera-autora; reportażystka zdecydowała się na personalną narrację i osobistą kompozycję dzieła, jednak najistotniejsze w jej audycji są opowieści Ameli i ogólne refleksje na temat okrucieństwa wojny.

Audycją, która najsilniej związana jest z narracją odautorską jest *A Cow A Day* Pejka Malinovskiego³⁷, dokumentalisty radiowego i poety. *Feature* ten jest oryginalną realizacją, która na zasadzie indukcji – od drobnych obserwacji do panoramicznych opisów – przez pryzmat świętego zwierzęcia obrazuje indyjską kulturę i porusza kwestie związane m.in. z filozoficznym aspektem procesu słuchania. Nagrania rozpoczęły się o wschodzie słońca nad brzegiem Gangesu w Waranasi w Indiach. Malinowski wybrał przypadkową krowę i postanowił podążać za nią aż do zachodu słońca. Autor opisuje miejsce, w którym się znajduje, zauważa, że pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy, są wszechobecne krowy: „Są prawie jak ludzie, chodzą po ulicach, wchodzą do sklepów [...], więc postanowiłem śledzić krowę [...], chcę zobaczyć, gdzie pójdzie, chcę zobaczyć miasto jej oczami”. Nowatorski pomysł autor komentuje słowami: „To eksperyment: zrobienie audycji o czymś, o czym nic nie wiem. Zazwyczaj w radiu wypowiadają się jakiegoś autorytety, ale ja nim nie jestem. Postaram się po prostu być blisko niej i słuchać”.

³⁷ P. Malinowski, *A Cow A Day*, Falling Tree Productions dla BBC Radio 3, Wielka Brytania 2018. Pejk Malinowski to niezależny dokumentalista radiowy i poeta. Tworzy dla BBC i Falling Tree. Jego audycje były wielokrotnie nagradzane (m.in. Prix Europa w 2014 roku w kategorii *Best Radio Drama* za *Everything, Nothing, Harvey Keitel*).

Podążanie za zwierzęciem jest motywem przewodnim *feature*, staje się też przyczynkiem do refleksji na inne tematy. Wśród dźwięków indyjskiej ulicy Malinowski nie tylko opisuje krajobraz i spotkanych ludzi, ale również formułuje teoretyczne wnioski związane m.in. z procesem słuchania: „Sądzę, że słuchanie może być rodzajem deklaracji. Co jeśli słuchanie jest rozwinięciem idei?”. Dźwiękowe refleksje kończy dźwięk silnika: „(w tle odgłos pracującego silnika) Słuchanie tego silnika [...] to deklaracja jego obecności”. Wątki indyjskie przeplatają się z refleksjami autora, co razem tworzy unikalną atmosferę dzieła, pełną metafor, poetyckich opisów i audialnych obrazów.

Malinowski trafia również na plan filmowy bollywoodzkiej produkcji i w tej scenerii rozgrywa się jeden z niewielu dialogów w audycji. Autor rozmawia z przypadkowym mężczyzną o krowie, za którą chodzi, i zdradza formę tworzonej audycji. Rozmowa, z właściwą dla niej spontanicznością, wniosła do audycji nowe tworzywo głosowe. W niektórych partiach narracyjnych autor zdaje się posługiwać wcześniej przemyślanymi zwrotami, inne zaś charakteryzuje pewna spontaniczność i wahanie: „Więc, jest trzynasta piętnaście [...], pójdę na lunch. Trochę się martwię, że ona zniknie, ale... (westchnięcie, pauza) to mało prawdopodobne. Pobiegnę po jedzenie i wrócę wkrótce. (Cięcie) Jestem w kawiarni”. Podczas obiadu autor chciał porozmawiać z kilkoma Hindusami, ci jednak odmówili z obawy przed publicznym wypowiedaniem się o religii i – co za tym idzie – o krowach.

Bogate udźwiękowienie, które zbudowało indyjską scenografię, tworzone było bez konkretnego planu. Wybierając tę osobliwą linię przewodnią, autor pozwolił sobie na nieprzewidywalny rozwój wydarzeń. Jego niektóre przemyślenia wydają się być zaplanowane, chociaż partie narracyjne poety nie były wcześniej spisane. Autor jest narratorem *feature*, ale nie jego głównym bohaterem. W partiach narracyjnych opowiada o krowie, mieście, spotkanych ludziach. Dzieli się ze słuchaczem swoimi refleksjami i spostrzeżeniami, ale skupiają się one na jego podróży, stąd kwalifikacja gatunkowa *feature* jako narracji odautorskiej, nie zaś bohatera-autora.

Features, które opisałam w tym rozdziale, łączy obecność odautorskich partii narracyjnych, różny jest jednak sposób, w jaki zostają wprowadzone: Walker-Brown i Michalak dopowiadają pewna fakty i opisują związane z nimi emocje, Świerczyńska-Dolot użyła narracji odautorskiej jako substytutu tłumaczenia, a Malinowski zbudował na jej podstawie kompletną opowieść z perspektywy obserwatora.

3.2. *Feature* narracji bezpośredniej

W audycjach charakteryzujących się narracją bezpośrednią również występują wcześniej przygotowane partie narracyjne, jednak wypowiedziane zostają przez bohatera dzieła, a nie jego autora. Mogą być to elementy związane ze

słowem wtórnym mówionym, a prymarnie pisanym lub – rzadziej – teksty prymarnie mówione, wcześniej przygotowane³⁸.

Narracja, szczególnie jeśli prowadzona jest przez bohatera, a nie profesjonalnego reportażystę, nie jest zwykle wygłaszana spontanicznie. Zostaje wstępnie przygotowana lub może być wcześniej spisana. Narracja bezpośrednia współwystępuje zwykle w dziele wraz ze spontanicznym słowem bohatera. Jeśli jedynym tworzywem głosowym jest słowo bohatera, zazwyczaj oznacza to klasyczną realizację reportażową zbudowaną na podstawie rozmowy reportażysty, który z kolei może się ujawnić lub pozostać niesłyszalnym w dziele.

Specyficzna jest tutaj realizacja *Man at Beer Cafe* autorstwa Susanne Björkman³⁹. Autorka wprowadziła do audycji swego rodzaju „narrację bez narracji”, zabieg ten opiszę w dalszej części podrozdziału. Natomiast typowym dziełem, w którym w rolę narratora wcielił się sam bohater jest *My Lobotomy* z 2005 roku. Audycja została zrealizowana przez Davida Isaya⁴⁰ we współpracy z Piyą Kochhar. W audycji Isaya poświęconej Howardowi Dully’emu, słuchacz zostaje niejako przeprowadzony przez podróż Dully’ego właśnie poprzez partie narracyjne.

My Lobotomy opowiada o zabiegu lobotomii przy pomocy „szpikulca do lodu”, któremu w latach 60. ubiegłego wieku został poddany bohater. Howard Dully był wówczas dwunastoletnim chłopcem, który został skierowany na zabieg na polecenie macochy i ojca. Nigdy dotąd nie rozmawiał z ojcem na temat operacji, teraz – jako dorosły mężczyzna – postanowił dowiedzieć się więcej o tym, co wydarzyło się ponad 50 lat temu i co stracił w wyniku tych kilku chwil z doktorem Walterem Freemanem.

Osobami wypowiadającymi się na początku *feature* są inni pacjenci tego samego lekarza, który przeprowadził zabieg u Dully’ego. Po opisie operacji, wcześniej towarzysząca słowom muzyka cichnie, pojawia się natomiast niezbyt dobrej jakości nagranie i słowa: „Tutaj Walter Freeman, mam teraz 72 lata”. Na wypowiedź nakłada się drugi głos: „Tutaj Howard Dully... W 1960 roku, kiedy miałem dwanaście lat, ten człowiek zrobił mi lobotomię”. Bohater-narrator zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, mówiąc: „Do tej pory nie dzieliłem się tym faktem z nikim [...]. Teraz dzielę się z tobą”.

Słowa te skierowane są bezpośrednio do słuchacza. Ten zabieg narracyjny nie tylko skraca dystans pomiędzy bohaterem a słuchaczem, lecz również spr-

³⁸ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych...*, s. 37.

³⁹ S. Björkman, *Man at Beer Cafe*, Sveriges Radio, Szwecja 1974. Susanne Björkman to szwedzka profesorka i reportażystka, która karierę rozpoczęła w Swedish Radio Company w 1971 roku, laureatka nagrody Prix Italia za *I skuggan av Fantomen*.

⁴⁰ D. Isay, *My Lobotomy*, Sound Portraits Productions, USA 2005. David Isay – producent radiowy, założyciel Sound Portraits Productions i StoryCorps. Stypendysta „grantu dla geniuszy” – The MacArthur Fellows Program.

wia, iż przekaz staje się bardziej intymny, szczególnie w kontekście treści, jakie wypowiedział Dully. Dalszy tok narracji *My Lobotomy* ujawnia cel, jaki przyświecał powstaniu tego *feature*: „Nie pamiętam operacji, nigdy nie miałem odwagi, by spytać o to rodzinę. Zatem dwa lata temu rozpocząłem podróż, by dowiedzieć się wszystkiego, co mogę, o mojej lobotomii”. *Feature* składa się głównie z rozmów, jakie Dully przeprowadził na temat zabiegu, jednak jego równie istotnym elementem jest prowadzona przez Dully’ego narracja, która przeplata się z jego obecnością jako bohatera dzieła. Partie narracyjne są spójne z tematem rozmów, które prowadzi.

W rozmowie z Carol Noel, córką zoperowanej przez Freemana kobiety, Dully po raz pierwszy przechodzi bezpośrednio z roli narratora do roli bohatera. Zaraz po partii narracyjnej wita się ze swoją rozmówczynią, jego kwestie oddzielone są pauzą, w trakcie której wyciszona zostaje muzyka nawiązująca do połowy ubiegłego wieku, stając się tym samym „linią demarkacyjną pomiędzy kolejnymi scenami”⁴¹.

W całej audycji Howard Dully łączy role bohatera i narratora, tylko w jednej ze scen jest obecny jedynie jako bohater dzieła, jednak pojawia się wówczas forma tekstu wtórnie mówionego. Dully czyta swoje akta medyczne sprzed lat, spontanicznie komentując niektóre fragmenty: „Pani Dully przyszła porozmawiać o swoim pasierbie, który ma teraz dwanaście lat”; dalsza część odczytu pełni funkcję tła w stosunku do partii narracyjnej, rozpoczętej słowami: „Jest tak, jak przypuszczałem”. Bohater kontynuuje czytanie akt, spontanicznie komentując niektóre fragmenty. Wraz z muzyką następuje kolejna część narracyjna, mężczyzna mówi w niej o liście, który napisał do swego ojca, po czym przytacza jego fragment.

Większość scen zapowiedziana zostaje w partii narracyjnej, wyjątek stanowi jedna z bardziej emocjonalnych rozmów Dully’ego. O spotkaniu z ojcem słuchacz dowiaduje się w momencie jego rozpoczęcia: „Jestem tu z tatą, czekałem na ten moment czterdzieści lat”. Podczas rozmowy partie narracyjne wysuwają się czasami na pierwszy plan, Dully opowiada, że choć jego ojciec unika odpowiedzialności za operację, Howard cieszy się ze spotkania i szczerzej rozmowy.

Spotkanie z ojcem było swego rodzaju punktem kulminacyjnym tego *feature*, stanowi przedostatni element audycji i ostatni przystanek Howarda Dully’ego na drodze do poznania szczegółów swojego zabiegu. Chronologicznie prowadzona narracja zostaje natomiast doprowadzona do momentu, w którym Freeman przeprowadził swój ostatni zabieg lobotomii.

Historia Howarda Dully’ego została opowiedziana dwutorowo: chronologiczna narracja stanowi zapis drogi, jaką przebył Dully. Główny bohater, pełniąc rolę narratora, „przeprowadza” słuchacza przez swoją historię. Zapis rozmów z ludźmi, których spotkał na swej drodze, jest natomiast pewnego rodzaju

⁴¹ E. Brys, cyt. za: K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 77.

dokumentacją tej podróży. Ostatnim spotkaniem Dully'ego przedstawionym w *feature* jest rozmowa z Anią McGee, pacjentką Freemana, oraz jej córką, Rebeccą Welch. Rozmowa ta sprawia, iż Dully zaznaje wreszcie spokoju, mówiąc: „Po dwóch latach szukania moja podróż jest wreszcie skończona. Nie wiem, co straciłem podczas tych dziesięciu minut z doktorem Freemanem. [...] Wiem jednak, że moja lobotomia nie dotknęła mojej duszy. Czuję spokój”.

My Lobotomy to *feature* zbudowany z szeregu różnych tworzyw głosowych: spontaniczne, prymarnie mówione słowa bohaterów, narracja bezpośrednia Dully'ego, archiwalne dźwięki będące ekwiwalentem tekstu spisane prymarnie mówionego. Jednak to partie narracyjne, przesłaniające w pewnych momentach autentyczne rozmowy, sprawiły, iż w dziele uwypuklone zostały walory artystyczne. Przygotowana wcześniej, przed nagraniem, narracja różniła się od spontanicznych komentarzy Dully'ego oraz sposobu, w jaki prowadził rozmowy. Taki sposób wprowadzenia narratora do dzieła wskazuje na elementy nierzeczywiste, a jedynie uautentycznione poprzez fakt, iż partie narracyjne czytał główny bohater audycji, co pozwala zakwalifikować audycję jako *feature* narracji bezpośredniej.

Audycją, którą wspominałam na wstępie tego podrozdziału, jest *Man at Beer Cafe*. Autorka zrealizowała ją w barze, w którym spędzał czas samotny mężczyzna. Bohater otwiera się przed reportażystką i zwierza się jej w trakcie nagrania – *feature* przybrał znamiona spowiedzi. Nagranie nie zostało zaplanowane, autorka nie była umówiona ze swoim rozmówcą w „Beer Cafe” w Malmö, jednak ich nieoczekiwane spotkanie zaowocowało interesującą audycją. Nietypowa konstrukcja audycji polega na tym, iż mimo spontanicznego spotkania monolog mężczyzny nosi znamiona partii narracji bezpośredniej, to „narracja bez narracji”, przemyślana przemowa, której nieoczekiwanym odbiorcą stał się mikrofon szwedzkiej dziennikarki.

W pierwszych słowach bohater mówi: „Jesteś samotnym człowiekiem. Masz niewiele przyjaciół. A ci, których masz... nie możesz być z nimi stale w kontakcie, to niemożliwe, taka jest prawda [...]. Musisz gdzieś uciec, musisz wyjść, nie możesz ciągle siedzieć w pokoju i się gapić. Nie wiesz, gdzie powinienś iść”. Zwrot do adresata i spójna narracja wypowiedzi nie przypominają spontanicznej pogawędki. Co więcej, audycja nie opowiada konkretnej historii, fabuła nie dąży do punktu kulminacyjnego, jest raczej autoportretem samotnego mężczyzny. Po fragmentach formułowanych w drugiej osobie liczby pojedynczej, bohater zaczyna wypowiadać się w pierwszej osobie, mówi: „Wchodzę do pijalni piwa, ludzie, którzy tam siedzą, są prawdopodobnie na wpół pijani, niektórzy pewnie bardziej. Ale mimo to... mam dokąd pójść. Nie muszę wkraczać między nich, ale siadam z kuflem i piję. Czytam gazetę. Albo coś takiego”. Wypowiedzi pierwszoosobowe łączą się z tymi sformułowanymi w drugiej osobie, mężczyzna kontynuuje: „Kiedy tak siedzisz przez chwilę, nie stać cię już na drinka. Wiesz, to dość drogie. Wtedy spacerem wracasz do domu, przynajmniej coś się dzisiaj wydarzyło. Tak...”. Narracyjne wypowiedzi bohatera realizują fa-

tyczną funkcję narracji w dziele, a jako jedyne tworzywo głosowe niewątpliwie pełni również rolę estetyczną.

Monolog anonimowego bohatera stanowi jedyne tworzywo głosowe audycji, a jego spokojny i opanowany ton i przemyślane konstrukcje, w szczególności fragmenty, w których zwraca się do rozmówcy, jakby ten miał poczuć to samo, co on, brzmią jak przygotowane do wygłoszenia. Björkman nie zaproponowała mężczyźnie tekstu narracji, on jednak zdawał się być przygotowany do rozmowy: czekał, by znalazł się ktoś, kto będzie chciał go wysłuchać. Chociaż użycie jedynie głosu bohatera i dźwięków tła – rozmów z kawiarni i muzyki diegetycznej – zdają się wskazywać na realizację reportażu radiowego i swą istotą dekapitację *feature*: brak elementu kreacji, artystycznych środków wyrazu czy oryginalnego sposobu prowadzenia montażu w dziele, uważam *Man at Beer Cafe* za audycję typu *feature*. Nieplanowana rozmowa jest w efekcie przemyślaną audycją, w której bohater pełni rolę narratora, a sposób, w jaki się wypowiada, buduje dramaturgię dzieła. Pozornie prosta konstrukcja daje słuchaczowi wgląd w odczucia bohatera i kompletny obraz samotności, z którą mierzy się na co dzień.

Tekst narracji bezpośredniej w przypadku Dully'ego był spisany i dokładnie zaplanowany, anonimowy rozmówca z baru w Malmö – że posłużę się tym nieco patetycznym stwierdzeniem – nosił jej treść w sobie, a odbiorcą stał się czujny mikrofon reportażystki. Istota tej partii narracji bezpośredniej ujawnia się w kontekście całej audycji, która opiera się obrazowej opowieści bohatera, bez dociekliwych pytań autorki, rozwoju akcji czy próby rozwiązania problemu.

3.3. *Feature* bohatera-autora

Autor reportażu i zawartej w nim narracji, szczególnie tej rozbudowanej, sam staje się poniekąd jego bohaterem. Przystawia widzowi swój punkt widzenia, drogę, którą przebył podczas realizacji audycji. Jednak szczególna sytuacja ma miejsce wówczas, gdy autor realizuje *feature* o sobie samym lub używa nagrań, które zostały zarejestrowane samodzielnie przez bohatera.

Features bohatera-autora stanowią bodaj najintymniejszy rodzaj przekazu, zawierają bowiem nagrania zarejestrowane przez samego bohatera dzieła. Nagrania mogą odbywać się całkowicie bez udziału reportażysty, którego rola w tym wypadku sprowadza się do selekcjonowania nagrań oraz ułożenia z nich odpowiedniej kompozycji. Twórca radiowy może również czasowo udostępnić bohaterowi sprzęt nagrywający, by jedynie część nagrań była autorstwa bohatera. Impulsem do ich stworzenia może być kontakt z reportażystą, chęć utrwalenia pewnych sytuacji, rozmów lub potrzeba stworzenia audialnych listów. Innym sposobem na realizację tego typu audycji jest stworzenie przez samego reportażystę programu o sobie.

Audycją, w której autor zezwolił na realizację części nagrań swojej bohaterce, jest *A Letter to Butchie*⁴², krótkie nagranie z serii *American Talkers* autorstwa Davida Isaya i Stacy Abramson. Impulsem do zarejestrowania pewnych sytuacji czy słów może być chęć przekazania ich innej osobie. Tak było w przypadku Jeannie Reilly, bohaterki *A Letter to Butchie*, kobiety, która porzuciła swoje dziecko, a nagrania – jak sugeruje sam tytuł – miały być audialnymi listami matki do syna. Kobieta nie widziała swego dziecka od kilku lat, kiedy to zostawiła je u swojej matki. Zaczęła nagrywać listy do syna, ponieważ była nosicielką wirusa HIV i nie miała pewności, czy uda jej się osobiście z nim porozmawiać. W listach składa synowi urodzinowe życzenia, zastanawia się, czy kolejny Nowy Rok będą świętowali razem. Niczego jednak nie obiecuje, ponieważ, jak sama mówi, zanim znów pojawi się w życiu chłopca, chce ustabilizować swoje niezwykle skomplikowane życie. Jeannie nie zdążyła przed śmiercią zobaczyć syna, zmarła z powodu zapalenia płuc.

Reilly i David Isay znali się, dlatego też pierwotnie prywatne nagrania kobiety stały się materiałem do stworzenia audycji radiowej. Mimo iż jako autorzy *A Letter to Butchie* widnieją Isay i Abramson, nagrania rozpoczęły się bez ich udziału. Końcowy efekt należy oczywiście do reportażysty, jednak materiał, z którego zmontował on audycję, został stworzony w całości przez jego bohaterkę.

Narracja w tego typu audycjach prowadzona jest w sposób określany jako ekstrautodiegetyczny. Jest to narracja pierwszego stopnia, stanowi bowiem trzon całej audycji. Autorzy-bohaterowie wypowiadają się w pierwszej osobie, są protagonistami swoich *feature*. Audycji o charakterze bohatera-autora powstaje coraz więcej, szczególnie w formie podcastów. Dwa, które opiszę, różnią się od siebie: pierwszy z nich całkowicie skupia się na osobie autora, w drugim zaś główną bohaterką jest córka autorki oraz ich relacja. Audycje *Meat – Host's Fat*⁴³ Jonathana Zentiego i *How to be a Girl* Marlo Mack opiszę w pierwszej kolejności.

Audycje, w których reportażysta tworzy dzieło o sobie, również kwalifikuję jako *feature* bohatera-autora, a to ze względu na możliwie największe skrócenie dystansu pomiędzy słuchaczem a autorem oraz pełną subiektywizację przedstawianych treści. Takimi *features* są np. wspomniane wyżej podcasty i audycje *As Many Leaves* Sally Herships i *The Ground We Lived On* Adrian Nicole LeBlanc oraz *Swansong* Hany Walker-Brown, o której piszę dalej.

Zacznę od *Meat* autorstwa Jonathana Zentiego⁴⁴. Podcast jest realizacją międzynarodową, a jego tematem jest ludzkie ciało. Każdy z odcinków opowiada o konkretnej części ciała i historii, jaką ona tworzy. Bohaterem pierwszego od-

⁴² D. Isay, S. Abramson, *A Letter to Butchie*, Sound Portraits Productions, USA 1994.

⁴³ J. Zenti, *Meat – Host's Fat*, produkcja niezależna, Włochy 2016.

⁴⁴ Jonathan Zenti – niezależny producent radiowy włoskiego pochodzenia, finalista Prix Europa, założyciel MIRP – Meeting of Independent Radio Producers.

cinka podcastu⁴⁵ jest jego autor, a odcinek zatytułowany jest *Host's Fat* (Tłuszcz prowadzącego). Jest to najbardziej wyraźna forma audycji bohatera-autora: jest on autorem nagrań, jego wypowiedzi są głównym wątkiem dzieła, a jego ciało przyczynkiem do dyskusji o nadwadze i wyglądzie człowieka.

O swoim odcinku Zenti mówi: „Zdecydowałem się na rozpoczęcie podcastu swoją własną historią: jako mężczyzna z nadwagą wyjaśniam, jak mój wygląd i diety wpływały na moje poczucie tożsamości”. Autor rozpoczyna pierwszy odcinek od przytoczenia kilku sytuacji, w których ludzie dawali mu odczuć, że odstaje od innych, wytykali jego wygląd czy śmiali się z niego za jego plecami. Do jego partii narracyjnych dochodzą również wypowiedzi innych osób, wszystkie dotyczą nadwagi i momentu, w którym zaczyna być ona problemem: kłopotów ze zdrowiem, znalezieniem partnera czy zakupem odzieży. Zenti odpiera jednak wszystkie te argumenty:

VALENTINA: Powinieneś zacząć się martwić o swoją nadwagę, gdy nie możesz spać na brzuchu.

JONATHAN: Mogę spać gdziekolwiek, kiedykolwiek i w jakiegokolwiek pozycji. Drzemię na koncertach, w teatrze, na dyskotecce, na plaży, podczas prowadzenia samochodu [...].

Autor zaznacza też, że jest szczęśliwy taki, jaki jest:

GIULIA: [Nadwaga] jest problemem, gdy nie pasują na ciebie żadne ubrania, szczególnie dzinsy, czuję się wtedy bardzo niekomfortowo.

JONATHAN: Giulia, to pierwsza sensowna myśl. Ubrania to istny koszmar... Szczególnie spodnie. Ale ja nigdy z tego powodu nie czułem się źle. Sądzę, że to raczej przemysł odzieżowy powinien czuć się źle. Powinni szyć większe rozmiary, a nie bać się, że ktoś gruby będzie promował ich markę i stracił klientów. No i... my mamy pieniądze! Możemy zapłacić.

Przytoczony wyżej fragment zdaje się być dialogiem, jednak wypowiedzi znajomych autora i jego komentarze są formą paradialogiczną, nie jest to fragment rozmowy, a jej symulacja. Autor zadał pytanie o nadwagę kilku osobom. Zarówno pytania, jak i odpowiedzi zostały włączone do audycji niezależnie od siebie, jednak w audycji nabierają dialogicznego charakteru. O ile autor jest narratorem ekstrapodietycznym, to wypowiadający się realizują założenia narracji intradiegetycznej; w zależności od tego, czy wypowiadają się o sobie, czy o kimś innym, jest to narracja homodiegetyczna lub intraautodiegetyczna.

⁴⁵ *Host's Fat* był prezentowany jako samodzielnie funkcjonujące dzieło – swego rodzaju radiowy *stand alone* – w ramach International Feature Conference w Pradze w 2018 roku.

Zenti jest bohaterem wyrazistym i bez wątpienia w audycji najwazniejszym. Jego historia jest soczewką, w której skupiają się zmagania osób z nadwagą – głównie stwarzane przez społeczeństwo. *Host's Fat* jest *feature*, który bodaj najpełniej realizuje założenia audycji bohatera-autora. Zenti jest główną postacią dzieła, temat jest ściśle związany z jego zachowaniem i wyglądem, a każdy argument i postawę rozmówców filtruje przez własne przekonania i odczucia. Powodem do realizacji audycji stały się również prywatne pobudki autora: doświadczenia z kobietami i znajomymi, relacje ze społeczeństwem czy domniemane problemy zdrowotne. Przekaz jest niezwykle osobisty, momentami wręcz intymny, punkt ciężkości niezmiennie spoczywa na autorze i jego odczuciach, stąd moje przekonanie, iż jest to wzorcowa realizacja *feature* bohatera-autora.

Kolejnym podcastem, który chcę przywołać, jest audycja autorstwa Marlo Mack⁴⁶. Kobieta jest Amerykanką, matką transgenderycznej córki i tworzy podcast zatytułowany *How to Be a Girl*⁴⁷. Pierwszy odcinek został opublikowany w lipcu 2014 roku. Po roku autorka nawiązała współpracę z publiczną stacją radiową KUOW-FM w Seattle. Dotychczas powstało 18 odcinków, część z nich została zaprezentowana w ramach prestiżowej konferencji dotyczącej sztuki radiowej „Third Coast International Audio Festival – Conference 2016” w Chicago.

Pierwszy odcinek wprowadza słuchacza w tematykę serii. Matka opowiada o narodzinach jej pierwszego dziecka – syna, który w wieku dwóch lat nalegał, by ubierać go jedynie w różowe ubrania, w wieku trzech błagał mamę o zakup sukienek i zapuszczenie włosów. Później dziecko powiedziało, że zaszła pomyłka i w rzeczywistości jest dziewczynką; chciał, żeby błąd został naprawiony. Marlo przez rok próbowała przekonać syna, że jest chłopcem, który po prostu lubi dziewczęce rzeczy, ostatecznie jednak przystała na prośby dziecka i traktuje je jak córkę.

Opowieść przerywana jest głosem dziecka, jego wypowiedziami i odgłosami zabawy, ale treści przedstawia głównie matka dziecka. Marlo Mack opowiada o życiu z córką, o zmianie imienia, gdyż dziecko chciało być nazywane Rainbow, w końcu o decyzji, by dać mu imię po swojej cioci – M⁴⁸.

Marlo Mack mówi, że uwielbia swoją córkę, lecz czasami, kiedy patrzy na zdjęcia swego synka, tęskni za nim, jakby pewnego dnia zniknął. Z córką rozmawia szczerze i fragmenty tych rozmów przeplatają się z wypowiedziami narracyjnymi autorki. Pytając, czego powinna nauczyć córkę w kwestii bycia dziewczynką, i zastanawiając się, czy sama wie, jak nią być, wyjaśnia też skąd wziął się tytuł, jaki nadała serii.

⁴⁶ Pseudonim autorki.

⁴⁷ M. Mack, *How to Be a Girl*, KUOW-FM, USA 2014.

⁴⁸ Marlo Mack nie podaje pełnego imienia córki, a jedynie inicjał.

W kolejnym odcinku nawiązuje do pierwszego, zwracając się przy tym bezpośrednio do słuchaczy: „Jeśli słyszeliście pierwszy odcinek podcastu, wiecie, że moje dziecko miało trzy lata, gdy powiedziało mi, że jest dziewczynką, a nie chłopcem”. Zwrot bezpośrednio do słuchacza za każdym razem zmniejsza dystans; Marlo przypomina również najważniejsze informacje, o których mówiła w poprzednim epizodzie.

Ze względu na fakt, że Marlo Mack i Zenti są jednocześnie bohaterami, narratorami i autorami nagrań, podcasty te można zakwalifikować do grupy *feature* bohatera-autora. Tego typu audycje zawierają nagrania, które zostały zarejestrowane przez samego bohatera dzieła.

Opis audycji, które nie powstały w ramach podcastu, chcę zacząć od *The Ground We Lived On*⁴⁹. To audycja autorstwa Adrian Nicole LeBlanc⁵⁰, amerykańskiej dziennikarki i autorki nagrań, oraz Davida Isaya, który pełnił rolę producenta wykonawczego. Kobieta podczas odwiedzin u swojego chorego ojca nagrywała ich rozmowy. Z ojcem, Adrianem Leonem LeBlanc⁵¹, łączyła ją bardzo silna więź; rejestrowanie spotkań wynikało z jego choroby, a kobieta chciała zachować zapis ich relacji oraz utrwalić brzmienie głosu ojca. Już w pierwszych minutach reportażu Adrian Nicole mówi, że lubi jego głos. Na nagraniach słychać rozmowy córki i żony Adriana, jego głos oraz fragmenty narracyjne należące do Adrian Nicole.

Feature o sobie samej przygotowała również Hana Walker-Brown. W audycji *Swansong*⁵² autorka opowiada o zawieszeniu między życiem a śmiercią, o zaakceptowaniu śmierci, przytacza wypowiedzi osób, które były świadkami odejścia bliskich. W odautorskiej partii narracyjnej przyznaje, że nigdy wcześniej nie tworzyła dokumentu o sobie, ale chęć opowiadania historii jest większa niż chęć odpowiedzi na pytanie, dlaczego właściwie to robi. Przyczyną stworzenia *Swansong* jest sytuacja, w jakiej znalazła się autorka: jej babcia była przez siedem godzin podtrzymywana przy życiu, by rodzina zdążyła przyjechać do szpitala i się z nią pożegnać. Walker-Brown mówi, że „została złapana pomiędzy smutek a pragnienie opowiedzenia historii”. W *feature* wypowiadają się również ojciec i dziadek autorki, którzy opowiadają o zmarłej. Walker-Brown nie tylko jednak wspomina babcię czy relacjonuje pobyt w szpitalu, ale snuje również rozważania o życiu jako tworzeniu czegoś – w opozycji do umierania, rozmawia o jazzie, który lubiła babcia, wtrącając w wypowiedzi kwestie związane z tworzeniem audycji i opowiadaniem historii.

⁴⁹ D. Isay, A.N. LeBlanc, *The Ground We Lived On*, All Things Considered dla Nation Public Radio, USA 2007.

⁵⁰ Amerykańska dziennikarka, której prace koncentrują się na zmarginalizowanych członkach społeczeństwa, stypendystka The MacArthur Fellows Program.

⁵¹ Ojciec i córka nosili to samo pierwsze imię.

⁵² H. Walker-Brown, *Swansong*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2016.

Chociaż audycja nie opowiada o Hanie Walker-Brown, a jej babci, to poprzez niezwykle intymny przekaz, rodzinną opowieść, zakwalifikowałam *Swansong* do tej odmiany gatunkowej. Autorka i jej emocje były również punktem wyjścia do realizacji nagrań, w związku z tym staje się ona równorzędną bohaterką dzieła. Nie bez znaczenia było również stwierdzenie, że pierwszy raz realizuje audycję o sobie, dając tym samym przyzwolenie na traktowanie *feature* jako opowieści osobistej.

Ostatnim przykładem reprezentującym tę odmianę gatunkową jest *As Many Leaves*⁵³ Sally Hershops: „subtelny i szczery obraz żalu i złamanego serca po zakończeniu związku”⁵⁴. Po rozstaniu z mężem, Hershops zaczęła prowadzić audialny pamiętnik, który miał jej pomóc w zrozumieniu nowej sytuacji i pogodzeniu się z nią. W prologu do opowieści autorka wspomina, że oglądanie filmów o tematyce miłosnej jest dla niej zbyt trudne, że przeglądając ubrania męża, zaczyna płakać. Prolog kończy muzyka⁵⁵, po której następuje właściwie otwarcie historii:

Dwa lata temu, zupełnie niespodziewanie, zostawił mnie mąż. Nie powiedział dlaczego, zerwał wszelkie kontakty. Byłam w szoku [...]. Po kilku tygodniach zaczęłam nagrywać pamiętnik, czułam się zraniona i nie wiedziałam, co innego mogę zrobić. Jestem dziennikarką i bezpiecznie się czuję z mikrofonem, to coś, co znam. Pomaga mi wydobyć sens ze zdarzeń.

Scena ta jest zrealizowana na podstawie wcześniej przygotowanej partii narracyjnej. Sceny kontrastują ze sobą: spokojny ton narracji zestawiony został ze spontaniczną wypowiedzią pamiętnikowego nagrania ze sceny drugiej, w której autorka opowiada o trzech etapach złamanego serca: etapie deserów lodowych, etapie jedzenia na pocieszenie i etapie pączków. Ta beztroska i radosna scena przechodzi bezpośrednio w rozpaczliwe nagranie, w którym autorka płacze. Bohaterka-autorka w późniejszej scenie mówi: „Nieźle sobie radzę”, a po chwili następuje nagranie jej smutnego głosu, gdy w środku nocy czyta zapowiedzi ślubne w „New York Timesie”.

Słuchacz nie ma pewności, czy spontaniczne, pamiętnikowe nagrania zestawione są chronologicznie. Poszczególne fragmenty nie są skrupulatnie datowane, chociaż jest to charakterystyczne dla pamiętników. Sinusoidalna struktura – realizowana poprzez zestawienie optymistycznych i pesymistycznych scen – panoramuje nastrój zranionej kobiety, lecz bez uwzględniania dat. Upływ czasu jest sygnalizowany przez autorkę w wypowiedziach: „parę tygodni później”;

⁵³ S. Hershops, *As Many Leaves*, Falling Tree Productions dla BBC Radio 4, Wielka Brytania 2016.

⁵⁴ Opis audycji, www.fallingtree.co.uk/archive/as-many-leaves/ (dostęp: 20.07.2018).

⁵⁵ Muzykę skomponowali Nina Perry i Danny Keane.

„minęło tylko osiem tygodni”, sporadycznie określa dni z większą precyzją: „są święta”, „dzisiaj pierwszy stycznia”.

Sceny *feature* są wyraźnie oddzielone, muzyka – jak w przypadku *My Lobotomy* – pełni funkcję oddzielającą poszczególne sceny. Konstrukcja oparta na fragmentaryzacji dzieła odzwierciedla diarystyczny charakter treści, a struktura audycji jest reprezentacją jej treści. Nierozzerwalny związek formy z treścią i analiza tych komponentów jako równoważnych jest kwintesencją *feature*. W *As Many Leaves* jest to szczególnie zauważalne podczas kompleksowej analizy audycji.

Główną bohaterką jest tutaj bez wątpienia autorka. W audycji pojawiają się jeszcze: siostra Herships, ciotka, przyjaciele. To jednak tylko szczątkowe wypowiedzi, sygnały ich obecności. Głównymi twórczymi głosowymi są nagrania audiopamiętnika i partie narracyjne autorki. Te pierwsze przeprowadzają słuchacza przez meandry samotnego życia po rozstaniu, drugie zaś przedstawiają nieco bardziej wyważone opinie zarejestrowane później. Autorka przyznaje, że trudno jej słuchać nagrań i praca nad audycją nie była dla niej łatwa. Końcowa partia narracyjna ma charakter autotematyczny: „Sądziłam, że magia opowiadania historii, te zebrane małe fragmenty mojego życia, które ocaliłam [...], pozwolą mi coś zmienić” lub „gdy zaczęłam nagrywać tę opowieść [...]”.

Autotematyzm jest charakterystyczny dla *features* bohatera-autora, w których autorzy tworzą audycje o sobie⁵⁶. Te bardzo osobiste historie nie tylko ujawniają uczucia autora, ale również demaskują proces tworzenia audycji, w szczególności cel, dla którego ona powstaje bądź ewentualne trudności w jej realizacji. Niezależnie od tego, czy autor tworzy *feature* o sobie, czy udostępnia rejestrator dźwięku swojemu bohaterowi, osiową cechą tej odmiany gatunkowej jest intymny przekaz i skrócenie dystansu pomiędzy nadawcą a odbiorcą treści.

Feature bohatera-autora jest nierozłącznie związany z nurtem narracji diarystycznej, a ta z kolei narażona jest na pewne deformacje pamięci. Stwarza to niecodzienny obraz emocji i relacji: z jednej strony przekaz jest bardziej intymny, a dystans pomiędzy autorem a słuchaczem niezwykle skrócony, z drugiej zaś są to dzieła – mimo swojej reportażowej natury – subiektywne i osobiste. W audycjach typu *feature* autor jest równie istotny co jego bohater (o czym mówiłam w pierwszym rozdziale), a programy bohatera-autora łączą w sobie te postaci, tworząc tym samym audycje najsilniej związane z twórcą. Nie muszą być jednak dźwiękowymi autoportretami, twórca staje się punktem wyjścia dla opowiedzianej historii lub bohater może przejąć funkcję autora, aby zbliżyć się do słuchacza.

⁵⁶ W odróżnieniu od tych *features* bohatera-autora, w których autor używa nagrań zrealizowanych przez swojego bohatera.

ROZDZIAŁ 4

AKTOR I ELEMENTY SŁUCHOWISKOWE W *FEATURE*

Głos aktora towarzyszył realizacjom radiowym od początku ich istnienia. W pierwszych latach rozgłośni radiowych powstawały bowiem słuchowiska radiowe, aktorzy odczytywali również fragmenty powieści czy poezji. Słuchacze i twórcy radiowi przywykli do spokojnego, dystygowanego tonu aktorskiego głosu i w czasie, gdy w latach 50. pojawiła się możliwość włączenia wypowiedzi spontanicznych, ich przaśność i potoczność nie współgrała z resztą audycji. Twórcy radiowi wspomagali się naturszczykami, osoby z radiowego otoczenia odgrywały bohaterów reportaży¹.

O ile reportaż nie jest poświęcony osobie aktora, to obecny w radiowym reportażu aktor jest zawsze elementem kreacji. Aktor wciela się w role bohaterów, a nie jest jedynie substytutem naturalnego głosu. Profesjonalna kreacja jest bowiem wartością samą w sobie, a jej wykorzystanie staje się doskonałą imitacją rzeczywistości. Dla aktora nie ma bowiem sytuacji sztucznej, jego głos jest niejako przedłużeniem wyobrażenia o danej scenie. Naturalnie przy zastosowaniu gry aktorskiej traci zasadność rozróżnienie na teksty pierwotnie i wtórnie czytane, bowiem każde słowo wypowiedane przez aktora będzie elementem jego kreacji, wizji, gry.

W oparciu o sposoby, w jakich gra aktorska może zostać wykorzystana w reportażu artystycznym, wyodrębniłam dwie kategorie: *feature* z elementami słuchowiska i *feature* aktorski. Aktor może również wcielać się w rolę narratora; tutaj nie omawiam jednak takiego rozwiązania, ze względu na fakt, iż tekst, który wówczas wypowiada aktor, nie jest bezpośrednio związany z bohaterem i jego wypowiedziami. Partie narracyjne są zwykle spisane przez autora dzieła lub powstają w oparciu o inne teksty pisane, które korespondują z tematem audycji.

Krótkie scenki słuchowiskowe są podstawą kategorii *feature* z elementami słuchowiska. Audycje tego typu, obok ciągłej linii fabularnej, zawierają kilkunastosekundowe sceny dramatyczne. W *features* opowiadających historie z przeszłości mogą „przenosić” słuchacza w lata współczesne bohaterowi. Krótka scenka teatru wyobraźni może stać się również punktem wyjścia do przedstawienia *soundscape*, czyli pewnej przestrzeni dźwiękowej, w której słowo stanowi jedynie

¹ J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Tenten, Warszawa 1995, s. 101.

pretekst do realizacji filmu dźwiękowego. Filmową terminologię w kontekście dzieł audialnych przywołuje również Maciej Drygas², z wykształcenia filmowiec, który podczas tworzenia pierwszego słuchowiska dokumentalnego – *Testamentu*, którego analizę przedstawię nieco dalej – opisał pracę nad materiałem radiowym, porównując ją do tworzenia dokumentu audiowizualnego dla niewidomych: „Brzmi paradoksalnie, jednak to moje bardzo osobiste odkrycie uchyliło mi nowe, nieznanne dotąd wrota do niezwykłej krainy, w której można malować dźwiękiem, budować całkiem widzialny świat, wykorzystując scenografię dźwiękową”³. Fragmenty słuchowiskowe często udźwiękowione są w sposób charakterystyczny dla danej epoki, ubarwione dźwiękami, które dodatkowo pobudzają wyobraźnię słuchacza.

Feature z elementami słuchowiska jest kategorią realizowaną stosunkowo rzadko w porównaniu do choćby *feature* aktorskiego. Omawiane przeze mnie przykłady to w większości dzieła polskich twórców, zagraniczni decydują się na taką formę kreacji o wiele rzadziej. Co warto zauważyć, partie słuchowiskowe często współwystępują w *features* z innymi elementami kreatywnymi: narratorem, partią narracyjną odautorską lub innymi komponentami.

Jeden z pierwszych polskich *features*, opisany przeze mnie w rozdziale drugim, *Skrzydła na własny użytek* Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Andrzeja Mularczyka, jest właśnie audycją z elementami słuchowiska. Autorzy połączyli obie formy, aby w ten sposób przedstawić artystyczny, dźwiękowy obraz małego miasteczka.

Zagranicznym dziełem, które nosi znamiona tej odmiany gatunkowej jest *An Unholy Trinity*⁴ Tima Desmonda, jednak ze względu na dużą rolę narracji odautorskiej zakwalifikowałam tę audycję do dzieł mozaikowych i opisuję ją w kolejnym rozdziale.

Druga związana z aktorem kategoria, *feature* aktorski, jest znacznie częściej realizowana. W ramach tej odmiany gatunkowej mieszczą się wszystkie *features*, w których bohatera reportażu artystycznego odgrywa aktor. Kwestie wypowiedziane przez aktora to zwykle listy, dzienniki czy pamiętniki bohatera. Włączenie do dzieła reportażowego bohatera odegranego nie jest typową, stosowaną przez reportażystów, metodą opowiadania historii. Częstym powodem, dla którego decydują się na takie rozwiązanie, jest chęć przedstawienia historii niezującego bohatera lub takiego, z którym z innych względów trudno

² Polski dokumentalista, reżyser filmowy i radiowy, scenarzysta. W 2014 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi w pracy twórczej i działalności artystycznej, za osiągnięcia w promowaniu polskiej kultury.

³ M. Drygas, *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 310.

⁴ T. Desmond, *Unholy Trinity*, RTE Radio 1, Irlandia 2017.

nawiązać bezpośredni kontakt⁵. Twórcy reportaży radiowych zwykle decydują się wówczas na realizację audycji o charakterze wspominkowym, kiedy to słuchacz poznaje historię poprzez wspomnienia bliskich bohatera. Aktor nadaje realizacji artystyczny ton.

Aktor w takiej sytuacji przekazuje treści afikcjonalne, wprowadza jednak element kreacji, ponieważ wciela się on w rolę, nie jest jedynie lektorem. Zabieg ten nie narusza zasady opowiadania w reportażu o wydarzeniach prawdziwych, wprowadza natomiast formę fikcji, artystycznej kreacji, która – w moim rozumieniu – czyni z reportażu jego artystyczny odpowiednik. Treści przedstawione za pomocą kreacji aktorskiej mogłyby zostać opowiedziane czy też odczytane przez bohatera audycji, jednak wprowadzenie aktorskiego głosu urozmaica przekaz i daje słuchaczowi możliwość pełniejszej i łatwiejszej wizualizacji przekazu.

Analizując *features* aktorskie, posłużę się przykładami *Black Roses. The Killing of Sophie Lancaster* zrealizowanego przez Susan Roberts⁶, *El's Story* autorstwa Natalie Kestecher⁷ oraz *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galka. W dziełach obu kobiet w rolę głównej bohaterki wciela się aktorka. Powodem, dla którego autorki *feature* zdecydowały się na włączenie do dzieła tej formy kreacji, jest znaczne ułatwienie odbioru i zwiększenie jego przejrzystości.

Aktor odgrywający bohatera może jednocześnie pojawić się w roli bohatera w ramach scenki słuchowiskowej, co miało np. miejsce w dziele *Wielka sieć* Zygmunta Jabłońskiego. Czy w takiej sytuacji można w ogóle mówić o *feature* aktorskim czy może o elementach słuchowiska z wydłużonymi monologami? W tym przypadku rozróżnienie między odmianami opierać się będzie na regule jedności czasu i miejsca akcji. Scenka słuchowiskowa jest realizacją tej zasady, a gdy pojawia się w niej główny bohater odgrywany przez aktora, jest jej nieodłącznym elementem, współtworzy całość. Późniejsze aktorskie monologi mogą stanowić przedłużenie sceny – jeśli zachowana zostaje tematyka i miejsce akcji – lub stanowić odrębne tworzywo głosowe.

Audycja może zatem opierać się na grze aktora i być dodatkowo wzbogacona formą dialogiczną, teatralną. W przypadku rozdzielności tematycznej między monologami i scenkami słuchowiskowymi możemy mówić o kompozycji mozaikowej dzieła. Przywołana przeze mnie *Wielka sieć* cechuje się współwystępowaniem obu form – aktorskiej i słuchowiskowej – bez zachowania jedności miejsca i akcji, audycja może być zatem zakwalifikowana jako mozaikowa.

⁵ Na przykład bohaterowie osadzeni w więzieniu lub niemi.

⁶ Susan Roberts, producentka radiowa, tworzy dla BBC Radio Drama North, była redaktor naczelna departamentu słuchowisk.

⁷ Producentka radiowa, współpracowała z ABC, BBC i innymi publicznymi stacjami na całym świecie. Laureatka nagrody Prix Marulic oraz nagrody podczas *Third Coast International Audio Festival*.

4.1. *Feature* z elementami słuchowiska

Reportaż radiowy, również w jego artystycznym wydaniu, rozwijał się niemalże równoległe do teatru radiowego. Naturalne zatem było oddziaływanie na siebie tych dwu form i wzajemne inspiracje twórców. Chociaż w pierwszym rozdziale sugerowałam odchodzenie od rozumienia *feature* jako wypadkowej słuchowiska i reportażu, istnieją realizacje, które są połączeniem tych form. Słuchowiskowe fragmenty wzbogacają poszczególne *features*, które zebrałam pod wspólną nazwą – *feature* z elementami słuchowiska.

Ta odmiana gatunkowa łączy w sobie techniki reporterskie z metodami charakterystycznymi dla pracy nad dramatem radiowym. W audycji pojawiają się krótkie scenki słuchowiskowe lub większe fragmenty realizowane teatralnie. Elementy te, opracowane na podstawie scenariusza, mogą przenosić słuchacza w czasy współczesne bohaterowi dzieła. Fragmenty parasłuchowiskowe, jak nazywa je Paulina Czarnek⁸, mogą być również metodą zaprezentowania dokumentów czy wydarzeń z przeszłości. Scenki prezentujące wydarzenia z dawnych lat zostały zawarte w audycjach *Złoty chłopak* i *Modlitwa zapomnianej* Katarzyny Michalak⁹ oraz w *Testamencie* Macieja Drygasa.

Dzieło Macieja Drygasa zatytułowane *Testament*¹⁰ w 1992 roku zdobyło nagrodę Prix Italia w kategorii „dokument”. Określane bywa mianem reportażu, jak pisze o audycji Budzyński¹¹, lub słuchowiska dokumentalnego – taka informacja dostępna jest np. w biogramie Drygasa w fundacji „World from Dawn till Dusk”¹². Termin *słuchowisko dokumentalne* jest rzadko używany w polskim radioznawstwie. Klimczak definiuje słuchowisko dokumentalne jako „bazujące na archiwum dokumentów”¹³, odróżniając je od dokumentu fabularyzowanego, „gdzie o prawdziwych wydarzeniach informują nas aktorzy”¹⁴. W słuchowiskach dokumentalnych przekazywana jest wizja autora na temat zdarzeń opisanych w dokumentach, uzupełniona niekiedy elementami fikcyjnymi; audycje fabularyzowane – choć opierające się na głosie aktora – informują o wydarzeniach i postaciach rzeczywistych¹⁵. Kwe-

⁸ P. Czarnek, *Percepcja reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców” 2013, nr 20, s. 234.

⁹ Audycje, ze względu na równie istotne partie narracji odautorskiej, omówione zostały w rozdziale 4, w podrozdziale dotyczącym *features* mozaikowych.

¹⁰ M. Drygas, *Testament*, Polskie Radio, 1992.

¹¹ A. Budzyński, *Literatura i mikrofon, czyli 70 lat udanego związku*, [w:] *70 lat Polskiego Radia...*, s. 89.

¹² M. Drygas, <http://www.wfdtd.pl/en,tutors,maciej-drygas.html> (dostęp: 10.03.2018).

¹³ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 55.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże.

stię odautorskiego komentarza w słuchowisku dokumentalnym porusza Pleszkun-Olejniczakowa: „Jeśli bowiem choć raz zgodzimy się na dodatek własny autora scenariusza do dokumentów, [...] spowodujemy, iż granica między adaptacją słuchowiskową a słuchowiskiem dokumentalnym stanie się »uznaniowa« i niemie-rzalna”¹⁶. Badaczka wskazuje na łatwość, z jaką autorzy mogą przekroczyć ramę ga-tunkową słuchowiska dokumentalnego, zmieniając je w adaptację słuchowiskową. W przypadku omawianego tutaj *Testamentu* kierunek zmian był jednak nieco inny. Drygas zdecydował się na połączenie dokumentów, elementów słuchowiska doku-mentalnego z głosem bohatera rzeczywistego, nieodegranego przez aktora. Takie przesunięcia w ramach pracy z dokumentami i nagraniami archiwalnymi spowo-dowało, w moim rozumieniu, zmianę ze słuchowiska dokumentalnego w *feature*.

Testament traktuje o tragicznej historii Ryszarda Siwca, który w 1968 roku, w akcie protestu, dokonał publicznego samospalenia. Drygas opowiada o praw-dziwych wydarzeniach sprzed lat, wykorzystując fragmenty materiałów archiwal-nych oraz nagrane wypowiedzi członków rodziny.

Audycję rozpoczyna wypowiedź córki, która wspomina ojca, już w pierwszych słowach informując słuchacza o jego śmierci. Wypowiedzi kobiety płynnie prze-chodzą w słowa jej braci. Opowieści rodzeństwa i ich matki łączą się, a ze słownych „migawek” wylania się portret Ryszarda Siwca. Drugim w kolejności elementem są archiwalne nagrania przemówień władz politycznych PRL oraz fragmenty w języku czeskim¹⁷. Nagrania te i muzyka sprzed lat również nachodzą na siebie, sygnalizują tematykę i tworzą historyczne tło dźwiękowe, są pewnymi „migawkami” dźwięko-wymi, które mają przenieść słuchacza w lata współczesne głównemu bohaterowi.

Kolejnym tworzywem dźwiękowym jest odczytany przez aktora tytułowy testament. Siwiec rozporządził w nim swoim majątkiem, rozdzielił go pomiędzy swoje dzieci i żonę. Głos aktora, po odczytaniu fragmentu testamentu, przecho-dzi w głos odpowiedniego spadkobiercy, który kończy odczytywanie tego frag-mentu. Zabieg ten niezwykle płynnie łączy udramatyzowaną formę słuchowisko-wą z emocjonalnym głosem bohaterów.

Partie odgrywane przez aktorów słyszalne są w dziele jeszcze kilkakrotnie. Są to: list Siwca, w którym wyjaśnia motywy swojego czynu, list do żony i ozna-czone jako tajne dokumenty i notatki milicyjne z przesłuchań świadków, zeznań obecnych na stadionie milicjantów i ich raporty z rozmów z lekarzami.

Rekonstrukcja wydarzeń oparta została na zgromadzonych przez twórcę dźwiękach, a rola, jaką one odegrały, jest kluczowa. W 45-minutowym dziele na-grania przedstawiające wspomnienia rodziny trwają łącznie 25 minut, pozostały

¹⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowi-skach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 49.

¹⁷ Zob. też: J. Lipowski, *Czy istniał język czechosłowacki?*, „Bohemistyka V” 2005, nr 2, s. 81–86.

czas rozdzielony jest pomiędzy dźwięki archiwalne, muzykę i odczytanie dokumentów. Takie proporcje i sposób budowania dramaturgii pozwalają mi umieścić *Testament* w ramach *feature*, o którego dynamice stanowi dźwiękowy pogląd autora na historię sprzed lat. Drygas zrezygnował z kształtowania fabuły i pełnego udratyzowania historii poprzez kreacje aktorskie, na rzecz kompilacji autentycznych nagrań z dożynek, podczas których doszło do tragedii i refleksji najbliższego otoczenia głównego, acz nieżyjącego już, bohatera dzieła. Niemniej jednak, nie zrezygnował z aktora całkowicie, partie słuchowiskowe są w tym dziele istotne ze względów zarówno poznawczych, jak i artystycznych.

Audycja, którą trudno jednoznacznie zaklasyfikować jest *Marchwicki*¹⁸ Michała Turowskiego¹⁹. Realizacja ta bywa określana jako słuchowisko dokumentalne, ale nazywana jest również radiowym dokumentem muzycznym, co sugerować mogłoby pewne powiązania gatunkowe z *feature*. Scenariusz autorstwa Turowskiego powstał w oparciu o fragmenty *Wampira z Zagłębia*, pozycji non-fiction autorstwa Przemysława Semczuka, protokoły z przesłuchań oskarżonego i świadków oraz protokoły z rozpraw sądowych. W rolę Marchwickiego wcielił się Andrzej Mastalerz, rolę narratorki odegrała Anna Apostolakis. W spektaklu nie pojawił się natomiast autor, żaden z głosów nie był rzeczywistym głosem bohatera, a pisemne materiały zostały przetworzone na potrzeby scenariusza. Związki audycji z prawdziwą historią są oczywiste, perspektywa Turowskiego – czyli dodatek autora, któremu w słuchowisku dokumentalnym sprzeciwiała się Pleszkun-Olejniczakowa – ujawnia się jednak poprzez napisany scenariusz, w tym partie narracyjne. Istotną rolę odgrywa tutaj również fakt, iż audycja powstała na podstawie książki. Adaptacja dzieła literackiego wskazywałaby na realizację słuchowiskową, jednak autor nie zdecydował się na pełną fabularyzację.

W *Marchwickim* warstwa akustyczna, za którą odpowiedzialny był Andrzej Brzoska, jest szlachetną materią dźwiękową, bez dźwięków tautologicznych i „ogranych”. Na uwagę zasługuje również muzyka będąca oryginalną kompozycją autora, zebraną w albumie *Wampir*²⁰.

W mojej ocenie *Marchwicki* stanowi pewną wariację słuchowiska dokumentalnego, na co wskazywać może również miejsce, w którym zostało zrealizowane, czyli Studio Eksperymentalnych Form Teatralnych im. Eugeniusza Rudnika. Ten eksperyment stanowi formę pośrednią pomiędzy *feature* z elementami słuchowiska a słuchowiskiem dokumentalnym.

¹⁸ M. Turowski, *Marchwicki*, Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych dla Programu Trzeciego Polskiego Radia, 2017.

¹⁹ Muzyk, reżyser i scenarzysta. Założyciel wydawnictwa muzycznego BDTA, wcześniej Oficyna Biedota.

²⁰ Gazawat, *Wampir*, album cyfrowy, 2017.

Feature z elementami słuchowiska jest odmianą gatunkową, która często łączona jest przez twórców z innymi formami kreacji radiowej, najczęściej z narracją odautorską. Oba zabiegi mają długą tradycję realizatorską, stosowane są bowiem od początków istnienia artystycznych reportaży radiowych. Miniaturowe formy dramatyczne lub rozbudowane teatralne dialogi wzbogacają przekaz dokumentalny i – jako nowe tworzywo głosowe – jego kompozycję.

4.2. *Feature* aktorski

Feature aktorski to audycja, w której jeden z bohaterów zostaje odegrany przez aktora lub jego słowa zostają przez aktora odczytane, co stanowi kluczowy element audycji. Częstym powodem zastosowania takiego zabiegu jest realizacja audycji o osobie nieżyjącej; stało się tak w przypadku *Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster*²¹ Susan Roberts i *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galaka – to jedyny polski przykład, który opisuję w tym podrozdziale. Żyjącymi bohaterami, którzy jednak nie mogli wypowiedzieć się w audycji, są chora na mutyzm El z *El's Story* autorstwa Natalie Kestecher i osadzony w więzieniu Ivan, o którym opowiedziała Tereza Križková²² w audycji *Slušný člověk*. Kreacja aktorska w audycji dokumentalnej to, obok nośnika informacji, również wartość artystyczna. Aktor nie odczytuje jedynie treści zapisków, ale kreuje postać, gra. Wpływa to pozytywnie na walory artystyczne dzieła i realizację funkcji estetycznej.

Feature Black Roses... opowiada tragiczną historię Sophie – nastolatki zamordowanej przez grupę mężczyzn, którym nie spodobał się gotycki wygląd dziewczyny i jej chłopaka. Opowieść toczy się dwutorowo: poprzez poemat recytowany przez aktorkę Rachel Austin i opowieść matki Sophie.

Poemat autorstwa Simona Armitage'a podzielony został na ponumerowane partie. Podmiotem lirycznym jest Sophie, a odczytuje go aktorka Rachel Austin. Fragmenty poetyckie przeplatane są wypowiedziami matki, Sylvii Lancaster. Jej głos rozpoczyna dzieło, kobieta wspomina córkę: „Jej symbolem była dla mnie czarna róża”²³, tłumacząc tym samym powód, dla którego *feature* nazwano *Black Roses* (Czarne róże). Wszystkie wypowiedzi matki są autentycznymi nagraniami, kobieta mówi w sposób niezwykle emocjonalny, wskutek tego wypowiedzi te wyraźnie kontrastują z następującymi po nich partiami aktorskimi.

²¹ S. Roberts, *Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2015.

²² Tereza Križková, ur. w 1987 roku w Bratysławie. Ukończyła reżyserię dokumentalną na Akademii Sztuk Scenicznych w Bratysławie. Współpracuje z magazynem filmowym „Kinečko” oraz tworzy własne projekty filmowe i radiowe.

²³ Tłum. Elżbieta McIver, skrypt w języku polskim sporządzony na potrzeby festiwalu Dwa Teatry 2012, druk powielony, s. 2.

Pierwszy fragment poematu odnosi się do czasu na chwilę przed narodzinami Sophie: „Nie spieszyłam się na świat / Listopadowe dziecko / Nie chciałam więcej / Niż kołysać się w łonie matki jak w hamaku”²⁴. Rozpoczyna tym samym opowieść o życiu dziewczyny, sygnalizując jednocześnie zamiar opowiedzenia jej w całości, od początku, na co pozwala metaforyczny charakter przekazu wynikający z jego poetyckości. Druga wypowiedź Sylvii Lancaster traktuje o wczesnym dzieciństwie jej córki; kobieta wspomina, jakim dzieckiem była Sophie, a poetycki komentarz dotyczy tego samego tematu. Głosy wzajemnie się uzupełniają. Gdy matka mówi o wegetarianizmie córki, o sile jej charakteru i wierności wyznawanym zasadom, późniejszy fragment odczytany przez aktorkę przedstawia tę kwestię z perspektywy Sophie: „Na próżno mnie zmuszać do posłuszeństwa”²⁵.

Inaczej jest w przypadku opowieści o ukochanym dziewczyny, Robie: słuchacz najpierw dowiaduje się o jej uczuciach, ich pierwszym spotkaniu. Następujący później fragment wspomnień Sylvii przywołuje pierwsze spotkanie matki z chłopakiem córki. Wydarzenia prezentowane są chronologicznie – Sophie najpierw poznała Roba, później przedstawiła go swej matce, która dzieli się ze słuchaczami swoją opinią na temat sympatii córki. Poetycka treść przeprowadza słuchacza przez życie bohaterki, pierwsze wersy zapowiadają jej narodziny, ostatnie zaś padają w momencie, w którym dziewczyna „mówi” już z zaświatów.

Późniejszy, siódmy, fragment poematu bezpośrednio wprowadza słuchacza w tematykę zabójstwa bohaterki; w pierwszych wersach Sophie snuje nostalgiczną opowieść o beztrudnym czasie wakacji: „Spokojne długie dni / łatwe życie. / Wyobraźcie sobie / idealny park”. Nie bez znaczenia jest również bezpośredni zwrot do odbiorcy, który ma na celu nakłonienie go do zwizualizowania opisywanych obrazów, aby pełniej rozumiał przekazywane treści. Kreślony dalej sielski obraz zmienia się jednak diametralnie, gdy podmiot liryczny zaczyna opisywać spotkanie, które zakończyło się śmiercią Sophie: „W powietrzu ciężkim / od grozy podnieconej / alkoholem, narkotykiem / testosteronem i nienawiścią”. Bohaterka *feature* i jej chłopak zostali zaatakowani przez kilku nastolatków; o przebiegu napaści słuchacz zostaje poinformowany, zgodnie z chronologią zdarzeń, we fragmencie poematu. Następująca później wypowiedź matki opiera się na domysłach i fragmentarycznej wiedzy zaczerpniętej z późniejszych zeznań.

Omawiany *feature* można podzielić na dwie części o zbliżonej długości, a przytoczone wyżej zdanie kończy pierwszą z nich. Podział wynika z podejmowanej tematyki – w pierwszej części nie poruszono tematu śmierci Sophie; dalsze fragmenty poematu i wspomnień Sylvii – składające się na drugą część tego *feature* – będą już związane z morderstwem dziewczyny.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 8.

Poemat jest tekstem pierwotnie pisanym, stanowi więc w tym utworze słowo wtórnie mówione. Są to partie wcześniej strukturalizowane, mające swoją graficzną strukturę, mowę autentyczną mogą zatem jedynie naśladować. Pośród słów wtórnie mówionych – listów, pamiętników czy fragmentów książek – wyróżnia się te, które pełnią rolę narracji, a nie jedynie „tekstu w tekście”²⁶. W *Black Roses...* poemat pełni właśnie funkcję narracyjną, prowadzi słuchacza przez historię Sophie, ukazuje całość jej losów, nie jest jedynie wzbogaceniem audycji o dodatkowe informacje. Aktorka odczytująca poemat odgrywa w ten sposób postać Sophie.

Drugi przykład wprowadzenia aktora do radiowego reportażu artystycznego, to *El's Story*²⁷ autorstwa Natalie Kestecher. Audycja przybliży historię tytułowej El, która pewnego dnia przestała mówić. Jej brak zdolności mówienia jest wynikiem fobii zwanej mutyzmem selektywnym. Dwudziestosześcioletnia El od dwudziestu jeden lat komunikuje się przez notatki i wyjaśnia, że jej strach przed mówieniem wynikał z obawy przed wysmianiem.

Feature jest zapisem rozmów i przybiera formę dialogu; w konwersacji bierze udział El wraz z matką i psycholog Elizabeth Woodcock, które odpowiadają na pytania autorki. Pierwsza wypowiedź El, w której bohaterka się przedstawia, zostaje odczytana przez aktorkę Pii Mirandę. O tym, że głos nie należy do El, słuchacz dowiaduje się już podczas pierwszej wypowiedzi kobiety: „Od innych osób wyróżnia mnie moja choroba. Nazywa się mutyzm selektywny, a przy okazji: głos, który słyszycie nie jest mój, ale słowa już tak”. Sposób porozumiewania się z kobietą i przekazywania jej wypowiedzi słuchaczowi zostaje zatem wyjaśniony już na początku; Kestecher mówi El, by odpowiadała na pytania, pisząc. Istotnym efektem akustycznym, pojawiającym się w całym dziele, jest odgłos pisania odręcznego i na klawiaturze komputera. Ich współwystępowanie jest efektem dwóch rodzajów wypowiedzi El: pierwszym są pisane na bieżąco krótsze notatki – odczytywane głównie przez psycholog Woodcock, drugą, dłuższą formą są fragmenty pamiętnika dziewczyny. Te partie prezentowane są głosem aktorki, Pii Mirandy.

Bezpośrednio po pierwszym fragmencie odczytanym przez aktorkę, Kestecher przeprowadza próbę mikrofonu: „Raz, dwa, trzy, raz, dwa trzy, ok, teraz działa”²⁸. Głos autorki kontrastuje z poprzedzającym go odczytaniem fragmentu tekstu przez aktorkę. Takie zestawienie ma na celu podkreślenie realności nagrania. Po uprzednim wprowadzeniu elementu kreacji, wtrącenie dotyczące kwestii technicznych – zazwyczaj usuwane podczas montażu – dodaje dziełu autentyzmu.

²⁶ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...* s. 96.

²⁷ N. Kestecher, *El's Story*, ABC Radio National, Australia 2008.

²⁸ Skrypt *Black Roses...*, s. 9.

Do rozmowy dołącza matka El, Joyce. Wspomina dzieciństwo córki i początki jej choroby, kiedy dziewczynka stawała się coraz bardziej milcząca. Opowieść Joyce uzupełnia fragment pamiętnika El, który dotyczy również okresu szkoły podstawowej, pierwszych przyjaciół i pierwszych problemów wynikających z mutyzmu. Przedstawienie problemu z dwóch perspektyw daje pełny obraz sytuacji: opisuje uczucia El i to, co najlepiej pamięta z dzieciństwa, ale także pokazuje słuchaczowi problemy, z jakimi zmagala się matka chorego dziecka. Kolejny fragment dziennika: „Nie wiem [dlaczego przestałam mówić], ale jest powód, dlaczego niektórzy ludzie zapadają na tę chorobę. Tak mówi doktor Elizabeth Woodcock”²⁹. To także zapowiedź kolejnego bohatera. Po tej kwestii po raz pierwszy wypowiada się doktor Woodcock, wita się z El i zaczyna prowadzić z nią quasi-rozmowę, w trakcie której to właśnie pomagająca jej psycholog czyta krótkie odpowiedzi El. Jako fachowiec opowiada też o przyczynach selektywnego mutyzmu, wyjaśnia, na czym polega istota choroby i odpowiada na pytania El. Dyskusja chwilowo się kończy, a kolejne fragmenty pamiętnika przedstawiają następne etapy w życiu głównej bohaterki. Wspominając liceum, El „mówi” o dyrektorze i jednej z nauczycielek, które swoimi własnymi sposobami chciały przymusić ją do mówienia. Dalsze pytanie Kestecher przenosi opowieść w czasy bardziej współczesne nagraniu, kobieta „opowiada” o niepowodzeniach w poszukiwaniu pracy.

Fragmenty pamiętnika są tekstami pierwotnie pisanymi, stanowią więc, tak samo jak poemat w poprzednim utworze, słowo wtórnie mówione. Obszerność fragmentów pamiętnika El i ilość przekazywanych w ten sposób informacji – wszak to pamiętnik niejako prowadzi słuchacza przez życie bohaterki, snuje chronologiczną opowieść, którą wieńczą współczesne refleksje El o nazwie choroby, o tym, co czuje, gdy próbuje mówić – pozwalają interpretować owe słowa pierwotnie mówione jako narrację.

Punktem zwrotnym w dziele jest moment, w którym Kestecher pyta El, czy mogłaby zamknąć się w pokoju z mikrofonem i czy odizolowana od innych spróbowałaby coś powiedzieć. El zgadza się i tak – ku zdumieniu, ale i wielkiej satysfakcji słuchacza – ostatni fragment *feature* stanowi odtworzenie prawdziwego głosu El, która mówi: „To jest mój głos. Ten poprzedni należał do aktorki. [...] Niemówienie to nie wybór, to strach”³⁰. Doskonale słychać, że każde wypowiedziane słowo przychodzi kobiecie z trudem, a jej głos bardzo różni się od swobodnej aktorskiej artykulacji. Kontrast ten dobitnie ukazuje, jak wielkim wyzwaniem dla El jest próba wypowiedzenia się, nawet bez świadków. Słuchacz, przyzwyczajony do głosu aktorki odgrywającej El, wyraźniej dostrzega problem – wypowiedzi chorej kobiety, jej zahamowania artykulacyjne, wybrzmiewają bowiem daleko

²⁹ Tamże.

³⁰ Skrypt audycji, <http://www.abc.net.au/rn/features/silence/el/> (dostęp: 15.10.2016).

silniej na tle wcześniej czytanego płynnie pamiętnika. Wprowadzenie kreacji aktorskiej w przypadku *El's Story* uzasadnione jest przede wszystkim ułatwieniem odbioru poprzez zachowanie dialogiczności audycji.

Zarówno pamiętnik El, jak i poemat Armitage'a mogłyby zostać po prostu przeczytane przez pojawiające się w obu *features* matki bohaterek. Wprowadzenie aktorek sprawiło jednak, iż bohaterki otrzymały „własny” głos. Kreacje aktorskie w omówionych utworach mają tę samą funkcję: jej celem jest znaczne ułatwienie odbioru, zwiększenie, by tak rzec, przejrzystości dzieła. Prezentowane treści są więc przedstawione klarowniej. Ma to oczywisty wpływ na stan wiedzy słuchacza, ale także na walory estetyczne dzieła. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż aktorki – będące wówczas w podobnym do bohaterek wieku – sprawiły, iż słuchaczowi łatwiej identyfikować się z postacią lub ją – dla swych potrzeb i na swój sposób – wizualizować. Oba *features* wykorzystują fikcję w podobny sposób i w podobnym celu. Poetycka opowieść o zmarłej Sophie i pamiętnik cierpiącej na mutyzm El dzięki grze aktorek – z definicji zdecydowanie mało „reportażowe” środki wyrazu – skutecznie przybliżają słuchaczom ich autentyczne historie.

W obu dziełach mamy zatem do czynienia, by zaryzykować to poniekąd paradoksalne stwierdzenie, z fikcją w służbie prawdy, bowiem dopiero odejście od pełnego autentyzmu pozwoliło na ukazanie losów El i Sophie nie tylko w bardziej artystyczny, ale i daleko bardziej emocjonalny, nieprzekłamany sposób.

Śmierć bohatera to jeden z powodów, dla którego twórcy decydują się na oparcie dzieła na grze aktorskiej. Słowacka reportażystka Tereza Križková w audycji z 2017 roku *Slušný človek* (Przyzwoity człowiek)³¹ zdecydowała się na stworzenie kreacji aktorskiej, w której aktor odegrał osadzonego w więzieniu głównego bohatera. W *feature* przedstawione są rozmowy rodziny, której sąsiad został osadzony w więzieniu za zabójstwo. W tej radiowej opowieści autorka stawia pytanie, czy morderstwo zawsze zasługuje na potępienie? Czy jest możliwość zrozumienia czy nawet usprawiedliwienia zbrodni? Narracja prowadzona jest dwutorowo: Ivan pisze listy do rodziny, które odczytane przez aktora – w tej roli Vladimír Zboroň – stanowią pierwszy rodzaj tworzywa głosowego i konstrukcyjnego, drugi zaś to rozmowy rodziny autorki, podczas których każdy z obecnych przyjmuje inną postawę względem popełnionego przez Ivana czynu i staje się tym samym – w przenośnym znaczeniu, na gruncie rodzinnych dysput – jego sędzią. Ten sąd nie ma się jednak skończyć wydaniem wyroku, stanowi raczej próbę zrozumienia sąsiada i popełnionego przez niego czynu na gruncie etycznym i moralnym. Autorka wybrała na bohaterów-sędziów własną rodzinę. Byli oni w stałym kontakcie korespondencyjnym z osadzonym, a temat popełnionej przez niego zbrodni również był stale obecny w ich rozmowach. Audycja pośrednio nosi znamiona *feature* bohatera-autora, jednak nie kwalifikuję jej do tej

³¹ T. Križková, *Slušný človek*, Rádio Devín, Słowacja 2018.

odmiany gatunkowej, ponieważ to nie działania czy opinie autorki stanowią oś fabularną dzieła. Autorka jest uczestniczką rozmów, jej rola w nich nie jest jednak dominująca, matka Križkovej i inni członkowie rodziny snują domysły o wydarzeniach tamtej nocy, ale głównym bohaterem pozostaje Ivan:

AUTORKA: Pamiętam, że byłam przekonana od samego początku, że on ją zabił. W momencie, gdy usłyszałam, że zginęła w pożarze, podejrzewałam, że to na pewno on ją zabił, gdy razem pili...

EVA: Naprawdę? Nie przypominam sobie...

AUTORKA: Tak, pamiętam, że powiedziałam ci to, pokłóciłyśmy się, broniłaś go...

MATKA: Nie mogę w to wszystko uwierzyć...

EVA: Ja raczej sądziłam, moje pierwsze skojarzenie, że ktoś podłożył ogień, żeby się ich stamtąd wreszcie pozbyć...

MATKA: Ja myślałam, że się upili, mieli lampę naftową, czy coś, i się przewróciła...

Nie sposób oczywiście nie zwrócić uwagi na osobisty charakter audycji. Autorka ujawnia się w *feature* jako jeden z rozmówców, bierze udział w rodzinnej rozmowie, opowiada o swoich przypuszczeniach i wspomina, nie koncentruje jednak uwagi na sobie. Głównym bohaterem jest bez wątpienia Ivan, który w swoich listach się broni i opowiada o tragicznych wydarzeniach: „Nikt nie wie, że nie chciałem, żeby tak się stało. Dyskutują w kółko i chcą mnie przekonać, że zabiłem ją z premedytacją, że się nawet do tego przygotowywałem. [...] Nie wiem, jak się wszystko skończy. Nie dość, że straciłem ukochaną osobę, to jeszcze chcą udowodnić, że zrobiłem to specjalnie”. Mówi również o karze, nie tylko tej, którą wymierzyć ma sąd: „Skazałem się na najgorszą z kar: Evicka już nigdy do mnie nie wróci”. Autorka pozostaje zdystansowana wobec sąsiada, dziwi się matce, która w listach zwraca się do niego ciepło i serdecznie, zapewnia, że jest niemal członkiem rodziny i czekają na jego powrót z więzienia. Matka mówi: „Człowiek potrzebuje nadziei. Jak można żyć bez nadziei?”. Członkowie rodziny spierają się, czy Ivan działał z zamiarem pozbawienia Evy życia, jest psychicznie niestabilny, czy jednak stał się nieszczęśliwy wypadek. Autopsja potwierdziła, iż Ivan musiał uderzyć Evę kilkakrotnie, ojciec nazywa to zdarzenie morderstwem, sprawa zdaje się być dla niego wyjaśniona. Matka autorki wciąż jednak staje po stronie Ivana i mówi: „Ale on tak bardzo żałuje...”.

Sąsiedzki sąd nad Ivanem ma znaczenie moralne, rodzina Križkovej dyskutuje o człowieku, którego zna i który przez wiele lat pomagał im w przydomowych pracach. Listy dopełniają obraz wydarzeń, w których zginęła Eva, ale przede wszystkim pokazują Ivana jako człowieka pełnego wyrzutów sumienia i tęsknoty za przeszłością. W audycji, która porusza tematykę winy i kary, oddanie głosu oskarżonemu zdaje się być szczególnie istotne i właściwie, również z dziennikarskiego punktu widzenia. W *feature* *Slušný človek* głos bohatera pełni równocześnie funkcję estetyczną.

Konstrukcyjnie podobną, polską realizacją *feature* aktorskiego jest *Znajdziesz mnie w szeptach traw*³², historia Tamary Zwierzyńskiej-Matzke³³ oraz jej męża, Svena Matzke. W wieku 30 lat kobieta dowiedziała się, że choruje na raka; postanowiła opisać walkę z chorobą i dać nadzieję innym chorym, pokazać im, że z rakiem trzeba walczyć. Zaczęła prowadzić dziennik, na podstawie którego chciała wydać książkę, niestety przegrała z chorobą. Mąż postanowił jednak doprowadzić jej dzieło do końca: książka Zwierzyńskiej-Matzke i jej męża ukazała się pod tytułem *Czasami wołam w niebo*. Składa się na nią dziennik Tamary, pamiętnik Svena, listy do najbliższych, fragmenty listów elektronicznych. Reportaż to opowieść Svena o zmarłej żonie, o ich wspólnej walce z chorobą i wielkiej miłości. Obok głosu męża słychać drugi, kobiecy. W rolę Tamary wcieliła się Tatiana Kołodziejaska, a jej kreacja aktorska została uhonorowana nagrodą na festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji Polskiej Dwa Teatry w 2003 roku. Kołodziejaska odczytuje obszernie fragmenty dziennika Tamary, który – obok opowieści męża – stanowił trzon opowieści.

Omówione powyżej audycje zawierały różne formy tekstów pisanych: poemat, listy, pamiętnik, krótkie odpowiedzi na zadane pytania. Każdy z nich był tekstem pierwotnie pisany, nadającym się do wygłoszenia. Wyjątkowym tekstem pisany jest poemat z *feature Black Roses...*, który został stworzony z myślą o audycji, jednak w przestrzeni kulturowej może funkcjonować samodzielnie jako tekst poetycki. List i pamiętniki powstały z innych pobudek i są prywatnymi zapiskami włączonymi do audycji radiowej. Mimo tych różnic, aktorskie odczyty pełnią analogiczne role. Klimczak wyróżnia pięć funkcji, jakie pełnić może reportaż dźwiękowy:

- 1) poznawczo-psychologiczna,
- 2) emocjonalno-etyczna,
- 3) poznawczo-historyczna,
- 4) emocjonalno-estetyczna,
- 5) sprawcza³⁴.

Ostatnia z nich, mówiąca, iż reportaż wpływa na odbiorcę w „jakiś fizyczny, namacalny i długotrwały sposób”³⁵, jest nieweryfikowalna bez przeprowadzenia badań na słuchaczach tych dzieł. Badania przeprowadzone przez Klimczak dowodzą, że po wysłuchaniu reportażu słuchacze starają się „nie ochładzać świata”, zaczynają bardziej interesować się światem czy podchodzić do innych „cieplej”³⁶. Natomiast pozostałe cztery funkcje w pełni znajdują swe odzwierciedlenie w artystycznych partiach aktorskich dzieł, które przywołałam w tym rozdziale.

³² C. Galek, *Znajdziesz mnie w szeptach traw*, Polskie Radio Zachód, 2002.

³³ Dziennikarka Telewizji Polskiej i stacji TVN.

³⁴ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 131–132.

³⁵ Tamże, s. 132.

³⁶ Tamże.

Funkcja poznawczo-psychologiczna realizowana jest poprzez wiedzę, jaką aktorzy przekazują o bohaterach *feature*. Słuchacz dowiadyuje się nie tylko o zaistniałej sytuacji, ale poznaje historię człowieka, jego emocje, lęki, sposób patrzenia na świat. Fragmenty listów Ivana, pamiętników Tamary i El, a także poemat Armitage'a zawierały informacje pozwalające na bliższe poznanie bohaterów, których głosu nie można usłyszeć. Klimczak charakteryzuje tę funkcję również jako „pomagającą uczyć się ludzi”³⁷, za bardzo istotne uważa bowiem poznawanie stanów emocjonalnych postaci. I istotnie, z fragmentów pamiętnika, chociaż prezentowanych aktorskim głosem, słuchacz dowiadyuje się o emocjach towarzyszących bohaterom w istotnych momentach ich życia. Szczególnie silnie eksponują tę funkcję fragmenty więzennych listów: pozwalają spojrzeć – zarówno adresatom, jak i słuchaczom – na oskarżonego o zabójstwo Ivana jako człowieka pogrążonego w żalu i smutku. Przez słuchanie, odbiorca może się uczyć empatii i wrażliwości. Dzieje się tak, ponieważ „doświadczenie dźwięku nie jest jedynie fizyczne. Jest emocjonalne. Nie możemy zamknąć uszu tak, jak zamykamy oczy. Jesteśmy bardziej „narażeni” na dźwięk”³⁸.

Drużga z funkcji, znajdująca swe odzwierciedlenie we włączonych do audycji tekstach pisanych, to funkcja emocjonalno-etyczna. Reportaż dostarczający treści silnie nacechowanych emocjonalnie, często związanych z ludzką krzywdą, „zmusza do zastanowienia się, do zadawania pytań, do odszukania spraw, które są w życiu najważniejsze”³⁹, co w szerszej perspektywie „rodzi pokorę i dystans wobec swoich, bądź co bądź, małych trudów i otwiera na innych ludzi”⁴⁰. Jak wspominałam wcześniej, pytania o człowieczeństwo i moralność w obliczu morderstwa były istotne dla autorki *Przyzwoitego człowieka*, rodzina miała stać się próbką społeczeństwa i w zbliżeniu przedstawić różne ludzkie postawy. Z kolei w pozostałych audycjach zostały zawarte treści silnie nacechowane emocjonalnie: w *El's Story* znalazł się opis i katalog trudności, z jakimi musiała sobie radzić kobieta; *Black Roses...* i *Znajdziesz mnie...* postawiły słuchacza w obliczu śmierci młodych kobiet, po wysłuchaniu fragmentów odegranych przez aktorki słuchacz mógł się zdobyć na własną ocenę, a nawet przewartościować swoje dotychczasowe spojrzenie na przedstawione mu problemy.

Aspekt poznawczo-historyczny wiąże się z treściami edukacyjnymi oraz wiedzą, jaką przekazywać może dzieło reportażowe. W przypadku omawianych przeze mnie audycji słuchacz może zapoznać się z problemem chorób onkologicznych, mutyzmu selektywnego czy subkultur.

³⁷ Tamże.

³⁸ G.M. Wyburn, *Human senses and perception*, University of Toronto Press, Toronto 1964, s. 95.

³⁹ Wypowiedź respondenta w ankiecie dotyczącej wpływu reportażu audialnego na słuchacza, cyt. za: K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 132.

⁴⁰ Tamże.

Aspekt emocjonalno-estetyczny Klimczak łączy z wypowiedziami o pięknie życia. Badaczka pisze: „reportaże w zadziwiający sposób potrafią nauczyć człowieka, jak cieszyć się z małych rzeczy”⁴¹. Audycje, które zakwalifikowałam jako *features* aktorskie, nie są programami przekazującymi optymistyczny pogląd na świat. Sądzę jednak, że warstwa estetyczno-emocjonalna może też być rozumiana jako takie ukazanie emocji bohaterów w dziele radiowym, by miało ono walory zarówno emocjonalne, poruszające słuchacza (zrozumienie postaci, współczucie lub dzielenie z nią radości), jak i estetyczne, które wiążę z wyważonym podejściem do tematu, brakiem zbędnego patosu, dźwiękowych tautologii i odejściem od sztucznego podsycania emocji bądź żerowania na nich.

Partie aktorskie realizują wszystkie funkcje reportażu radiowego, przekazują wiedzę o bohaterze i jego emocje, jeśli ten nie może wypowiedzieć się osobiście. Aktor daje bohaterowi głos, by jego historia nie była opowiedziana jedynie przez bliskich czy autora; ten zabieg – niewątpliwie artystyczny i kreatywny – to odtworzenie zdarzeń z przeszłości, rekonstrukcja postaci i wydarzeń, nie zaś próba stworzenia równoległej rzeczywistości. Aktor jest wypadkową między reporterским „sprawozdaniem ze świata” a autorską wizją twórcy.

⁴¹ Tamże.

ROZDZIAŁ 5

STRUKTURA *FEATURE* JAKO GŁÓWNY WYRÓŻNIK ODMIAN GATUNKOWYCH

W audycjach typu *feature* bardzo ważna jest równowaga między elementami poznawczymi i doznaniem estetycznymi. Kunszt autora wyraża się poprzez oryginalny, często nowatorski montaż, muzykę¹, eksperymenty narracyjne, formy kreacji czy elementy innych gatunków audialnych. Oczywiście jest, że każda audycja zmontowana jest w inny, a co za tym idzie, oryginalny sposób, jednak pod pojęciem „oryginalnego montażu” rozumiem kreatywne zastosowanie narzędzi audialnych, w tym efektów dźwiękowych, traktowanie tematu audycji jako punktu wyjścia do stworzenia dzieła sztuki, nie zaś poszukiwania jedynie metody jego zaprezentowania.

Features wyodrębnione przeze mnie ze względu na strukturę to 1) audycje inscenizowane, które mogą być realizowane na dwa sposoby: poprzez wykreowanie nagrywanej sytuacji oraz poprzez oparcie całego dzieła na istniejącym tekście czy scenariuszu, 2) audycje eksperymentalne odznaczające się największą zawartością autorskiej kreacji, 3) mozaikowe, które łączą w sobie kilka poprzednich kategorii.

O tworzeniu prozy eksperymentalnej Federman pisał:

Nie wierzę, by pisarz obdarzony choć odrobiną szacunku dla siebie i wiary w to, co robi, mógł powiedzieć sobie: „Teraz będę eksperymentował, teraz będę pisał prozę eksperymentalną”. To inni tak mówią o jego utworach. [...] W rzeczywistości prawdziwe eksperymenty [...] nigdy nie ukazują się w druku, a przynajmniej nie powinny. Określanie czyjejs prozy mianem eksperymentu to wyraz bezradności. Powieści Becketta nie są eksperymentalne – o nie! To jedyny sposób, w jaki Beckett potrafi pisać. [...] Wszystko to są ostateczne, skończone dzieła. Jedyną moim zdaniem prozą, która wciąż ma jeszcze jakieś znaczenie, jest proza usiłująca zbadać możliwości fikcji literackiej².

Twórca dzieł radiowych również nie wychodzi z założenia, że podczas opowiadania kolejnej historii postara się możliwie najbardziej skomplikować jej formę i posłużyć się możliwie największą ilością audialnych form podawczych.

¹ Zob. K. Klimczak, P. Czarnek, *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 171–181.

² R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 423.

Eksperymentalny sposób tworzenia dzieł radiowych wynika z artystycznej potrzeby twórcy, jego wizji przedstawienia tematu i sposobu komponowania audycji. Wykorzystywanie wszelkich dostępnych, choć nie zawsze wcześniej przetestowanych, możliwości dźwiękowych jest przeniesieniem na grunt radia „zbadania możliwości”, co z kolei jest istotą każdego eksperymentu w ogóle.

Dźwięk w audycjach eksperymentalnych przybiera znamiona „preparatu”. Utrwalony wycinek z rzeczywistości – niezależnie czy wykreowany, aktorski czy spontanicznie reporterski – zostaje poddany procesom obróbki montażowej. Artysta bada jego wariacyjność, zmienia brzmienie i zastosowanie w celu osiągnięcia możliwie najbardziej satysfakcjonującej wersji.

O samej istocie eksperymentu audialnego pisałam już w pierwszym rozdziale tej pracy, jednak w odniesieniu do *features* wyróżnionych ze względu na strukturę chciałabym przywołać jeszcze jedno twierdzenie Federmana: „W fikcji przyszłości zostaną zniesione wszystkie rozróżnienia między tym, co rzeczywiste i wyobrażone, świadome i podświadome, przyszłe i teraźniejsze, między prawdą a nieprawdą”³. Zatarcie granic między rzeczywistością a kreacją jest cechą charakterystyczną *features* inscenizowanych i eksperymentalnych. Pierwsze łączą autentyczne dokumenty z głosem aktora lub bazują na sztucznie wytworzonej sytuacji, drugie z kolei – bez ostrzeżenia dla słuchacza – łączą wypowiedzi autentycznych bohaterów z wykreowanymi lub interpretującymi słowa bohatera już na poziomie samego dzieła. Granica ta zostaje zniesiona, ponieważ różnica między tym, co rzeczywiste, a tym, co wykreowane traci znaczenie. Prawda – czy też rzeczywistość – staje się dla autora jedynie inspiracją, który, by opowiedzieć historię, posługuje się przy tym właściwymi mu metodami i formami, bez ograniczeń gatunkowych czy związanych z publicystycznym postrzeganiem reportażu.

W artystycznych reportażach radiowych o charakterze eksperymentalnym, mozaikowym czy inscenizowanym również może się pojawiać aktor czy narrator. Zakwalifikowanie do kategorii związanej ze strukturą dzieła oparłam na sposobie, w jaki audycja została skomponowana, zabiegach montażowych i kompozycyjnych. Jeśli w audycji jedynym elementem kreacji jest włączenie aktora, będzie to dzieło aktorskie, natomiast gdy koncepcja autora opiera się na niestandardowym podejściu do tematu audycji, pracy nad scenariuszem czy połączeniu kilku różnych elementów fikcyjnych, postrzegam takie dzieło jako eksperymentalne czy mozaikowe. Przy kwalifikowaniu audycji jako inscenizowanej najistotniejsze jest dla mnie samo zdarzenie: czy wydarzyło się spontanicznie i zostało reportażyście opowiedziane? Czy sprawcą danej sytuacji jest sam autor? Analogiczna jest sytuacja, w której autor odtwarza realne zdarzenie, opierając je na dokumentach, listach czy pamiętnikach.

³ Tamże, s. 424.

5.1. *Feature* inscenizowany

Inscenizacja dzieł typu *feature* może zostać zrealizowana na dwa sposoby. Pierwszym z nich jest audycja oparta na wcześniej napisanym tekście, autor posługuje się jednak innymi metodami niż w dziele słuchowiskowym. *Feature* w tym przypadku składa się wyłącznie z narracji, tekstu wtórnie mówionego⁴. Odczytywany jest tekst wcześniej przygotowany, co stanowi całość lub większość audycji. Tekst ten może być wyznaniem bohatera czy formą spowiedzi. Drugim sposobem na zainscenizowanie dzieła jest wykreowanie przez autora sytuacji, w której *feature* jest realizowany.

Przeprowadzając analizę tej odmiany gatunkowej, chciałabym przywołać następujące przykłady: *Love Letters from the Front* i *Dreaming of Fat Men* autorstwa Lorelei Harris⁵, *On the Shore Dimly Seen* Gregory'ego Whiteheada oraz *Lighten up*, Carlos Natalie Kestecher. Za wyborem tych przykładów stoi ich różnorodność: Whitehead oparł swoją audycję na protokołach przesłuchań, Harris – audycję *Love Letters...* – na romantycznych listach. Inscenizacja oparta na wykreowanej sytuacji również przebiegała zupełnie inaczej. Kestecher zdecydowała się na – w pewnym sensie – wykreowanie bohatera, a Harris podczas realizacji *Dreaming...* zaaranżowała spotkanie bohatera, które wcześniej o sobie słyszały, i zmieniła studio radiowe w restaurację.

Feature inscenizowany w oparciu o tekst pisany składa się wyłącznie z narracji, tekstu wtórnie mówionego. Odczytywany jest tekst wcześniej przygotowany, co stanowi całość lub większość audycji. Tekst ten może być wyznaniem bohatera czy formą spowiedzi.

W *Love Letters...*⁶ listy, które stanowią podstawę *feature* zostały wcześniej opublikowane w książce o tym samym tytule⁷. Korespondencja składa się na historię miłości Erica Appleby i Phyllis Kelly podczas I wojny światowej. Eric Appleby został wcielony do armii w 1914 roku, później zaś wysłany na szkolenie, podczas którego poznał Phyllis.

Zbiór obejmuje ponad dwieście listów, kartek i telegramów. Wymianę listów zakończyła śmierć Erica, który został ciężko ranny 27 października 1916 roku, wskutek czego następnego dnia zmarł. Phyllis nigdy nie wyszła za mąż, przez całe życie miała nad łóżkiem zdjęcie Erica. Zmarła w Irlandii w wieku 91 lat.

⁴ W tym przypadku będzie to konkretnie słowo wtórnie mówione, nie zaś prymarnie mówione przygotowane. Listy funkcjonują jako autonomiczny tekst pisany.

⁵ Lorelei Harris – wielokrotnie nagradzana dokumentalistka (m.in. Prix Italia za *Dreaming of Fat Men*) związana ze stacją RTE 1, przewodnicząca sekcji *feature* w European Broadcasting Union.

⁶ L. Harris, *Love Letters from the Front*, RTE Radio 1, Irlandia 2001.

⁷ J.L. Kelly (ed.), *Love Letters from the Front*, Mercier Press, Cork 2000.

Listy odczytywane są przez aktorów, jeden z nich wcielił się w rolę Erica, dwie kobiety zaś w rolę Phylis. Jedna z nich to młoda Phylis z czasów, gdy korespondowała z Appleby, druga zaś to Phylis obecnie. Listy nie są czytane w całości, podane są jedynie ich fragmenty, czułe powitania, urywane zdania i pełne tęsknoty pożegnania. Zdarza się, że głosy nachodzą na siebie lub kilka dat przeczytanych jest jednym ciągiem. Zabiegi te mają naturalnie urozmaicić dzieło, są sposobem uniknięcia monotonii, którą zrodziłoby naprzemienne czytanie obszernych fragmentów korespondencji.

Trzy ostatnie wiadomości to kolejno: zawiadomienie o wypadku, jakiemu uległ Eric, nigdy niewysłany list Phylis, w którym pisze, że musi być dzielna i uwierzyć, że wszystko będzie dobrze, oraz telegram od ojca Erica informujący kobietę o śmierci ukochanego.

Przynależność gatunkowa zapisu tej historii miłosnej stanowić może kwestię dyskusyjną. Harris tworzy audycje dokumentalne, reportaże radiowe i artystyczne *features*, ich punktem wyjścia jest więc zawsze prawdziwe zdarzenie. Tak też było i w wypadku opowieści o Phylis i Ericu, jednak wykorzystanie jedynie aktorów odczytujących listy – czyli całkowita rezygnacja ze słowa spontanicznego, oznaczającego autentyczną mowę bohaterów⁸ – rodzi pytanie, czy *Love Letters from the Front* jest dziełem słuchowiskowym. Ze względu na brak innych wypowiedzi, scenariusza, który zakładałby odgrywanie postaci, skłaniałabym się jednak ku zakwalifikowaniu audycji jako *feature*, aktorzy odczytują bowiem słowa napisane przez bohaterów, nie pojawił się zatem inny autor wypowiedzianych treści.

Listy stały się również podstawą do zrealizowania audycji *Monsieur le Directeur* Corinne Dubien⁹. Wybrane listy z korespondencji do dyrektora belgijskiego radia publicznego z lat 1958–1968 zostały odczytane przez zespół aktorski, co – w połączeniu z archiwalnymi dźwiękami – stało się retrospektywną podróżą dźwiękową do czasów, gdy radio odgrywało w życiu słuchacza inną rolę niż dziś. Autorka zauważa, że „podczas tych dziesięciu lat, z powodów politycznych, społecznych i technicznych, radio przeszło transformację. Przestało być narzędziem oficjalnych ogłoszeń, a stało się dostawcą rozrywki i programów dopasowanych do idei przyświecających nowej generacji”¹⁰.

Audycja skomponowana została z fragmentów listów, a także paradialogicznych fragmentów, w których aktorzy wcielali się w słuchaczy komentujących audycję. *Feature* nabrał w ten sposób wrażenia dialogiczności, interakcji zachodzą-

⁸ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 95.

⁹ Corinne Dubien artystka, muzykolożka, inżynier dźwięku, autorka reportażu radiowego *Aux douches* i *Sur les traces du rebetiko* – dźwiękowej podróży po współczesnej Grecji.

¹⁰ Opis audycji z francusko-angielskiego skryptu przygotowanego na potrzeby festiwalu Prix Europa 2018 w Berlinie. Maszynopis w posiadaniu autorki.

cych pomiędzy postaciami. Głównym bohaterem jest radio, a autentyczne listy pokazują, jaki ma ono wpływ na słuchaczy, jednak postacią, dzięki której rozwija się fabuła, jest dyrektor radia. *Monsieur le Directeur* zrealizowane zostało na podstawie scenariusza, a rola dyrektora jest kompletną kreacją aktorską. Odczytuje on fragmenty listów, a jego głos nakłada się czasami na kobiecy głos autorki listu, która – jakby na chwilę przed włożeniem kartek do koperty – czyta przygotowaną przez siebie korespondencję. Montaż, który łączy te elementy w audycji, zasługuje tutaj na szczególną uwagę. Precyzyjne połączenie tworzyw dźwiękowych zaowocowało barwną dźwiękowo, ciekawą opowieścią, w której fakty i dokumenty¹¹ nabrały cech dialogu. Stały się nośnikiem fabuły, która z kolei skomponowana została z wielu wątków i fragmentów; nie reprezentuje ona klasycznej opowieści, raczej opiera się na narracji montażu skojarzeniowego, w którym analogie i ukryte sensory muszą zostać zdekodowane przez słuchacza¹².

Dubien, obok kreacji aktorskich, włączyła do dzieła archiwalne fragmenty audycji z tamtego okresu, czym nie tylko uatrakcyjniła przekaz, lecz również wzmocniła jego autentyczność. Jak już wspomniałam, przynależność gatunkowa *Monsieur le Directeur* może budzić pewne wątpliwości, autorka pracowała, wykorzystując metody słuchowiskowe: kreacje aktorskie, scenariusz, kuchnię akustyczną. Zrezygnowała również z żywego słowa bohaterów, jednak udział materiału archiwalnego, zarówno audialnego, jak i pisanego, jest w audycji kluczowy i pozwala na postrzeganie audycji *Monsieur le Directeur* w kategorii inscenizowanego *feature*, nie zaś słuchowiska radiowego.

Audycją opartą na tekście wcześniej spisany jest również *On the Shore Dimly Seen*¹³. *Feature* powstał w 2015 roku, jego autorem jest Gregory Whitehead, laureat m.in. takich nagród, jak: Prix Italia za *Pressures of the Unspeakable*, BBC Newcomer Award na festiwalu Prix Futura za *Shake, Rattle, Roll*. Omawiana przeze mnie audycja również została zauważona przez jury podczas konkursu Prix Italia w 2015 roku. W laudacji jury doceniło sposób prowadzenia narracji, użycia dźwięku, kompozycji muzyki i hałasu¹⁴.

On the Shore... określane jest jako *performance documentary*. Pojęcie to w odniesieniu do sztuki filmowej oznacza dokument, w którym nacisk zostaje położony na funkcję estetyczną, formę, styl, nie zaś na obiektywne ukazanie relacjonowanych

¹¹ Listy autorka pobrała z Narodowego Archiwum Belgijskiego i Archiwum RTB.

¹² Zob. też: J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 223.

¹³ G. Whitehead, *On the Shore Dimly Seen*, ABC Radio National, Australia 2015.

¹⁴ Adnotacje jury festiwalu udostępnione publiczności, http://www.mediagalery.prixitalia.rai.it/public/CMS/public/Share/pdf/eng_radio_drama.pdf (dostęp: 05.12.2017).

wydarzeń; wiąże się z bardziej poetycką i eseistyczną tradycją¹⁵. Götz Naleppa określił, iż dzieło jest „performancem radiowym, nie zaś *feature* czy dokumentem”¹⁶. Jeszcze bardziej interesująco nazywa *On the Shore... autor: „boneyard cantata enquiry into no-touch torture”*, co można przetłumaczyć jako „cementarna kantata w sprawie bezdotykowych tortur”. Whitehead odcina się tym samym od jakiegokolwiek gatunku, form znanych i realizowanych w stacjach radiowych. Określenia te, choć barwne i wskazujące na rodzaj audycji, nie są dość konkretne. Ze względu na ścisły związek z rzeczywistością w postaci protokołu przesłuchania, który stanowi podstawę tekstu w dziele, zakwalifikowałam tę audycję jako *feature* inscenizowany, jednak jest to dość eksperymentalna forma, której specyfikę tutaj opiszę.

Podstawą do stworzenia opowieści jest tajny protokół z przesłuchania aresztowanego 063, Mohammeda al Qahtaniego, który ujawniony został przez magazyn „Time”. Whitehead był również odpowiedzialny za montaż i kompozycję tego dokumentu, jego reżyserię i partie wokalne¹⁷. Piosenkarka Gelsey Bell w *On the Shore... wykonuje improwizacje muzyczne*, a aktorka Anne Undeland pełni rolę narratora.

Troje twórców wykreowało trójwarstwową konstrukcję. Pierwsza płaszczyzna to wokalne improwizacje Bell, „które określają »scenerię« tego niewidzialnego filmu, nie naturalistycznie czy opisowo, ale czysto asocjacyjnie i muzycznie”¹⁸. Druga z płaszczyzn to narracja, która interesuje mnie w tym tekście najbardziej. Naleppa opisuje fragmenty wypowiediane przez Undeland jako fakty, pozbawione emocji i komentarza informacje dotyczące technik torturowania w Guantanamo¹⁹. Wypowiedzi nie mają jedynie cech informacyjnych, ich treść jest również poetycka. W pierwszej partii narracyjnej mówi: „Kto tam jest? Zatrzymany 063. I zespół. Zespół przesłuchujący. Co może być bardziej amerykańskiego niż zespół przesłuchujący?”. Whitehead śpiewający, czy może melorecytujący, słowa aresztowanego 063 i jednego z agentów odpowiedzialnego za przesłuchanie – wzięte z protokołu – stanowi trzecią warstwę²⁰; protokoły stały się pewnego rodzaju librettem²¹.

¹⁵ V. Madsen, *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead's "On the shore dimly seen"*, „RadioDoc Review” 2015, nr 2(2), s. 2.

¹⁶ G. Naleppa, *On the Shore Dimly Seen: Review*, „RadioDoc Review” 2015, nr 2(2), <https://ro.uow.edu.au/rdr/vol2/iss2/6/> (dostęp 15.11.2019).

¹⁷ Whitehead bardzo często używa własnego głosu w audycjach, bywają takie, w których głos autora jest jedynym słyszalnym w dziele (*Eva, can I stab bats in the cave czy Display wounds*).

¹⁸ G. Naleppa, *On the Shore ...* s. 2.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ G. Whitehead, *Earworms + Radio Voices: In Conversation with Gregory Whitehead*, <http://www.earlid.org/posts/earworms-radio-voices-in-conversation-with-gregory-whitehead/> (dostęp: 19.03.2017).

Metaforyczny styl narracji w *On the Shore...* słyszalny jest również w dalszej części partii: „Chatka pachnie jak strach. Jak teatr strachu”. Naleppa określił wypowiedzi narratorki jako rzeczowe²². Sądzę, że można jej przypisać podwójną rolę: informacyjną i niosącą wartości artystyczne. Kilkakrotnie nawiązuje do konwencji teatralnej, m.in. mówi: „Czas na kolejny akt”. Po fragmencie muzycznym Bell, który bardziej niż śpiew nasuwa na myśl krzyk cierpienia, narratorka pyta: „Czyj to śpiew? To Lady Liberty”²³. Jej opisy nie są czysto referencyjne, lecz poetyckie i oddziałujące na uczucia i wyobraźnię słuchacza.

W drugiej partii narratorka przedstawia scenerię, w której się znajduje: mędyk stoi w rogu, obiecał, że nie zrobi krzywdy zatrzymanemu, który nie jest pacjentem, a anonimowym ciałem. Istotny zdaje się sposób, w jaki aktorka przekazuje informacje: mówi ściszym głosem, blisko mikrofonu, niemalże szeptem. Ten sposób, diametralnie różny od głosu pozbawionego emocji narratora czy dziennikarza informacyjnego, wprowadza słuchacza w intymny, mroczny klimat opowieści, który wzmocniony muzyką i śpiewem w niezwykle sugestywny sposób oddziałuje na wyobraźnię, a jednocześnie ułatwia zrozumienie treści.

Audycja Whiteheada jest ciekawa ze względu na kompozycję, tematykę i sposób jej opracowania. Podstawą, jak wspomniałam wcześniej, są protokoły, słowo wtórnie mówione²⁴, które stanowi „tekst w tekście”. Teksty odczytane w dziełach radiowych pełnią często funkcję narracyjną, doprecyzowują informacje o zdarzeniu lub bohaterze, w tym przypadku jednak zastępują one niejako bohatera. Autor, śpiewając fragmenty protokołów, przekazuje informacje o zaistniałej sytuacji i losach zatrzymanego 063, przy czym nie odgrywa on Mohammeda al Qahtaniego ani żadnego z przesłuchujących, nie próbuje się wcielić w rolę, jak miałoby to miejsce w słuchowisku. Gdyby w dziele pojawił się jednak bohater, słowa Whiteheada należałoby zakwalifikować jako drugi, obok aktorki, głos narratora.

Wykorzystanie protokołów jako podstawowej treści dzieła radiowego nie jest niczym nowym²⁵. Protokoły bywają uzupełnieniem informacji, np. w *Testamencie* Macieja Drygasa, lub podstawą do realizacji słuchowiska dokumentalnego, jak w przypadku *Marchwickiego* Michała Turowskiego. Samo słowo wtórnie mówione również nie jest dla słuchaczy nowością. Dawniej reportaże realizowane były głównie poprzez odczytanie wcześniej przygotowanego tekstu, możliwości techniczne nie pozwalały na zbliżenie się słuchacza do bohatera. W ten sposób skonstruowany jest np. reportaż Wojciecha Trojanowskiego *Dom Anny Frank* (1961), o którym wspominałam w rozdziale drugim.

²² G. Naleppa, *On the Shore...*, s. 5.

²³ „Pani Wolność”, nazwa stosowana czasami w odniesieniu do Statui Wolności lub jej replik.

²⁴ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 96.

²⁵ Zob. też: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 242.

Whitehead tekstem posługuje się jednak inaczej. Chociaż audycja oparta na scenariuszu, protokołach i tekście wtórnie mówionym zdaje się być klasycznym, słuchowiskowym materiałem, to jest dziełem innowacyjnym. Śpiewany protokół, zestawiony z metaforyczną narracją i improwizowaną muzyką, tworzy nową, eksperymentalną formę. Narratorka snuje opowieść o wydarzeniach przedstawionych w protokołach. Jej ton jest spokojny, jako jedyna nie śpiewa, co ułatwia zrozumienie przekazywanych treści. Tekst, który Whitehead napisał do tej audycji, jest jego osobistym dodatkiem, bardzo istotnym przy tworzeniu *feature*. Protokoły i ich urzędowy styl zmieniają się w śpiew autora, przywodzące na myśl krzyk improwizacje wokalne oraz melancholijna, momentami szeptana opowieść narratorki to bardzo niecodzienny zestaw materiałów na audycję radiową. Eksperymenty audialne są trudne w odbiorze, wymagają od słuchaczy skupienia. Opowieść o torturach bezdotykowych również składa się z dźwięków, które mogą zostać odebrane jako drażniące i nieprzyjemne w odbiorze, a tym samym wywołuje u słuchacza niepokój.

Drugi rodzaj inscenizowanych dzieł to audycje oparte na sytuacji, która nie wydarzyłaby się bez ingerencji autora. Inscenizacją poprzez wykreowanie wydarzenia posłużyła się Lorelei Harris, tworząc *Dreaming of a Fat Men*²⁶. *Feature* przedstawia cztery kobiety, które spotkały się, by ucztować i rozmawiać o swoim przywiązaniu do jedzenia, swoich pragnieniach i marzeniach. Historia, jednocześnie zabawna i refleksyjna, ukazuje obraz prawdziwego pożądania. Każda z tych kobiet uwielbia jeść, ale pragnie również kochać drugiego człowieka, takiego, który zrozumiałby, czym jest dla nich jedzenie: źródłem przyjemności, tematem do pasjonujących dyskusji, obiektem pożądania.

Opowieść składa się z dwóch rodzajów wypowiedzi. Podstawą realizacyjną audycji były rozmowy kobiet w studiu, jej punktem wyjścia jest ich konwersacja. W pierwszych minutach *Dreaming...* uczestniczki przyjęcia komentują przygotowane dla nich potrawy: „pachnie smakowicie”, „wspaniale”, „Boże, fantastyczne!”. Wszystkie panie są roześmiane, w ich głosach słychać zadowolenie i radość spowodowane czekającą je ucztą. Jedna z kobiet²⁷ mówi: „Dzisiaj, drogie panie, cztery duże, piękne kobiety, mamy prawo się najeść. Będziemy jeść ciasto, dwa, trzy lub cztery kawałki, więc bierzcie widelce i noże, ponieważ dzisiaj nie ma poczucia winy”. Ich rozmowy są rejestrowane i stanowią trzon całego *feature*.

Pomiędzy scenami radiowej uczy, kilkakrotnie w trakcie trwania audycji, na pierwszy plan wysuwa się głos jednej z kobiet, co stanowi drugi rodzaj wypowiedzi – indywidualne zwierzenia bohaterek. Każda z nich wypowiada się na osobności, przybliży swoją historię w intymnych zwierzeniach. Zbliżenie na konkretną bohaterkę to radiowa praca z planami fonicznymi, a niestające rozmowy pozostałych postaci są dla zwierzeń tłem – drugim planem.

²⁶ L. Harris, *Dreaming of a Fat Men*, RTE Radio 1, Irlandia 1994.

²⁷ W reportażu nie padają imiona bohaterek.

Spotkanie bohaterki zostało zaaranżowane przez autorkę tego *feature*. Na czas trwania uczty studio radiowe zamieniono w restaurację pełną znakomitych potraw. To właśnie zaaranżowanie tego spotkania traktuję jako zabieg kreatywny. Wykreowanie sytuacji, a tym samym pewna jej inscenizacja, jest istotą tego rodzaju audycji. Autorka wcieliła się w rolę kreatora sytuacji, zaangażowała w proces twórczy kobiety, które się wcześniej nie znały, a audycja powstała na kanwie ich rozmów i refleksji. Inscenizowany w ten sposób *feature* składa się ze słowa pierwotnie mówionego, a spontaniczne wypowiedzi są podstawą do stworzenia reportażu radiowego. Warto mieć jednak na uwadze fakt, iż zabieg zainicjowania spotkania i pewne narzucenie tematu lub wybór odpowiednich fragmentów nagrań – kobiety nie rozmawiają o kwestiach innych niż miłość, seksualność i jeźdzenie – jest pełnym odzwierciedleniem perspektywy autora, która w *features* jest bardzo istotna.

Innym sposobem na inscenizację dzieła typu *feature* jest wykreowanie jego bohatera. Australijska reportażystka Natalie Kestecher poznała kiedyś Carlosa, nauczyciela logiki, który przybył do Australii z Argentyny; Carlos uczył reportażystkę języka hiszpańskiego. W pewnym momencie przestała uczęszczać na lekcje, jednak nie przestała myśleć o nauczycielu. Wraz z kolegą zaczęli rozmawiać o Carlosie i z racji niewielu informacji na temat mężczyzny, zaczęli wymyślać fakty z jego życia. Tak powstał „nowy” Carlos, który po rozstaniu z dziewczyną przybył do Australii z Kanady. Chcieli dowiedzieć się, kim jest Carlos, którego stworzyli, pytali więc ludzi, jak zapamiętali mężczyznę, który *notabene* nigdy nie istniał. Z odpowiedzi, jakie uzyskali, powstała audycja *Lighten up, Carlos*.

Przynależność gatunkowa tego dzieła może jednak budzić pewne wątpliwości; można je zaliczyć do *mockumentary*²⁸. Pod tą nazwą kryją się programy, które naśladują w swej formie dzieła dokumentalne, jednak ich treść jest fikcyjna. W moim odczuciu, Kestecher nie próbowała naśladować dokumentu radiowego, a raczej stworzyć jego imaginacyjną wersję. Carlos stał się prawdziwym bohaterem audycji, chociaż taki człowiek w rzeczywistości nie istniał. Inscenizacja w tym *feature* opierała się więc na quasi-wykreowaniu bohatera i posłużeniu się wyobraźnią rozmówców.

Feature inscenizowany zrywa z dziennikarskim podejściem reportażystów, w którym autor chwyta dźwięki, sytuacje i wypowiedzi, poszukuje odpowiedzi na stawiane sobie pytania i odpowiednich rozmówców czy bohaterów, jednak nie aranżuje przestrzeni ani nie kreuje protagonistów czy sytuacji. Audycje inscenizowane pozwalają autorom rozwinąć wybrany temat na podstawie wcześniej przygotowanych tekstów lub podążać za pomysłem lub ideą niezależnie od tego,

²⁸ Zob. T. Bonini, *Blurring Fiction with Reality: The Strange Case of Amnèsia, an Italian 'Mockumentary'*, [w:] *Radio Content in the Digital Age*, ed. A. Gazi, G. Starkey, S. Jędrzejewski, Bristol 2011, s. 84

czy interesująca ich rozmowa miałaby szansę zaistnieć bez ingerencji twórcy. Takie *features* nie zrywają przy tym kontaktu z realnym światem, prawdziwymi bohaterami i nieprzewidywalnym rozwojem wydarzeń, co każe plasować tego typu audycje wśród artystyczno-dokumentalnych gatunków radiowych.

5.2. *Feature* eksperymentalny

Feature eksperymentalny to jedna z dwóch kategorii wyróżnionych ze względu na strukturę dzieła. Rozumiem przez nią takie dzieło, w którym na kanwie prawdziwej historii została zbudowana audycja złożona z różnych form opracowanych na podstawie scenariusza. Istotnymi elementami są tutaj wykorzystanie możliwości technicznych i zastosowanie innowacyjnych zabiegów konstrukcyjnych, ważna jest również funkcja estetyczna i walory artystyczne dzieła. Nie sposób wybrać takie przykłady dzieł eksperymentalnych, które oddałyby różnorodność tej odmiany gatunkowej. Poszczególne realizacje rzadko kiedy są do siebie podobne lub posługują się podobnymi metodami. Przykładami, które posłużą mi do omówienia tej kategorii, są *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa i *Lovely Ways To Burn* Gregory'ego Whiteheada. *Dzieci Sodomy...* są audycją eksperymentalną formalnie, zawierającą różne tworzywa głosowe i formy podawcze, natomiast w *Lovely...* Whitehead eksperymentuje również na poziomie treści, dlatego zdecydowałam się na zestawienie tych dwóch realizacji.

Feature autorstwa Jarischa *Dzieci Sodomy i Gomory*²⁹ został uhonorowany nagrodami na festiwalach Prix Italia w 2010 roku i Premios Ondas w 2010. Opowiada on o mieszkańcach przedmieść Akry w Ghanie, które zostały nazwane Sodomą i Gomorą. Pierwsze minuty audycji oddają gwar przedmieść, z kakofonii dźwięków wylania się głos narratorki opowiadającej o dwóch miejscach: pierwszym, do którego zmierza się w marzeniach, i drugim, do którego dąży się, gdy do życia nie pozostaje już żadne inne miejsce. Pierwsze z nich to Europa, drugie zaś – Sodomą i Gomorą. *Feature* składa się z siedemnastu scen i pięciu *Zwischen-szene*³⁰, czyli krótkich scenek pomiędzy scenami głównymi. W *feature* pojawia się kilkunastu bohaterów – każdy z nich tylko w jednej ze scen. Kreślą swoją historię co najwyżej w kilku zdaniach, rozmawiając z reportażystą, opowiadają o swojej codzienności, marzeniach i traumach.

Każdy z bohaterów, opisując fragment swojej rzeczywistości, przykłada się do stworzenia mozaikowego obrazu życia w Sodomie i Gomorze. Wylaniający się obraz jest pełen ubóstwa, dziecięcej prostytucji, ale także nadziei wiązanych

²⁹ J. Jarisch, *Kindern von Sodom und Gomorrha*, Rundfunk Berlin-Brandenburg, NDR, WDR, SWR, NRK, Niemcy 2009.

³⁰ Dosłownie „między scenami”.

z przyjazdem Europejczyków: nadziei, że pomogą im się wydostać z Afryki. Autor, prezentując problem mieszkańców Sodomy i Gomory, posługuje się głosami spotkanych ludzi, swoim oraz trzema innymi, tworzącymi w tym wypadku istotę *feature*.

Pierwszy z dodanych przez Jarischa głosów należy do narratorki, która opisuje wygląd miejsca, zwracając się do słuchacza bezpośrednio, w drugiej osobie liczby pojedynczej. Ponadto kreuje ona historię, jaka potencjalnie mogłaby się przytrafić słuchaczowi, gdyby urodził się w Afryce. Opowiada o załamaniu nerwowym matki, śmierci ojca, przybyciu do Sodomy i Gomory, próbie ucieczki. Przeprowadza odbiorcę przez jego, stworzone w tym dziele, alternatywne życie, informuje o jego aktualnym wieku i pobudkach, jakimi kieruje się przy podejmowaniu trudnych decyzji. Stworzenie tego dodatkowego bohatera, z którym słuchaczowi – poprzez formę, w jakiej zwraca się do niego narratorka – jest się najłatwiej utożsamić, miało na celu przybliżenie europejskiemu odbiorcy realiów afrykańskich przedmieść, a także pomóc w identyfikacji z bohaterem, co bez tego zabiegu byłoby niemożliwe ze względu na liczbę zaprezentowanych osób. Może też pełnić inną funkcję: uzmysłowienia odbiorcom, że to oni mogli znaleźć się na miejscu bohaterów *Dzieci Sodomy i Gomory*.

Drugi wprowadzony przez autora głos to *deine Stimme*, czyli „twój głos”. *Deine Stimme* pełni rolę tłumacza, symultanicznie przekłada na język niemiecki słowa bohaterów, którzy porozumiewają się w języku angielskim lub jednym z języków afrykańskich. „Twój głos” tłumaczy tylko kwestie dziecięcych czy nastoletnich bohaterów *feature*, takie zorientowanie faktycznie odzwierciedla jego nazwę, staje się głosem bohaterów.

Trzecim z głosów jest *Begleitstimme*, czyli „głos towarzyszący”, który umiejscawia poszczególne sceny, mówiąc, w jakiej części Ghany się rozgrywają. Pełni on jednak jeszcze jedną istotną rolę. W *Zwischenszene*, które każdorazowo składają się z kilkudzaniowej wypowiedzi Ilkke Laitinena, dyrektora Frontexu³¹, posługującego się językiem angielskim, *Begleitstimme* powtarza najważniejsze słowa po niemiecku. Są to kluczowe słowa dla rozmowy; „głos towarzyszący” wyłuskuje niejako najważniejsze elementy dyskusji, by słuchacz o nich nie zapomniał i je zrozumiał.

Narrację najwyższego stopnia, ekstradiegetyczną – heterodiegetyczną, prowadzi narratorka snująca opowieść o losach dzieci z Akry. Jednak „głos towarzyszący”, poprzez wtrącenia w *Zwischenszene*, przejmując na potrzeby tego konkretnego wątku rolę narratora, staje się tym samym narratorem podporządkowanym, intradiegetycznym – heterodiegetycznym. Funkcjonuje jednak selektywnie, jego narracja jest raczej serią hasel i nie stanowi spójnej opowieści.

³¹ Frontex to Europejska Agencja Zarządzania Współpracą Operacyjną na Granicach Zewnętrznych Państw Członkowskich Unii Europejskiej.

Drugim przykładem *feature* eksperymentalnego jest audycja zatytułowana *A Very Different Time*³² autorstwa Phila Smitha i Alana Halla³³. Jest to poetycka realizacja, która łączy głosy wielu bohaterów zebrane w latach 2015–2017 w Berlinie, i wiersz *Paysage Moralisé* autorstwa Wystana Hugh'a Audena napisany w 1934 roku. Audycję rozpoczyna wypowiedź narratora:

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

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

Głosy bohaterów – zawsze anonimowych – podzielić można na dwie podstawowe grupy. Pierwsza z nich to edytowane komputerowo próbki materiału, które – co charakterystyczne dla eksperymentalnego podejścia w *feature* – zostają spreparowane w celu uzyskania odpowiedniego wrażenia estetycznego i kompozycyjnego. W tej audycji owym celem zdaje się być ukazanie jednocześnie wrażenia tłumu i osamotnienia w tym tłumie; w audycji usłyszeć można wielu ludzi, czasami ich głosy nakładają się na siebie, jednak rzadko kiedy dialogizują. Drugą grupą są dłuższe wypowiedzi, których nie modyfikowano komputerowo; ci bohaterowie opowiadają o sobie i swoich uczuciach, a fragmenty wiersza stają się myślą przewodnią całej partii:

(PM³⁴) „Gdzie miłość była niewinna”,

– ...jak, naprawdę ciepło.

(PM) „będąc daleko od miast”

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

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

[...]

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

– ...a potem wróciłem.

³² P. Smith, A. Hall, *A Very Different Time*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2017.

³³ Reportażysta brytyjski, założyciel wytwórni radiowej Falling Tree, laureat nagrody Prix Italia w 2014 r. za *Everything, Nothing, Harvey Keitel*.

³⁴ W.H. Auden, *Paysage Moralisé, The Collected Poetry of W. H. Auden*, Random House, New York 1945, s. 47–48.

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

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

Głównym tematem audycji jest miasto i jego mieszkańcy, szczególnie uchodźcy i imigranci. Wybór wiersza również nie był przypadkowy, dla Audena miasto jest zarówno rzeczywistym obrazem, do którego często się odwołuje, jak i symbolem pewnego statusu społecznego, moralnego czy duchowego³⁵. Nachodzące na siebie głosy przestają nieść informacje, stają się metaforą dźwiękową wskazującą zarówno na powszechność problemu, jak i jego zindywidualizowane formy. Metafora dźwiękowa to rodzaj zabiegu audialnego, w którym autor – poprzez użycie go w odpowiednim kontekście lub z pewną powtarzalnością – nadaje dźwiękowi znaczenie, którego pierwotnie nie posiadał. Wówczas dźwięk-symbol wskazywać może na inne, wybrane przez autora, zjawisko, obiekt czy postać. Metaforyczność *A Very Different Time* jest oczywista i nieunikniona. Autorzy użyli wiersza jako ramy; ten dopiero po zestawieniu z berlińskimi nagraniami stał się spójny treściowo z wybranym tematem. Montaż i edycja dźwięków stanowią odwołanie do tematu i jego formalną reprezentację, a nie jedynie formę podawczą.

Ostatnim przykładem jest *Lovely Ways to Burn*³⁶ zrealizowane przez Gregory'ego Whiteheada³⁷ i określone przez niego jako „dokumentalna hybryda”³⁸, w której opowiedziane zostają trzy historie: oparta na scenariuszu opowieść o leczeniu elektrowstrząsami, wywiad z poparzoną dziewczyną oraz wywód dotyczący fenomenologii ognia. Narracja jest nieliniowa, historie nie są opowiedziane chronologicznie. W trakcie kilkakrotnie pojawia się utwór *Fever*. Przez cały czas jego trwania słychać wzbudzające niepokój odgłosy rażenia prądem.

Całość zdaje się być niespójna, alinearna; wypowiedź mężczyzny dotycząca medycznego zastosowania elektrowstrząsów zostaje nagle przerwana kilkusekundowym nagraniem, podczas którego słychać odgłosy rażenia prądem i stłumione krzyki, lecz w *Lovely Ways to Burn* opowiedziana jest pewna historia. Nie jest to fabuła opowiedziana w prosty, logiczny sposób, można jednak powiedzieć, czego dzieło dotyczy. Wspomnienia dziewczyny są niezbędnym w reportażu, rzeczywistym elementem, zaś powieść dotycząca

³⁵ D. Bryfonski (ed.), *Contemporary literary criticism*, Gale Research Company, Detroit 1973, s. 86.

³⁶ G. Whitehead, *Lovely Ways to Burn*, New American Radio, USA 1990.

³⁷ Gregory Whitehead to amerykański artysta audialny, reżyser i scenarzysta radiowy, tworzy hybrydyczne formy eksperymentalne, współpracował ze stacjami radiowym w Stanach Zjednoczonych, Australii, Wielkiej Brytanii. Nagrodzony m.in. Prix Italia i Prix Futura.

³⁸ G. Whitehead, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/29/lovely-ways-to-burn/> (dostęp: 20.10.2015).

elektrowstrząsów została zrealizowana na podstawie scenariusza. Trzeci komponent audycji, dotyczący fenomenologii ognia, jest artystycznym i metaforycznym uzupełnieniem.

Dzieło Whiteheada postrzegam jako „ostateczną” formę *feature*. W poszukiwaniu granic gatunku nie znajduję audycji, która byłaby dziełem o większych walorach artystycznych, do którego wiodą estetyczne środki wyrazu, przy jednoczesnym zachowaniu związku z rzeczywistością, a co za tym idzie – z reportażem. Rozdzielenie celu artystycznego i estetycznych środków wyrazu jako sposobu jego osiągnięcia jest szczególnie ważne w przypadku dzieł eksperymentalnych. Istotny jest również fakt, iż dźwięki, które pojawiają się w tego typu audycjach – modyfikacje, krzyki, pogłosy, piski, cięcia, odgłosy wstrząsów elektrycznych i inne – mają na celu wzbogacenie akustyczne dzieła, niekoniecznie zaś jego upiększenie. Celem tego typu audycje jest sprawić, by słuchacz poczuł się niekomfortowo lub zaczął się bać, zatem użyte dźwięki mogą nie być postrzegane jako estetyczne czy piękne, są jednak konieczne do osiągnięcia zamierzonego przez twórcę efektu artystycznego.

Whitehead, obok realizacji audycji artystyczno-dokumentalnych, zajmował się również tworzeniem nagrań, które pokazywały możliwości, jakie daje edycja dźwięku. Przykładem artystycznego, eksperymentalnego nagrania, będącego efektem fascynacji autora edytowaniem analogowym, jest *In Only a Flesh Wound* z 1984 roku. Nagranie trwa minutę i dwanaście sekund, wypełnione jest dźwiękami rozbijanego szkła i zmodyfikowanych głosów. Jest to jedna z siedmiu ścieżek znajdujących się na albumie składającym się z *razogramów* (połączenie słów: *razor* (skalpel) i *program*), a zatytułowanym *Disorder Speech*. Inny *razogram* z tego albumu nosi tytuł *Eva, can I stab bats in a cave*. Jednominutowe nagranie złożone jest z kilkunastokrotnego powtórzenia tytułu. Whitehead mówi o nim: „To było całkiem zabawne, gdy w studiu uczyłem się replikować taśmy odtwarzane od tytułu”³⁹. Pierwsza była chęć stworzenia nagrania, a nie chęć opowiedzenia historii – czy to zmyślonej, czy autentycznej, co odróżnia te realizacje od *feature* eksperymentalnego. Whitehead mówił o *razogramach*, że bawił się, tnąc taśmy, nie był pewien efektu końcowego, improwizował.

Allen S. Weiss twierdzi, iż „nagrywanie jest zawsze czymś więcej niż tylko reprezentacją, nosi znak zarówno urządzeń, jak i stylistyki nagrywającego”⁴⁰, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w tworzeniu krótkich form artystycznych, jak i gatunkach fabularnych. W przypadku krótkich nagrań z kompilacji *Disorder Speech* nagrania są tworem kompletnymi, pierwowzorami, chociaż nie posiadają fabuły.

³⁹ Opis audycji, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/> (dostęp: 20.10.2015).

⁴⁰ A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham 1995, s. 35.

Na artyzm audycji, szczególnie eksperymentalnej, wpływają m.in. montaż dźwięku i efekty akustyczne, a całość jest niemożliwą do powtórzenia, przemyślaną konstrukcją dźwiękową. Jest to jednak kompletne nagranie, a jego forma – ostateczna. Nie należy bowiem traktować eksperymentu jako próby czy jednej z wersji, która podlega jeszcze weryfikacji. Na eksperymentalność audycji wpływają nowatorskie metody i poszukiwanie formy w procesie tworzenia, a efekt jest dziełem sztuki audialnej. Działania te są w pełni celowe, audycje określane przeze mnie jako eksperymentalne nie stanowią grupy asekuracyjnej, do której zakwalifikować można większość tych audycji, które nie spełniają wymogów innych kategorii.

5.3. *Feature* mozaikowy

Proces tworzenia *feature*, podobnie jak inne przedsięwzięcia artystyczne, nie bywa – i nie powinien być – ograniczany wyznacznikami i ramami gatunkowymi. Swoboda twórcza autora i jego wizja świata przedstawionego realizowana jest w dziele poprzez kilka różnych elementów kreacyjnych, które stanowią podstawę odmianotwórczą opisaną w poprzednich rozdziałach.

Feature mozaikowy to synkretyczna odmiana gatunkowa, która zawiera dwa lub więcej rodzajów zmyslenia. Dzieło takie łączy w sobie kilka odmian gatunkowych, które omówiłam w poprzednich rozdziałach. Artystycznie zaawansowane produkcje często wykorzystują kilka rodzajów zmyslenia; najczęstszym elementem pojawiającym się w tego typu dziełach jest narracja odautorska zestawiona z innymi formami kreacji.

W odróżnieniu od dzieł określanych przeze mnie jako eksperymentalne, w audycji nie dominują zmyslenie czy też elementy fikcyjne, opowieść jest zazwyczaj chronologiczna, a jej forma bardziej tradycyjna niż awangardowa. Opisując tę kategorię, chciałabym przyjrzeć się bliżej następującym audycjom: amerykańskiej *All The Way Broken* Davida Isaya, która – w pewnych fragmentach – wykorzystuje założenia *feature* bohatera-autora, polskim – *Modlitwa zapomnianej* i *Złoty chłopak* Katarzyny Michalak, angielskiej *Sky Boy* Hany Walker-Brown, irlandzkiej *An Unholy Trinity* Tima Desmonda i rumuńsko-czeskiej *The Casette* autorstwa Marii Balabas i Brit Jensen.

*All The Way Broken*⁴¹ to reportaż artystyczny stworzony przez Davida Isaya w ramach projektu Sound Portraits, którego realizacje przywoływałam już w poprzednich rozdziałach. *Feature* jest opowieścią o życiu Iolene Catalano; kobieta żyje na ulicach Nowego Jorku, jest uzależniona od narkotyków, dokonuje kradzieży, prostytuuje się. Nie zawsze jednak tak było, czasami bohaterka pracowała

⁴¹ D. Isay, *All the Way Broken*, Sound Portraits Productions, USA 1995.

jako wokalistka, pisała również wiersze, a jej śpiew i jeden z jej tekstów pojawiają się w audycji. Iolene rozlicza się z przeszłością, otwiera się przed reportażystą, a także zwierza się na osobności do mikrofonu.

Na wstępie kobieta mówi: „Nazywam się Iolene Catalano, mam AIDS i umieram na AIDS. Czekam na operację. Nie spodziewam się, że wszystko się ułoży. To jest historia mojego życia”. Historia jej życia została zarejestrowana podczas wywiadów, których udzielała Isayowi oraz podczas samodzielnych nagrań w szpitalu. Na *feature* składają się wypowiedzi Catalano oraz partie narracyjne Isaya. W pierwszej z nich autor mówi o tym, kiedy poznał Iolene Catalano oraz wyjaśnia okoliczności powstania audycji: „Przyjaciel przyprowadził ją do mojego mieszkania, słyszał wcześniej jej wiersze i pomyślał, że można to nagrać [...], ale zamiast czytać swoje wiersze, Iolene rozpoczęła opowieść o swoim życiu”.

David Isay informuje o śmierci bohaterki⁴² już w czwartej minucie *feature*, podczas trzeciej partii narracyjnej. Taki zabieg przenosi punkt ciężkości ze śmierci bohaterki na jej życie. Słuchacz poznaje losy Iolene, wiedząc, jaki będzie koniec tej historii, skupia się zatem na opowieści jako całości, bez niecierpliwego oczekiwania na jej zwieńczenie.

W reportażu dominują wypowiedzi bohaterki, w których opowiada o sobie i swojej przeszłości. Przytacza tylko jeden wiersz, zatytułowany *Green Tile Walls*. W końcowej części audycji ponownie pojawia się narracja autora, który informuje o przerwaniu nagrań, gdyż stan zdrowotny Iolene Catalano uległ pogorszeniu. Wyrzcił nadzieję na wznowienie wywiadów, gdy Catalano będzie w lepszej kondycji, jednak nigdy do tego nie doszło. Po krótkiej scenie obrazującej urodziny Iolene, autor ponownie informuje o śmierci bohaterki w czerwcu 1994 roku. Isay nie kończy jednak audycji partią narracyjną, pozwala dziełu wybrzmieć. Tak jak pierwszymi dźwiękami był śpiew bohaterki, tak samo śpiew kończy opowieść o jej życiu.

Isay pojawia się w *All The Way Broken* pięciokrotnie. Są to pewnego rodzaju punkty zwrotne w audycji: dzieło, które z założenia miało być rejestracją poezji, przeradza się w historię życia, nagrania zostają zawieszane, słuchacz dowiaduje się, że bohaterka zmarła. Autor w pewien sposób nawiguje opowieścią Catalano, dając bohaterce pełną swobodę w kwestii rejestrowania dźwięków. Isay spotykał się z Iolene Catalano raz lub dwa razy w tygodniu, zostawiał jej natomiast magnetofon, by sama mogła rejestrować opowieść podczas jego nieobecności; słuchacz jednak nie wie, które treści zostały zarejestrowane podczas spotkań Isaya z Catalano, a które zarejestrowała sama bohaterka. Selekcją nagrań zajmował się Isay, z 30 godzin nagranych rozmów powstał niespełna 29-minutowy *feature*.

⁴² Zob. też: P. Czarnek, „Umieranie” w dźwiękowej przestrzeni reportażu radiowego, [w:] *Media wobec śmierci*, t. 1, red. P. Drzewiecki, J. Jaroszyński, M. Laskowska, Warszawa 2012, s. 216–225.

Odautorskie partie narracyjne, które pojawiają się w kluczowych dla audycji momentach, zestawione zostały z nagraniami realizowanymi przez bohaterkę. Z jednej strony słuchacz może zbliżyć się do autora, z drugiej zaś zostać z Iolene „sam na sam”. Zabieg taki wpływa na dystans między autorem, bohaterem i słuchaczem, odpowiednio go skraca i wydłuża, czyniąc z *All The Way Broken* mozaikowy, pełen emocji *feature*.

Audycje mozaikowe tworzy również Katarzyna Michalak, której wybrane realizacje omawiałam już we wcześniejszych rozdziałach pracy. W tej części chcę się skupić na audycjach zakwalifikowanych przeze mnie jako mozaikowe: *Złotym chłopaku* i *Modlitwie zapomnianej* (we współpracy z Dorotą Hałasą), w których autorka łączy *feature* narracji odautorskiej z elementami słuchowiskowymi. Zabieg odgrywania głównego bohatera przez aktora jest często wykorzystywany w sytuacjach, gdy reportaż dotyczy osoby zmarłej, tak też się dzieje w przypadku obu przywołanych tu dzieł Michalak.

Reportaż *Złoty chłopak*⁴³ opowiada historię polskiego Żyda Abrahama Icka Tuszyńskiego, założyciela amsterdamskiego kina Tuschinski Theater. Reportażystka zdecydowała się wzbogacić autentyczną opowieść scenkami słuchowiskowymi. Opowieść o Tuszyńskim rozpoczyna dialog dwojga aktorów, którego czas akcji – jak można się domyślać – przypada na lata 20. XX wieku, kiedy to Abraham Tuszyński założył słynne kino:

KOBIETA: Hej, czemu nie patrzysz na ekran?

MĘŻCZYŻNA: Spójrz tylko na ich twarze.

KOBIETA: Czyje?

MĘŻCZYŻNA: Widzów. Wyglądają zupełnie inaczej niż w świetle dnia. Nikt nie jest zmęczony, zatroskany, zły...

KOBIETA: Przecież są w kinie.

MĘŻCZYŻNA: Tak, w kinie. Tylko w kinie spełniają się sny.

Katarzyna Michalak jeszcze raz wykorzystuje w dziele teatr radiowy, by dać głos głównemu bohaterowi opowieści. Autorka wspomina babcię Abrahama, Manię, a aktor wcielający się w bohatera, mówi: „Maniu, nastaw herbatę!”. Mania również zostaje odegrana w audycji, partia z jej udziałem przedstawia scenę, gdy Abraham i Mania oglądają „fotografie, które się ruszają”. Jest to punkt zwrotny w życiu bohatera, w ruchomych fotografiach widzi bowiem przyszłość i postanawia założyć własne kino.

Nie wszystkie wtrącenia mają funkcję poznawczą, nie niosą treści informacyjnych, ale z pewnością przybliżają słuchaczowi bohatera i ubarwiają przekaz. Partie słuchowiskowe w dziele pełnią funkcję artystyczną, mają na celu wzbogacenie

⁴³ K. Michalak, *Złoty chłopak*, Polskie Radio Lublin, 2013.

przekazu radiowego oraz silniejsze oddziaływanie na wyobraźnię słuchacza, któremu łatwiej będzie wówczas zaangażować się w opowieść o twórcy kina i fragmencie historii przekazu wizualnego.

Jedną z pierwszych partii narracyjnych jest informacja od autorki, jak dowiedziała się o Tuszyńskim. W elektronicznym liście otrzymanym od niemieckiego producenta zawarte były dane o Tuszyńskim, jego drodze do Holandii i wzmianki o rodzinnym mieście autorki, co – jak mówi – „poruszyło czułą strunę”.

Poszczególne fragmenty narracji odautorskiej opisują postępy w poszukiwaniu wiadomości o bohaterze i współczesnych mu czasach. Duża ich część wypowiedziana jest przez autorkę, to jej głos prowadzi słuchacza przez historię. Partie narracyjne przybliżają również postać samej autorki. W końcowej fazie reportażu, podczas wizyty w muzeum, partia narracyjna opisuje sytuację, w której „cichy towarzysz” zbierania materiałów, mama Katarzyny Michalak, która jako jedyna potrafi uruchomić starą maszynę do szycia. To istotny fragment ze względu na pochodzenie Tuszyńskiego, który był synem łódzkiego krawca. Tym samym trudnił się też dziadek Michalak. Dopiero w tym momencie, wsparta partią narracyjną autorki, ujawnia się w dziele mama autorki – jak dotąd „cichy świadek” – co czyni nagranie bardzo osobistym.

Podobną strukturę ma wcześniejsza audycja Michalak – *Modlitwa zapomnianej*⁴⁴. Reportaż opowiada o XIX-wiecznej pianistce i kompozytorce, Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej, w której rolę w scenkach słuchowiskowych – analogicznie do opowieści o Abrahamie Tuszyńskim – wciela się aktorka.

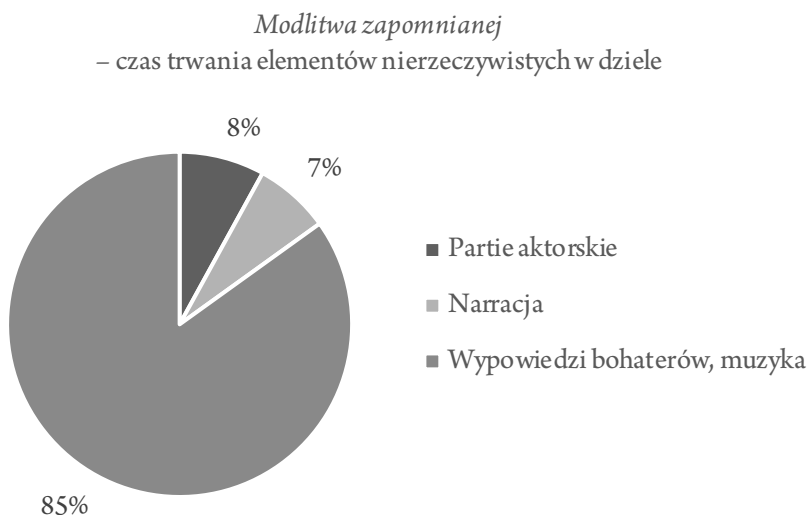
Partie narracyjne pojawiają się w dziele kilkakrotnie. Pierwsza z nich dotyczy tego, co dla tej autorki charakterystyczne, w jaki sposób dowiedziała się o swojej bohaterce. Katarzyna Michalak wspomina rozmowy z Dorotą Hałasą o kompozytorce, włączony zostaje również fragment rozmowy telefonicznej obu kobiet. Autorka opowiada o trudnościach w dotarciu do informacji o swojej bohaterce, zapowiada poszczególne aranżacje jej utworu, kreśli historię jej życia. W dziele pojawia się również kilka różnych tworzyw głosowych: wspomniana rozmowa telefoniczna, partie słuchowiskowe, zostaje odczytany nekrolog Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej, odegrana jest również scena, gdy młoda kompozytorka zgłasza się po opinię o swoich dziełach. Ze względu na podobną kompozycję obu dzieł nie będę przywoływać wszystkich partii narracyjnych i słuchowiskowych oraz analizować szczegółowo tego dzieła. Warto jednak zwrócić uwagę na czas trwania poszczególnych elementów w *Złotym chłopaku* i *Modlitwie zapomnianej*.

W celu dokładniejszej analizy komponentów fikcyjnych zawartych w omawianych audycjach Michalak zdecydowałam się na zmierzenie czasu trwania poszczególnych komponentów, takich jak: partie słuchowiskowe, narracja odautorska i pozostałe elementy (muzyka, wypowiedzi bohaterów). Tę samą metodę

⁴⁴ K. Michalak, D. Hałasa, *Modlitwa zapomnianej*, Polskie Radio Lublin, 2008.

zastosowałam do obu *features* Katarzyny Michalak, a to ze względu na ich podobną budowę. Nie sposób bowiem zmierzyć w ten sposób każdego mozaikowego dzieła, nie wszystkie fragmenty są w audycji jasno zaakcentowane (jak w przypadku *All The Way Broken* Davida Isaya) lub – w odwrotnej sytuacji – stanowią spójną całość czy przenikają się.

Poniższy wykres prezentuje czasowy rozkład poszczególnych elementów w *Modlitwie Zapomnianej*:

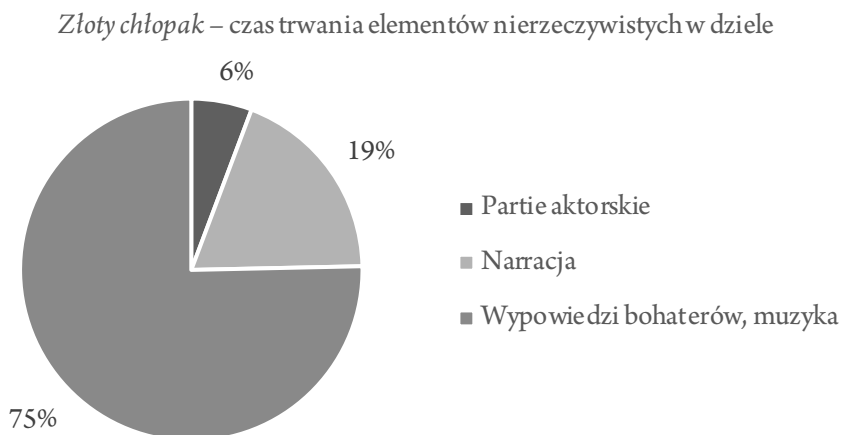


Wykres 1. Udział poszczególnych tworzyw dźwiękowych w audycji *Modlitwa zapomnianej* K. Michalak

Źródło: opracowanie własne.

Największą część stanowią wypowiedzi bohaterów, przerwy pomiędzy nimi i muzyka – to aż 85 procent audycji. Porównywalnie długo słuchacz ma do czytania z partiami słuchowiskowymi i narracją odautorską, to kolejno 8 i 7 procent. W niespełna 30-minutowym reportażu, jakim jest opowieść o Bądarzewskiej, 15 procent czasu, czyli niespełna 5 minut, przypada na narrację odautorską oraz inscenizowane fragmenty z udziałem aktorów. Jak widać, elementy te nie mają znacznego udziału w reportażu, jednak ubarwiają go, wpływając na estetykę audycji.

W późniejszym dziele Katarzyny Michalak, *Złotym chłopaku*, stosunek elementów nierzeczywistych do autentycznych jest już wyższy, stanowią one łącznie 25 procent i widać w nich znaczną, 19-procentową, przewagę narracji odautorskiej.



Wykres 2. Udział poszczególnych tworzyw dźwiękowych w audycji *Złoty chłopak* K. Michalak

Źródło: opracowanie własne.

Ze względu na fakt, iż oba elementy – narracja odautorska i scenki słuchowiskowe – pełnią w tych audycjach ważne, choć zupełnie różne role, kwalifikuję *Złotego chłopaka* i *Modlitwę zapomnianej* jako *features* mozaikowe. Dokładne przedstawienie czasu trwania poszczególnych elementów było dla mnie istotne ze względu na fakt, iż prace Katarzyny Michalak są często nazwane reportażami, ja zaś przywołuję je w kontekście reportażu artystycznych. Naturalnie to nie procenty i minuty warunkują charakter audycji radiowej, mogą jednak pomóc w ich klasyfikacji gatunkowej.

Połączenie elementów słuchowiskowych i narracji odautorskiej obecne jest również w irlandzkiej audycji *An Unholy Trinity* Tima Desmonda⁴⁵. *Feature* opowiada o księdzu i jego nastoletniej gosposi, którzy w lutym 1923 roku porzucają niemowlę w pobliżu Czarnego Kościoła w północnej części Dublinu. Podejrzane zachowanie pary przykuwa uwagę trzech lokalnych kobiet, które postanawiają śledzić duchownego i jego towarzyszkę. Para zostaje aresztowana i postawiona przed sądem. Miesiąc później młody lekarz zostaje zastrzelony na ulicach Mohill w hrabstwie Leitrim. Władze badają sprawę morderstwa, ale ta pozostaje nierozwiązana przez niemal 100 lat. Te dwie historie się ze sobą łączą.

⁴⁵ Tim Desmond – reportażysta irlandzki, współpracuje ze stacją RTE 1.

Autor postanowił zbadać, co wiąże ze sobą te wydarzenia. Prowadzone przez niego śledztwo wykazało, że prawdopodobnie lekarz został zamordowany, ponieważ wiedział, że to ksiądz jest ojcem dziecka dziewiętnastolatki.

Feature składa się z trzech rodzajów tworzywa głosowego: narracji odautorskiej, słuchowiskowych scenek lub odczytów i spontanicznych, charakterystycznych dla reportażu radiowego wypowiedzi osób, z którymi rozmawiał autor. Istotną rolę odegrał Ken Boyle i jego badania sprzed lat dotyczące tej sprawy. Od pierwszych dźwięków audycji głosy te przeplatają się, zmieniają co kilka słów lub zdań, tworząc zarys historii. Ważne są partie narracyjne autora, przekazuje on informacje o historycznej zbrodni, jego narracja jest spójną wypowiedzią, przezywaną wypowiedziami Boyle'a czy inscenizacjami. Wnuk zamordowanego lekarza, Michael Muldoon, opowiada o dziadku, jednak część szczegółów podaje również autor. Historia przez nich przekazywana została wzbogacona odczytanymi raportów, m.in. napisanych przez adwokata do ministra spraw wewnętrznych czy wydziału do spraw kryminalnych. Co istotne, fragmenty te nie są odczytane obojętnym głosem narratora, a raczej odegrane: towarzyszą im odgłosy pisania na maszynie, poszczególne słowa są akcentowane, a całość aktorsko intonowana.

Odegrana zostaje scena rozprawy, męskie postaci wykreowali Joe Taylor i Alan Torney, natomiast rolę kobiecą – świadka w sądzie – Dawn Bradfield. Sędzia odczytuje akt oskarżenia w sprawie porzucenia niemowlęcia oraz fragment zeznań świadków, którzy zaopiekowali się dziewczynką. Parasłuchowiskowe fragmenty przenoszą słuchacza w dawne lata i ubarwiają historyczne śledztwo.

Narracja Tima Desmonda to przykład użycia narratora ekstra-heterodiegetycznego. Autor nie brał udziału w wydarzeniach z 1923 roku, znajduje się poza akcją, ale w głównym wątku historii. Relacjonowana historia tworzy narrację pierwszego stopnia, autor zachowuje obiektywizm. Mozaikowy charakter *An Unholy Trinity*, tworzą, obok partii narracyjnych autora, inscenizacje i odczyty performatywne. Poszczególne wypowiedzi i scenki są krótkie, co dynamizuje przekaz.

*Sky Boy*⁴⁶ autorstwa Hany Walker-Brown to również audycja, którą można zakwalifikować do kategorii *feature* mozaikowego. W warstwie fabularnej traktuje o mężczyźnie trenującym na trapezie; jest to też opowieść o snach, rzeczywistości i ludzkich możliwościach.

Autorka zdecydowała się na użycie stylizacji, zaawansowanych efektów dźwiękowych, muzyki, narracji odautorskiej oraz włączyła do audycji aktora. Partię narracyjną rozpoczyna opowieść: „Wciąż mam ten sam sen: stoję na krawędzi budynku [...] i skacę. Wznoszę się ku niebu, lecę”. Opowieść, przeplatana kwestiami Matta Costaina, bohatera audycji, już na wstępie staje się osobistą historią autorki. W pierwszej wersji dzieła, o śnie o lataniu miał opowiedzieć Walker-Brown jej

⁴⁶ H. Walker-Brown, *Sky Boy*, Falling Tree Productions dla BBC Radio 3, Wielka Brytania 2014.

ojciec: „Ten sam sen miał mój tata, ale później, kiedy mnie również przyśniło się to samo, zdecydowałam, że sama o tym opowiem”⁴⁷. Walker-Brown na przemian kontynuuje relacjonowanie swojego snu i włącza wypowiedzi bohatera: oboje mówią o odmiennym stanie świadomości. Gimnastyk porównuje ćwiczenia do latania, do stanu, w którym nie kontroluje swojego ciała, staje się niejako superbohaterem w błyszczącym stroju. Entuzjastyczne opisy zaczynają kontrastować ze słowami autorki: „W momencie, w którym już mam uderzyć o ziemię... budzę się”. Nie kończy się natomiast „sen na jawie”, jak nazywa akrobacje Costain. Opowieść toczy się dwutorowo, narracja autorki jest równie istotna jak historia jej bohatera. Słowom towarzyszą dźwięki pozytywki, często kojarzone z momentem usypiania, natomiast na chwilę przed fragmentem dotyczącym początków kariery Matta Costaina słychać odliczanie do startu, stylizację dźwiękową, która wprowadza wypowiedzi bohatera.

Wypowiedzi Matta Costaina stają się fragmentaryczne za sprawą występujących w roli przerywników efektów dźwiękowych; dzielą one audycję na części. Słowa poddane edycji, zniekształceniu i charakterystyczna – elektroniczna i ambientowa – muzyka przywodząca na myśl futurystyczne realizacje, zestawione zostają z kultową przemową Charliego Chaplina z filmu *Dyktator*⁴⁸ z 1940 roku: „Wy ludzie, macie prawo i moc czynić życie wolnym i pięknym, tak aby życie stało się wspaniałą przygodą”⁴⁹. Wszystkie te elementy mają pomóc słuchaczowi zagłębić się w tej historii, wyobrazić ją sobie możliwie najpełniej: „Chcę, żeby słuchacz wszedł do innego świata, zgubił się w tym śnie”⁵⁰. Autorka posługuje się w tym celu muzyką, efektami dźwiękowymi, narracją autorską, jednak – jak sama stwierdza – unika kreowania bohaterów i wymyślenia historii „z szacunku do swoich bohaterów, którzy często opowiadają emocjonalne, smutne historie”⁵¹.

Gra aktorska jest często wykorzystywaną formą kreacji, również w przypadku audycji o charakterze mozaikowym. Aktor odgrywa głównego bohatera dzieła, pojawia się w scenkach słuchowiskowych lub staje się jego narratorem. Z kolei przyczynkiem do stworzenia audycji bohatera-autora jest zwykle chęć opowiedzenia konkretnej historii, przybliżenie słuchaczom pewnego aspektu swojego życia, dlatego połączenie obu odmian jest dość niecodzienne.

Połączeniem odmian gatunkowych bohatera-autora i *feature* aktorskiego jest audycja *The Casette*⁵² autorstwa Marii Balabas⁵³ i Brit Jensen. Balabas jest autorką nagrań, zaś za stronę formalną – montaż i edycję nagrań – odpowiadała Jensen,

⁴⁷ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

⁴⁸ *Dyktator*, reż., Charles Chaplin, 1940.

⁴⁹ Wersja polska Master Film, tłumaczenie: Jacek Tworkowski.

⁵⁰ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

⁵¹ Tamże.

⁵² B. Jensen, M. Balabas, *The Casette*, Cesky Rozhlas, Czechy 2017.

⁵³ Maria Balabas – dziennikarka pochodzenia rumuńskiego, obecnie pracuje dla czeskiego radia publicznego, prowadzi poranną audycję muzyczną.

realizacją akustyczną zajął się Roman Špála. Przyczynkiem do stworzenia *The Casette* była rozmowa Balabas z Billem Drummondem, jednak to dziennikarka – a nie muzyk – jest główną bohaterką audycji. Bariery językowe, które opisuję w dalszej części, sprawiły, iż audycja ta stanowi formę pograniczną między *feature* bohatera-autora a *feature* aktorskim.

Feature dotyczy relacji Wschód-Zachód podczas rewolucji 1989 roku przedstawionej z perspektywy pokolenia młodych, do którego zalicza się Balabas. Porusza on temat izolacji Europy Wschodniej oraz poszukiwania poczucia przynależności, zarówno personalnej, jak i narodowościowej.

Maria Balabas spotkała się z Billem Drummondem w jednej z kawiarni w Bukareszcie. Legendarny muzyk nie zgodził się jednak na klasyczną formę wywiadu, argumentując swoje stanowisko zmęczeniem tego typu spotkaniami. Zaproponował jednak, że to on chętnie zada Marii Balabas kilka pytań i przeprowadzi z nią wywiad. Zezwolił też na użycie w audycji nagrań rozmowy. Drummond zapytał dziennikarkę o ulubione książki z okresu jej dzieciństwa, zapytał też, co czytała, gdy miała 12 lat. Ten wiek był dla Balabas bardzo ważny, wiązała się z nim bowiem historia, którą chciała się podzielić ze swoim rozmówcą, swoim długoletnim idolem. Już na początku audycji autorka wprowadza narrację, w której komentuje zachowanie swojego rozmówcy i przebieg spotkania. Rozmawiali w języku angielskim, natomiast narracja prowadzona jest po czesku, co związane jest naturalnie z krajem produkcji tego *feature*. Partie narracyjne autorki odczytuje aktorka⁵⁴, w rozmawiającego z autorką jej brata również wciela się aktor⁵⁵. Wypowiedzi Marii Balabas pojawiają się zatem w dziele na dwa sposoby: w spontanicznych wypowiedziach w rumuńskiej kawiarni oraz w odgrywanej przez aktorkę narracji. Połączenie takie – gdy w autora wciela się aktor – jest dość nietypowe, w tym przypadku jednak takie rozwiązanie było konieczne ze względu na czeskojęzycznego odbiorcę. Narracyjne partie odautorsko-aktorskie mieszają się w dziele; narracja dopełnia informacji z kawiarni, tłumaczy angielskie wypowiedzi, by w końcu stać się głównym głosem dzieła:

MARIA (*narracja w języku czeskim*): Bill chce iść dalej, do czasu, gdy miałam osiemnaście lat.

BILL: Ok, to przejdźmy do osiemnastki.

MARIA: Uuu...

MARIA (*narracja w języku czeskim*): Ale on za bardzo się spieszy.

MARIA: Ale... ehh.

BILL: Ale co? Za szybko?

MARIA: Tak!

MARIA (*narracja w języku czeskim*): Muszę zostać chwilę dłużej przy czasie, gdy miałam dwanaście lat.

⁵⁴ W tej roli Ivana Uhlířová.

⁵⁵ W tej roli Marek Lambora.

Opowieść dotyczy małej, czarnowłosej romskiej dziewczynki, która trafiła do domu Marii. Georgiana stała się częścią rodziny autorki audycji. Jednak po pewnym czasie pojawiła się w ich życiu para Amerykanów, którzy chcieli adoptować dziewczynkę. Mężczyzna przywiózł ze sobą walkmana. Fascynacja Marii i jej brata Mihaia tym urządzeniem została zauważona przez Kena:

MARIA (*narracja w języku czeskim*): Ken czuł nasze zainteresowanie walkmanem i słuchawkami, pewnego dnia podał nam urządzenie i jedyną kasetę, jaką przywiózł do Rumunii: The KLF – The White Room. [...]

MARIA (*narracja w języku czeskim*): Nigdy wcześniej nie słyszałam czegoś takiego. Muzyka była paskudna i brudna..., ale jednocześnie słodka, intensywna i rozrywkowa. Czułam nieznaną mi wcześniej ekstazę.

MIHAI (*narracja w języku czeskim*): Pamiętam to uczucie bardzo dobrze. To było tak, jakby po wysłuchaniu tego albumu nasze życie miało się jakoś zmienić.

The KLF, zespół założony przez Drummonda, różnił się diametralnie od dźwięków znanych Marii i Mihaiowi, którzy w szkole muzycznej uczyli się muzyki klasycznej. Dla rodzeństwa były to dźwięki wolności. Drummond pozostaje niewzruszony, ucieka od tematu swojego zespołu i pyta Balabas o ulubionych kompozytorów z czasu nauki gry na pianinie. Rozmowa przechodzi na innych artystów, książki, nad którą pracuje Drummond, audycji Marii w rumuńskim radiu, chęci opuszczenia Rumunii, podróżach po Europie, Azji. Autorka „czuje, że rozmowa zaczyna być prawdziwa” i podsumowuje spotkanie słowami: „Maria (*narracja w języku czeskim*): I w końcu siedzę tutaj, w kawiarni w centrum Bukaresztu z Billem Drummondem, [...] i nagle przestaje mieć się wrażenie, że Rumunia jest tak daleko od reszty świata”.

Maria Balabas chciała stworzyć audycję o Billu Drummondzie i jego muzyce, powstał natomiast *feature*, który niczym w soczewce, z prywatnej perspektywy autorki, pokazuje przemiany z 1989 roku, podejście młodych Rumunów do swojego kraju i zachodniej muzyki. W *postscriptum* aktorka odczytująca partie narracyjne przedstawia się nazwiskiem autorki i kończy opowieść o małej Georgianie: „Amerykańskie małżeństwo nie adoptowało dziewczynki, wróciła ona do matki, a Maria i jej rodzina nigdy nie mieli już z nią kontaktu”.

Audycje mozaikowe mogą dowolnie łączyć formy kreacji i wyróżniki poszczególnych odmian gatunkowych. Odautorskie partie narracyjne, jako element szczególnie często pojawiający się w *features*, współtworzą programy wraz ze scenami słuchowiskowymi czy nagraniami bohatera-autora. Co za tym idzie, kompozycja dzieł mozaikowych jest różna w zależności od wybranych form podawczych i tworzyw dźwiękowych. Wariacyjność tej odmiany pozwala na pełne odkrycie zasobów, z których korzystać mogą twórcy *features*, by możliwie najpełniej przedstawić wybrany temat bądź historię.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszej książce przedmiotem moich zainteresowań był *feature* w polskich i zagranicznych stacjach radiowych. Praca skupiała się zarówno na teorii gatunku, jego rozumieniu i definiowaniu oraz kategoryzacji odmian gatunkowych, jak i na analizie poszczególnych egzemplifikacji gatunku.

W pierwszym rozdziale opisano stan badań nad gatunkiem, definicje sformułowane przez badaczy oraz własne rozumienie gatunku. Do pełnego opisu współczesnych form *feature* włączyłam stanowiska polskich reportażystów, których głos dopełnia akademicki obraz *feature*.

Dopiero po wyjaśnieniu, jak rozumiany jest ten zróżnicowany wewnętrznie gatunek, często zresztą różnie nazywany, przeszłam do rysu historycznego. Kolejność ta może wydawać się zaskakująca, jednak pojęcie *feature* pojawiło się w polskiej nomenklaturze znacznie później niż pierwsze tego typu realizacje, w związku z tym naturalne się wydawało, by najpierw sformułować definicję, a dopiero później przenieść ją na poszczególne, historyczne realizacje. Analogiczna sytuacja miała miejsce w Niemczech, gdzie do lat 70. XX wieku termin *feature* nie był powszechnie używany.

W rozdziale poświęconym historii gatunku przybliżyłam realizacje z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski. Brytyjska stacja BBC jest kolebką *feature*, w podobnym czasie w Niemczech Ernst Schnabel eksperymentował z nową formą radiową, która dała początek współczesnemu *feature*. Te zdarzenia zestawiono z rysem historycznym tego typu audycji w Polsce i Rozgłośni Radia Wolna Europa.

Praca poświęcona rozważaniom nad *feature* często przybierała porównawczą formę, zestawiając ze sobą *feature*, reportaż artystyczny, reportaż radiowy, słuchowisko i eksperyment radiowy. To celowy sposób analizy gatunku, który wynikał ze współoddziaływania na siebie tych gatunków i zamysłu twórców, którzy często korzystają z osiągnięć wszystkich tych form. Warto przypomnieć fakt, że reportaż jest gatunkiem starszym niż *feature*, a sama nazwa *feature* młodsza niż pierwsze realizacje, które dziś zalicza się do tego gatunku. Nie było jednak moim celem, by reportaże radiowe bez wyraźnych przesłanek konstrukcyjnych kwalifikować jako *features*. Szerokie podejście do ram gatunkowych *feature*, jakie prezentuję w tej pracy wynika z jego wewnętrznego zróżnicowania oraz podjętej przeze mnie próby holistycznego opisu tego typu audycji.

Efektom tego jest zaproponowany przeze mnie w rozdziale pierwszym planetarny układ artystycznych gatunków radiowych. We wszystkich tych formach mamy do czynienia – by zaryzykować paradoksalne poniekąd stwierdzenie

– z fikcją w służbie prawdy. Prawda oznacza tutaj pełen autentyzm i wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, jednak w kontekście sztuki często staje się dla autora pretekstem do opowiedzenia historii lub opisanie swoich emocji, bez skrajnego mimetyzmu i nadrzędnego celu w postaci zrelacjonowania pewnego zjawiska.

W pracy opisuję lub przywołuję kilkadziesiąt audycji, które zostały zakwalifikowane do gatunku *feature*. Z ich analizy wyłania się obraz formy charakteryzującej się niezwykle zróżnicowaniem wewnątrzgatunkowym, długą – chociaż nie zawsze uświadomioną – tradycją oraz wieloma metodami realizacyjnymi. Nie wszystkie opisane przeze mnie audycje stanowią dokładne odzwierciedlenie wzorca gatunkowego, co wskazuje na jego wariacyjność. Niektóre programy, np. *Marchwicki* Michała Turowskiego, są realizacjami na styku gatunków, hybrydami i audycjami synkretycznymi.

Audycje, które wyselekcjonowałam do opisu pochodzą z różnych krajów, m.in. z Polski, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Irlandii, Stanów Zjednoczonych, Australii, i zostały zrealizowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Jest to działanie celowe, ponieważ zależało mi na możliwie najpełniejszym opisie gatunku, uwzględniającym zróżnicowanie poszczególnych realizacji.

Komponenty fikcyjne, które posłużyły mi do stworzenia omawianej w kolejnych rozdziałach klasyfikacji odmian gatunkowych, są formalną reprezentacją artystycznego zamysłu twórcy. Istotą *feature* jest synteza dokumentalnej prawdy, perspektywy autora i jego twórczego wyrazu. Rzeczywistość staje się punktem wyjścia do stworzenia audycji artystycznej, której forma i treść są ze sobą nierozłącznie związane. Adekwatne zdaje się być w tym kontekście stwierdzenie Wańkowicza: „Dopiero gdy dostanę fakt [...] on obrasta, rozkwita w syntezę, porównania, analogie. Fakt jest dla mnie katalizatorem dla wyobraźni”¹. Fakty wyzwalają wyobraźnię i dawały materiał do tworzenia. Segmenty artystyczne – wykreowane przez autora – nie są jednak mniej istotne bądź zakłócające dokumentalny przekaz, są inherentną częścią *feature* i również mogą przekazywać prawdę. Wańkowicz rozróżniał prawdę esencjonalną i dokumentalną: „prawda esencjonalna, mimo że się różni od prawdy dokumentalnej, nie jest prawdą drugiej sorty”².

Pojęcie „prawdy esencjonalnej” rozumiem jako takie opowiedzenie historii, które będzie oddawało jej istotę, emocje i atmosferę, niekoniecznie przy użyciu zapisu dokumentalnego, autentycznych nagrań czy przytoczonych faktów. Zasoby *feature* są nieskończone, ogranicza je jedynie wyobraźnia twórcy, stąd kluczowe dla tego gatunku są takie formalne rozwiązania audialne i wykorzysta-

¹ K. Kąkolewski, *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987, s. 9.

² Tamże, s. 20.

nie wszelkich koniecznych tworzyw fonicznych, które zagwarantują stworzenie dzieła o wysokich walorach artystycznych przy jednoczesnym, pełnym ukazaniu omawianego tematu.

Głównym celem tej pracy było opracowanie genologiczne *feature*: uwzględniające stan badań, różnice w rozumieniu gatunku oraz zaproponowanie klasyfikacji odmian gatunkowych. W tym celu praca została podzielona na pięć rozdziałów, z czego dwa pierwsze traktowały o zagadnieniach związanych z terminologią i stanem badań, zaś trzy kolejne opisywały odmiany gatunkowe *feature*.

Rozdział pierwszy – *Feature* w perspektywie genologicznej – ustalał również na nowo definicję *feature* w takiej formie, by ukazywała różnorodność gatunku. Drugi podrozdział uzupełnia stan badań o stanowiska polskich twórców radiowych, dwa ostatnie przybliżają odmiany gatunkowe tego typu audycji oraz kwestię bohatera i autora w *feature*.

Istotne było dla mnie przedstawienie archiwalnych polskojęzycznych realizacji dokumentalno-artystycznych, ponieważ dotychczas temat ten nie doczekał się wielu opracowań. W podrozdziałach dotyczących rozwoju gatunku w Polskim Radiu i Rozgłośni Radia Wolna Europa wzmiankuję o audycjach realizowanych m.in. przez Mariana Bekaję, Bronisława Wiernika, Witolda Zadrowskiego, Joannę Zadowską, Jerzego Janickiego, Andrzeja Mularczyka, Wojciecha Trojanowskiego.

Rozdział trzeci przybliżył kwestię narratora w *feature*, czego efektem była analiza trzech odmian gatunkowych: narracji bezpośredniej, narracji odautorskiej i *feature* bohatera-autora. Do ustalenia rodzaju narracji w dziele wykorzystałam teorię Gerarda Genetta, posiłkując się jej adaptacją na grunt radiowy dokonaną przez Susanę Herrere Damas. Zdecydowałam się jednak na uzupełnienie stanowisk obu badaczy o dodatkową, estetyczną funkcję narracji. Poszczególne rodzaje narratora wykorzystuję w późniejszych partiach pracy do opisu konkretnych dzieł, by na tych przykładach zaprezentować przełożenie teorii na audycje radiowe. Koncepcje teoretycznoliterackie są często wykorzystywane do opisu i analizy dzieł radiowych, szczególnie słuchowisk, jednak wymagają pewnych modyfikacji przy badaniu dzieł dokumentalno-artystycznych, które – przynajmniej częściowo – oparte są na prawdziwych historiach.

W rozdziale czwartym przeanalizowano sposoby wprowadzania do *feature* aktora. Pierwsza z odmian gatunkowych to *feature* aktorski, w którym jeden z bohaterów – zazwyczaj bohater główny – jest odegrany przez aktora. Drugą odmianą jest *feature* z elementami słuchowiska. Tego typu dzieła wzbogacone zostały o krótkie scenki słuchowiskowe. Szczególną przywołaną przeze mnie realizacją jest przykład „pejzażu dźwiękowego”, w którym najważniejszym elementem jest pozasłowna przestrzeń dźwiękowa.

Ostatni, piąty, rozdział dotyczył odmian gatunkowych wyróżnionych ze względu na strukturę audycji. Pierwszą z nich jest *feature* inscenizowany, co może zostać zrealizowane na dwa sposoby: zaaranżowanie sytuacji przez autora lub realizację audycji na podstawie wcześniej istniejącego tekstu. *Feature*

eksperymentalny to dzieło najmniej związane z reportażem radiowym, bliżej mu raczej do eksperymentu audialnego. Cechuje go duża hybrydowość i międzygatunkowość. Ostatni podrozdział traktował o *feature* mozaikowym, na który składają się różne formy fikcyjne, ale nie stanowią one podstawy audycji i nie są rozumiane jako eksperymentalne.

Nie wszystkie audycje traktowałam jednakowo, część z nich poddawałam gruntownej analizie, inne opisywałam krócej lub jedynie o nich wzmiankowałam. Taki sposób pracy wynikał z potrzeby zaprezentowania cech strukturalnych dzieł, ich konstrukcji i formy, które wpływały na ich przynależność do konkretnej odmiany gatunkowej. W dziełach o analogicznej konstrukcji do wcześniej analizowanych wskazywałam jedynie na osiowe cechy bądź istotne różnice. Wzmiankowanie *features* miało przywołać różnorodne egzemplifikacje, często pochodzące z różnych kręgów geograficznych i językowych, i ukazać w ten sposób powszechność danej struktury bądź odmiany.

W pracy posługiwałam się różnorodną metodologią: korzystałam z medioznawczego podejścia genologicznego, ustaleń literaturoznawczych czy kategorii filmowych. Moim celem było możliwie najpełniejsze opisanie gatunku, który do tej pory nie stanowił głównego przedmiotu zainteresowań badaczy. Gatunek funkcjonujący w stacjach radiowych niemal na całym świecie stanowił wyzwanie badawcze, a zasoby bibliograficzne były dość skromne. *Feature* jest często przywoływany podczas badania reportażu radiowego, historii mówionej czy słuchowiska, jednak dotychczas nie został kompleksowo opracowany. Żywię szczerą nadzieję, że książka ta znajdzie swą kontynuację w dalszych badaniach nad *feature* w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- 70 lat Polskiego Radia, red. Górak-Czerska B., Jędrzejewski S., Tenten, Warszawa 1995.
- Andersch A., *Versuch über das Feature. Anlässlich einer neuen Arbeit Ernst Schnabels*, „Rundfunk und Fernsehen” 1953, nr 1, s. 94–97.
- Antologia reportażu radiowego*, wybór i oprac. A. Ślarczyńska, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1979.
- Apanowicz J., *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum, Gdynia 2002.
- Aroney E., *Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements*, [w:] *Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference*, RMIT Melbourne 2005.
- Bachura J., *Analiza semiologiczna współczesnego sluchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, t. 13, s. 475–488.
- Bachura J., *Feature – the Marriage of Fact and Fiction*, [w:] *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, red. G. Stachyra, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 277–286.
- Bachura-Wojtasik J., *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2014, s. 63–80.
- Bachura-Wojtasik J., Klimczak K., *Feature w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2012 i 2013*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1(23), s. 44.
- Bachura-Wojtasik J., Klimczak K., *Śluchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] *Twórczość, pasja, uniwersytet. Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej*, red. J. Płuciennik, K. Klimczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bauer Z., *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2010.
- Bonini T., *Blurring Fiction with Reality: The Strange Case of Amnèsia, an Italian ‘Mockumentary’*, [w:] *Radio Content in the Digital Age*, ed. A. Gazi, G. Starkey, S. Jędrzejewski, Intellect Ltd, Bristol 2011, s. 83–104.
- Bray J., Gibbons A., McHale B., *Introduction*, [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York 2012, https://books.google.pl/books?hl=pl&lr=&id=D2e8x_0AwokC&oi=fnd&pg=PP2&dq=the+routledge+companion+to+experimental+literature&ots=3ye8qMcDTw&sig=rWN0b9L7W-rWN4phyB1XQzCXc14&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20routledge%20companion%20to%20experimental%20literature&f=false.pdf (dostęp 15.11.2019).
- Bridson D.G., *Prospero and Ariel. The rise and fall of radio*, Gollancz, London 1971.

- Bryfonski D., *Contemporary literary criticism*, ed. D. Bryfonsky, Gale Research Company, Detroit 1973.
- Brys E., *Melomania. Music in features*. Tekst powielony.
- Brys E., *The mechanics of emotions*. Tekst powielony.
- Brys E., *Themes and topics in radio documentaries*. Tekst powielony.
- Budzyński A., *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s.14.
- Crook T., *Radio drama. Theory and practice*, Routledge, London–New York 1999.
- Czarnek P., *Percepcja reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców” 2013, nr 20, s. 229–237.
- Drygas M., *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Znak, Kraków 2010.
- Ellis C., *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*, Altamira Press, Walnut Creek, California 2004.
- Esposito L., *The Experiment of Experience: Ronald Sukenick and Mark Amerika’s Performative Theory of Writing*, „Comparative Critical Studies” 2016, no. 13(3), s. 285-305.
- Federman R., *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 420–432.
- Fischer E.K., *Hoerpiel. Form und Funktion*, Alfred Kröner, Stuttgart 1964.
- Genette G., *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca–New York 1980, s. 25–29.
- Gilfillan D., *Piece of Sound. German Experimental Radio*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Goody A., *BBC Features, Radio Voices and the Propaganda of War 1939–1941*, „Media History” 2018, nr 24(2), s. 194–211.
- Helman A., *Autotematyzm* [hasło], [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.
- Herrera Damas S., *The Roles of The Narrator in Radio Features*, „Recherches en communication” 2012, nr 37, s. 73–80.
- Kaziów M., *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3, s. 27–38.
- Kaziów M., *O dziele radiowym*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Kąkolewski K., *Reportaż* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1993.
- Kąkolewski K., *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.
- Kisch E.E., *Powieść i reportaż*, „Kontrasty” 1978, nr 3, s. 26–29.
- Klimczak K., Czarnek P., *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 171–181.
- Klimczak K., *Funkcje i odbiór reportażu radiowego (na przykładzie wybranej grupy studentów UE). Kilka uwag o instytucji słuchacza*, „Media, Społeczeństwo, Kultura: zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarstwa im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie” 2009, nr 1, s. 55–65.
- Klimczak K., *Jak stworzyć radiowy reportaż – czyli etapy pracy nad tekstem audialnym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 341–356.
- Klimczak K., *O języku cierpienia w reportażach radiowych*, [w:] *Język wartości a zachowania społeczne*, red. J. Bujak-Lechowicz, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 27–38.

- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011.
- Klimczak K., *Reportaż radiowy – definicja i podział*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, s. 123–133.
- Klimczak K., Mroziński J., *Między żywą mową a pismem*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. nauk. G. Stachyra, M. Sokołowski, Lublin 2011.
- Kot W., *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000.
- Kowalska N., *Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu „feature” w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych*, [w:] *Radio w cyfrowym świecie*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.
- Laskowicz K., *Fonosfera w sztuce radiowej*, „Przekazy i Opinie” 1977, nr 4, s. 5–26.
- Madsen V., *Children of Sodom and Gomorrah: A critical reflection*, „RadioDoc Review” 2014, nr 1(1), s. 1–14.
- Madsen V., *Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation*, „The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media” 2005, nr 3(3), s. 189–198.
- Mansell G., *Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting*, Weidenfeld and Nicolson, London 1982.
- Markiewicz H., *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85(4), s. 225–235.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- McHugh S.A., *Oral history and the Radio Documentary/Feature: Introducing the “COHRD” (Crafted Oral History Radio Documentary)*, „The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media” 2012, nr 10(1), s. 35–51.
- Montaż* [hasło], [w:] *Kompendium terminologii filmowej*, red. W. Dąbał, P. Andriejew, Sadyba, Warszawa 2005.
- Odziemkowska H., *Feature – gatunek radiowy*, „Przekazy i Opinie” 1982, nr 2(3), s. 223–227.
- Pilch T., Bauman T., *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 1998.
- Piłatowska I., *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media, Społeczeństwo, Kultura: zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie” 2009, nr 1(2), s. 30–39.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., Bachura J., Pawlik A., *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 115–123.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis: pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289–297.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Reportaż radiowy jako przedmiot dotychczasowych badań naukowych. Próba określenia przyszłych gatunków*, „Media, Społeczeństwo, Kultura” 2009, nr 1(2), s. 43–44.

- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Reportaż wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 3–27.
- Popularna encyklopedia mass mediów*, red. J. Skrzypczak, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1999.
- Potter J., *Stephen Potter at the BBC. Features at War and Peace*, Oxford Books, Suffolk 2004.
- Reality Radio: Telling a True Stories in sound*, ed. J. Biewen, A. Dilworth, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2010.
- Seul S., *British Radio Propaganda against Nazi Germany during the Second World War*, maszynopis pracy magisterskiej, Cambridge 1995.
- Sikorzanka J., *Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 29–37.
- Stachyra G., *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12(4), s. 71–87.
- Stimme Der Wahrheit: German-language Broadcasting by the BBC. The Yearbook of the Research Centre for the German and Austian Exile Studies*, ed. Ch. Brinson, R. Dove, Editions Rodopi B.V., New York 2003.
- Street S., *Historical Dictionary of British Radio*, Scarecrow Press, London 2007.
- Street S., *The Memory of Sound: Preservic the Sonic Past*, Routledge, London–New York 2015.
- Street S., *The Poetry of Radio – The Colour of Sound*, Routledge, London 2012.
- Sulima R., *Dokument i literatura*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.
- Tatarowski K.W., *Niezależna literatura i dziennikarstwo przed 1989 rokiem. Ludzie – idee – spory*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Tuszewski J., *Paradoks o sławie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa 2002.
- Weiss A.S., *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham 1995.
- Wiegner H., *Funkcja form reporterskich w „Programie dla Zagranicy” Polskiego Radia*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1972.
- Wielopolska-Szymura M., *Od audialności do wizualności. Zjawisko konwergencji mediów we współczesnej radiofonii*, [w:] *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, red. Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Wyburn G.M., *Human senses and perception*, University of Toronto Press, Toronto 1964.
- Zindel U., Rein W., *Das Radio-Feature*, UVK, Konstanz 2007.
- Żuchowska W., *O dziele radiowym*, „Przekazy i Opinie” 1975, nr 1.

NETOGRAFIA

As Many Leaves, opis audycji, www.fallingtree.co.uk/archive/as-many-leaves/ (dostęp: 24.08.2019).

- Birkholc R., *Fokalizacja w filmie*, Poetyka – Dynamiczny Podręcznik, <https://poetyka.wordpress.com/> (dostęp: 10.05.2018).
- Brettle K., *Radio is Dead: Long live radio documentaries and features*, <http://australianaudioguide.com/radio-is-dead-long-live-radio-documentaries-and-features/> (dostęp: 10.05.2018).
- Jarisch J., *Was ist eigentlich ein Feature?*, <http://www.yeya.de/journal/faq> (dostęp: 4.10.2014).
- Łuka W., *O odpowiedzialności reportera za swego bohatera, o rozmowach z „mistrzami życia” oraz o intymności radiowego przekazu z Katarzyną Michalak rozmawia Wiesław Łuka*, <http://www.sdp.pl/wywiady/12229,oodpowiedzialnoscireporterazaswegobohatera-oz-rozmowach-z-mistrzami-zycia-oraz-o-intymnosciradiowegoprzekazu-z-katarzyna-michalak-rozmawia-wieslaw-luka,1451919529> (dostęp: 28.02.2018).
- Walker-Brown H., *The Art of Radio: An academic study into the creative process of radio feature making*, <https://www.linkedin.com/pulse/20140728150159-179461249-the-art-ofradio-an-academic-study-into-the-creative-process-of-radio-feature-making> (dostęp: 10.08.2016).
- Whitehead G., *Earworms + Radio Voices: In Conversation with Gregory Whitehead*, <http://www.earlid.org/posts/earworms-radio-voices-in-conversation-with-gregory-whitehead/> (dostęp: 10.06.2018).
- Whitehead G., *Disorder Speech* (opis audycji), <http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/> (dostęp: 10.06.2018).

INDEKS AUDYCJI SZERZEJ OMAWIANYCH W KOLEJNOŚCI WYSTĘPOWANIA

- Katarzyna Michalak, *Eden za wąską rzeką*, Polskie Radio, 2003.
- Katarzyna Michalak, *Mijając Ewę*, Polskie Radio Lublin, 2002.
- Katarzyna Michalak, Magdalena Geizler, *Buchta*, Polskie Radio Lublin, 2018.
- Hana Walker-Brown, *Bluebelle: The Last Voyage*, produkcja niezależna, Wielka Brytania 2017.
- Magdalena Świerczyńska-Dolot, *Tak daleko, tak blisko*, Polskie Radio Gdańsk, 2017.
- Pejk Malinovski, *A Cow A Day*, Falling Tree Productions dla BBC Radio Three, Wielka Brytania 2018.
- David Isay, *My Lobotomy*, Sound Portraits Productions, USA 2005.
- Susan Björkman, *Man at Beer Cafe*, Sveriges Radio, Szwecja 1974.
- David Isay, Stacy Abramson, *A Letter to Butchie*, Sound Portraits Productions, USA 1994.
- Jonathan Zenti, *Meat – Host's Fat*, produkcja niezależna, Włochy 2016.
- Marlo Mack, *How to Be a Girl*, KUOW-FM, USA 2014.
- David Isay, Adrian N. LeBlanc, *The Groud We Lived On*, Nation Public Radio, USA 2007.
- Hana Walker-Brown, *Swansong*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2016.
- Sally Herships, *As Many Leaves*, Falling Tree Productions dla BBC Radio 4, Wielka Brytania 2016.
- Tim Desmond, *Unholy Trinity*, RTE Radio 1, Irlandia 2017.
- Maciej Drygas, *Testament*, Polskie Radio, 1992.
- Michał Turowski, *Marchwicki*, Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych dla Programu Trzeciego Polskiego Radia, 2017.
- Susan Roberts, *Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster Susan*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2015.
- Natalie Kestecher, *El's Story*, ABC Radio National, Australia 2008.
- Teresa Križková, *Slušný človek*, Rádio Devín, Słowacja 2018.
- Cezary Galek, *Znajdziesz mnie w szeptach traw*, Polskie Radio Zachód, 2002.
- Lorelei Harris, *Love Letters from the Front*, RTE Radio 1, Irlandia 2001.
- Lorelei Harris, *Dreaming of a Fat Men*, RTE Radio 1, Irlandia 1994.
- Jens Jarisch, *Kindern von Sodom und Gomorrha*, Rundfunk Berlin-Brandenburg, NDR, WDR, SWR, NRK, Niemcy 2009.
- Phil Smith, Allan Hall, *A Very Different Time*, BBC Radio 4, Wielka Brytania 2017.
- Gregory Whitehead, *Lovely Ways to Burn*, New American Radio, USA 1990.
- David Isay, *All the Way Broken*, Sound Portraits Productions, USA 1995.
- Katarzyna Michalak, *Złoty chłopak*, Polskie Radio Lublin, 2013.
- Katarzyna Michalak, Dorota Hałasa, *Modlitwa zapomnianej*, Polskie Radio Lublin, 2008.
- Hana Walker-Brown, *Sky Boy*, Falling Tree Productions dla BBC Radio 3, Wielka Brytania 2014.
- Brit Jensen, Maria Balabas, *The Casette*, Cesky Rozhlas, Czechy 2017.

INDEKS WSZYSTKICH AUDYCJI

2 godziny, 45 minut i 15 sekund byłem z narzeczoną (Melion Krystyna, Rosa Maria) 57

A

A Cow A Day (Malinowski Pejk) 42, 77, 84, 147
A Letter to Butchie (Isay David, Abramson Stacy) 90, 147
All The Way Broken (Isay David) 38, 127–129, 131
Andrzej Małkowski – twórca harcerstwa polskiego (Stokrotny Józef) 62
An Unholy Trinity (Desmond Tim) 98, 127, 132, 133
As Many Leaves (Hershops Sally) 42, 90, 94, 95, 144, 147
A Very Different Time (Smith Phil, Hall Alan) 30, 124, 125, 147

B

Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster (Roberts Susan) 38, 99, 103, 105, 109, 110, 147
Bluebelle: The Last Voyage (Walker-Brown Hana) 77, 81, 82, 147
Buchta (Michalak Katarzyna) 76, 79, 80, 147

C

Coś za każdymi drzwiami (Dąbrowska-Zadrowska Joanna, Zadrowski Witold) 55, 76
Czarny księżyc (Stwora Jacek) 58
Czerwone róże – opowieść nieliteracka (Bekajło Marian) 52

D

Disorder Speech (Whitehead Gregory) 31, 126, 145
Dom Anny Frank (Trojanowski Wojciech) 63, 119
Dom nad Lemanem (Stypułkowska Aleksandra) 63
Dreaming of Fat Men (Harris Lorelei) 31, 37, 115, 120, 147
Dwudziesty dziewiąty stycznia (Schnabel Ernst) 49
Dzieci Sodomy i Gomory (Jarisch Jens) 20, 30, 38, 75, 122, 123
Dzwony Europy (Braun Peter Leonard) 50, 60

E

Eden za wąską rzeką (Michalak Katarzyna) 33, 77, 80, 147
Ella from Prague (Jensen Brit) 41, 76
El's Story (Kestecher Natalie) 38, 99, 103, 105, 107, 110, 147
Eva, can I stab bats in a cave (Whitehead Gregory) 31, 118, 126

F

Fotografia sprzed lat dziesięciu (Bekajło Marian) 52

G

Granica – reportaż o piątym przykazaniu (Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej) 54

H

How to be a Girl (Mack Marlo) 90, 92, 147

I

- In Only a Flesh Wound* (Whitehead Gregory) 126
In The Dark (Baran Madeleine) 25

J

- Jakiś inny* (Michalak Katarzyna) 76, 79

K

- Kto sprzedaje lemoniadę?* (Kudelski Andrzej, Janicki Jerzy) 57, 74
Kurt und Willi (Adler Bruno) 46, 47

L

- Lekcja poloneza* (Janicki Jerzy, Bekajło Marian) 56
Lighten up, Carlos (Kestecher Natalie) 41, 115, 121
Lokomotywa – audycja o pamięci (Zadrowski Witold, Janicki Jerzy, Wiernik Bronisław) 55
Love Letters from the Front (Harris Lorelei) 37, 115, 116, 147
Lovely Ways To Burn (Whitehead Gregory) 31, 122, 125, 147

M

- Man at Beer Cafe* (Björkman Susanne) 86, 88, 89, 147
Marchwicki (Turowski Michał) 37, 102, 119, 138, 147
Meat (Zenti Jonathan) 26, 90, 147
Mijając Ewę (Michalak Katarzyna) 33, 37, 77, 78, 147
Modlitwa zapomnianej (Michalak Katarzyna) 33, 37, 41, 100, 127, 129–132, 147
Monsieur le Directeur (Dubien Corinne) 116, 117
My Lobotomy (Isay David) 37, 86–88, 95, 147

O

- On the Shore Dimly Seen* (Whitehead Gregory) 31, 38, 41, 115, 117–119

- Opowieści z czerwoną kartką* (Janicki Jerzy) 52
Opowieść o mariackim hejnale (Janicki Jerzy) 53

P

- Pacher und Pachulke* (Lucas Robert) 46
Polski sierpień (Jankowska Janina) 60
Pressures of the Unspeakable (Whitehead Gregory) 28, 117

S

- Serial* (Koenig Sarah, Snyder Julie, Chivvis Dana, Condon Emily) 25
Skrzydła na własny użytek (Dąbrowska-Zadrowska Joanna, Mularczyk Andrzej) 13, 30, 41, 53, 54, 60, 98
Sky Boy (Walker-Brown Hana) 31, 127, 133, 147
Slušný člověk (Křižková Tereza) 103, 107, 108, 147
Swansong (Walker-Brown Hana) 90, 93, 94, 147

Ś

- Śladami Stasia i Nel* (Wujastyk Stanisław) 65
Śmierć słonia (Zadrowski Witold) 53

T

- Tak daleko, tak blisko* (Świerczyńska-Dolot Magdalena) 37, 77, 82, 147
Ta żołnierska piosenka (Trojanowski Wojciech) 64
Tego się nie da powiedzieć (Bekajło Marian) 52
Testament (Drygas Maciej) 37, 98, 100–102, 119, 147
The Casette (Balabas Maria) 127, 134, 135, 147
The Ground We Lived On (Kramer Sara, LeBlanc Adrian Nicole) 38, 90, 93
The Kaleidoscope (Sieveking Lance) 12, 44
The March Of The '45 (Bridson Douglas Geoffrey) 47

The Shadow of the Swastika (Gilliam
Laurence) 45
Trzeba głęboko oddychać (Stwora Jacek)
58
*Tu mówi Londyn – trzy słowa, które weszły
do naszej historii* (Olsztyński Tadeusz
(Tadeusz Nowakowski)) 61, 62

U

Under Milkwood (Thomas Dylan) 47
Uwolnią nas czerwoni robotnicy
(Szydłowska Halina) 51

W

Wielka sieć (Jabłoński Zygmunt) 64, 65,
99
Wochenende (Ruttmann Walter) 49

Z

Zagłada polnego królika (Zadrowski
Witold) 56
Złoty chłopak (Michalak Katarzyna) 37,
38, 80, 81, 100, 127, 129, 132, 147, 151
Znajdziesz mnie w szeptach traw (Galek
Cezary) 99, 103, 109, 110, 147

SPIS RYCIN, TABEL I WYKRESÓW

Rycina 1. Schemat zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi	29
Rycina 2. Rozwinięcie schematu zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi uzupełnione o wybrane przykłady omawiane w pracy. . . .	30
Rycina 3. Schemat kompozycji <i>feature</i>	32
Rycina 4. Schemat kategorii audycji typu <i>feature</i> – podział ze względu na rodzaj zastosowanej fikcji.	36
Tabela 1. Typologia tekstów pisanych i mówionych wg A. Wilkonia uzupełniona o przełożenie teorii na grunt <i>feature</i>	70
Wykres 1. Udział poszczególnych tworzyw dźwiękowych w audycji <i>Modlitwa zapomnianej</i> K. Michalak.	131
Wykres 2. Udział poszczególnych tworzyw dźwiękowych w audycji <i>Złoty chłopak</i> K. Michalak.	132

Książka jest poświęcona gatunkowi radiowemu *feature* zbliżonemu do reportażu artystycznego. Autorka prezentuje stan badań, precyzuje terminologię, wyznacza granice omawianego gatunku i jego odmian. Kreśli historię *feature'a* i pokrewnych form wypowiedzi, odwołując się zarówno do przykładów polskich, jak i obcych, głównie zachodnioeuropejskich – czytelnik znajdzie tu m.in. podrozdział o roli reportażu artystycznego w programie Radia Wolna Europa. Publikacja zawiera też analizę takich kategorii, jak narrator, aktor i elementy „słuchowiskowe” w twórczości z gatunku *feature*.

Opracowania dotyczące *feature'a* w polskiej literaturze przedmiotu są właściwie nieliczne. Nie chciałbym dokonywać porównań wartościujących, odnoszę jednak wrażenie, że książka Natalii Kowalskiej jest nie tylko wyraźniej ukierunkowana w swych celach i wywodach, lecz także pełniejsza, obszerniejsza, bardziej wyczerpująca. Dla „utwierdzenia” gatunku na gruncie polskim wydaje się niezwykle pożyteczna i na chwilę obecną trudna do zastąpienia. [...] Pod wieloma względami jest dziełem pionierskim i w zakresie podjętego tematu stanie się bezsprzecznie ważnym punktem odniesienia.

Z recenzji prof. dr. hab. Jana Tomkowskiego

Książka dostępna również
jako e-book

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

ISBN 978-83-8142-678-7

9 788381 426787