

Natalia Kowalska
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-9726-8227

Eksperyment radiowy jako gatunek

Streszczenie

Celem tego artykułu jest wyjaśnienie istoty eksperymentu audialnego, określenie jego związku z innymi gatunkami radiowymi, współczesną sztuką audialną oraz sformułowanie praw rządzących eksperymentem fonicznym i jego wyznaczników gatunkowych. W badaniu eksperymentu posłużę się opracowaniami literaturoznawczymi, które będą stanowić dla mnie punkt odniesienia teoretycznego. Ze względu na próbę określenia eksperymentu jako gatunku, metodą, którą wybrałam, jest radioznawcze podejście genologiczne z wykorzystaniem wzorca gatunkowego. Eksperyment radiowy może być traktowany jako autonomiczny, mimo wewnętrznego zróżnicowania, realizacje wykazują pewne cechy wspólne. Formy eksperymentalne znajdowały się na marginesie badań radioznawczych, mimo że miały duży wpływ na rozwój i oceny kształt klasycznych gatunków audialnych. Artykuł omawia również kwestie struktury, estetyki i antyestetyki radiowych dzieł eksperymentalnych.

Słowa kluczowe: eksperyment, gatunki radiowe, sztuka audialna.

Experiment as a radio genre

Abstract

The main aim of this article is to describe the nature of radio experiment, its genre pattern and relations with modern radio art and to define the ruling principles of this form. Literature Theory, journalism genres (both press and radio), genre's pattern theory will be the referring points for this study. Radio experiment can be understood as an autonomic radio genre, even though it is a very complex and internally diverse form. Experimental forms have been always outside of the mainstream radio research although they had an influence on the development of radio genres in the past and their contemporary form. This article describes the matters of structure, aesthetics and non-aesthetics in the field of audio experiment.

Keywords: experiment, radio genres, radio art.

Wprowadzenie

Eksperymentalne formy radiowe, jak wszystkie pozanormatywne formy artystyczne, doczekały się wielu realizacji i niewspółmiernie mało opisów teoretycznych. Eksperymenty w sztuce radiowej są nazywane, w zależności od kontekstu i miejsca emisji, audialnymi, fonicznymi, dźwiękowymi lub radiowymi. Pojęcia te traktować będą

synonimicznie, niezależnie od tego, czy dana forma została wyemitowana w stacji radiowej, stworzona w ramach kompilacji nagranej na konkretny nośnik (na przykład na taśmę magnetofonową), czy powstała na potrzeby strony internetowej, podcastu. Za wyróżniki omawianej formy uznaję jej konstrukcję, treść czy poruszaną tematykę, nie zaś sposób upublicznienia. Eksperymenty radiowe, chociaż wewnętrznie zróżnicowane, wykazują zespół cech wspólnych, które chciałabym przybliżyć i opisać w kontekście wzorca gatunkowego.

Celem tego artykułu jest wyjaśnienie istoty eksperymentu audialnego, określenie jego związku z innymi gatunkami radiowymi, współczesną sztuką audialną oraz sformułowanie praw rządzących eksperymentem fonicznym i jego wyznaczników gatunkowych. Eksperyment radiowy uważam za formę równie istotną, co znane już genologii radiowej formy, zarówno dokumentalne, jak i artystyczne. Odwołania do eksperymentów są obecne w badaniach radioznawczych, a metody czy praktyki twórcze bywają określane jako eksperymentalne w odróżnieniu od klasycznych, jednak istota eksperymentu pozostaje niejasna, podobnie jak jego założenia i cele. Nie wszystko bowiem co eksperymentalne jest eksperymentem jako gatunkiem radiowym, czego postaram się dowieść w tym tekście.

Pytania badawcze, jakie sobie stawiam, są związane ze statusem ontologicznym eksperymentu, jego funkcjonowaniem w środowisku artystycznych gatunków radiowych, jego strukturą i funkcją.

W badaniu eksperymentu posłużę się opracowaniami literaturoznawczymi, które stanowić będą dla mnie punkt odniesienia teoretycznego. Ze względu na próbę określenia eksperymentu jako gatunku, metodą, którą wybrałam, jest radioznawcze podejście genologiczne. Istotne są dla mnie kwestie związane z wykorzystaniem konkretnych tworzyw dźwiękowych oraz struktura dzieła, do analizy których posłużę się podejściem strukturalistycznym wypracowanym przez Jana Mukařovský'ego i wybranymi koncepcjami estetycznymi. Za inspirujące uważam również ustalenia Allena S. Weissa i Magz Hall.

Za punkt wyjścia chciałabym przyjąć stanowisko względem eksperymentu na polu sztuk szeroko opracowanych naukowo przez badaczy literatury czy filmu. Brian McHale, Joe Bray i Alison Gibbons we wstępie do *Routledge Companion to Experimental Literature* o eksperymentach 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 wypiera”¹. Autorzy wskazują na autoteliczność dzieł, konkretna realizacja staje się analizą medium, które jest jej nośnikiem. O autoteliczności w filmie Alicja Helman pisze: „celem filmu autotematycznego jest przedstawienie stosunku twórcy do tworzywa, środków wyrazu i filmowanych wydarzeń, co ma decydujący wpływ na postawę odbiorcy wobec

¹ J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York 2012, s. 1.

działa”². Zorientowanie na refleksje twórcy oraz nowatorskie podejście do tworzywa, z którym autor pracuje, są charakterystyczne również dla eksperymentów audialnych. Autorzy przenoszą swoje działania na nowy poziom wrażliwości, wykorzystują nowe sposoby operowania dźwiękiem, dokonują reinterpretacji dotychczasowych zjawisk obecnych w radiu.

Magz Hall zauważa, że „obecne radiowe prace archeologiczne mogą jedynie patrzeć wstecz na fragmenty historii artystów radiowych, których eksperymenty odpierały populistyczne wymogi przemysłu radiowego i odkrywały granice form”³. Prace eksperymentalne powstawały od początku istnienia medium radiowego, można zaryzykować stwierdzenie, że być może to właśnie pierwsze produkcje radiowe sprzyjały eksperymentom, bowiem „kluczowym sprzymierzeńcem w tym dążeniu [do eksperymentu – przyp. N.K.] okazuje się rozwój technologiczny. Fascynacja innowacyjnymi rozwiązaniami technicznymi udzieliła się także artystom, którzy, eksperymentując z nowatorskimi narzędziami, odślaniali zupełnie nowe obszary obcowania ze światem. Problem pojawił się, gdy nowe technologie stały się synonimem eksperymentu w sztuce – gdy środek zajął miejsce celu. Ich dzisiejsze, masowe wykorzystywanie w dużej mierze zbanalizowało to, co zwykliśmy nazywać praktyką eksperymentalną”⁴. Montaż dźwięku i próba przełożenia języka filmu na awizualną praktykę radiową charakteryzował niemieckich pionierów radiowych, jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł jest *Wochenende* Waltera Ruttmanna powstałe w 1930 roku. Kolekcja dźwięków miała symbolizować miejski ruch, bez wyraźnej linii fabularnej przedstawiać słuchaczowi dźwiękowe pejzaże Berlina.

Eksperyment – próba definicji

Eksperyment na gruncie sztuki jest rozumiany bardzo szeroko, terminem tym posługują się uczeni i praktycy związani z niemal każdym obszarem działań artystycznych: muzyką, literaturą, filmem, sztukami wizualnymi. Niezwykle pojemną definicję eksperymentu proponuje artysta John Cage, kierując swoje rozważania w stronę praktycznego przebiegu procesu eksperymentowania: „słowo eksperyment nie odnosi się do aktywności, która może podlegać ocenie, którą odbiorcy uznają za sukces lub porażkę, eksperyment to każde działanie, którego rezultat pozostaje nieznanym”⁵. Takie pojmowanie eksperymentu przybliża go do działań naukowych, prób badawczych. Podobnie interpretują zjawisko Magda Roszkowska i Bogna Świątkowska we wstępie do *Studia eksperyment. Zbiór tekstów*, które przywołują słowa Francisca Bacona

² A. Helman, *Autotematyzm* [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.

³ M. Hall, *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice*, maszynopis pracy doktorskiej, Londyn 2015, s. 26.

⁴ M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Wstęp, Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 7–8.

⁵ J. Cage, cyt. za: M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Studio...*, op. cit., s. 7.

twierdzącego, że „podstawowym celem nauki jest uwolnienie człowieka z więzów natury i konieczności. Środkiem do tego celu powinien być – zamiast teorii – właśnie eksperyment, bo jedynie on, na drodze doświadczenia, umożliwia rzeczywiste poznanie świata”⁶. Na gruncie omawianych przeze mnie eksperymentów autor i słuchacz dążą raczej do poznania sztuki, a uwolnienie z więzów dotyczyć może artystę, który w ramach sztuki eksperymentalnej może poruszać się swobodnie, nie bacząc na obowiązujące normy, wyznaczniki czy dotychczasowe praktyki.

W historii eksperymentów dźwiękowych zdają się dominować dwa nurty, jedni twórcy wiązali swoje działania z muzyką, drudzy zaś realizowali formy oparte na słowie (lub jego modyfikacjach) i posługiwali się metodami bliskim tym, które dziś nazywany słuchowiskowymi: dramaturgią, scenariuszem, gestem fonicznym.

Pierwszy z nurtów, który pozwolę sobie określić jako muzyczny, na gruncie polskim jest reprezentowany między innymi przez pracowników Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, gdzie nowatorskie działania były wypadkową praktyk kompozytorskich i realizatorskich. Podstawowym obszarem działań stała się muzyka eksperymentalna, czyli „taka, w której kompozytor nie zna z góry rezultatu swojej pracy. Nie chodzi więc ani o skutek, ani o warsztat, ale o oddzielenie jednego od drugiego – pracy od efektu; o rozdzielenie ich nieprzewidywalnością, o odebranie twórcy kontroli nad rezultatem swojej pracy i przekazanie go czynnikom trzecim – wykonawcom, przypadkowi czy technologii”⁷. W tworzenie tego rodzaju muzyki jest wpisany aleatoryzm, czyli typ konstrukcji dzieła muzycznego, zakładający, w granicach wyznaczonych przez kompozytora, przypadkowość w realizacji wykonawczej, czynnik losowy jako zasada kompozycyjna⁸. Takie właśnie były prace Eugeniusza Rudnika i innych twórców związanych ze Studiem Eksperymentalnym PR, prace te tak ocenia Michał Libera: „z dzisiejszej perspektywy nagrania Studia [Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia – przyp. N.K.] mogą wydawać się wręcz podręcznikowo eksperymentalne. Pozbawione przejrzystej narracji, nawet jeśli krótkie, to zwykle za długie, pełne kontrastów i brzmień à la Ministerstwo Dziwnych Dźwięków”⁹. Libera przywołuje również terminologię Bogusława Schaeffera, który w naturę eksperymentu wpisywał również jego poliwersjonalność, możliwość wielokrotnego doświadczenia utworu w wielu jego wersjach.

Realizacje drugiego nurtu eksperymentatorów, który to określam jako nurt słowno-narracyjny, częściej zawierały słowo mówione, operowały planami akustycznymi i stanowiły próbę przedstawienia określonego zamysłu za pomocą dramaturgii dźwięków, gestów fonicznych i zabiegów montażowych, które do dziś są charakterystyczne dla wszystkich radiowych dzieł eksperymentalnych. W tym nurcie została stworzona, wspomniana już przeze mnie, realizacja *Wochenende*. Jest to dźwiękowy obraz

⁶ M. Roszkowska, B. Świątkowska, *Wstęp, Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 7.

⁷ M. Libera, *Tu się nie..., op. cit.*, s. 55.

⁸ W. Kopaliński, *Aleatoryzm, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007, s. 23.

⁹ M. Libera, *Tu się nie eksperymentuje. Tu się po prostu pracuje [w:] Studio Eksperyment..., op. cit.*, s. 55.

miejskiej przestrzeni Berlina podczas weekendu. Pierwowzorem był film składający się z kilkunastu miejskich scenek *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* powstały w 1927, po stworzeniu którego Ruttmann postanowił odtworzyć 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 terenie. Nagranie trwające 11 minut zawierało rytm miejskiego życia zebrany w ciągu dwóch dni. Miejska panorama stawia miasto w roli bohatera audycji w dźwiękowym dialogu, jest realizacją w pełni wpisującą się w ramy eksperymentalnych audycji dokumentalno-artystycznych.

Innym przykładem jest radiowa wersja *Wyzwolenie Prometeusza* Heinera Goebelsa. Obok kompozycji muzycznej istotna jest również struktura dramaturgiczna i narracyjna. Autor wykorzystał również tzw. „*found footage*”, to znaczy istniejący już materiał, z którego tworzy nowe dzieło. Kompozycja radiowa nie jest bowiem napisana i wykonana, ale reżyserowana [...], wszystkie elementy są równie ważne, tkanka dramatyczna czy słowna nie dominuje nad strukturą muzyczną – i na odwrót¹⁰. Ta równowaga pomiędzy komponentami muzycznymi i pozamuzycznymi wprowadza audycję na grunt realizacji słowno-muzycznych, które – w zależności od innych komponentów – mogą być postrzegane jako eksperymentalne w duchu nurtu słowno-narracyjnego.

Istotą eksperymentu jest jego unikalność na tle innych realizacji osadzonych w podobnym kontekście, jak piszą dalej Roszkowska i Świątkowska „sztuka przywiązana jest więc do wizji eksperymentu rozumianego jako jednostkowe bądź kolektywne przeżycie niepowtarzalnego wydarzenia¹¹. Zagrożeniem dla postrzegania takich praktyk może być konotacja eksperymentu z próbą, nieoczekiwanym – i niekoniecznie satysfakcjonującym – efektem. Na taki aspekt zwraca uwagę Józef Robakowski: „ponieważ eksperyment stanowi fazę prób, która nie musi być aktem artystycznym. Jest procesem twórczym, niekoniecznie spełnionym¹², dlatego też nie postrzegał nigdy swojej pracy jako procesu eksperymentowania: „w Warsztacie Formy Filmowej nie chcieliśmy robić żadnych eksperymentów, chcieliśmy raczej stwarzać fakty artystyczne, które by były ostatecznymi modelami¹³. Opozycja eksperyment – fakt artystyczny hierarchizuje myślenie o sztuce, stawiając ten pierwszy niżej, zrównując go z procesem twórczym, próbą. Hipotezą tego tekstu jest stanowisko przeciwne, eksperyment jako gatunek, forma ostateczna i wartościowa artystycznie. Aby jednak móc dowieźć jej prawdziwości, należy przesledzić pozostałe próby definiowania eksperymentu audialnego, które podejmują temat niezwykle różnorodnie. Jednym z ciekawych głosów w tej kwestii jest zdanie Libery, który zauważa zmianę w pojmowaniu tego typu audycji: „z pewnością zaś [dawniej] określenia tego [eksperymentu – przyp. N.K.] nie używało się

¹⁰ L. Jiříčka, *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2017, s. 12–13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. Robakowski, cyt. za: A. Gruszczyński, *Całkowicie stracić kontrolę. Z Józefem Robakowskim rozmawia Arek Gruszczyński [w:] Studio..., op. cit., s. 44.*

¹³ *Ibidem*.

z taką dezygnacją jak dzisiaj, kiedy eksperymentalne jest wszystko to, co nie mieści się w ramówce radia publicznego w godzinach 6:00–22:00, czyli innymi słowy to, co nie mieści się w dobrze ugruntowanym kanonie”¹⁴. Jest to głos o tyle dla mnie istotny, że w dalszej części tego tekstu chciałabym podjąć próbę określenia wyznaczników gatunkowych eksperymentu, co uważam za konieczne, jeśli eksperyment miałby stać się przedmiotem analizy i obiektem badań medioznawczych jako autonomiczna forma radiowa, nie zaś hybryda megagatunkowa.

Definiowanie eksperymentu jako działań spoza głównego nurtu nie jest nowością, podobnie odbierano literaturę eksperymentalną, Raymond Federman tak opisuje postrzeganie prozy eksperymentalnej i proces jej klasyfikacji: „Wszystko, co nie mieści się w kategorii „prozy sukcesu” (komercyjnego rzecz jasna) albo nie jest tym, co Jean Paul Sartre nazywał „literaturą pożywną”, wszystko, co jest oceniane jako „nie dla czytelników”, zostaje natychmiast zesłane w rejony eksperymentu – w miejsce bezpieczne i jałowe”¹⁵. Innowacyjność dzieł eksperymentalnych może budzić w odbiorcach niepewność, percepcja „nowego” jest bowiem pochodną zrozumienia „poprzedniego”. Jak podaje Schaeffer, z analogiczną sytuacją mamy do czynienia podczas odbioru nowej muzyki: „muzykę współczesną widzimy przez pryzmat muzyki dawnej, przez pryzmat dawnych (a właściwie dziś nieużytecznych czy zgoła szkodliwych) nawyków słuchowych, przez nienowe też pojmowanie wyrazu muzyki. Nowa muzyka oglądana i słuchana, a co więcej – wartościowana na podstawie tych zużytych doświadczeń, będzie zawsze trudna, niedostępna, abstrakcyjna, niemająca nic wspólnego z «prawdziwą» muzyką, a może zgoła niedobra, jak to stwierdzają z reguły autorzy myśli o kryzysie sztuki”¹⁶. Obok wspomnianej już opozycji próba – fakt artystyczny, również opozycja nowe – stare czy też znane – nieznanne staje się przestrzenią, w ramach której zostaje umieszczany eksperyment. Te dwie pary przeciwieństw, cztery zmienne stają się punktami odniesienia wielu definicji form eksperymentalnych, wzajemnie wpływając na dynamikę i charakter dzieła.

Eksperyment audialny jest formą radiową, która jest bezpośrednim przełożeniem wizji autora na język dźwięków. Proces twórczy zakłada korzystanie ze wszelkich narzędzi i metod, wszystkiego, co słyszalne, ciszy, kompozycji muzycznych i narzędzi dramaturgiczno-narracyjnych. Istotnymi elementami eksperymentu fonicznego są unikalne zabiegi montażowe i efekty dźwiękowe, autoteliczność przekazu i nawiązania do innych tekstów kultury. Jako dzieło sztuki, prymarną funkcją realizowaną przez tego typu audycje jest funkcja estetyczna. Eksperyment audialny może być adaptacją wcześniej istniejących tekstów kultury lub powstać na podstawie oryginalnego scenariusza, może zawierać kreacje aktorskie rozwijane i rozbudowane partie słowno-narracyjne lub przeciwnie – bazować na dygresjach i fragmentaryczności.

¹⁴ M. Libera, *Tu się nie...*, op. cit., s. 55.

¹⁵ R. Federman, *Surfikator – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 422.

¹⁶ B. Schaeffer, *W poszukiwaniu muzyki absolutnej* [w:] *Horyzonty muzyki*, red. J. Patkowski, A. Skrzyńska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 40.

Allen S. Weiss tak opisuje eksperymentalną audycję *Pressures of the Unspeakable* Gregory'ego Whiteheada: „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”¹⁷. 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 poszukiwanie nowych form, które korespondują z innymi dziedzinami sztuki lub przesuwiają jej dotychczasowe granice.

Estetyka form eksperymentalnych

Jan Mukařovský podaje, że „każdy przedmiot i każdy proces [...] mogą się stać nosicielami funkcji estetycznej”¹⁸. Audycje eksperymentalne, jak również – choć w mniejszym stopniu – eksperymentalne *features*¹⁹, są zorientowane na realizację funkcji estetycznej. Chociaż Mukařovský twierdzi, że „nie ma trwałej granicy między sferą estetyczną i pozaestetyczną”²⁰, to ich proporcje, szczególnie w artystycznych gatunkach radiowych, są zmienne, a same realizacje związane silniej z jedną z nich. *Features* eksperymentalne ze względu na silne związki z dziennikarstwem, a dokładniej z reportażem radiowym, nie odrzucają elementów poznawczych, są one równie istotne jak elementy estetyczne i wizja artystyczna. Podobnie jak w przywołanych przez Jana Mukařovský'ego biografii powieściowej czy eseju, tak w *feature* występuje „wahanie pomiędzy poezją a komunikatem”²¹.

W eksperymencie audialnym funkcja estetyczna jest dominująca, jako że „w sztuce funkcja estetyczna jest funkcją dominującą, podczas gdy poza sztuką – jeśli jest obecna – ma charakter drugorzędny”²², a nie ma wątpliwości, że eksperymenty audialne są dziełami sztuki. „Celem funkcji estetycznej jest spowodowanie estetycznego zadowolenia”²³, jednak sposób jego osiągnięcia w audycjach eksperymentalnych nie zawsze wiąże się z środkami, które same w sobie są „miłe dla ucha”, montaż również nie zawsze pozostaje niezauważalny. Hałas, pisk, modyfikacje głosu czy urwane w procesie montażu dźwięki wykraczają poza estetyczne ramy przyjęte w konwencjonalnych audycjach radiowych. Są to tworzywa, które poza dziełem byłyby odebrane negatywnie. Takimi nagraniami są produkcje Whiteheada znajdujące się na albumie składającym się z *razogramów* (połączenie słów: *razor* (skalpel) i *program*), a zatytułowanym *Disorder Speech* z 1984.

¹⁷ A. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press Books, Durham 1995, s. 76.

¹⁸ J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne* [w:] *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 47.

¹⁹ *Feature* to radiowy reportaż artystyczny.

²⁰ J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja...*, *op. cit.*, s. 47.

²¹ *Ibidem*, s. 54.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 71.

Eva, can I stab bats in a cave to jednonumitowe nagranie złożone z kilkunastokrotnego powtórzenia tytułu. Whitehead mówi o nim: „To było całkiem zabawne, gdy w studiu uczyłem się replikować taśmy odtwarzane od tyłu”²⁴. Pierwsza była chęć stworzenia nagrania, nie zaś chęć opowiedzenia historii, co odróżnia te realizacje od *feature* eksperymentalnego. Whitehead mówił o *razogramach*, że bawił się, tnąc taśmy, improwizował, eksperymentował z manualną edycją taśm dźwiękowych.

Radiowa sztuka eksperymentalna, co jest wpisane w jej naturę, przekracza owe normy, zmienia je. Sztuka ta „naruszenie normy estetycznej stosuje jako jeden z głównych środków oddziaływania”²⁵. Eksperyment nie wyrzeka się żadnych dźwięków, narzędzi czy metod, również tych, które powszechnie można umieścić w kategorii „brzydoty”, którą za Mukařovským rozumiem jako pojęcie szersze od „braku gustu”: „to, co odczuwamy jako niezgodne z normą estetyczną, jest dla nas brzydkie”²⁶. Eksperymentalne formy nie odrzucają zatem praktyk antyestetycznych, twórcy decydują się na wywołanie u odbiorcy „estetycznej dezaprobaty jako części składowej artystycznego efektu”²⁷.

Realizacją z gatunku *feature* w odmianie eksperymentalnej, która wpisuje się w ten sposób tworzenia, jest audycja Gregorego Whiteheada *On the Shore Dimly Seen*. Audycja porusza temat tortur bezdotykowych stosowanych w Guantanamo na aresztowanym o numerze 063.

Podstawą do stworzenia opowieści był tajny protokół przesłuchania aresztowanego 063, Mohammeda al Qahtaniego, który został ujawniony przez magazyn „Time”. Whitehead był również odpowiedzialny za montaż i kompozycję dokumentu, jego reżyserię i partie wokalne. 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”²⁸. Druga z płaszczyzn to narracja, Gotz Naleppa opisuje fragmenty wypowiedziane przez aktorkę jako fakty, pozbawione emocji i komentarza informacje dotyczące technik torturowania w Guantanamo²⁹. Gregory Whitehead śpiewający, czy może melorecytujący, słowa protokołu aresztowanego 063 i jednego z agentów odpowiedzialnego za przesłuchanie stanowi trzecią warstwę³⁰; protokoły stały się pewnego rodzaju librettem³¹. Jednak opis tortur wynikający z partii narracyjnych nie jest jedną ich reprezentacją w audycji.

²⁴ Opis audycji, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/> (dostęp: 20.10.2018).

²⁵ *Ibidem*, s. 75.

²⁶ *Ibidem*, s. 76.

²⁷ *Ibidem*, s. 77.

²⁸ G. Naleppa, *On The Shore Dimly Seen: Review*, „RadioDoc Rewiew” 2015, nr 2(2), s. 1.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ 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).

Wokalne improwizacje Bell wchodzi na wysokie tony, które mogą być nieprzyjemne dla słuchacza, a powtarzające się w tle dźwięki nakręcania zegara, pogłosy i echa mogą uprawiać w zaniepokojenie i stwarzać mroczną atmosferę.

Struktura eksperymentów radiowych

Eksperymenty audialne nurtu słowno-narracyjnego w swej formie mogą przypominać słuchowiska bądź reportaże radiowe. Pozostają jednak niezależne od zasad kompozycji, funkcji poznawczych czy informacyjnych, często jedynie nieznacznie do nich nawiązują. Eksperymenty radiowe, jako audycje pozwalające twórcom na dużą swobodę artystyczną, odznaczają się dużym zróżnicowaniem wewnątrzgatunkowym i wieloma zmiennymi strukturalnymi. Chciałabym jednak, w formie przyczynkowej, podjąć temat struktury w odniesieniu do tego typu realizacji. Mukařovský opisał strukturę jako „całość, która określa sobą charakter swoich elementów [...] Słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników. [...] chwiejna równowaga sił stale przemieszczających się”³². Istotny jest dla badacza relacyjny charakter poszczególnych składowych struktury: relacje pomiędzy elementami i ich dynamika, która ma bezpośrednie przełożenie na efekt końcowy. Do wzajemnie dynamizujących się elementów można zaliczyć: tworzywa głosowe, muzykę, efekty dźwiękowe, montaż i wykorzystanie technologii, ciszę, gesty foniczne, metafory dźwiękowe.

Struktura jako zbiór elementów w dziele, relacji między nimi, jak i ich relacja z całością, stają się konstruktem, którego badanie – zgodnie z założeniami myśli strukturalistycznej – powinno obejmować również wpływy, jakim poddaje się dane dzieło sztuki. Struktura jako pojęcie obejmujące zarówno formę, jak i treść dzieła wprowadza odbiorę na pole interpretacji całościowej, równomiernie zostają rozłożone znaki i znaczenia. René Wellek i Austin Warren twierdzili, że „zamiast przeciwstawiać «formę» i «treść», używamy pojęcia materii oraz «formy» jako tego, co estetycznie organizuje «materię»”³³. Holistyczne pojmowanie eksperymentu sprawia, że może on być traktowany i rozumiany jako doświadczenie estetyczne, co uwyppukla nadrzędną funkcję tego typu realizacji – funkcję estetyczną.

Zrównanie formy z treścią sprawia, że również wzorzec gatunkowy nie zawiera elementów ich rozróżniających. Konstrukcja audialnych dzieł eksperymentalnych jest formą ostateczną i jako całość powinna zostawać poddawana analizie czy interpretacji.

Maria Wojtak w opisie metodologii badawczej koniecznej do analizy gatunków dziennikarskich wyszczególniła cztery aspekty wzorca gatunkowego: aspekt strukturalny, aspekt pragmatyczny, aspekt poznawczy i aspekt stylistyczny³⁴. Rozpatrywanie eksperymentu jako gatunku wymaga ustalenia wzorca gatunkowego, który będzie

³² J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 47.

³³ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, PWN, Warszawa 1974, s. 329–330.

³⁴ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 16.

pełnić rolę punktu odniesienia w przypadku kwalifikowania audycji jako odpowiednich gatunków radia artystycznego. W odniesieniu do eksperymentu jako gatunku rozumiem wymienione wcześniej komponenty następująco:

1. **Aspekt strukturalny** – stanowi kompozycję dzieła wraz z poszczególnymi scenami, elementami i tworzywami głosowymi. Do kompozycyjnych cech charakterystycznych zaliczam poliwersjonalność lub wewnętrzne zróżnicowanie elementów dzieła, jego dezintegrację, elizję czy pozorną nieprzystawalność poszczególnych elementów i ich relację z całością kompozycji;
2. **Aspekt pragmatyczny** jest reprezentacją celu komunikatu, sytuacji odbiorcy i nadawcy oraz potencjału illokucyjnego, dzieło sztuki jest komunikatem skierowanym od nadawcy do odbiorcy. Nadrzędnym celem jest przekazanie artystycznej wizji nadawcy i osiągnięcie estetycznej satysfakcji u odbiorcy, niezależnie od – również antyestetycznych – środków. Przekraczanie norm estetycznych i przesuwanie granic sztuki jest charakterystyczne dla dzieł eksperymentalnych;
3. **Aspekt poznawczy** to temat audycji i sposób jego przedstawienia, aksjologia, perspektywa. Eksperymenty radiowe cechuje pełna dowolność tematyczna, również kontrowersyjna, metaforyczna czy surrealistyczna. Charakteryzuje je autorski punkt widzenia, liczne nawiązania do innych tekstów kultury, form, nurtów i gatunków oraz unikalność wykorzystanych tworzyw i/lub metod;
4. **Aspekt stylistyczny** jest związany z użytymi środkami dźwiękowymi: tworzywami głosowymi, kuchnią akustyczną, muzyką, świadomym użyciem ciszy, zasoby dźwiękowe są nieograniczone, dopuszcza się użycie antyestetycznych środków wyrazu. Zniesiony zostaje podział na formę i treść, forma zrównana jest z treścią, oba te komponenty są równoważne i nie powinny być interpretowane czy analizowane osobno.

Wzorzec gatunkowy stanowi pewien stały zespół cech, ramę, w której umieszczone mogą zostać audycje określane jako eksperymentalne. Jednak pamiętać należy o jego wariacyjności i unikalności audialnych dzieł sztuki. Jak pisze Wojtak: „Wzorca gatunkowego nie traktuję zatem jako jakości stałej (trwałej) ani miary stopnia doskonałości jednostkowych wykonania”³⁵. Uwaga dotycząca miary stopnia doskonałości zdaje się szczególnie ważna w kontekście działań artystycznych i eksperymentalnych. Podstawa, jaką stanowi wzorzec gatunkowy, ma ukazywać jedynie perspektywę genologiczną, która może towarzyszyć badaniom i analizom audycji.

Uwagi końcowe

W naturę eksperymentu na stałe wpisane jest poszukiwanie nowych form, różnorodność realizacji, ciągle przesuwanie granic sztuki i odnajdywanie nawiązań do innych tekstów kultury. Mimo ukazanej we wzorcu gatunkowym eksperymentu radiowego innowacyjności i nieprzewidywalności poszczególne reprezentacje mają cechy wspólne,

³⁵ *Ibidem*, s. 18.

które ów wzorzec budują. Audycje spoza klasycznego kanonu gatunków radiowych miały wpływ na ich rozwój, szczególnie w pierwszych latach istnienia radia. Słowny nurt eksperymentów audialnych bezpośrednio wpłynął na rozwój słuchowiska, *feature'a* i reportażu radiowego, jednak każda innowacja pośrednio oddziałuje na wszystkie późniejsze realizacje. Efekt końcowy bywa nieznanym dla autora w procesie twórczym, eksperymentalny jest proces i efekt, metody i treści. Nie oznacza to jednak przypadkowości rozumianej jako błędzenia czy nieświadomości użytych technik. Eksperyment radiowy jako gatunek jest faktem artystycznym, nie zaś procesem, nie każdy bowiem dowolnie skomponowany twór dźwiękowy wpisuje się we wzorzec gatunkowy i jest wartościowy artystycznie.

Bibliografia

- Bray J., Gibbons A., McHale B., *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York 2012.
- Federman R., *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Gruszczyński A., *Całkowicie stracić kontrolę. Z Józefem Robakowskim rozmawia Arek Gruszczyński* [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Hall M., *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice*, maszynopis pracy doktorskiej, Londyn 2015.
- Helman A., *Autotematyzm* [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.
- Jiříčka L., *Zdobycy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Warszawa 2017.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.
- Libera M., *Tu się nie eksperymentuje. Tu się po prostu pracuje* [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Mukařovský J., *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne* [w:] *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Naleppa G., *On The Shore Dimly Seen: Review*, „RadioDoc Review 2015, nr 2(2).
- Roszkowska M., Świątkowska B., *Wstęp*, *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Schaeffer B., *W poszukiwaniu muzyki absolutnej* [w:] *Horyzonty muzyki*, red. J. Patkowski, A. Skrzyńska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- Weiss A., *Phantasmic Radio*, Duke University Press Books, Durham 1995.
- Wellek R., Waren A., *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, PWN, Warszawa 1974.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.

Netografia

- Whitehead G., *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).