



GOŚĆ SPECJALNY

dr Natalia Kowalska

(Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej)

Dzieło sztuki – eksperyment

Treść i forma to „odwieczny problem, ale nie sposób go tu uniknąć”¹ pisał Mukařovský. Nie sposób uniknąć go wszędzie tam, gdzie próbą badawczą lub przedmiotem czystego zainteresowania są gatunki, formy czy po prostu – a może aż? – dzieła sztuki.

Eksperymentalne artystyczne audycje radiowe niezwykle skutecznie wymykają się podziałom, klasyfikacjom i strukturom. Są formą, której nie sposób sformalizować, a z którą zrównują treść. Wyzywają na pojedynek zarówno słuchaczy, jak i radioznawców. Za najbardziej interesującą uważam formę dzieł artystycznych, w których autorzy zdecydowali się odejść od tego, co stało się dla radia artystycznego klasyczne i standardowe. Wprowadzanie różnych poziomów narracji, alinearne fabuła i gra z konwencją gatunków stały się podstawą do rozważań nad eksperymentem jako gatunkiem. Bo co do tego, że eksperymenty radiowe są dziełem sztuki – nie mam żadnych wątpliwości. Tak radiowe audycje artystyczne traktowała również Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pisząc zarówno o reportażu radiowym: „większość reportaży radiowych, a z pewnością wszystkie dobre (tylko takie zaś będę tu

¹ J. Mukařovský, *Sztuka jako fakt semiologiczny*, [w:] *Studia semiologiczne*, Warszawa 2017, s. 72.

przywoływać), są sztuką”², jak również o słuchowisku: „Jestem głęboko przekonana, że nawet osoby, którym tematyka [...] była dotychczas obojętna, po wysłuchaniu tego słuchowiska pozostały choćby przez chwilę w pełnym poruszenia i zamyślenia skupieniu. Czegóż więcej można oczekiwać od dzieła sztuki?”³.

Jeśli zatem „niemożliwe jest także wyznaczenie granicy: gdzie zaczyna się forma, a kończy treść?”⁴, oznacza to, że treść nie dominuje nad formą. Konieczne jest ich sprzężenie, a w sztuce – nie tylko dźwiękowej – „nie ma powodów, by twierdzić, że treść jest czymś bardziej istotnym niż forma”⁵. Jest to szczególnie istotne w eksperymentach radiowych i *sound artie* – sztuce dźwiękowej, które zatracają nie tylko granicę formalno-treściwą, rezygnują z fabuły i klasycznych narracji, lecz kwestionują również, jakże pozorną, przeciwstawność „prawda – fikcja”. Bowiem „w przestrzeni radiowej pytanie o to, co jest prawdziwe, uderza w ucho z taką samą wytrzymałością jak nonsens, który pojawia się jako odpowiedź” twierdzi wybitny artysta radiowy Gregory Whitehead⁶.

Jak zbudowane jest zatem eksperymentalne dzieło sztuki? Nie sposób z rzeczywistości i prawdy nie czerpać, czy się nimi nie inspirować. Artystyczne audycje radiowe wykorzystują opozycję prawda – fikcja, które wzajemnie dynamizują się, stale aktualizują, uzupełniają i współtworzą audialne przestrzenie. Kreowanie postaci i historii, zagęszczanie wypowiedzi, montaż,

² E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis” 2004, Seria X, s. 289.

³ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Premum Verbum, Łódź 2012, s. 51.

⁴ J. Mukařovský, *op. cit.*, s. 72–73.

⁵ *Ibidem*, s. 74.

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

scenariusze – wszystko to wpływa na kształt audycji i, ostatecznie i tak niemierzalne, proporcje prawdy i kreacji.

Eksperymentem radiowym o bardzo ciekawej konstrukcji jest *86400 Seconds Time Zones* Chantal Dumas. Audycja ta jest przestawieniem percepcji czasu, postrzegania »teraz«, próbą ukazania, jak wiele zdarzeń i ludzi mieści się w jednej chwili na Ziemi. Tytuł odnosi się do liczby sekund w ciągu dnia, co jest jednocześnie odbiciem treści audycji – pewnego rodzaju *mise en abyme*, lustrzanym odbiciem fabuły w strukturze.

Autorka zebrała głosy w różnych językach, każdy reprezentujący jedną ze stref czasowych. W zależności od gęstości zaludnienia strefy, w procesie montażu nakładała na siebie odpowiednio wiele głosów. Całość jest afabularna, akcja nie zostaje zawiązana. Słowo mówione jest reprezentacją człowieka jako takiego, nigdy nie mówi jednak o konkretnej postaci. *86400...* stworzone zostało na dwóch osiach: czasowej, gdy prezentowane są strefy i przestrzennej – dośrodkowej – gdy nakłada się odpowiednia ilość ludzkich głosów. Taka koncentryczna konstrukcja audycji ukazuje, że radio i sztuka dźwiękowa nie wymagają pełnej linearności, w audycji Dumas istotniejsze jest to, co dzieje się jednocześnie niż następujące po sobie zdarzenia słowne. Sens audycji zbudowany jest zarówno w czasie jej trwania, jak i w wewnętrznej przestrzeni, która wyparła potrzebę opowiedzenia tej idei słowami.

Każdy eksperyment artystyczny, również radiowy, jest reprezentacją twórczego poszukiwania, wyrazem oryginalnej myśli autora, jego kreatywności i innowacyjnych metod. Niczym nieograniczone działania twórcze wpływają na poszerzanie granic sztuki audialnej, ogrywanie nowych znaczeń i rekonstrukcję istniejących sensów. Autorzy – świadomie bądź nie

– korzystają z dorobku radiowego i własnych doświadczeń czy przemyśleń, tworzą nowe odmiany i formy.

W audycjach eksperymentalnych dynamika sił kreacji i prawdy jest szczególnie interesująca. Bez odejścia od mimetyzmu trudno osiągnąć artystycznie satysfakcjonujący przekaz eksperymentalny, a jednak wciąż twórcy czerpią z rzeczywistości nie tylko inspiracje, lecz wyłuskują z niej postaci, zdarzenia, historie. Te radiowe historie eksperymentalne, nie dokumentalne, ale i niemalże nigdy w pełni fikcyjne, pokazują słuchaczom alternatywne tropy, opowieści, interpretacje i zdarzenia. Efekt prac twórczych jest czasem nieznanym autorowi, ponieważ sam proces, jak i metody czy treść są eksperymentalne. Nie oznacza to jednak przypadkowości rozumianej jako błędzenie czy nieświadomości użytych technik. Eksperyment radiowy jako gatunek jest faktem artystycznym, nie zaś próbą, bowiem nie każdy dowolnie skomponowany twór dźwiękowy wpisuje się we wzorzec gatunkowy i jest wartościowy artystycznie.

Z obserwacji eksperymentalnych działań radiowych wyłania się pewien wzorzec gatunkowy, szereg cech współdzielonych przez tego typu realizacje: poliwersyjność lub wewnętrzne zróżnicowanie elementów, dezintegracja, elizja, przekraczanie norm estetycznych i przesuwanie granic sztuki, unikalność wykorzystanych tworzyw lub metod to tylko niektóre z nich. Można powiedzieć, że próba opisanego eksperymentu jako gatunku jest zbrodnią przeciw samemu eksperymentowi: formie dzikiej, „bezgatunkowej” i nieprzewidywalnej. Jednak badanie sztuki jest zawsze wtórne w stosunku do dzieła sztuki. Jak długo twórcy nie analizują prac naukowych zanim zaczną pracować nad swoimi dziełami, tak długo badacze mogą przedstawić studia

przypadków i ustrukturyzowane wzorce, które stają się przydatne do dalszych badań i zupełnie nieistotne dla artystów.

Mnogość dźwięków i sposobów realizacji, wizji, tematów i konstrukcji narracyjnych tworzą nierozpoznaną wciąż przestrzeń. Artyści dźwiękowi realizują się w ramach rozmaitych gatunków i form. Powstałe audycje poszerzają krąg audialnych dzieł sztuki. A samo dzieło sztuki? Przywołując słowa ze słuchowiska *Shell Shock* Tomasza Platy: „Dzieło sztuki nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Dzieło sztuki istnieje samo przez się”.

Bibliografia

- Mukařovský Jan, *Sztuka jako fakt semiologiczny*, [w:] *Studia semiologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 13–28.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis” 2004, Seria X, s. 289–297.
- Whitehead Gregory, *Wings of Eros on Birds of Prey*, [maszynopis artykułu].