

PIOTR KUBKOWSKI

SŁUCHOWISKA SPORTOWE

ROZPOZNANIA

Są spikerzy, których słucha się nawet w temacie meteorologii

WALTER BENJAMIN (1930–1931)¹

PIOTR KUBKOWSKI

pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; zainteresowania badawcze: kulturowa historia sportu, historia XIX wieku, studia miejskie; publikował m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich”, „Czasie Kultury”; współredagował trzy książki naukowe o warszawskich pisarzach, które ukazały się w serii „Topo-Grafie”.

O SŁUCHANIU WIDOWISKA SPORTOWEGO. SYGNAŁY WSTĘPNE

Chcąc wprowadzić w tym tekście – cokolwiek prowokacyjny – termin „słuchowisko”, świadomie posługuję się efektem kontrastu: kontrastu polemicznego wobec oswojonego, a wręcz dominującego sformułowania „widowisko sportowe”². Od razu należy jednak powiedzieć, że problematyzując, a przez to unaoczniając wagę zmysłu słuchu w recepcji sportu, nie dążę do obalenia czy choćby osłabienia przekonania o hegemonicznej pozycji wzroku; już same przerośnię, które podpowiada mi język, kiedy chcę zaakcentować pomijane zazwyczaj znaczenie dźwiękowości sportu – podkreślanie, unaocznianie, wybijanie, uwypuklenie, zaznaczenie, pokazanie itp. – są niemal bez wyjątku metaforami praktyk patrzenia, nasuwającymi na myśl to, co widzialne, co z kolei buduje efekt retorycznego paradoksu tego tekstu³. Oczywiście, kiedy włączam transmisję meczu w telewizji,

¹ W. Benjamin, *Réflexions sur la radio*, [w:] *Ecrits radiophoniques*, red. P. Baudouin, przeł. P. Ivernel, Editions Allia, Paris 2014, s. 174 (przeł. na polski – autor).

² W artykule wyróżniam te terminy, które wydają mi się ważne w wyjaśnianiu, jak działa słuchowisko sportowe, a które zapożyczam z innych języków, metodologii, paradygmatów. Służy to wskazaniu na ich „zewnątrzny”, zapożyczony charakter, tylko częściową adekwatność oraz na generalny kłopot językowy, jaki sprawia pisanie o dźwiękach. O zmaganiach z językiem por. T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013, s. 9–10; D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 8–13.

³ D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” (*Audiofilia*) 5/(154)/2015, s. 13–27. Por też: J. Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” (*Audiofilia*) 5/(154)/2015, s. 7–12.

jestem przekonany, że konkurencję sportową będę przede wszystkim oglądał, a po drugie dopiero jej słuchał; nie unieważnia to jednak dalszej części wyводу, a może wręcz paradoksalnie ją wzmacnia. Chodzi mi o wskazanie na dodatkowy wymiar uczestnictwa – taki, który nie tylko zazwyczaj, ale właściwie zawsze dotąd był pomijany. Towarzyszy mi przekonanie, że problematyzacja zagadnienia sonosfery jest dla sportu ważna i, gdyby badania takie w obrębie postulowanego sportoznawstwa zostały rozwinięte, może być obiecująca.

W artykule chodzi więc o wykazanie ważności doświadczenia audialnego podmiotu, który przede wszystkim pozostaje widzem, oraz o pokazanie, jak dźwięk w sporcie działa na widza-słuchacza. O ile bowiem oczywistej praktyce patrzenia na zawody sportowe poświęcono już niemało tekstów naukowych⁴, o tyle słuchanie nie doczekało się żadnego opracowania – a pracę nad tym zagadnieniem poprzedziłem rozbudowanym rekonesansem bibliograficznym. Na marginesie mogę tylko dodać, że nie sposób znaleźć prób ujęcia zjawiska recepcji sportu także pod kątem któregośkolwiek z pozostałych trzech zmysłów, nawet dotyku, którego interpretacja wydaje się najbardziej obiecująca (o ile doświadczenie fizycznego wysiłku sportowca znalazło swoich komentatorów, o tyle np. analizy sensoryczności kibiców na stadionie ograniczają się zazwyczaj do recepcji obrazów⁵). Badania środowiska dźwiękowego, które proponuję, opierają się na metodologii *sound studies*, dyscypliny młodej i dopiero się kształtującej, o której jeden z jej polskich reprezentantów pisał, że nie jest ona:

wyłącznie ani archeologią mediów, ani ekologią sonosfery, lecz formą kulturowej krytyki społecznych form słuchania i wytwarzania dźwięków. Sound studies wzrastają zatem w antropologicznej szczelinie, w której „dźwięki pozostają dźwiękami”, by użyć tu pamiętnych słów Johna Cage’a, i nie przekształcając się formalnie w muzykę, spełniają w swoisty sposób funkcję wehikułu władzy i wiedzy, sensu i hałasu (szumu), tożsamości i różnicy, przemierzając pola społeczne i tworząc osobliwą przestrzeń audiokultury, redukowaną dotąd w refleksji badawczej do sfery mowy i muzyki⁶.

Drugie (formułowane tu z konieczności skrótowo) zastrzeżenie dotyczy terminu, do którego, chcąc nie chcąc, nieustannie powracam: zakresu kategorii widowiska sportowego (jako odmiany widowiska kulturowego). Jean Baudrillard w artykule poświęconym tragicznym zamieszkom kibicowskim w Brukseli z 1985 roku pisze następująco: „Chodziło o wydarzenie transmitowane przez telewizję, o wydarzenie, rzecz by należało, telewizyjne”⁷. Zajmować mnie więc będzie nie tylko, a nawet nie tyle wydarzenie sportowe *sensu stricto*, ile właśnie wydarzenie telewizyjne jako konsekwencja i pochodna tego pierwszego. Inna badaczka, Britta Neitzel, podkreśla z kolei różnice w narratywizacji rozgrywek piłkarskich na przykładzie

⁴ Przykładem większość artykułów zebranych w tomie *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2003.

⁵ Por. C. Bromberger, *Le match de football. Ethnologie d’une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Ed. de la Maison des sciences de l’homme, Paris 2001, s. 207–259.

⁶ D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha...*, dz. cyt., s. 20–21.

⁷ J. Baudrillard, *Syndrom Heysel*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Media – eros – przemoc...*, dz. cyt., s. 205.

Bundesligi podczas transmisji; w swojej analizie podkreśla wagę gatunkowego rozróżnienia między transmisją na żywo a skrótem, relacją *post factum* (uważając wszakże inaczej niż ja, że ta pierwsza nie jest poddana montażowi)⁸.

Tu skupię się na transmisji *live* (oczywiście będę korzystać z ich nagrań). Za Dariuszem Kosińskim, rozwijającym w innym artykule z tego numeru⁹ motywy przyjęcia określonych definicji performansu, widowiska i przedstawienia, posługuję się drugim z tych określeń w odniesieniu do transmisji fonii i obrazu wydarzenia sportowego w mediach elektronicznych, gdzie dopiero staje się ono – jak w innym miejscu pisze badacz – „masowe, przekazywane i komponowane przy użyciu współczesnej technologii, [i jako takie – przyp. autora] osiąga pełnię swojego kształtu i istnienia”¹⁰. Tak rozumiane widowisko obejmuje więc produkcję medialną dotyczącą konkretnych zawodów sportowych, powstałą w procesie zaawansowanej obróbki realizatorskiej – obróbki obejmującej jednak wbrew etymologii nie tylko warstwę wizualną, lecz także sonosferę. To, że montaż dźwięku i obrazu odbywa się w przypadku przekazu na żywo niemal w czasie rzeczywistym (co znacznie go komplikuje, zwiększa konieczne nakłady finansowe, angażuje wysiłki dziesiątek, a nieraz setek osób), nie umniejsza faktu, że widz-słuchacz ma koniec końców do czynienia z wysoce przetworzonym produktem medialnym, a nie przeniesieniem nagiego wydarzenia na ekran, co sugerowałoby słowo transmisja. Takie widowisko nie jest i nie może być w sensie ścisłym wyreżyserowane na poziomie realizacji dźwiękowej i montażu obrazu – reguluje je bowiem jedynie kodeks reguł dyscypliny i w zależności od przykładu w większym lub mniejszym stopniu interwencje sędziów – może być jednak na tym poziomie na rozmaite sposoby stymulowane.

Próba wyróżnienia kilku metod modelowania odbioru, w tym uatrakcyjnienia przekazu, jest moim celem w tym artykule. Część chwytów wizualnych wydaje się oczywista i w miarę wyrobiony telekibic będzie potrafił wskazać co najmniej kilka z nich, jak urozmaicenie ujęć z boku, z lotu ptaka, zbliżenie krytycznych dramaturgicznie sytuacji, teleskopowe makra, ale i wiążące się z zerwaniem ciągłości transmisyjnej powtórki czy spowolnienia. Realizacja dźwięku jednak, jej intencjonalne motywacje, technologiczne uwarunkowania, strategie i triki pozostają dla odbiorcy o wiele trudniej wychwytywalne. Ale one także konstruują doświadczenie zapośredniczonego elektronicznie uczestnictwa w sportowym wydarzeniu, ba, być może działając w mniej uświadomiony sposób, tworzą głęboki fundament tego doznania, na który dopiero nakłada się obraz zawodów (oczywiście tego zdania nie sposób ani dowieść, ani obalić). Inspirujący się Raymondem Murrayem Schaferem badacze pejzażu dźwiękowego są o tym w każdym razie głęboko przekonani, czego przykładem może być wypowiedź Artura Szareckiego:

⁸ B. Neitzel, *Piłka nożna – grana i opowiadana. Rozważania na temat narratywizacji gier w transmisjach telewizyjnych*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Media – eros – przemoc...*, dz. cyt., s. 260–272.

⁹ Także: D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 38 i nast.

¹⁰ Tamże, s. 80.

Jedną z najbardziej zadziwiających właściwości dźwięku jest jego niematerialny, a jednocześnie namacalny charakter. Choć jest niewidoczny, nieuchwytny i efemeryczny, niepostrzeżenie wtapiając się w przepływy powietrza, dźwięk dociera do ucha w postaci odczuwalnej siły, która wyzwała rzeczywistą reakcję fizjologiczną i psychologiczną oraz powoduje materialne efekty. Stąd też dźwięk stanowi nie tylko nośnik znaczeń, ale również – a może przede wszystkim – sensoryczną intensywność, która wnika w ciała i oddziałuje na nie, pociągając za sobą dostrzegalne i mierzalne zmiany w organizmie¹¹.

Ponieważ gatunków i podgatunków produkcji medialnych opartych na aktualnych wydarzeniach sportowych jest wiele, a więcej jeszcze odmian praktyk ich oglądania, muszę zaznaczyć, którymi ważniejszymi spośród nich nie zajmuję się tu w ogóle. Są to przede wszystkim: (1) transmisje radiowe, bo choć to nie-zwykle ciekawy przypadek, wciąż jednak niszowy; co więcej, zależy mi na pokazaniu wzajemnej gry fonii i wizji w teleprzekazie; (2) skróty i powtórki, bo mają inną dynamikę gatunkową – raz ze względu na skondensowaną strukturę, dwa – z powodu innych sposobów odbioru retransmisji niż widowiska na żywo; (3) transmisje telewizyjne w warunkach granicznych: dźwięku wyłączzonego lub zagłuszonego i wizji połączonej ze ścieżką pochodzącą z innej transmisji, na przykład zagranicznej, radiowej lub z audiodeskrypcją; (4) sposoby transmitowania i retransmitowania wydarzeń sportowych należące do historii dawniejszej niż umowna cezura 2001 roku, ze względu na radykalną odmienność uwarunkowań technologicznych o liczne różnice w perspektywie diachronicznej¹². Będę się zatem odwoływać do sytuacji modelowej, poniekąd laboratoryjnej: tego, co może usłyszeć i zobaczyć w transmisji sportowej odbiorca wyposażony w przyzwoite kompetencje kulturowe, „zwykły użytkownik” mediów elektronicznych, zwłaszcza telewizji, zdeterminowany, by pilnie śledzić przekaz.

Dla uwypuklenia zróżnicowania możliwości działania dźwiękiem posłużę się przykładami pochodzącymi z kilku dyscyplin sportu. Przeprowadzę próbę anatomii transmisji sportowych, w poszukiwaniu ścieżki dźwiękowej sportu, chcę zaproponować robocze rozplecenie nitek czy też akustycznych ścięgien telewizyjnej reprezentacji zawodów sportowych; ta swoista sekcja ma charakter analityczny, a zatem nieuchronnie sztuczny, beznadziejnie beznamiętny, oderwany od żywiołu sportowego agonu, co otwarcie uważam za niewłaściwy sposób pisania o sporcie. To już ostatnie, niemniej niezbędne zastrzeżenie.

EKSPERT, TŁUMACZ CZY ZAGADYWACZ. KOMENTATOR

Zasadniczo w spektaklu sportowym chodzi o pokazanie człowieka w granicznych momentach fizycznych możliwości jego ciała (nawet jeśli, jak w rajdach samochodowych, kierowca przeważnie pozostaje ukryty w maszynie, w której tylko czasem można zauważyć skrawek jego głowy w kasku albo dłoni w rękawicach;

¹¹ A. Szarecki, *Coffitivity: dźwięk, praca kreatywna i posthegemonia*, „Teksty Drugie” (*Audiofilia*) 5(154)/2015, s. 33.

¹² Por. A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, t. 4: *Sound and Vision*, Oxford University Press, Oxford 1979.

ale przecież podobnie jest w narciarstwie alpejskim). Mierzalna efektywność piłkarza, pływaka, kolarza, ciężarowca, a nawet kierowcy rajdowego czy łucznika zależy od zręczności, sprężystości, siły lub odnoszącej się do milimetrów precyzji jego ruchów, a często wszystkich tych jakości jednocześnie. Bywa, że transmisja uobecnia cielesne odgłosy ciał sportsmenów i sportsmenek (o somatoakustyce szerzej w następnej części), jednak to nie oni są w przekazie najbardziej obecni. Oczywiście główny głos widowiska należy do komentatora (co znamienne: bardzo rzadko komentatorki). Poszczególne narody mają w najpopularniejszych dyscyplinach swoich ulubieńców i antybohaterów, dla nich włącza się telewizor lub przez nich przełącza kanał; oglądanie bowiem transmisji sportowych pozbawionych komentarza na żywo – jakie oferują niektóre koncerty medialne, na przykład w telewizji internetowej, lub portale bukmacherskie – to domena wyjątkowych zapaleńców. Komentator, fonicznie – można by rzec – nadobecny w słuchowisku sportowym, w widowisku (a przynajmniej w jego sekwencjach ukazujących właściwy przebieg zawodów) pozostaje ukryty.

Na czym polega jego funkcja, tak, wydawałoby się, niezbędna w transmisji? W końcu nowoczesne technologie pozwalają zobaczyć konkurencję w najdrobniejszych szczegółach – czy potrzeba więc sprawozdawcy, a więc kogoś, kto dosłownie zdaje sprawę z jej przebiegu, skoro oglądanie meczu z oddalonych trybun, w dalekich od doskonałości warunkach, komentarza nie wymaga? Czy może w jakiejś mierze stanowi on o doświadczeniu przez telewidza erzacu kibicowskiego uczestnictwa w przedstawieniu toczącym się na arenie sportowej (jedynie roboczo powołuję się tu na popularne przeświadczenie, że oglądanie telerelacji jest właśnie namiastką kibicowania na stadionie; uważam, że tak bywa, ale zasadniczo jest to zupełnie odmienny tryb odbioru)? Na pewno tak: zazwyczaj obecny na miejscu zmagania, z pozycji naocznego i cielesnie umieszczonego w stadionowym kontekście świadka, komentator snuje metaopowieść nie tylko o przebiegu działań sportowych, ale i o atmosferze trybun, mieszając wszechwiedzącą, trzecioosobową narrację z próbami unaocznienia własnej pozycji (kiedy np. relacjonuje fizyczne okrzyki innych sprawozdawców, słyszanych skądinąd w tle jego opowieści). Widząc to, co dzieje się na stadionie, wyposażony jest jednocześnie w podgląd ujęcia w tym momencie transmitowanego na ekranach swoich słuchaczy, dopowiada więc to, czego my akurat nie widzimy, gdy na przykład zgodnie z przepisami federacji sportowych realizatorzy obrazu nie pokazują aktów wtargnięcia fanów na boisko, gdy na trybunach dochodzi do aktów przemocy, gdy wreszcie – to najczęstszy przypadek w konkurencjach zespołowych odbywających się na wielkich boiskach – w jego przekonaniu poza transmitowanym kadrem dzieje się coś istotniejszego dla przebiegu zawodów (wtedy niejednokrotnie wyraża pretensje do monterów wizji o niewłaściwą selekcję kamer).

W transmisjach igrzysk olimpijskich, gdy znaczną część programu zajmują dyscypliny nieznanne telewidzom, komentator występuje z pozycji autorytetu tłumaczącego reguły, tradycje, historię, przedstawiającego sportowców, oceniającego szanse zawodnika lub drużyny itd. (często występuje wówczas w towarzystwie emerytowanego sportowca komentowanej dyscypliny, którego wiedza wykracza

poza kompetencje dziennikarza). W relacjach ze sportów popularnych wśród audytorium (zwłaszcza z rozgrywek klubowych, które z definicji śledzą najbardziej zainteresowani sportem widzowie) te wątki to najwyżej wąski margines programu. Ale i wówczas wypowiedzi z pozycji autorytetu, łączącego osobiste kompetencje z solidnym przygotowaniem, są rozbudowane: narrator przytacza statystyki piłkarzy i spotkań między zespołami, mitologie klubów czy reprezentacji, arkana szczegółowych przepisów, opisuje sytuację w grupie turniejowej, nieraz podaje pikantne szczegóły z życia zawodników i zawodniczek. W zależności od dynamiki dyscypliny szczegółów tych jest mniej lub więcej, w mniejszym lub większym stopniu wypełniają też foniczne pasmo transmisji.

Rozplątywanie wiązki dźwiękowych nici słuchowiska sportowego zacząłem od tego, co słyszy się jako najbardziej oczywiste (nie przedstawię na to dowodów, ale zakładam, że większość odbiorców telewizyjnych spektakli sportowych poproszonych o wskazanie tego, co słyszą, oglądając dowolne zawody, na pierwszym miejscu wymieniłaby właśnie głos dziennikarza), a zarazem względem żywołu gry jest najbardziej zewnętrzne i dla sportu w najwęższym kulturowo-fizycznym sensie stanowi ciało obce. Tę drugą konstatację mogą potwierdzić ci, którzy równie często jak na ekranie, sport oglądają z ław kibiców; chętnie przytakną zawodnicy i trenerzy¹³, wreszcie do takiej opinii zapewne przychylią się także widzowie niektórych dyscyplin uznawanych za jakoś elitarne (tenis) lub szczególnie docenianych za walory estetyczne (co stawia nieraz pod znakiem zapytania ich przynależność do sportu: jazdy figurowej, gimnastyki artystycznej, ujeżdżania itp.). Wszędzie tam komentarz dziennikarza jest zazwyczaj bardziej oszczędny, częściej wstrzymywany, nierzadko ogranicza się do profesjonalnego etykietowania wykonywanych figur. Paradoksalnie są to dyscypliny, w których „akcja toczy się wolniej”, ale zarazem przebieg zawodów wypełniony jest treścią zwyczajowo uznawaną za wymagającą kontemplacji i pełnego szacunku skupienia.

Piłka nożna czy koszykówka nie skłaniają do nabożnej uwagi, a ich popularna, plebejska proweniencja i wielowątkowy (zespołowość!), nieuchronnie umykający uwadze przebieg (czy da się śledzić jednocześnie trajektorie wszystkich zawodników?) pozwala komentatorowi na swobodniejsze – palimpsestowe – nadpisywanie głosem własnej narracji na rozproszonym szumie widowiska. Jarmarczny, wielowątkowy szum daje też podatne/barwne tło dla ekspresji własnych emocji. Z sonosfery widowiska to one właśnie pozostają w pamięci kibica najdłużej, wdrukowując się w nią lepiej niż gole i parady bramkarskie, wsady i spektakularne przejęcia. Być może dzieje się tak dlatego, że komentator futbolowy, gdy akcja indywidualna zapowiada stuprocentową sytuację strzelecką, nie odpuszcza, lecz relację słowną intensyfikuje, co tak doskonale zapisuje się w pamięci widzów. Tymczasem w tenisie najpiękniejsze wymiany piłek, spektakularne obrony i asy serwisowe, a w łyżwiarstwie pięknym poczwórne toeloopy nakazują mu zawiesić głos – dziennikarze w transmisji tenisa milkną w zasadzie

¹³ Odwołuję się do wypowiedzi Łukasza Smolarowa, II trenera Zagłębia Lubin podczas dyskusji zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego i Instytut Kultury Polskiej UW, 10 czerwca 2016, *Sport. I co z tego?*, prow. I. Kurz, oprócz Smolarowa udział wzięli: J. Kaczmarek, P. Kieżun, M. Okoński, R. Włoch i T. Zimoch.

podczas pełnych sekwencji gry, a w jeździe figurowej podczas dłuższych fragmentów technicznych.

Oczywiście stopień rozbudowania sprawozdania sportowego *live* zależy i od innych czynników: emocje wyrażane przez komentatora są choćby pochodną wagi, jaką w konkretnym obszarze kulturowym przywiązuje się do sukcesów i porażek w określonej dyscyplinie, ale też – do samych emocji. Dostępność nagrań online pozwala choćby sprawdzić, że nawet w kanałach rosyjskich łyżwiarstwo figurowe nie budzi ułamka tych emocji, jakie futbol wywołuje w dziennikarzach meksykańskich. Tak czy inaczej wskazane tu rozróżnienia domagają się dalszego niuansowania i uzupełnień. Tematu związku „Sportgeistu” poszczególnych dyscyplin z gatunkowymi cechami ich transmisji telewizyjnych jednak nie porzucam – kilkakrotnie tu jeszcze powróci.

GŁOSY CIAŁ ZAWODNIKÓW I PRZEDMIOTÓW W PEJZAŻU DŹWIĘKOWYM SPORTU

W finale kobiet tenisowego turnieju Australian Open w 2012 roku spotkały się reprezentująca Rosję Marija Szarapowa i zawodniczka z Białorusi Wiktoryja Azaranka. Mecz zakończył się po dwóch setach zdecydowanym zwycięstwem Białorusinki. Nie miejsce tu, by opowiadać, jaki przebieg punktowy miało starcie zawodniczek – istotne jest dla mnie, że grały dwie tenisistki słynące ze swoich możliwości „wokalnych”: obie, oprócz sióstr Williams, należą do czołówki najgłośniejszych sportswomenek, co orzekli dziennikarze zajmujący się dyscypliną. Okrzyki, charczenia, warczenia, westchnięcia tenisistek były niejednokrotnie komentowane i przez sprawozdawców sportowych, i – krytycznie, nieraz ze skargą – przez inne reprezentantki, którym przyszło konfrontować się z tymi sportswomenkami (należącymi skądinąd do czołówki rankingu WTA). Specjaliści przygotowali opracowania mierzonej w decybelach siły odgłosów dobiegających z kortu: osiąga ona wartości przekraczające 100 dB, co bliskie jest hałasowi wydawanemu przez startujący samolot¹⁴. Komentatorzy podzielili się na tych, którzy wskazywali na dekoncentrujące przeciwniczki działanie jęków (rozważano wręcz intencjonalne stosowanie tej metody), oraz tych, którzy mówili o nieprzyzwoitych skojarzeniach wywoływanych przez wyzbyte samokontroli zachowania cielesno-dźwiękowe na korcie, co postrzegali jako naganne. Czy zawodnikom wolno więc krzyczeć? Czy wolno to też zawodniczkom?

To, że kontrowersje dotyczą tenisa, jest nieprzypadkowe i pośrednio odpowiedziałem już na pytanie, dlaczego tak się dzieje. Wypada jednak rozwinąć wyjaśnienie. Tenis to sport szczególny, sport, powiedziec by można, o wysokim kapitale symbolicznym, o oczywistych arystokratycznych konotacjach (choć zgodność genealogii i historyczno-społecznej *praxis* w dziejach dyscypliny nie jest wcale oczywista). Tym niemniej – zwłaszcza podczas zawodów na Wimbledonie – obowiązuje precyzyjny protokół, skanonizowany sznyt i elegancja, preferowana jest subtelność i kindersztuba, a nawet swoisty rygorizm moralny. Dźwięk odbijanej

¹⁴ Por. *Jak one „jęczą”?* Szarapowa jak młot pneumatyczny, Azarenka głośniejsza od kosiarki... A co na to Radwańska?, „Gazeta Wyborcza”, 31 lipca 2012, <http://wyborcza.pl/10,82983,12224883,jak-one-jeczka-szarapowa-jak-mlot-pneumatyczny-azarenka-glosniejsza.html> (30 października 2016).

piłki jest po prostu (postrzegany jako) szlachetny, a jego dźwiękowa klarowność w audialnym kontekście zapadającej na dłuższe chwile ciszy na pewno brzmi nobliwie. Mniejsza o to, czy to szlachetność immanentna, czy transcendentna – w powszechnej opinii obca jest temu sportowi wulgarność. Zapadająca cisza (zarówno w transmisyjnym eterze, jak i na trybunach – wyjątki od tego kibicowskiego *savoir vivre*'u są zawsze krytykowane, nawet jeśli zdarzają się coraz częściej) jest postulatem szlachectwa, rodzajem performowania nobliwości (przy wyrażanej wprost świadomości anachronizmu takich postaw). Tak jak stroje tenisistów i tenisistek odsłaniające coraz więcej (nogi, ramiona) wprowadziły w wizerunek dyscypliny dosłowne reprezentacje cielesności, tak też Szarapowa, Azaranka i inne wdzierają się w ten świat z dźwiękową, dwuznaczną ekspresją somatyczną. Dźwięki sportowej ekstazy czy cierpienia są w tym wypadku jeszcze bardziej dosadne w swojej obsceniczności niż złamanie wizualnych tabu tenisa. O ile coraz odważniejsze i bardziej kolorowe stroje tenisistek wizualnie giną w kontekście coraz liczniejszych logotypów i reklamowych banerów na korcie, o tyle dźwiękowe emanacje kobiecych ciał jaskrawo wyróżniają się w interwałach ciszy zapadającej podczas odbijania piłek. W skrócie: gdyby nie milczenie, motywowane imperatywem zachowania elegancji i zapadające w chwili serwisowania, jęki tenisistek w ogóle nie byłyby rażące. W końcu atleta podnoszący ciężary, wykonujący krytyczną część wysiłku w martwej ciszy (także ciszy transmisyjnej), również charczy i pokrzykuje. Nie budzi jednak niczyjego niesmaku, wpisując się w *decorum* rządzące jego dyscypliną.

Sportowcy występujący na jeszcze innych arenach również krzyczą – bez wątplenia – ale nie budzi to kontrowersji. Należałoby rozważyć tu wiele przypadków: to, co dzieje się na boiskach, ringach, stadionach lekkoatletycznych i w halach sportowych, w kontekście zachowania kibiców i metody przygotowania transmisji. To, jak „ciało zaznacza dźwiękiem swoją obecność w świecie”¹⁵ zawodów, a więc to, czy uobecnia się w recepcji widzów (i wtórnie: telewidzów) zależy od tego, czy do czynienia mamy z pejzażem dźwiękowym hi-fi czy lo-fi. Według rozróżnienia Schafera, zrekapitulowanego przez Mariusza Gradowskiego, w środowisku hi-fi:

*znacząco wzrasta chęć podejmowania własnej aktywności dźwiękowej. O wiele łatwiej potrafimy bowiem odnaleźć równowagę między słuchaniem a tzw. soundmaking, pojęciem, które jest o wiele bardziej neutralne semantycznie niż jego polskie odpowiedniki – wydawanie/tworzenie/kreowanie dźwięków*¹⁶.

Charakter pejzażu dźwiękowego nie tylko wpływa na modus korzystania z pre-dyspozycji do wydawania dźwięku. Wpływa jednocześnie na jego odbiór. Jak pisze Gradowski:

Na drugim biegunie znajduje się pejzaż lo-fi, w którym delikatna równowaga słuchania i wytwarzania dźwięków (listenining – soundmaking) jest poważnie zakłócona. To, co

¹⁵ D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha...* dz. cyt., s. 23.

¹⁶ M. Gradowski, R. Murray Schafer – *pan od przyrody?*, „Glissando” 2 (2)/2004, <http://www.glissando.pl/tekst/r-murray-schafer-pan-od-przyrody-2/> (30 października 2016).

słyszemy, oraz wrażenia, które odbieramy, są niewspółmierne do dźwięków, które wydajemy/tworzymy. [...] Halaśliwy pejzaż dźwiękowy zasysa odgłosy kroków, oddechów, głosu mówionego. Ważne sygnały gubią się w chaosie zakłóceń i wzajemnego zagłuszania¹⁷.

Oczywiście zaczerpnięty z Schafera podział na modelowe ekosystemy dźwiękowe lo-fi i hi-fi jest jedynie użytecznym punktem odniesienia rozpisany na dwa typy idealne. Nie sposób sporządzić skali, która pozwoliłaby precyzyjnie określić, która dyscyplina i które konkretne przedstawienie sportowe stanowi już przestrzeń lo-fi, a które jeszcze hi-fi: pomiar decybeli poszczególnych elementów dźwiękotwórczych ostatecznie nie mówi nam nic, jeśli nie zestawimy go z kontekstem przestrzennym itp. Na pewno jednak można przyjąć, że mecz na Wimbledonie cechuje większa klarowność dźwiękowa niż futbolowe spotkanie na szczycie ligi angielskiej (by posłużyć się przykładami z jednego kraju; choć niekoniecznie z jednego kręgu kulturowego...).

Ekspresja dźwiękowa wysiłku ciała poszczególnych piłkarzy, rugbystów itp. nie jest nam znana, możemy jedynie domyślać się, jakie jednostki foniczne emituje ten lub inny gwiazdor tych sportów. Umyka nam nie tylko jęk czy sapanie, nie mamy także dostępu do warstwy werbalnej (w transmisji meczu tenisowego, owszem, słysząc komendy i werdykty sędziów oraz dyskusje między zawodnikami). Ta zapisuje się w przebiegu spotkania tylko za sprawą sporadycznych reakcji sędziów (wyposażonych w jedyny wyróżnialny i semantycznie istotny element dźwiękowy w „kotle” stadionu, czyli gwizdek), gdy pyskówka zawodnika wobec arbitra skutkuje żółtą kartką lub gdy bezpośrednio wpłynie na rozstrzygnięcie meczu, jak w przypadku bodaj najśłynniejszej boiskowej awantury, kiedy obraźliwe słowa Marca Materazziego sprowokowały Zinedine’a Zidane’a do uderzenia „z byka”. W takich sytuacjach to, co nie zostało usłyszane, na lata pozostaje w sferze domysłów i śledztw dziennikarskich. Słowa rzucane przez piłkarzy i trenerów podczas ważnych meczów stają się tematem: najpierw dociekań dziennikarzy, potem wydawanych po zakończeniu kariery autobiografii, wreszcie – wtórnie trafiają po latach do komentatorskich narracji, wybrzmiewając w ten sposób w kolejnych słuchowiskach sportowych. Ale nigdy nie słyszymy ich bezpośrednio. Oprócz stęknień, jęków, krzyków, westchnień i słów przedstawienie emituje dźwięki, których źródłem jest sportowy sprzęt, technologiczne przedłużenie ciała sportowca: narta ślizgająca się po zeskoku lub stoku, wspomniana rakietka i piłeczka tenisowa, upuszczona sztanga, piłka do szczypiorniaka lub koszykówki odbita o parkiet, but skrzypiący o wyłożoną tworzywem sztucznym podłogę, łyżwa i kij hokejowy stukające o lodowisko itd. Nie dosłyszemy jednak piłki do nogi, rugby, kija bejsbolowego... Można przyjąć, że co do zasady dźwięki te wyróżnialne są lepiej w widowisku-słuchowisku, w transmisji medialnej niż z pozycji osoby zasiadającego na ławach kibicowskich.

W tych sportach odgłosy przedmiotów tworzą warstwę znaczeniową, którą proponuję określić (przez częściową analogię do funkcji aktów mowy) mianem fatycznej. Oznacza to, że włączenie ich do ścieżki fonicznej służy głównie

¹⁷ Tamże.

podtrzymaniu wrażenia obecności, partycypacji widza w sekwencji składających się na spektakl sportowy, niemych ruchów zawodników, przy czym poszczególne jednostki brzmieniowe, a więc echa tych działań – weźmy przykładowe szurnięcia i uderzenia łyżew lub kija hokejowego o lodową powierzchnię – niewiele znaczą w odosobnieniu, bo jako takie tylko w ograniczonym stopniu niosą treść poddającą się interpretacji. Ich podstawową rolą jest jednak to, że jako komponent obrazowo-dźwiękowej całości utrzymują uwagę na akcji będącej głównym wątkiem fabuły zawodów sportowych.

W widowisku-słuchowisku sportowym – jako przygotowanej (choć improwizowanej) i dopracowanej (choć konstruowanej w czasie rzeczywistym) całości emitowanej na ekranie i poprzez głośniki – dźwięki przedmiotów pełnią też rolę estetyczną, którą określiłbym (za pomocą zapożyczenia muzykologicznego) jako podstawową sekcję rytmiczną produktu medialnego. Podkreśla to ciągłą obecność tej ścieżki fonicznej w partyturze oraz to, że – jak wskazałem wyżej – składające się na nią jednostki brzmieniowe nie są wyróżnialne w rolach solowych, a jedynie (i aż) stanowią wypełniający wolne od komentarza interwały i budujący napięcie sztafaż realizacji dźwiękowej w transmisji.

ZMIENNA OGNISKOWA MIKROFONU, GŁĘBIA OSTROŚCI *SOUNDSCAPE'U*, CZYLI CZY SŁYSZYMY TO, CO WIDZIMY? DYGRESJA

Z diskutowanymi tu zagadnieniami wiążą się pytania poruszające kwestie technologiczne, które warto zaznaczyć, choć bez szans na szerokie rozwinięcie: pierwsze – jak to się dzieje, że słyszymy to, co słyszymy, i drugie – jakimi sposobami palimpsestowy spłot dźwięków wiązany jest z sekwencją obrazów? Nietrudno odpowiedzieć w najbardziej podstawowy sposób na oba te pytania.

Po pierwsze – zastosowanie mają złożone systemy nagrywania, wykorzystujące liczne, zainstalowane w najmniej oczywistych miejscach sportowej areny mikrofony (czasem połączone z miniaturowymi, ale zaawansowanymi technicznie kamerami). Kierowcy rajdowi na przykład nie tylko są nagrywani, ale też sami nagrywają swoje wyczyny w trybie zwanym *onboard*, wioząc kamery w kabinie samochodów, w tym nieraz na własnym ciele (lub w sposób tworzący taką iluzję), podobnie jest w bobslejach czy saneczkarstwie. Techniki takie stosuje się też, puszczając między zawodnikami biorącymi udział w konkursach skoków narciarskich tak zwanych przedskoczki rejestrujących fonię i obraz z pozycji zawodnika.

Drugie pytanie prowokuje również pozornie dość prostą odpowiedź: realizowana na żywo transmisja wymusza, jak się zdaje, respektowanie dramaturgicznej zasady trzech jedności: miejsca, czasu i akcji w łączeniu obrazu i dźwięku. I rzeczywiście zazwyczaj słyszymy to, co widzimy – można by się zadowolić takim rozpoznaniem. Jeśli jednak dokładnie przyjrzeć-przysłuchać się poszczególnym widowiskom-słuchowiskom sportowym, rzecz okaże się bardziej skomplikowana. Zamieszanie wprowadza powszechnie stosowany już od dekad i przybliżający widzom detale sportowych działań chwyt „powtórki” – odtwarzania nagranych fragmentów gry. Nie tylko zostaje w nim zawieszona wzmiankowana zasada tragedii, nie tylko zaburzona czasowa linearność akcji (chodzi tu raczej o perturbację niż

jej zniesienie; zwłaszcza dzieje się tak na stadionie, gdzie fani mogą jednocześnie śledzić linię właściwą zmagania i obraz powtarzany na telebimie, w transmisji czasem wykorzystuje się do tego podział kadru, okno w oknie itp.), ale też w przypadku właściwych powtórkach spowolnień ruchomego obrazu, na przykład w meczu futbolowym, dźwięk musi zostać usunięty, bo jego retardacja (w sensie muzykologicznym) skutkowałaby w najlepszym razie efektem komicznym.

Innym zerwaniem cechują się transmisje skoków narciarskich: tu mieszają się momenty oczywiste, kiedy obraz pozostaje w pełnej zgodzie z fonią, na przykład w trakcie jazdy skoczka na rozbiegu (widok zawodnika sunącego na nartach i dźwięk z kolejnych punktów na jego długości – od belki startowej aż do progu), z sekwencjami właściwego lotu, kiedy do obrazu szybującego ciała sportowca dograna jest rejestracja akustyczna z okolic dojazdu (czyli głównie odgłosy kibicowania i grająca na trybunach muzyka), tak jakby minąwszy próg, skoczek od razu zanurzał się pełni w tym środowisku – w montażu intensywność foniczna nie jest już różnicowana ze względu na odległość od miejsca lądowania. W ten sposób łączy się zatem audialną perspektywę sportowca i kibica, co w trakcie trwania konkursu zdarza się regularnie około 80 razy (ok. 50 w pierwszej i 30 w drugiej części trwania zawodów). Pod tym kątem montaż widowiska-słuchowiska w każdej dyscyplinie – zwłaszcza takiej, której istotą jest jak najszybsze pokonanie odległości lub przebycie odcinka w najkrótszym czasie – przynosi własne rozwiązania (weźmy np. szosowy wyścig kolarski czy zawody Formuły 1). Dźwiękowa ekspresja ciała sportowców – o ile w ogóle obecna – oraz sprzętowa sekcja rytmiczna podlegają tu ustalonym gatunkowo, transmisyjnym sposobom montażu, nagłaśniane lub wyciszane są wobec pozostałych nici fonicznych (w tym zwłaszcza głosu komentatora i szumu trybun, o którym dalej).

By nazwać te rozmaite zabiegi realizacji dźwięku widowiska sportowego, możemy – jak niejednokrotnie już tu proponowałem – posłużyć się terminami zapożyczonymi z technologii optycznej. Wyjątkowo poręczne wydają mi się określenia dotyczące budowy obiektywów kamer lub aparatów fotograficznych: związane ze sobą pojęcia zmiennej ogniskowej i głębi ostrości.

Pierwsze, które w niewielkim uproszczeniu można przetłumaczyć na popularne słowo zoom, odnosiłoby się do tych momentów, w których dobiera się kolejne mikrofony przybliżając lub oddalając ucho odbiorcy od wybranego dźwiękotwórczego elementu gry (tak jak, ustawiając odległość jednej soczewki wobec drugiej w lunecie, uzyskuje się węższej lub szerzej wykadrowany obraz). Z kolei mała głębia ostrości w fotografii, stosowana na przykład w zdjęciach portretowych, to zdolność uzyskania ostrego obrazu na jednym z planów, w kontekście rozmytych obiektów na planach bliższych i dalszych – duża oznacza wyraźne oddanie możliwie dużej liczby planów. Za pomocą drugiego pojęcia można opisać precyzję, z jaką „wybiera się” czysty dźwięk (np. piłki odbijanej o tablicę w koszykówce) z mniej lub bardziej wyciszanego (mniej lub bardziej ostrego) otoczenia, koncentrując na tym właśnie elemencie uwagę odbiorcy¹⁸.

¹⁸ Dla porządku: niektóre zaawansowane mikrofony mają funkcję zoomu, czyli wyboru odległości zbierania dźwięku, a przez to też uzyskiwania małej głębi ostrości w wybranym zakresie odległości.

MIĘDZY SZUMEM A SOUNDTRACKIEM

Dygresja na temat technologicznych uwarunkowań zbierania dźwięków do transmisji i nakierowywania na nie uwagi była mi potrzebna, by przejść do rozpoznania jeszcze jednej ważnej nici akustycznej widowisk-słuchowisk sportowych. Po pierwsze, chodzi tu zwłaszcza o dyscypliny drużynowe, takie jak piłka nożna, futbol amerykański, bejsbol, hokej na trawie czy rugby, rozgrywane na wielotysięcznych stadionach, zazwyczaj na wolnym powietrzu, gromadzące przed ekranami liczne – w skali globalnej – rzesze kibiców. Po drugie – o zawody, którym towarzyszy odtwarzanie muzyki, jak ujeżdżanie, jazda figurowa na lodzie, a w których ocenie sprawności technicznej towarzyszy ocena za styl. Dla czytelności opisu będę się posługiwał przykładami meczu piłki nożnej i występu pary sportowej na lodzie.

Wsluchując się w dowolne widowisko futbolowe (odwołuję się tu zwłaszcza do polskiej telewizji), musimy zwrócić uwagę, że komentarz sprawozdawcy w zasadzie jest zawieszany tylko na krótkie, mierzone w sekundach interwały, podczas egzekwowania stałych fragmentów gry, zwłaszcza rzutów karnych, kiedy prawie na pewno wiadomo, że padnie gol. Poza tymi chwilami komentator nie milknie, nawet – a może zwłaszcza w końcówce, kiedy kończy mu się (zdarty) głos. Tło, a może nie tło, lecz paralelną płaszczyznę tego dźwiękowego palimpsestu stanowią głosy trybun. Długie partie gry jednocześnie wypełnia – jak ryk silników w rajdach samochodowych – monotony hałas wytwarzany przez tysiące kibicowskich gardeł, który mógłby być w zasadzie dograny z playbacku i używany dowolnie, losowo.

Czy jednak hałas? Badacze dźwiękowego krajobrazu z nurtu *sound studies* zwracają uwagę na bardzo wartościujący charakter tego słowa, na nieprzetłumaczalność angielskiego terminu „noise” (w fundatorskich tekstach Schafera wiążące się z tym terminem pojęcie środowiska lo-fi również jest negatywnie waloryzowane). Polszczyzna dysponuje terminem „szum”, i to nim posługują się badacze, kiedy chcą oddać neutralną wartość angielskiego słowa¹⁹.

Kategoria ta ma swoje miejsce w akustyce. Szum bowiem to dźwięk, którego widmo akustyczne (a więc: rozkład natężenia poszczególnych części składowych dźwięku) jest zrównoważone. Szum w większości przypadków usypia, zwłaszcza szum biały (przykładem jest dźwięk suszarki lub – niegdyś – telewizora po skończeniu nadawania programu: wielogodzinne nagrania takiego białego szumu używane są przez rodziców do usypiania noworodków), usypia też szum określany jako czerwony lub różowy – na przykład ten będący sumą dźwięków morza. Nie miejsce tu, by rozstrzygać, jaką odmianę szumu tworzy hałas wznoszący się i opadający wolno w swojej generalnej sumie, wytwarzany przez chór gardeł stadionowych fanów i instrumentarium kibicowskich atrybutów. Doświadczenie osób, którym zdarzyło się oglądać-słuchać choć raz mecz bez głosu komentatora, skazanych jedynie na ścieżkę dźwiękową szumu, dowodzi, że łatwo wówczas zasnąć.

¹⁹ Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha...*, dz. cyt., s. 28 i nast.

Nim przystąpię do konkluzji, porzucę na chwilę intensywność stadionu i skieruję uwagę na zawody finezyjnego łyżwiarstwa figurowego. Tu odkibicowskie pasmo akustyczne jest znacznie ograniczone – głównie do aplauzu po wykonaniu przez łyżwiarzy spektakularnego podnoszenia, karkołomnego skoku wyrzucanego czy nienagannego piruetu. Fonia samej sekwencji przejazdu składa się – jak pisałem – z okazjonalnych tylko, lakonicznych, eksperckich uwag na temat wykonanej figury, wypowiedzianych przez komentatorów (dla większości nawet oddanych widzów detale są trudne do dostrzeżenia, a elementy techniczne niemożliwe do nazwania, ba, profanowi niełatwo dostrzec liczbę obrotów w skoku!), szurnięć łyżwami po lodzie oraz części podstawowej, a przynajmniej głównej, czyli utworu muzycznego (w konkurencjach sportowych wyłącznie w wersji instrumentalnej). Mimo strukturalnej analogii do szumu trybun w transmisji meczu piłkarskiego – jedno i drugie stanowi główne wypełnienie akustyczne w paśmie słuchowiska – w jeździe figurowej muzyczny *soundtrack* ma zupełnie odmienne właściwości gatunkowe.

Muzyka, najczęściej utwór klasyczny, taneczny lub filmowy cechuje się wyraźną linią melodyczną, rytmem, harmonią i kilkoma jeszcze jakościami, których pozbawione jest nagranie środowiska lo-fi na trybunach. Ale nie tylko cechy wewnętrzne różnicują te dwa pasma akustyczne. W jeździe figurowej (i podobnych na poły scenicznych dyscyplinach sportowych) muzyka ściśle wiąże się z sekwencją ruchów na lodzie (wzajemnie mają się ilustrować) do tego stopnia, że trudno wyobrazić sobie pokaz jazdy na lodzie pozbawionej soundtracku. Pewne wyobrażenia o tym dają kakofoniczne wizualnie, a pozbawione muzyki w tle, momenty rozgrzewki, transmitowane nieraz w telewizji, kiedy to na płycie w różnym rytmie jednocześnie ćwiczą przed występem liczni zawodnicy i liczne zawodniczki. Mecz bez kibiców również nie będzie właściwym, oswojonym przedstawieniem futbolowym, a jednak takie zdarzają się nawet w ramach oficjalnie organizowanych rozgrywek na najwyższym poziomie.

Te dwa główne typy wypełniania fonii widowiska sportowego implikują zupełnie różne doświadczenia recepcji. Hałaśliwy, nużący i ekscytujący zarazem szum pochodzący z trybun – a więc, podkreślam, spoza właściwej areny zawodów – służy budowaniu wrażenia partycypacji w przedstawieniu, ale nie na pozycji zawodników, których słów, krzyków, kroków czy dyszenia nie słyszymy, a raczej gdzieś wśród publiczności, na widowni (jeśli przyjąć metaforę teatralną). To jednak, że na fonie składa się też niecichący głos komentatora (będącego przecież pośrednikiem między sytuacją na boisku a uchem kibica), a obraz przekazywany jest przez kamery dysponujące możliwością potężnych przybliżeń (co oko odbiorcy obrazu sytuuje nieraz bardzo blisko wydarzeń na murawie) sprawia, że widz-telesłuchacz znajduje się gdzieś na *proscenium* areny futbolowej.

Fantazja o uczestnictwie w spektaklu łyżwiarskim „na miejscu” opiera się na węższych podstawach – o ile w ogóle jest zamierzonym efektem prowadzonej transmisji: audialną perspektywę siedzących na trybunach mogą budować tylko okazjonalne oklaski. Klarowna, właściwa dla ekosystemu hi-fi, melodia muzyki może prowadzić do innego rodzaju transu niż ten znany z futbolu: zamiast

intensywnego i tępiącego nerwy szumu oferuje nie tyle spokojną „tapetę muzyczną”, ile raczej muzyczną opowieść sprzyjającą kontemplowaniu pełnych gracji figur łyżwiarzy i łyżwiarek.

SPORT ZDISCYPLINOWANY DŹWIĘKIEM

Przechodząc do podsumowania, należy wspomnieć o dokonanym tu uproszczeniu, polegającym na pominięciu w analizie tych momentów – nieraz niekrótkich wobec całości trwania widowiska – kiedy same zawody z różnych powodów, właściwych poszczególnym dyscyplinom, są zawieszane, przerywane lub wstrzymywane. Chodzi tu o przerwy między próbami i biegami w lekkiej i ciężkiej atletyce, między tercjami czy połowami, ale też pauzy na życzenie trenera lub w związku z przewinieniem, w skrócie – o wszystkie te momenty, kiedy ze względów regulaminowych „piłka nie jest w grze”. Chodzi wreszcie o kojarzące się głównie ze skokami narciarskim lub tenisem kwadrans, a nieraz i godziny, kiedy zawody przerywają turbulencje meteorologiczne. Te interwały, niejednokrotnie trwające o wiele dłużej niż samo cielesne działanie sportowe (brak tu zgrabniejszego określenia), również mają swoje scenariusze foniczne, budujące właściwy dyscyplinie odbiór widowiska-słuchowiska. Najprościej mówiąc liczba, długość i cechy jakościowe pauz (zwłaszcza tych nieprzewidywalnych), w tym montaż akustyczny i klasa prowadzącego transmisję dziennikarza, wpływają na to, czy dane zawody uważa się za pasjonujące czy nudne.

Choć – to banalne spostrzeżenie – najważniejszy w sporcie jest wyczyn sportowca, uważam, że dźwięk (w swojej całości, na którą składa się werbalny komentarz i niewerbalne nici pozostałych głosów i dźwięków) w ogromnej mierze decyduje o doświadczeniu fascynacji lub znużenia. Błyskotliwy komentator i atrakcyjna realizacja foniczna są w stanie uratować najżałośniejsze zawody: mundialowy mecz dwóch pasywnych drużyn azjatyckich, końcowy etap wielkiego touru, w którym wszystkie lokaty w klasyfikacji są już od dawna rozstrzygnięte, ciągnący się godzinami konkurs skoków w Kuusamo na początku narciarskiego sezonu (który w końcu zostanie anulowany lub przełożony na następny dzień), deszczowy dzień na kortach Rolanda Garrosa.

W transmisji telewizyjnej, jak przyznałem na początku, główną rolę pełnią ruchome obrazy, z których mimo najlepszej obróbki, selekcji i montażu nieraz nie sposób wykrzesać wiele więcej niż spektakl dostarczany przez sportowca. Ile jest – tak naprawdę – meczów, w których akcja toczy się wartko od pierwszej do ostatniej minuty? Ile konkursów i wyścigów naprawdę fascynujących od początku do końca? Oczywiście, sport niesie w sobie możliwość tych epickich momentów i między innymi z tego powodu tak chętnie oglądamy go na żywo, w konkretnych zawodach częściej spotyka jednak kibica głęboki zawód.

Monterzy wizji są w stanie przekroczyć prawdę obiektywną o rzeczywistej jakości spektaklu, ale stosunkowo nieznacznie. Obraz jest bardziej konkretny, jednoznaczny, uchwytny, a w efekcie trudniejszy do manipulacji w czasie rzeczywistym (status ontologiczny warstwy wizualnej wydaje się pewniejszy, choć w przypadku gry sportowej, zepchniętej na margines tego, co dzieje się naprawdę

i na poważnie, i on wydaje się chwiejny). O wiele skuteczniej w takim przypadku transmisję dynamizuje ulotny, nieuchwytny dźwięk, spleciony z dosłownym komentarzem dziennikarza. I choć rola fonii w dyscyplinowaniu uwagi odbiorcy widowiska jest tak ogromna, rzadko bywa w powszechnej recepcji sportu zauważana (a w tekstach sportoznawczych pozostaje wręcz nieobecna). Być może to właśnie, ten pozaświadomy charakter słuchowiska w widowisku pozwala na jego skuteczność.

SPORTS BROADCASTS FINDINGS

The text aims at indicating the importance of the acoustic band in television transmission, called here audio sports performance (słuchowisko sportowe). The author provides interpretation of a few different ways of sound production that offer television viewers the experience of participation in a cultural performance. Technical issues are analysed according to the methodology of sound studies, performance studies and anthropological theory of cultural media.

Słuchowiska sportowe

