

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Natalia Kowalska

**Polski i zagraniczny *feature* radiowy oraz
jego odmiany gatunkowe**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. nadzw. dr. hab. Konrada W. Tatarowskiego

Łódź 2018

Pracę rozpoczęłam pod kierunkiem Pani Profesor Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która była moim mentorem. Jako promotor ukształtowała moje myślenie o radiu i nadała kierunek badaniom. Pani Profesor była dla mnie nieocenionym wsparciem, dawała motywację i okazywała niezwykłą serdeczność, a przede wszystkim dzieliła się miłością do radia.

Dziękuję Panu Profesorowi Konradowi Tatarowskiemu za życzliwość, nieustającą pomoc, wszelkie rady, opinie i wskazówki, bez których ukończenie tej pracy nie byłoby możliwe.

Dziękuję Pani Doktor Joannie Bachurze-Wojtasik za pomoc w stawianiu pierwszych kroków na naukowej drodze, a także za wszelki późniejszy uwagi i wsparcie.

Dziękuję również moim Bliskim – Rodzicom i Rafałowi, Siostrze, a przede wszystkim Danielowi – za cierpliwość, wyrozumiałość, dobre słowo i motywację do pracy.

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział I - <i>Feature</i> – perspektywa genologiczna.....	13
1.1 <i>Feature</i> – stan badań i terminologia.....	13
1.2. <i>Feature</i> i reportaż radiowy w oczach współczesnych polskich twórców radiowych	28
1.3. Odbiór audycji na podstawie ankiet wśród studentów	31
1.4. Odmiany gatunkowe audycji typu <i>feature</i>	37
Rozdział II - Rys historyczny: pierwsze <i>feature</i> 'y	42
2.1. Pierwsze audycje typu <i>feature</i> w BBC.....	42
2.2. Film akustyczny: pierwsze <i>feature</i> 'y w Niemczech.....	47
2.3. Rys historyczny artystycznego reportażu radiowego w Polsce.....	49
2.4. Reportaż artystyczny w rozgłośni Radio Wolna Europa	62
Rozdział III - Narrator w <i>featurze</i>	69
3.1. <i>Feature</i> narracji odautorskiej.....	78
3.2. <i>Feature</i> narracji bezpośredniej	88
3.3. <i>Feature</i> bohatera-autora	92
Rozdział IV - Aktor i elementy słuchowiskowe w <i>featurze</i>	99
4.1. <i>Feature</i> z elementami słuchowiska	102
4.2. <i>Feature</i> aktorski	105
Rozdział V - Struktura <i>feature</i> 'a jako główny wyróżnik odmian gatunkowych	115
5.1. <i>Feature</i> inscenizowany	117
5.2. <i>Feature</i> eksperymentalny.....	123
5.3. <i>Feature</i> mozaikowy	129
Zakończenie	141
BIBLIOGRAFIA	146
NETOGRAFIA	151
Indeks audycji	153
Indeks załączników i rycin.....	155
Załącznik nr 1.....	156
Załącznik nr 2.....	158

WSTĘP

Chciałabym w pierwszych słowach wyjaśnić sposób podejścia do wybranego tematu i uzasadnić jego wybór. *Feature* jako samodzielny gatunek radiowy nie stanowił dotychczas przedmiotu zainteresowań badaczy radia, pojawiał się natomiast w pracach dotyczących reportażu radiowego i słuchowiska jako kontrapunkt do tych gatunków. Ze względu na długą historię tego typu dzieł, liczne realizacje w Polsce i za granicą, postanowiłam poświęcić pracę w całości tej wciąż nieuporządkowanej badawczo formie. Tytuł pracy bezpośrednio wskazuje na międzynarodowy charakter moich badań, była to nieodzowna perspektywa ich prowadzenia. Gatunek, choć realizowany przez polskich twórców, niezbyt często nazywany jest *featurem*, niekiedy mylony bywa z reportażem radiowym, słuchowiskiem czy faktomontażem. W pracy dokonuję kategoryzacji odmian gatunkowych *feature'a* oraz opisuję wybrane egzemplifikacje powstałe w różnych częściach świata.

Feature'y to audycje radiowe łączące w sobie cechy reportażu, słuchowiska, eksperymentu i innych form audialnych. Analizą zostały objęte 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 wewnątrznie niezwykle zróżnicowanym, dobór audycji miał na celu zaprezentowanie możliwie najszerzej 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'a* było wyróżnienie dzieł, które do tej kategorii mogą zostać zakwalifikowane, mimo braku takiej informacji ze strony autora czy stacji radiowej emitującej audycję. Pierwszym wyróżnikiem, najszerzej stosowanym w polskim radioznawstwie, jest użycie elementu kreacji, zmyślenia. Pod tymi pojęciami rozumiem takie zabiegi konstrukcyjne autora, które nie wypływają ze swobodnej rozmowy z bohaterem, a stanowią o wartości artystycznej audycji. Może to być włączenie aktora, oparcie dzieła o wcześniej przygotowany tekst, 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 zrasta się ze światem kreując znaczącą »rzeczywistość«, której nie było przedtem”¹ pisze Ronald Sukenick. Chociaż badacz rozważał na temat literatury, jego spostrzeżenia uważam za trafne również w kontekście omawianego gatunku radiowego. Fikcja w perspektywie *feature’a* zrasta się właśnie 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 również Sukenick: „nazywać twórcze zdolności umysłu »kłamliwymi« jest równie bez sensu jak mówić tak o prokreacyjnych zdolnościach ciała”². Badacz wyraźnie wskazuje na rozbieżność pomiędzy 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 przekłamaniami i stają się autorską soczewką, w której słuchacz przysłuchuje się światu przedstawionemu.

Jak wspominałam, dotychczas *feature* nie stanowił autonomicznego przedmiotu badań polskich medioznawców., Podstawą bibliograficzną w mojej pracy były zagraniczne pozycje, które – niekiedy jako główny obiekt zainteresowań, częściej zaś jako jeden z analizowanych gatunków – traktowały o *feature*. Celem mojej pracy jest analiza *feature’a* 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 w dużej mierze zagraniczne dzieła są w języku angielskim, w przypadku innych języków posiłkowałam się skryptami anglojęzycznymi przygotowywanymi na potrzeby konferencji międzynarodowych lub realizacjami Radio Atlas. Projekt ten tworzy angielskie napisy do *feature’ów* i reportaży radiowych stworzonych w innych, głównie europejskich, językach.

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

² Tamże.

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

Pierwszy podrozdział jest opisem stanu badań, który sformułowany został na podstawie opracowań polskich i zagranicznych badaczy radia. Na podstawie tych stanowisk, ustalona została nomenklatura, a także opisany rozdzźwięk pomiędzy pojęciami *feature*, reportaż, reportaż artystyczny. Podjęłam też próbę zdefiniowania gatunku w sposób, który uwzględniałby różnorodność tych audycji, a także rozbieżność definicji powstałych w różnych krajach i w różnym czasie. Ustalenie definicji i stanu badań nad gatunkiem było punktem wyjścia do rozważań nad historią gatunku. Nazwa ta nie była używana w Polsce, powstawały audycje, które wpisują się we wzorzec gatunkowy *feature'a*, 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 reportażyistów zostały zebrane spośród ich publikacji oraz poprzez kontakt pocztą elektroniczną. Zależało mi na reportażyistach doświadczonych i początkujących, takich, którzy tworzyli artystyczne reportaże oraz związani są z klasyczną formą reportażu radiowego. Rozumienie gatunku przez polskich twórców zdecydowałam się wyróżnić ze stanu badań i zgromadzonych definicji zagranicznych twórców nie tylko ze względu na trudności nomenklaturowe, lecz również celem uwypuklenia opinii rodzimych reportażyistów.

Trzeci podrozdział traktuje o rozumieniu audycji typu *feature* przez studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Ta część pracy bada, jak gatunek rozumieją i odbierają świadomi słuchacze radia, którzy spotkali się z tym gatunkiem choćby w trakcie prowadzonych zajęć. Było to istotne dla mnie ze względu na fakt, iż *feature* jako forma radiowa nie figuruje w świadomości słuchaczy radia i nie stał się nigdy w Polsce przedmiotem badań recepcji.

Odbiór badałam metodą ilościową z wykorzystaniem kwestionariusza ankiety wśród grupy studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Wybór tej grupy podyktowany był celem badania, którym była analiza terminu *feature* i jego zbieżności znaczeniowej z reportażem radiowym artystycznym. Studenci stanowili grupę ekspercką, znali i potrafili scharakteryzować gatunki radiowe, a także zapoznali się w toku studiów z wieloma realizacjami artystycznymi i dokumentalnymi. W ankiecie odpowiadali na pytania otwarte związane z definicją i

postrzeganiem *feature'a*, a także filtrujące, związane z rozróżnieniem *feature'a* reportażu artystycznego.

Czwarty podrozdział - *Odmiany gatunkowe audycji typu feature* - stanowi wstęp do kolejnych rozdziałów, którego celem jest krótkie wprowadzenie do zaproponowanych przeze mnie odmian gatunkowych. Podział ten jest dwustopniowy. Pierwszym etapem jest wyodrębnienie trzech głównych wyróżników: narrator, aktor i struktura dzieła. Drugim są już odmiany gatunkowe, które wyszczególnione zostały ze względu na rodzaj zastosowanej przez autora kreacji.

Drugi rozdział zatytułowałam *Rys historyczny: pierwsze feature'y*. Powodem, dla którego historyczne audycje zostają omówione po aktualnym stanie badań, jest fakt, iż termin *feature* często włączany był do języka później niż powstały pierwsze realizacje. Postanowiłam zatem najpierw omówić audycje od strony genologicznej, ustalić jego ramy i elementy składowe, by na tej podstawie przejść do omawiania pierwszych jego 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. Nie ma również jednomyślności wśród badaczy, czy *feature* oznacza tyle samo, co reportaż artystyczny. Z analizy poszczególnych audycji, a także z globalnej 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 punkt widzenia twórcy mimo wszystko w dziele artystycznym plasuje się na pierwszym miejscu.

Pierwszy podrozdział omawia pionierskie audycje tego typu 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 *feature'ów* i wzmiankuję inne programy tego typu.

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

Przedmiotem badań trzeciego podrozdziału jest *feature* w Polsce, nosi on tytuł *Rys historyczny artystycznego reportażu radiowego w Polsce*. Mimo faktu, iż nie wszyscy badacze zgodni są co do utożsamienia pojęć *feature* i artystyczny reportaż radiowy, zdecydowałam się użyć w tytule podrozdziału zwrotu „reportaż artystyczny” ze względu na dłuższą tradycję posługiwania się tym sformułowaniem w Polsce. Nieocenione okazały się ustalenia reportażystki Janiny Jankowskiej. W swoich pracach wzmiankuje na temat audycji, które nie przetrwały w formie dźwiękowej do dnia dzisiejszego, jednak ich opis może dać wgląd w artystyczne realizacje lat pięćdziesiątych XX wieku w Polskim Radiu.

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 pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Na obraz początków *feature’a* w Polsce składają się audycje realizowane, między innymi, przez Mariana Bekajłę, Bronisława Wiernika, Witolda Zadrowskiego, Joannę Zadrowską, Jerzego Janickiego, Andrzeja Mularczyka.

Nie była moim celem wnikliwa analiza wszelkich przemian w zespołach redakcyjnych czy w kwestii podejmowanych tematów. Chciałam natomiast przybliżyć proces, którego efektem są różnorodne audycje radiowe polskich twórców o charakterze artystyczno-dokumentalnym. Poszczególne reportaże różnią się dobieranymi przez autorów metodami komponowania; autorzy czerpią ze wszystkich gatunków radiowych, czego dowodzę analizując prace w kolejnych rozdziałach.

W tym 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, przez udratyzowaną rozmowę daje wgląd w reporterską relację z małego miasteczka. Chociaż wiadomo, że już wcześniej podejmowano próby – często udane – artystycznych realizacji, niestety audycje nie zachowały się. *Skrzydła...* są więc najpewniej najstarszym, zachowanym polskim *featurem*.

Ostatni podrozdział traktuje o polskiej rozgłośni Radia Wolna Europa. Począwszy od 1954 roku opisuje wybrane realizacje stacji, które wpisują się w ramy gatunkowe *feature’a*. Charakter stacji ma swoje odzwierciedlenie w specyfice realizowanych tam audycji. Ich tematyka porusza kwestie związane z różnymi

miejscami na świecie: londyńskimi audycjami radiowymi, domem Anny Frank w Amsterdamie czy sudańskimi śladami Stasia i Nel.

Kolejne rozdziały stanowią analizę *feature*’ów wedle ustanowionych przeze mnie odmian gatunkowych. Opisy przedstawione zostały w trzech rozdziałach, wyodrębnionych ze względu na dominujący komponent kreacyjny: narrację, aktora lub strukturę dzieła.

Trzeci rozdział zatytułowany został *Narrator w featurze*. 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 może się 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 *featurze* wykorzystuję teorię Gerarda Genetta, której 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 *featurze* 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 wypowiedzieć się w audycji. Szczególną odmianą gatunkową jest *feature* z elementami słuchowiska; może on być realizowany przez krótkie scenki słuchowiskowe lub formą przypominać słuchowisko w całości. Dramat radiowy, z pewnymi modyfikacjami, może również stać się podstawą do przedstawienia „pejzażu dźwiękowego”, czyli audycji, w której pozasłowna przestrzeń dźwiękowa jest najważniejszym elementem.

Piąty rozdział opisuje kategorie wyróżnione ze względu na strukturę audycji. Pod pojęciem struktury rozumiem 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 o wcześniej istniejący tekst. Kolejny, drugi, podrozdział, analizuje *feature*'y eksperymentalne. 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 są *feature*'y mozaikowe, które łączą w sobie kilka różnych elementów kreacji będących wyróżnikiem poszczególnych kategorii, jednak ich udział nie jest na tyle duży czy zaburzający klasyczny charakter dzieła, by mógłby być postrzegane jako eksperymentalne.

Praca nie reprezentuje jednej, konkretnej metodologii, a stosuje wiele metod badawczych. Przy opisie odmian gatunkowych korzystam z podejścia genologicznego zaczerpniętego z teorii literatury, podczas definiowania gatunku, obok filologicznego spojrzenia na stan badań, posłużyłam się wywiadem ustrukturyzowanym jako metodą badawczą oraz socjologicznymi narzędziami ankietowymi – sondażem diagnostycznym. Wyniki wywiadów opisałam w pierwszym rozdziale, a odpowiedzi sondażu diagnostycznego stanowią załącznik do tej pracy.

Różnorodność metodologiczna związana jest z próbą pełnej analizy gatunku radiowego, który dotąd nie stanowił samodzielnego przedmiotu badań polskiego medioznawstwa. *Feature* traktuję zarówno jako wypowiedź dziennikarską, ale również jako dzieło sztuki audialnej. Analiza poszczególnych komponentów nie bezpodstawnie przywołać może na myśl analizę filmową czy dzieła słuchowiskowego, bowiem znamiona artystyczne obecne w każdym *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 *feature*'a 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, odpowiednio uszeregowana przez autora, gdzie poszczególne elementy wpływają na siebie i stanowią o ostatecznym wydźwięku dzieła. Kompozycja *feature*'ów naturalnie różni się w poszczególnych realizacjach i może swoją formą, o czym

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

wspominałam wcześniej, przypominać inne gatunki radiowe. Istotne w tym aspekcie są walory artystyczne, które postrzegam jako nadrzędny cel twórcy, by jego audycja nosiła znamiona dzieła sztuki i walory estetyczne, które są niejako środkiem do osiągnięcia tego celu. W realizacji *feature'a* estetyczne rozwiązania akustyczne nie zawsze bezpośrednio związane są z kategorią *piękna* i harmonii odbioru, często użyte dźwięki będą nieprzyjemne dla słuchacza, jednak właśnie takie stanowią drogę do zamierzonego – artystycznego – efektu.

2. Aspekt pragmatyczny będący reprezentacją celu komunikatu, sytuacji odbiorcy i nadawcy i potencjału illokucyjnego. Aspekt ten związany jest z artystycznym zamysłem twórcy lub chęcią przekazania opowieści jako prymarny cel realizacji audycji. 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 wpływa na cel, który 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, w jakim dzieło postrzegać można jako artystyczne czy eksperymentalne, *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 działach, w których forma jest równie istotna, co treść. *Feature* korzysta ze wszelkich słyszalnych środków, audycje są dziełami artystycznymi.

Takie rozumienie poszczególnych aspektów daje kompletny obraz wzorca gatunkowego audycji typu *feature*, jednak z zaznaczeniem jego wariacyjności: „wzorca gatunkowego nie traktuję zatem jako jakości stałej (trwałej) ani miary stopnia doskonałości jednostkowych wykonań”⁴. Poszczególne egzemplifikacje gatunku mogą przybierać formę zbliżoną do słuchowiska, reportażu czy eksperymentu radiowego,

⁴ Tamże, s. 18.

jednak nie sposób – na przykład ilością tworzyw głosowych czy środków artystycznych – zmierzyć ich wartość i bliskość doskonałości.

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

ROZDZIAŁ I - *FEATURE* – PERSPEKTYWA GENOLOGICZNA

1.1 *FEATURE* – STAN BADAŃ I TERMINOLOGIA

Na Zachodzie Europy *feature* jest formą niezwykle popularną, 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 dzieł tego typu. Od 1974 roku organizowana jest *International Feature Conference*, podczas której prezentowane są *feature'y* 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 *feature'y* prezentowane są podczas konferencji organizowanych w Chicago przez *Third Coast International Audio Festival* od 2001 roku.

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

Audycje radiowe typu *feature* są nierozłącznie związane z reportażem radiowym, gatunki te przenikają się i bywają ze sobą mylone. Inaczej *feature* rozumiany jest na gruncie polskim i 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”⁵. Reprezentacje gatunku w radiostacjach Europy Zachodniej, Stanów Zjednoczonych i

⁵ 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.

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 między innymi: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Jerzy Tuszewski, Kinga Klimczak, Joanna Bachura-Wojtasik), niemieckiej czy południowokoreańskiej⁶. Stosowany jest również w odniesieniu do reportażu prasowego, jednak na tym gruncie pojęcie wiąże się z tekstem o prostej konstrukcji, formą uboższą od reportażu⁷.

Feature radiowy jest dziełem o naturze dokumentalnej, jednak termin ten wskazywać ma na dzieło *śmiałe artystycznie*⁸. 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 same⁹.

Andersch uznaje zatem sposób realizacji tego typu dzieł audialnych za osiową 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”¹⁰. Krzysztof Kąkolewski wskazywał na fakt, iż „od literatury pięknej oddziela reportaż wymóg autentyzmu, od dziennikarstwa – piękno formy”¹¹. Na podobną analogię wskazuje Andersch pisząc o radiowym *feature*:

⁶ 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.

⁷ Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Wydawnictwo WAiP, Warszawa 2006.

⁸ J. Biewen, A. Dilworth *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, Wydawnictwo North Carolina University Press, Chapel Hill 2010, s. 10.

⁹ A. Andersch, *Versuch über des Features*, „Fehrsehen und Rundfunk” 1953, nr 1, s. 95. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki.

¹⁰ H. Wiegner, *Funkcja form reporterskich w „Programie dla Zagranicy” Polskiego Radia*, Warszawa 1972, s. 20.

¹¹ K. Kąkolewski, *Reportaż* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 932.

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 sen¹².

To bogactwo zasobów i różnorodność formalna jest niezwykle istotna 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 zastąpił jako medioznawca. W centrum jego zainteresowań naukowych znajdowało się słuchowisko. To właśnie w dziele poświęconym słuchowisku zatytułowanym *Hoerpiel. Form und Funktion* (pl. *Słuchowisko. Forma i funkcja*) umieścił swoje rozważania na temat *feature*. Twierdził, iż nazwanie *feature'a* „przekazem dokumentalnym” czy po prostu „dokumentem” umniejsza znaczenie „poetyckiego komponentu nowej formy”¹³.

Kontynuatorem myśli Anderscha i Fischera zdaje się być współczesny niemiecki twórca dokumentów i producent radiowy, Jens Jarisch¹⁴. Definiuje on *feature* jako „twór dźwiękowy pozwalający na ponowne doświadczenie zdarzeń i zależności pomiędzy nimi”¹⁵. 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 ciszy¹⁶. 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.

Kinga Klimczak, badaczka reportaży radiowych, twierdzi, że *feature* jest tym, co „w reportażu najbardziej artystyczne, cenne i elitarne”¹⁷. Wskazuje zatem na estetyczną funkcję tego typu dzieł oraz na ich zaawansowaną konstrukcję. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, wybitna znawczyni artystycznych form radiowych, w monografii *Muzy*

¹² A. Andersch, *Versuch über des Features*, „Fehrschen und Rundfunk” 1953, nr 1, s. 95.

¹³ E.K. Fischer, *Hoerpiel. Form und Funktion*, Wydawnictwo Alfred Kröner, Stuttgart 1964, s. 86.

¹⁴ Niemiecki reportażysta, w 2010 roku otrzymał nagrodę Prix Italia za audycję *Dzieci Sodomy i Gomory*.

¹⁵ J. Jarisch, *Was ist eigentlich ein Feature?* [online] <<http://www.yeya.de/journal/faq>>, [data dostępu: 4.10.2014].

¹⁶ Tamże.

¹⁷ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2011, s. 70.

rzadko się do radia przyznają opisuje *feature*-y tak: „niekiedy preferują fikcję, a w innych przypadkach w układzie zdarzeń świata przedstawionego uwzględniają ją mniej”¹⁸. Badaczka zwraca uwagę na niebagatelny fakt, iż stopień, w jakim *feature* odejdzie od autentyzmu na rzecz artyzmu, jest kwestią indywidualną jego twórcy, czego efektem są utwory diametralnie różne, gdy analizujemy je pod kątem fikcjonalności. Olejniczakowa wskazuje również na znaczne podobieństwo *feature’a* do reportażu artystycznego, nie traktuje jednak tych pojęć synonimicznie: „reportaże artystyczne charakteryzują się znacznym podobieństwem do kreowanych na Zachodzie *features*”¹⁹. Olejniczakowa pojęcie *feature* wiąże z dziełami amerykańskimi, do których obok reportażu artystycznego zalicza również słuchowiska oparte na faktach. W takim ujęciu genologicznym omawiany przeze 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”²⁰.

Terminy reportaż artystyczny i *feature* utożsamia ze sobą natomiast Irena Piłatowska²¹: „*feature* znaczy tyle samo, co reportaż artystyczny czy dawniej – jak mówiono w Polsce – reportaż literacki”²². Zrównanie tych pojęć zdaje się być właściwe, zważywszy na fakt, iż obie formy realizują funkcję estetyczną, a ich twórcy skupieni są na formie tak samo, jak na treści. W *feature* silnie akcentowana jest pozycja autora i jego perspektywa, 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 do interpretacji dzieła. Niezależnie zatem od jego obecności w audycji, w przypadku artystycznej realizacji reportażowej, możemy mówić o audycji typu *feature*. Nie sposób zatem rozdzielić reportażu artystycznego -

¹⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012, s. 73.

¹⁹ Tamże.

²⁰ J. Mayen, *Radio i literatura*, Wydawnictwo Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 119.

²¹ Wybitna reportażystka, 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, odznaczona została Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w 2000 roku otrzymała Srebrny Krzyż Zasługi. Zasiadała w Radzie Etyki Mediów.

²² I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie” 2009, nr (2), s. 30.

wraz z jego realizacjami w Polskim Radiu od zachodnioeuropejskiej tradycji *feature'a*. 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 te stosuję 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. Termin *feature* nie jest w powszechnym użyciu w języku polskim, co dodatkowo może powodować rozdzwiek w jego rozumieniu i próbie utożsamienia z reportażem artystycznym. Chociaż pozycja autora, tak silnie akcentowana przy definiowaniu *feature'a*, 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 reportażów 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.

Australijskie badaczki Mia Lindgren i Siobhan McHugh przyznają, że terminy *feature* i *radio documentary* w nomenklaturze Australii, Europy Zachodniej i Ameryce Północnej, bywają stosowane zamiennie²⁶, jednak wciąż część badaczy, których stanowiska przytoczę później, widzi 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

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

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

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

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

fikcyjne, a reportaż radiowy ma zaś pozostać afikcjonalny. O ile zrównać można terminy *feature* i reportaż artystyczny, tak pomiędzy *featurem* i 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 nieścisłe, że obok *feature* na zachodzie Europy, w Stanach Zjednoczonych czy Australii, funkcjonuje pojęcie *radio documentary*, o czym wspominałam wcześniej. Klimczak za powód utożsamienia tych pojęć ze sobą uznaje fakt, że w krajach tych produkuje się tylko *feature'y*²⁸. Teza ta faktycznie w pewnym stopniu odzwierciedla 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 radiowy rozróżniają obie formy.

Jak pisze producentka radiowa, Hana Walker-Brown²⁹, „są znaczące różnice pomiędzy reportażem radiowym a *featurem*”³⁰: „Sztuka tworzenia *feature'ów* 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 montażu”³¹. Walker-Brown zwraca uwagę na różnorodne techniki, z jakich korzysta podczas realizacji *feature'ów* oraz na udział montażu, który przyrównuje do choreografii³².

Walker-Brown powołuje się również na Streeta, który twierdzi, iż *documentary* sugeruje naturę dziennikarską, nie zaś impresjonistyczny świat dźwięków, który raczej

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

²⁸ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, 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>, [data dostępu: 10.08.2016].

³¹ H. Walker-Brown, dz. cyt.

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

gra z faktami, a nie dokumentuje je³³. 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 *feature'y* w BBC: „[feature'y 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 na autora w równym stopniu – jeśli nie wyższym – 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 przekazane za pomocą innego medium³⁷. Ta „czystość” wiąże się z przywiązaniem *feature'a* 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: „sądzę, że nie będzie niesprawiedliwym powiedzieć, że *feature* jest najbardziej radiowym ze wszystkich programów”³⁸, twierdził również, że audycje te nie mogłyby istnieć samodzielnie poza radiem³⁹. Na zaistnienie *feature'ów* poza stacją radiową dał jednak szansę Gilliam, który chcąc umożliwić odbiorcom ponowne spotkanie z audycjami, wydał książkę *BBC Features* zawierającą skrypty piętnastu audycji.

³³ S. Street, cyt. za: H. Walker-Brown, dz. cyt.

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

³⁵ L. Gilliam, *Introduction*, w: *BBC Features* red. L. Gilliam, Wydawnictwo Evans Bros., Londyn 1950, s. 9.

³⁶ Sposób tworzenia *feature'ów* 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*, Wydawnictwo Altamira Press, Walnut Creek, California 2004.

³⁷ H. Walker-Brown, dz. cyt.

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

³⁹ Tamże.

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 odsłuchania⁴⁰ audycji. 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 radio”. Wykorzystanie podcastów jako sposobu na tworzenie lub redystrybucję *feature’ów* lub innych audycji radiowych z pewnością pozytywnie wpływa na ich rozpowszechnienie wśród słuchaczy, możliwość powrotu do wybranych programów, nadaje tym audycjom cech właściwych inkluzywnym tekstom kultury.

Podcasty dokumentalno-artystyczne, jak również odcinkowe audycje emitowane w radiu, podzielić można na dwie grupy, wyróżnikiem których 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 ten sposób realizowane były audycje o charakterze kryminalnym *Serial* i *In The Dark*. W kolejnych odcinkach słuchacz poznawał kolejno coraz 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 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

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*, Wydawnictwo RMIT Publishing, Melbourne 2005, s. 398.

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

rozdziale III, 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 często ilustrowane są 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’a* pomiędzy reportażem a słuchowiskiem, ten sposób określenia przestrzeni genologicznej *feature’ów* prezentują między innymi: Streeta, Adama Budzyńskiego, Bachury-Wojtasik, Klimczak⁴⁵. Perspektywa ta odnosi się do takich audycji, których autorzy decydują się na udratyzowanie przekazu dokumentalnego. Szukając najpełniejszej definicji *feature’a* odwołałabym się raczej do przestrzeni audialnej pomiędzy reportażem, słuchowiskiem, a eksperymentem audialnym.

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

⁴² Jens 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*. Tom 1., red. Z. Oniszcuk, M. Wielopolska-Szymura, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 409. Zob. też.: Kowalska N., „*Dokumenty kieszonkowe*” i „*pełnowymiarowe*” – *projekty programu 360documentaries 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.

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 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”⁴⁶. 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 na „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,

⁴⁶ J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Wydawnictwo Routledge, Londyn-New York 2012, s. 1.

⁴⁷ A. Helman, *Autotematyzm*, [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*, [w:] „Comparative Critical Studies” nr 13(3) /2016, Wydawnictwo Edinburgh University Press, s.285.

które po nich następują”⁴⁹. 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, wielościżkowymi 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 pomieszczenie powtarzalnych partii, wielościżkowość, 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 przesuwają 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, odróżniają je natomiast od eksperymentalnej muzyki,

⁴⁹ R. Federman, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983, s. 427.

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

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

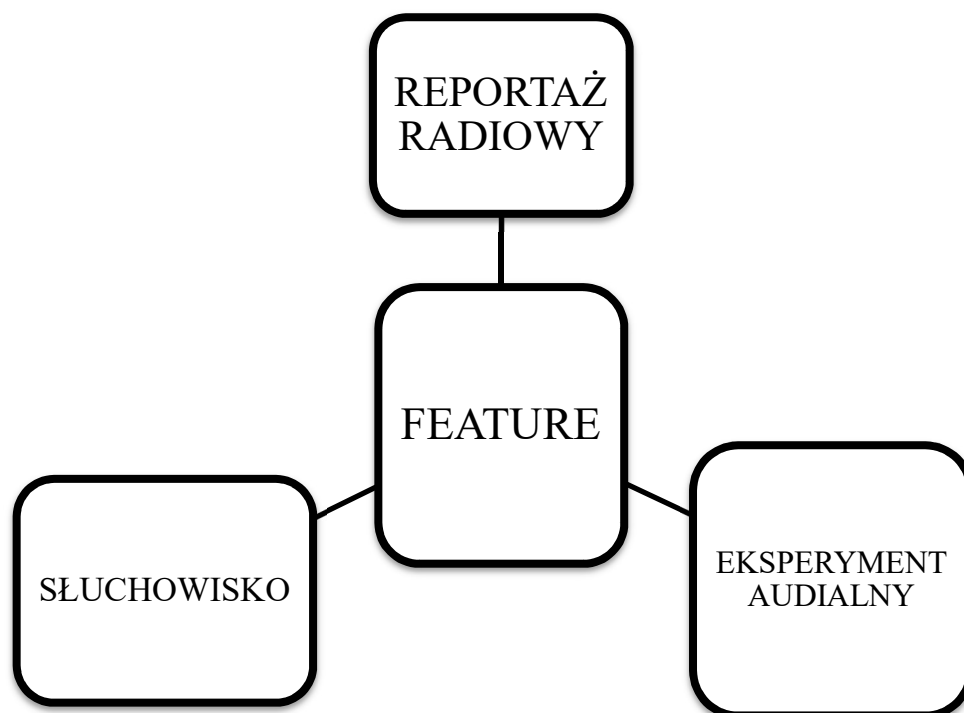
dla której najistotniejszymi elementami będą instrumenty, melodia, śpiew, nie zaś: tekst, głos, kuchnia akustyczna i montaż.

Granic sztuki, według artysty Władysława Hasiora, nie można przekraczać, a wyłącznie przesuwać⁵². Niewątpliwie eksperymenty radiowe, ze szczególnym uwzględnieniem profesjonalnych audycji – jak omawiane przeze mnie w późniejszych rozdziałach audycji 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 przy tym do metod znanych muzykom czy improwizatorom. Czerpanie z dokonań sztuki słuchowiskowej jest spotykane: autorzy artystycznych reportaży radiowych tworzą swoje audycje na podstawie scenariusza bądź wykorzystują grę aktorską, jednak *feature* nie stanowi mostu pomiędzy reportażem a dramatem radiowym.

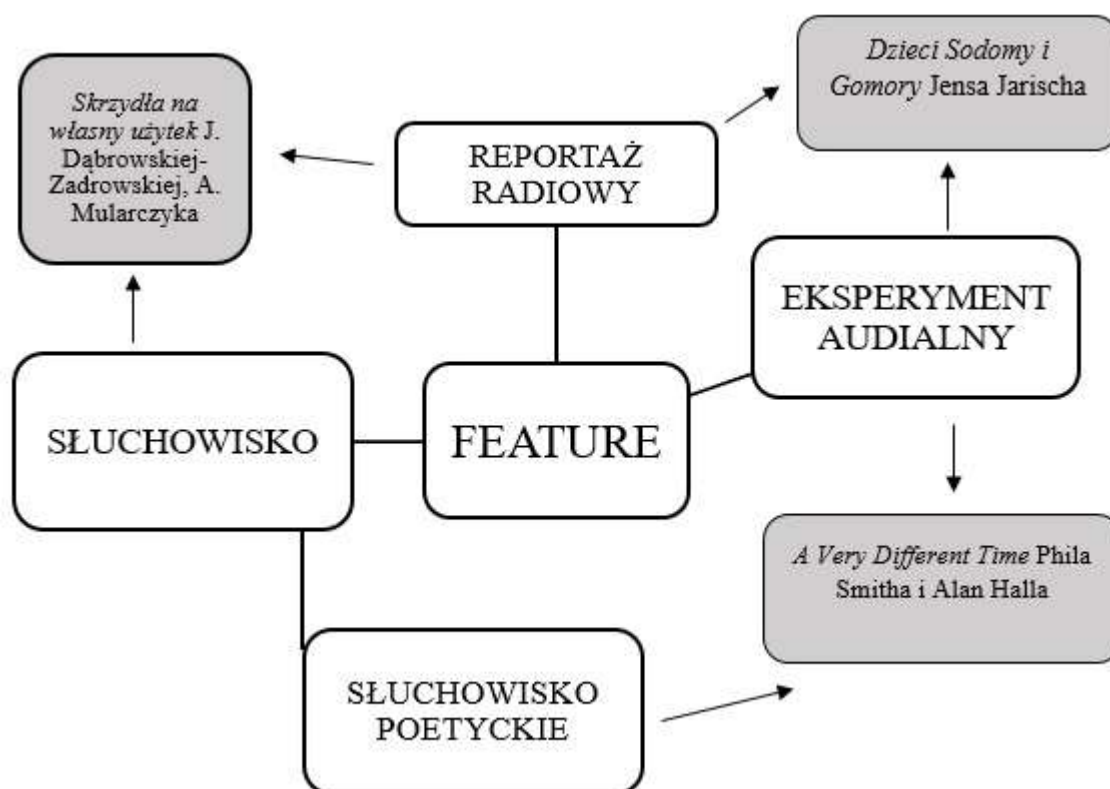
Poniższy schemat przedstawia relację pomiędzy artystycznymi formami radiowymi. Umieszczenie pomiędzy dokumentalnym, prawdziwym reportażem radiowym, dramatyczną formą radiową – słuchowiskiem, a nowatorskim eksperymentem audialnym pokazuje, że audycje typu *feature* czerpać mogą z każdej z tych form, proporcje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

⁵² W. Hasior, 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.



Ryc. 1 Schemat zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi. Opracowanie własne.

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



Ryc. 2 Rozwinięcie schematu zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi uzupełnione o wybrane przykłady omawiane w pracy. Rycina 1 została poszerzona o wariację gatunkową słuchowiska: słuchowisko poetyckie. Szare pola prezentują przykładowe audycje powstałe na gruncie sąsiednich gatunków. Opracowanie własne.

Zmiana tej perspektywy to również odejście od linearnego postrzegania artystycznych gatunków radiowych. Reportaż nie jest przyczynkiem do stworzenia słuchowiska czy *feature'a*, 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 linearnym ujęciu. Należy mieć na uwadze fakt, że zarówno ujęcie linearne, jak i zaproponowane przeze mnie planetarne, są systemami umownymi i służącymi jedynie ramowemu określeniu pozycji gatunków. Omawiając artystyczne audycje radiowe, podobnie jak inne dzieła sztuki, nie sposób osiągnąć podziału ostatecznego. Estetyczna wizja autora i kreatywne wykorzystanie materii, w której pracuje, każdorazowo może nakreślone badawczo granice przesuwając i zmieniać.

Kompozycja artystycznego dzieła radiowego, niezależnie od gatunku, składa się z treści i formy, jednak to w *featurze* 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 wraz ze wszystkimi zabiegami edytorskim: przejścia między scenami, kuchnia akustyczna stanowiąca odpowiednik wizualności⁵³, metafory dźwiękowe czy dodatkowe efekty akustyczne, które niekoniecznie wiążą się z unaocznianiem dźwięków, ale mają za zadanie uatrakcyjnić dzieło. Takie zabiegi – w dużym natężeniu – znane głównie z realizacji eksperymentalnych, stosuje na przykład Gregory Whitehead w kompilacji⁵⁴ *Disorder Speech* zbierającej nagrania z lat 1984-85. 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 *featurze*. 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 łączyć się 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* Gregorego Whiteheada) lub główny bohater nie pojawia się w dziele, jego historia prezentowana jest przez autora i aktorki na podstawie protokołów (*On the Shore Dimly Seen* Gregorego Whiteheada).

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 materiału⁵⁵. *Feature* z kolei, chociaż często posługuje się reporterskimi technikami, może przybierać formę *mise-en-scène*, misternie zaplanowanego przez autora fonicznego obrazu, którego kompozycja –

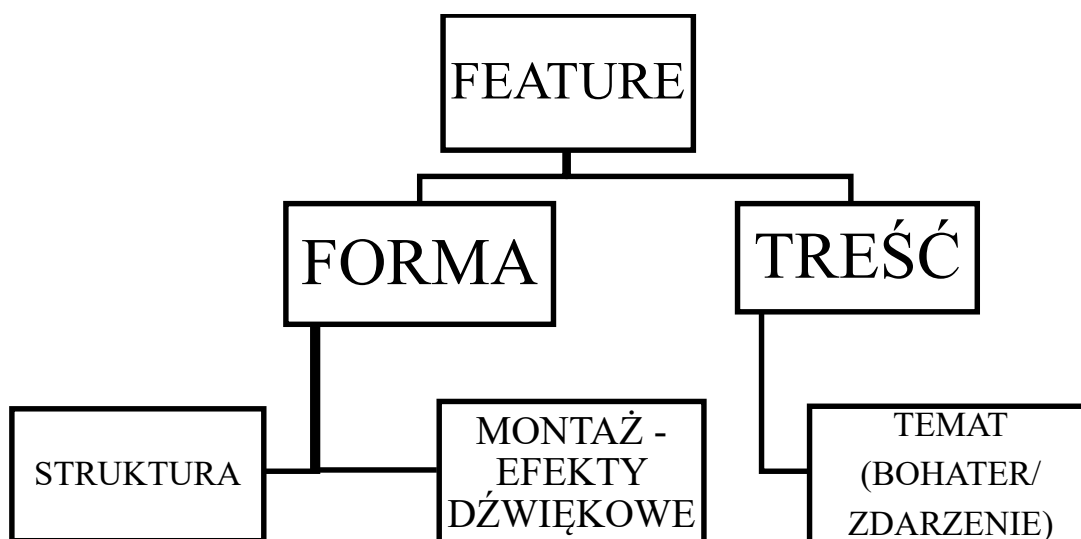
⁵³ J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Sluchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] *Twórczość, pasja, Uniwersytet* Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej, red. J. Pluciennik, K. Klimczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 103.

⁵⁴ *Disorder Speech* zostało wydane na kasiecie magnetofonowej, obecnie nagrania dostępne są online.

⁵⁵ Zob. też: K. Klimczak, *Jak stworzyć radiowy reportaż – czyli etapy pracy nad tekstem audialnym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 10, 2008, s. 341-356.

rozkład poszczególnych tworzyw fonicznych – staje się punktem wyjścia do realizacji audycji.

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



Ryc. 3. Schemat kompozycji *feature*’a. 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, jak sami twórcy radiowi definiują 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*”⁵⁶.

Jankowska zdaje się utożsamiać artystyczny reportaż radiowy z *featurem*, 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 publicystyki – od artystycznego, któremu nadaje miano dzieła sztuki, powołuje się na terminologię wprowadzoną przez Jerzego Tuszewskiego: „podporządkowanie dramaturgii rzeczywistości prawom rządzącym dramaturgią literackiej fikcji”⁵⁷. 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 Michalak⁵⁸ o gatunku mówi: „spróbowałam sił w formie *feature* – utworu łączącego słuchowisko i reportaż wzmocniony elementami artystycznymi”⁵⁹. Reportażystka składania się do, omawianego już przeze mnie, sytuowania *feature’a* pomiędzy reportażem a słuchowiskiem, wskazując jednocześnie na elementy artystyczne jako kluczowe w tego typu programach.

Ciekawą interpretację gatunku przedstawia Bartosz Panek⁶⁰. 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*”⁶¹, 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”⁶². Na

⁵⁶ J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1995, s. 101.

⁵⁷ J. Tuszewski, cyt. Za: J. Jankowska, tamże.

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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-odpowiedzialnosci-reportera-za-swego-bohatera-o-rozmowach-z-mistrzami-zycia-raz-o-intymnosci-radiowego-przekazu-z-katarzyna-michalak-rozmawia-wieslaw-luka,1451919529> [data dostępu: 28.02.2018].

⁶⁰ Bartosz Panek, polski reportażysta, laureat nagrody Prix Italia (2014) za reportaż *Chcę więcej*.

⁶¹ B. Panek, list elektroniczny do autorki z dn. 27.02.2018r.

⁶² Tamże.

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 artystką, 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”⁶³. Balansowanie między różnymi formami podawczymi to kolejna cecha charakterystyczna tego gatunku. Zorientowanie na walory artystyczne „pozwala na elastyczne podejście do faktografii, dopuszczając domysły, wątpliwości i prawdopodobieństwo, czego z kolei nie powinno być w reportażu”⁶⁴. Panek wskazuje jednak, co naturalne, na podobieństwa 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 celu.”⁶⁵. 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.

Dla Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot⁶⁶ radiowy *feature* to „dokładnie (to, co) reportaż artystyczny. Reportaż, w którym dźwiękiem, tłem i innymi odgłosami, oddziałujemy na wyobraźnię słuchacza”⁶⁷. Reportażystka utożsamia zatem terminy reportaż artystyczny i *feature*, a za ich dominującą cechę uważa opracowanie

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ 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, publicystyczne. Laureatka stypendium im. Izabeli Trojanowskiej za działalność dziennikarską, otrzymała również wyróżnienie Bursztynowy Mikrofon Radia Gdańsk.

⁶⁷ M. Świerczyńska-Dolot, list elektroniczny do autorki z dn. 25.04.2018r.

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”⁶⁸. Kolaże dźwiękowe jako łączenie różnych technik wprowadzania tworzyw dźwiękowych i głosowych stanowią o różnorodności metod pracy nad *featurem*, a w konsekwencji różnorodność samych audycji. Reportażystka zaznacza, że dla niej to najpiękniejszy rodzaj reportażu i z tą formą wiąże swoją radiową przyszłość⁶⁹.

1.3. ODBIÓR AUDYCJI NA PODSTAWIE ANKIET WŚRÓD STUDENTÓW

W latach 60. XX wieku badacz Eugen Kurt Fischer uznawał termin *feature* za „utrapienie dla wielu słuchaczy”⁷⁰. Porównywał określenie do *Feuilleton* (pol. felieton), do którego niemieckojęzyczni odbiorcy musieli się przyzwyczaić. Sądził, że *feature’a* spotka podobny los i termin stanie się powszechnie używany. Jego przewidywania sprawdziły się, 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 Virginia Madsen⁷¹.

W Polsce termin stosowany jest przez badaczy oraz posługują się nim twórcy radiowi, jednak nie jest używany na antenie i nie figuruje w świadomości słuchaczy radiowych. Jedynie 8,8% respondentów deklaruje znajomość terminu *feature*⁷².

W pierwszej części tego rozdziału omówiłam definicje gatunku prezentowane przez radioznawców z Polski i zza granicy. W związku z niewielką świadomością słuchaczy radia dotyczącą gatunku, dla ukazania pełnego obrazu rozumienia tego typu audycji, zdecydowałam się przeprowadzić badanie wśród studentów kierunku dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ E.K. Fischer, *Hoerpiel. Form und Funktion*, Wydawnictwo Alfred Kröner, Stuttgart 1964, s. 86.

⁷¹ V. Madsen, *Children of Sodom and Gomorrah: a critical reflection*, „RadioDoc Review”, nr 1(1) 2014, s. 7.

⁷² Wyniki badań własnych przeprowadzonych w roku 2018 metodą sondażu diagnostycznego. Opis i szczegółowe wyniki badania stanowią załącznik nr 1 do tej pracy.

Badania ilościowe przeprowadzone metodą sondażu diagnostycznego „umożliwia statystyczny opis i sprzyja wyjaśnieniu pewnych zjawisk masowych, jak również ważniejszych procesów występujących w wielkich zbiorach na podstawie reprezentatywnych prób statystycznych”⁷³. Gatunek badam na grupie studentów, którzy wyselekcjonowani zostali ze względu na treści kształcenia opanowywane w toku studiów dziennikarskich. Wyniki badań poddane zostały analizie statystycznej, której celem była weryfikacja hipotez badawczych. Sondaże diagnostyczne są odpowiednią metodą do sprawdzenia wiedzy bądź opinii respondentów, na czym zależało mi najbardziej. Efektem badań jest obraz gatunku z perspektywy słuchacza, który treści radiowe odbiera świadomie i celowo.

Przeprowadzone badanie było badaniem sondażowym z zastosowaniem ankiety audytoryjnej, przeprowadzanej w salach wykładowych. Respondenci odpowiadali anonimowo. Była to grupa nieincydentalna, zostali oni dobrani w oparciu o rok i kierunek studiów. Kwestionariusz ankiety składał się z pytań otwartych i zamkniętych⁷⁴. Technika została dobrana do celu badania, którym było uzyskanie możliwie dużej ilości odpowiedzi eksperckich, anonimowość miała z kolei dać większe szanse na wiarygodne odpowiedzi.

Pierwszym krokiem przeprowadzenia badań jest ustalenie ich celu: „Zasadniczym celem poznania naukowego jest zdobycie wiedzy maksymalnie ścisłej, maksymalnie pewnej, maksymalnie ogólnej, maksymalnie prostej, o maksymalnej zawartości informacji; takie dopiero poznanie prowadzi do wyższych form funkcjonowania wiedzy a są nimi prawa nauki i prawidłowości”⁷⁵. Celem moich badań jest poznanie poglądów studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej na temat gatunku, jego podobieństwa do radiowego reportażu radiowego oraz wartości estetycznych w radiowych *feature’ach*. Poglądy studentów na omawiany gatunek są zatem przedmiotem badań, które wykazać miały różnice w rozumieniu *feature’a* i artystycznego reportażu radiowego. Wybór badania ilościowego podyktowany był chęcią poznania opinii i wiedzy możliwie największej grupy studentów, nie zaś ich motywacji do udzielenia konkretnej odpowiedzi ani chęć wprowadzenia zmian w postrzeganiu tego typu audycji.

⁷³ J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum, Gdynia 2002, s. 26.

⁷⁴ Kwestionariusz ankiety stanowi załącznik nr 2 do tej pracy.

⁷⁵ T. Pilch, T. Bauman, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1998, s. 8.

Głównym pytaniem problemowym moich badań było: „Jak studenci dziennikarstwa i komunikacji społecznej postrzegają radiowe audycje typu *feature* w kontekście funkcjonującego pojęcia »radiowy reportaż artystyczny«?”. W kwestionariuszu studenci udzielali odpowiedzi na trzy pytania:

1. Co studenci rozumieją poprzez termin *feature*?
2. Czy studenci uważają terminy *feature* i reportaż artystyczny za tożsame?
3. Czy studenci zwracają uwagę na wartości artystyczne podczas słuchania reportaży radiowych?

Przed przystąpieniem do badania sformułowałam następujące hipotezy badawcze do pytań kwestionariusza:

1. Studenci rozumieją *feature* jako artystyczno-dokumentalny gatunek radiowy i plasują go w przestrzeni międzygatunkowej słuchowiska i reportażu.
2. Studenci rozróżniają *feature* i artystyczny reportaż radiowy wskazując na *feature* jako formę bogatszą artystycznie.
3. Studenci zwracają uwagę na wartości artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki.

W badaniu wzięło udział 51 studentów III roku studiów I stopnia oraz I i II roku studiów II stopnia, którzy w toku studiów realizowali zagadnienia związane z gatunkami radiowymi, historią mediów oraz zapoznali się z wieloma radiowymi realizacjami artystycznymi. Badanie ankietowe prowadzone było wśród respondentów, którzy znają artystyczne gatunki radiowe, co w tej sytuacji zakwalifikować można do badania na grupie eksperckiej.

Pytania, na które odpowiadali ankietowani brzmiały:

1. Jak rozumie Pan/Pani termin *feature* radiowy?
2. Czy *feature* i reportaż artystyczny to dla Pana/Pani terminy tożsame? TAK/NIE
 - a. Jeśli nie, to co je różni?
3. Czy słuchając reportażu radiowego zwraca Pan/Pani uwagę na jego wartości artystyczne? TAK/NIE
 - a. Jeśli tak, to jakie?

W pierwszej kolejności chciałabym porównać odpowiedzi na pytanie pierwsze, które dotyczyło istoty gatunku. Wśród wszystkich kwestionariuszy wyszczególnić można cztery grupy odpowiedzi związane z rozumieniem terminu *feature*. Pierwsza z nich, najliczniejsza, zawiera odpowiedzi związane z hybrydycznością gatunku. Dwudziestu siedmiu ankietowanych odwołało się w swoich definicjach do przestrzeni

pomiędzy słuchowiskiem a reportażem, czasami przywołując również dokument radiowy: „Jest to hybryda słuchowiska, dokumentu i reportażu”⁷⁶, „form, która łączy w sobie elementy reportażu radiowego i słuchowiska”. Studenci wskazywali również na konieczność opowiedzenia prawdziwej historii w artystyczny sposób: „*feature* radiowy to gatunek łączący fakty i artyzm”, „jest to reportaż artystyczny, który może zawierać elementy fikcyjne po to, żeby lepiej zobrazować problem”. Studenci wskazywali również na istotną rolę formy dzieła w kontekście jego definicji: „*feature* oznacza formę, a nie przedmiot sam w sobie”⁷⁷, „*feature*, według mnie, skłania się bardziej na formę niż na treść”, „(*feature*) mocno skupia się na artystycznych zabiegach formalnych”.

W tej grupie wypowiedzi najcelniej opisana została istota gatunku z punktu widzenia genologii radiowej. Wskazania na formę, zabiegi artystyczne i balansowanie pomiędzy przekazem dokumentalnym a artystycznym są osiowymi cechami *feature’a*. Istotne są również nawiązania do słuchowiska i reportażu radiowego, które – jak opisywałam w pierwszej części tego rozdziału – są powszechne w polskiej nauce o gatunkach radiowych.

Druga grupa wypowiedzi liczyła dziewięć ankiet. Respondenci, których do niej zaliczyłam, wiązali termin *feature* z reportażem radiowym, informacją radiową lub inną formą przekazu dokumentalnego. *Feature* definiowany był w sposób przywołujący na myśl reportaż radiowy: „Jest to jak najbardziej realistyczny gatunek radiowy”, „bohaterami są ludzie (...) i ich wyjątkowe historie”. Nawiązania do reportażu były również bardziej bezpośrednie: „dodatek do radiowej codzienności, w sposób reportażowy poruszający wybraną tematykę”.

Część wypowiedzi, chociaż nakierowana na fakty, wzmiankuje również zabiegi artystyczne: „gatunek opierający się na faktach, prawdziwych postaciach i ich historiach, wykorzystuje środki artystyczne”, „to gatunek artystyczny, który zawiera cechy reportażu, prawdziwe zdarzenia”. Wśród porównań do innych gatunków respondent wymienił „artykuł radiowy”, zaś za cechy charakterystyczne uznał „specyficzny temat”, „temat musi być intensywny, głęboki”.

Trzecia grupa, licząca siedem kwestionariuszy, upatrywała najsilniejszych związków *feature’a* ze słuchowiskiem, czasami zwracając również uwagę na

⁷⁶ Wszystkie cytaty przywołane w części dotyczącej odbioru gatunku przez studentów pochodzą z kwestionariusza ankietowego. Dokumentacja w posiadaniu autorki.

⁷⁷ Wypowiedź nawiązuje do, przywołanej w pracy, definicji Alfreda Anderscha.

synkretyczność realizacji: „*feature* radiowy to słuchowisko łączące w sobie także elementy reportażu, dokumentu”. W tej wypowiedzi istotna jest hybrydowa natura omawianego gatunku, jednak zakwalifikowany on został do dzieł słuchowiskowych. O podobieństwie do słuchowiska pisano wprost: „jest to gatunek podobny do słuchowiska” lub z zaznaczeniem różnic: „(*feature*) jest podobny do słuchowiska, tyle, że opiera się na faktach rzeczywistych/dokumentach”.

W tej grupie odpowiedzi jeden z respondentów poprawnie wskazał na pewne podobieństwo do słuchowiska i hybrydyczność gatunku, jednak wypowiedź jest dość nieprecyzyjna, przez co trudno wywnioskować, co w ocenie respondenta jest najistotniejsze: „To słuchowisko radiowe. Ważny jest charakter dokumentalny, opiera się na fikcji”. *Feature* rzeczywiście łączy w sobie cechy fikcyjne, dokumentalne i niekiedy przypomina słuchowisko. Nieprecyzyjna wypowiedź może świadczyć o problemach definicyjnych gatunków artystyczno-dokumentalnych, które w swobodny sposób podchodzą do przedstawiania dokumentów i faktów oraz posiadają rozbudowaną warstwę artystyczną.

Powiązanie *feature’a* z reportażem radiowym i słuchowiskiem jest trafne i wskazuje na poprawne odczytanie tego typu audycji; błędem jest jednak wymienne używanie nazw tych gatunków lub definiowanie *feature’a* z perspektywy tylko dokumentalnej (w nawiązaniu do reportażu radiowego) lub artystycznej (w nawiązaniu do słuchowiska).

Czwartą grupę stanowiły odpowiedzi, w których autor błędnie zdefiniował gatunek lub przyznał, że nie wie, czym jest *feature*, co zostało wpisane przez trzech respondentów. W niepoprawnym zidentyfikowaniu gatunku pojawiły się nawiązania do filmu fabularnego i dokumentalnego, współprowadzenia audycji radiowych lub „tego, co uzupełnia reportaż”.

Badania wykazały, że większość studentów poprawnie definiuje gatunek i odwołuje się do odpowiednich obszarów wiedzy dotyczącej programów radiowych. Hipoteza, że studenci rozumieją *feature* jako artystyczno-dokumentalny gatunek radiowy i plasują go w przestrzeni międzygatunkowej słuchowiska i reportażu została potwierdzona. Jedynie ośmiu na pięćdziesięciu jeden ankietowanych nie rozumiało znaczenia terminu *feature* i nie potrafiło go wyjaśnić.

Drugie stawiane przeze mnie pytanie brzmiało: „Czy *feature* i reportaż artystyczny to dla Pana/Pani terminy tożsame?”. Respondenci mieli do wyboru odpowiedzi TAK lub NIE, a przy zaznaczeniu odpowiedzi NIE proszeni byli o

wskazanie różnic. Badania wykazały, że 26 studentów nie traktuje pojęć synonimicznie. Jako różnice podawali oni większe znaczenie środków artystycznych w *feature* niż w reportażu artystycznym oraz znaczny udział fikcji w tych dziełach: „*feature* może czerpać inspiracje z treści fikcyjnych (...), reportaż artystyczny ma pokazać prawdziwe wydarzenia poprzez artystyczną formę”. Wskazywano również na szerokie ramy gatunkowe: „*feature*, moim zdaniem, łączy w sobie więcej gatunków i ma bardziej elastyczne ramy”. Respondenci nie byli zgodni, który gatunek jest formą bogatszą artystycznie. Wypowiedzi „reportaż artystyczny jest uboższą formą”, „*feature* ma w sobie więcej środków artystycznych” stoją niejako w opozycji do stwierdzeń: „reportaż artystyczny zawiera więcej środków artystycznych”. Bardzo trafne zdaje się być spostrzeżenie dotyczące formy: „w reportażu, nawet artystycznym, większy nacisk kładzie się na opowieść niż formę. *Feature* bawi się formą, to forma dominuje i niejako podporządkowuje sobie historię”.

Badania wykazały, że nieznacznie większa ilość respondentów nie traktuje pojęć *feature* i reportaż artystyczny synonimicznie. Hipoteza badawcza zakładała, że studenci rozróżnią oba gatunki ze względu na ugruntowane w polskiej nomenklaturze reportaż artystyczny i znacznie mniej znany termin *feature*. Badania wśród studentów odzwierciedliły stanowiska badaczy i twórców radiowych, którzy również nie są zgodni co do natury obu form. W odpowiedziach często pojawiały się zwroty „artystyczny”, „środki wyrazu”, „forma”, co wskazuje na poprawą identyfikację gatunku i trafne wyszczególnienie dystynktywnych cech omawianego gatunku.

Trzecie pytanie w kwestionariuszu dotyczyło wartości artystycznych: „Czy słuchając reportażu radiowego zwraca Pan/Pani uwagę na jego wartości artystyczne?”. Tutaj również respondenci mogli wybrać pomiędzy odpowiedziami TAK lub NIE, gdzie po zaznaczeniu TAK, proszeni byli o informacje, na jakie wartości zwracają uwagę.

Trzydziestu trzech respondentów zadeklarowało, że przykładają wagę do artystycznych wartości, co daje 64,7% badanych. Najczęściej powtarzaną odpowiedzią była muzyka, która jest istotna dla 63,6% deklarujących przywiązanie do wartości artystycznych: „Jednym z ważniejszych elementów reportażu radiowego jest muzyka mu towarzysząca – odpowiednio dobrana, pasująca do całości”. Zwracano też uwagę na muzykę „jako element narracji” i „wprawiającą w nastrój”. Sześciu respondentów – co daje 18,18% - zwróciło uwagę na kreatywne i niosące wartość użycie ciszy: „Cisza w radiu, odpowiednio wykorzystana, potrafi wzmacniać przesłanie”, „(zwracam uwagę)

jak (autor) posłużył się ciszą”. Wśród wymienionych aspektów artystycznych, czterokrotnie (12,12%) wspomniany zostaje montaż reportażu, jako element mogący pozytywnie wpłynąć na doznania estetyczne i artystyczne: „sposób montażu, który powinien odróżniać go od innych reportażu artystycznych”.

Hipotezę badawczą stanowiło twierdzenie, jakoby studenci zwracali uwagę na wartości artystyczne ze szczególnym uwzględnieniem muzyki. Przeprowadzona analiza badania, potwierdziła tę hipotezę.

Badania przeprowadzone wśród studentów kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna Uniwersytetu Łódzkiego wykazało, że w ich świadomości funkcjonuje pojęcie *feature'a* radiowego, a znaczna część z nich potrafi poprawnie wskazać obszar gatunkowy, w którym tego typu audycje się znajdują. Studenci trafnie wskazywali na hybrydyczność gatunku i łączyli go z wysokimi wartościami artystycznymi, które w ocenie większości z nich stanowią istotny element dzieła radiowego.

Niejasne jest zaś dla badanych, czy *feature* jest gatunkiem tożsamym z reportażem radiowym artystycznym; głosy podzieliły się niemal równo. Odzwierciedla to niejasną pozycję *feature'a* wśród badaczy i twórców radiowych, z których część zrównuje oba pojęcia, inni zaś widzą między tymi formami pewne różnice. Niepewność, zarówno badaczy, jak i studentów, wynikać również może z krótkiej historii pojęcia w Polsce oraz braku jego obecności na antenie radiowej.

Utożsamienie *feature'a* i artystycznego reportażu radiowego zdaje się być słusznym rozwiązaniem ze względu na istotną rolę aspektów artystycznych w obu rodzajach realizacji, co z kolei wysuwa na pierwszy plan autora i jego wizję. Relacja z rzeczywistości staje się pretekstem do stworzenia artystycznego pejzażu radiowego, w którym najistotniejsza jest – jak w każdym tworze artystycznym – perspektywa autora.

1.4. ODMIANY GATUNKOWE AUDYCJI TYPU *FEATURE*

Feature jest gatunkiem bardzo pojemnym i poszczególne realizacje mogą diametralnie się od siebie różnić. Jak każda forma artystyczna daje wiele możliwości narracyjnych czy konstrukcyjnych, nie sposób zatem stworzyć podziału, który uwzględni każde dzieło, jednak analizując metody, które stosują twórcy radiowi podczas pracy nad *feature'ami*, zauważyć można, że pewne wzory są powtarzalne 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 *feature*’ów wyodrębnione na podstawie rodzaju zastosowanej fikcji.

Narracja i narrator jako podstawowy element wyróżniający audycję	Aktor jako podstawowy element wyróżniający audycję	Montaż i struktura jako podstawowy element wyróżniający audycję
• <i>Feature</i> narracji odautorskiej • <i>Feature</i> narracji bezpośredniej • <i>Feature</i> bohatera-autora	• <i>Feaure</i> aktorski • <i>Feature</i> z elementami słuchowiska	• <i>Feature</i> inscenizowany oparty na: • wcześniej napisanym tekście • wykreowanej przez autora sytuacji • <i>Feature</i> eksperymentalny • <i>Feature</i> mozaikowy

Ryc. 4. Schemat kategorii audycji typu *feature*. Podział ze względu na rodzaj zastosowanej fikcji. Opracowanie własne.

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

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

Ostatnim, trzecim elementem wyróżniającym poszczególne kategorie, jest montaż i struktura dzieła. *Feature* może zostać zainscenizowany na dwa sposoby: poprzez

wykreowanie sytuacji, która nie wydarzyłaby się bez ingerencji autora lub poprzez oparcie audycji o wcześniej istniejący tekst przy jednoczesnym zerwaniu z metodami charakterystycznymi dla słuchowiska⁷⁸. Innowacyjne podejście do tematu i edycji dźwięku, nieliniowa narracja lub użycie elementów charakterystycznych dla kilku różnych kategorii jest cechą dystynktywną *feature'a* eksperymentalnego. *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 – poza informacyjnym – mają również charakter poetycki, są odzwierciedleniem artystycznego zamysłu. Zabieg taki zastosowały, między innymi, 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 jest tekst 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

⁷⁸ Tekst zostaje odczytany bądź odegrany jednak bez wyraźnego podziału na role. Autor *feature'a* inscenizowanego nie traktuje tekstu jako dramatu będącego podstawą teatru radiowego.

spotkania czy wykreowanie bohatera. Przykładem tego typu audycji *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 *feature*'ach *Złoty Chłopak* i *Modlitwa Zapomnianej* autorstwa K. Michalak, za pomocą analogicznych mechanizmów powstał również *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. 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, między innymi, *The Ground We Lived On* Sary Kramer i Adrian Nicole LeBlanc.
7. *Feature* mozaikowy – audycja zawiera dwa lub więcej rodzajów zmyślenia, łączy w sobie kilka powyższych typów. W odróżnieniu od dzieł określanych 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, prawdziwa historia staje się punktem wyjścia, 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, możliwości technicznych. Dziełem tego typu są *On the Shore Dimly Seen* Gregory'ego Whiteheada i *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa.

Co warto uwypuklić, najpojemniejszą z 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 kreacyjnymi, 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 *featurem*. Wyznacznikiem może być również sposób montażu, oryginalny punkt wyjścia i temat audycji⁷⁹, czy kreatywne zastosowanie klasycznych komponentów radiowych: ciszy, muzyki, głosu i innych.

⁷⁹ Przykładem może być *feature Cow Day* Pejka Malinowskiego, który za punkt wyjścia do stworzenia audycji uznał pewną, zupełnie przypadkową, krowę i postanowił podążać za nią przez cały dzień. O audycji piszę w Rozdziale III.

ROZDZIAŁ II - RYS HISTORYCZNY: PIERWSZE *FEATURE*'Y

Feature jest gatunkiem powstałym w Europie, dlatego właśnie ten obszar – a raczej jego wybraną część – poddam opisowi w tym rozdziale. Pierwsze realizacje datowane są na przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a na lata pięćdziesiąte przypada czas, w którym *feature*'y realizowane były na szerszą skalę.

Audycje dokumentalno-artystyczne, by możliwie najszerzej je określić, powstawały niemal na całym świecie, wszędzie tam, gdzie rozwił się reportaż radiowy i słuchowisko. Nie sposób jednak przywołać początków gatunku w każdym kraju, w którym działała rozgłośnia radiowa, ze względu na miejsce powstania gatunku, najistotniejsza była dla mnie perspektywa europejska. Wybór Niemiec i Wielkiej Brytanii podyktowany został chęcią przybliżenia początków *feature*'a 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 pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

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*'ów powstały w Wielkiej Brytanii, w stacji radiowej BBC: „*feature*'y jako takie były pomysłem BBC, żadna stacja w Ameryce albo gdziekolwiek indziej nie rozwinęła tego tak efektywnie”⁸⁰.

W latach 20. XX wieku w grupa twórców radiowych, między innymi Mary Allen, Archie Harding, E. J. King-Bull i Lance Sieveking, pracujący w BBC Drama Department, zaczęła wykorzystywać potencjał nowego medium. Nazwani pierwotnie Research Section stali się pierwszymi twórcami dzieł typu *feature*. Zachęceni przez

⁸⁰ D. G. Bridson, *Prospero and Ariel. The rise and fall of radio*, Wydawnictwo Gollancz, Londyn 1971, s.

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 *feature'ów* (*Features Department*), których do lat 60. XX wieku szefami byli odpowiednio Val Gielgud i Laurence Gilliam.

Pierwsze dzieło z gatunku *feature* datuje się na rok 1928. Był to program zatytułowany *The Kaleidoscope* 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”⁸¹. Dzieło było złożone z wielu głosów, a w produkcję zaangażowano wielu aktorów; w *The Kaleidoscope* również muzyka odgrywała istotną rolę. Audycja stanowiła pewien rodzaj eksperymentu, wymagającego od słuchacza wysiłku intelektualnego, a składały się na nią fragmenty dialogów, poezja, śpiew chóru, dźwięki morza oraz muzyka między innymi 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 określić 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, 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 *feature'ów*: radiowcy mieli odtąd zarówno pisać scenariusze, jak i produkować swoje audycje. Taki sposób tworzenia audycji sprawia,

⁸¹ J. Potter, dz. cyt., s. 3.

że tekst zorientowany jest na dźwięk, a późniejsza audycja dokładniej odzwierciedla swoją pisaną podstawę⁸². Ogłoszony pod nazwą *writer/producer system* jest w użyciu do 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 muzykiem, wyszkolonym klasycznie, to może Cię ograniczać”⁸³.

Gielgud sądził, że producent radiowy „musi mieć słuch muzyczny, ostre jak brzytwa wyczucie czasu i wrodzony talent lub nabyte zdolności do płynnego sterowania mechanicznego”⁸⁴. Mary Allen rozpoczęła pracę w BBC w 1927 roku, była autorką „serii mozaik łączących wiersze i muzykę”⁸⁵. 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”.

Wybuch II wojny światowej wpłynął na tematykę poruszaną przez twórców *feature’ów* w BBC. W 1939 roku Gilliam rozpoczął produkcję serii zatytułowanej *The Shadow of the Swastika*, która opowiadała o partii nazistowskiej. Seria opierała się o współczesne wówczas dokumenty i przemowy niemieckie⁸⁶, 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”⁸⁷.

Feature’y były również tworzone na potrzeby niemieckich i austriackich rozgłośni BBC. European Service powstał jako oddział BBC Overseas Service pod koniec lat trzydziestych 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

⁸² Tamże, s. 3.

⁸³ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

⁸⁴ V. Gielgud, cyt. Za: J. Potter, dz. cyt., s. 7.

⁸⁵ Tamże, s. 2.

⁸⁶ J. Potter, dz. cyt., s. 49.

⁸⁷ A. Goody, *BBC Features, Radio Voices and the Propaganda of War 1939–1941*, „Media History”, nr 24 (2), 2018, s. 194.

redaktorem w redakcji niemieckiej. Jednak twórcy *feature'ów* podlegali Gibsonowi Parkerowi, który nie odpowiadał przed powyższymi redakcjami. Redakcje felietonów i *feature'ów* mogły w związku z tym tworzyć według własnych wytycznych, niezależnie od politycznych restrykcji płynących z redakcji informacyjnych⁸⁸.

Publicystyka w tym czasie była propagandowa, ale, jak ocenia Stephniane Seul, „*feature'y*, które stanowiły mniej niż 10 procent niemieckiej twórczości, wykorzystywały bardziej subtelne metody przekazywania brytyjskiego przekazu propagandowego, a mianowicie humor i satyrę. Pierwsze *feature'y* wprowadzono jesienią 1940 r., były raczej suche i nudne, przybierały formę udratyzowanej prezentacji wydarzeń z dnia”⁸⁹. Niemniej jednak, odcinkowe satyry zyskały na popularności. Trzy najpopularniejsze odcinkowe *feature'y* satyryczne powstałe na przełomie lat 1940 i 1941 i emitowane do końca wojny, to *Kurt und Willi*, *Frau Wernicke* i *Die Briefedes Gefreiten Hirnschal*. *Kurt und Willi* autorstwa Bruno Adlera, miał premierę 11 listopada 1940 roku, przybierał 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 minut⁹⁰, 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, pozbawił go iluzji, był bardzo wiarygodny jako pracownik Ministerstwa Propagandy⁹¹.

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*)⁹². *Pacher und Pachulke*, austriacka wersja *feature'a* 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 dziennikarzem⁹³. Ostatni odcinek, wyemitowany

⁸⁸ G. Mansell, *Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting*, Wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson, Londyn, 1982, s. 81.

⁸⁹ S. Seul, *British Radio Propaganda against Nazi Germany during the Second World War*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Cambridge, 1995, s. 67.

⁹⁰ 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 Austrian Exile Studies*”, nr 5, red. Ch. Brinson, R. Dove, Wydawnictwo Editions Rodopi B.V., Nowy Jork 2003, s. 58.

⁹¹ S. Seul, dz. cyt., s. 68.

⁹² R. Dove, dz. cyt., s. 67.

⁹³ R. Dove, dz. cyt., s. 60.

14 kwietnia 1944 roku, kończy się lamentem Pachera: „Kto wam, starej gwardii, pomoże, gdy nie będzie już Gestapo i SS?”⁹⁴.

Należy pamiętać, że – mimo lżejszej formy – *feature*’y były częścią przekazu propagandowego, a *Kurt und Willi* we wczesnych odcinkach opisane były jako „rozmowy propagandowe”⁹⁵, dobrze odzwierciedla ten fakt cytując z austriackiego *remake*’u, który przywołałam.

Doskonale widać, iż forma audycji znacznie różni się od tego, co dzisiaj nazywane jest *featurem*. 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, jednak było to znacznie później. Dzieła takie tworzyli białostoccy autorzy reportażu w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Gilliam tworzył również odcinkowe audycje dla amerykańskich słuchaczy, najpopularniejszą 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 partię orkiestry⁹⁶.

Międzynarodowa działalność BBC wpłynęła na rozwój *feature*’a krajach Europy i Ameryce. Mimo zaawansowanych eksperymentów z filmem akustycznym prowadzonych przez niemieckich twórców, które miały miejsce w podobnym czasie, co realizacje pierwszych *feature*’ów w Wielkiej Brytanii, za kolebkę gatunku uznaje BBC. Podobnego zdania jest Virginia Madsen, która dodaje, że Brytyjczycy, obok zasobów i zdolności, „trafili na dobry czas i podatny grunt”⁹⁷ przy stworzeniu i wprowadzeniu nowej formy na anteny radiowe.

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 powiadała o bitwie pod Culloden. Madsen postrzega audycję jako akustyczny

⁹⁴ *Pacher und Pachulke*, cyt. za: R. Dove, dz. cyt., s. 62.

⁹⁵ R. Dove, dz. cyt., s. 58.

⁹⁶ J. Potter, dz. cyt., s. 92.

⁹⁷ Rozmowa autorki z Virginią Madsen, 11.07.2018.

film „mise-en-scène, wizja świata większa niż życie, a jednocześnie intymna”⁹⁸. Drugą audycją, wciąż jeszcze postrzeganą przez badaczkę jako jedna 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 cechy stały się osiowymi elementami *feature’ów*⁹⁹, gatunku, który chociaż nie zawsze jednomyślnie nazywany był *featurem*, rozwijał się w niemal każdej europejskiej rozgłośni radiowej.

Feature’y 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 jednoosobowy¹⁰⁰. 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”¹⁰¹. Żywy głos bohatera stał się domeną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

2.2. FILM AKUSTYCZNY: PIERWSZE *FEATURE’Y* W NIEMCZECH

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

Prace nad pierwszymi filami akustycznymi prowadzili eksperymentatorzy radiowi i filmowcy zajmujący się dokumentem. Jednym z nich był Walter Ruttmann, który współpracował z producentem radiowym, aktorem, scenarzystą i reżyserem

⁹⁸ V. Madsen, *Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation*, „The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media” nr 3(3), 2005, s. 189.

⁹⁹ S. McHugh, *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies*, University of Wollongong. Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, 2010, s. 251.

¹⁰⁰ L. Gilliam, dz. cyt., s. 205.

¹⁰¹ Tamże, s. 208.

Alfredem Braunem¹⁰². Próbował on przenieść techniki filmowe, takie jak cięcia, montaż czy przejścia między scenami do prac nad dźwiękiem¹⁰³. 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 fabryk¹⁰⁴. Twórcy posługiwali się technikami zapożyczonymi z filmu, operowali planami dźwiękowymi, zbliżeniami, ujęciami z dystansu, nakładaniem się ścieżek.

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* City z 1927, po którym postanowił stworzyć film dla radia. 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 terenie¹⁰⁵. Nagranie, w ciągu 11 minut, zawierało rytm miejskiego życia zebrany w ciągu dwóch dni¹⁰⁶. Miejskie obraz tworzone przez Brauna i Ruttmanna stawiały miejsca w roli bohaterów audycji w dźwiękowym dialogu¹⁰⁷, były realizacjami w pełni wpisującymi się w ramy audycji dokumentalno-artystycznych.

Virginia Madsen wśród pionierskich dzieł wymienia również panoramiczny *feature* Ernsta Schnabela¹⁰⁸, 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 atmosferę¹⁰⁹. W *featurze* obecny był również narrator, który opowiadał o zawartych w listach wspomnieniach mroźniej, styczniowej nocy¹¹⁰.

¹⁰² Tamże, s. 8.

¹⁰³ S. Street, *The Memory of Sound: Preservic the Sonic Past*, Wydawnictwo Routledge, Londyn-Nowy Jork, 2015, s. 108.

¹⁰⁴ Breton, cyt. za: S. Street, *The Memory of Sound...*, s. 108.

¹⁰⁵ T. Crook, *Radio drama. Theory and practice*, Wydawnictwo Routledge, Londyn-Nowy Jork 1999, s.207.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ S. Street, *The Memory of Sound...*, s. 109.

¹⁰⁸ Schnabel był niemieckim pionierem *feature'a*, w latach a 1951-1955 sprawował funkcję dyrektora stacji radiowej Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR).

¹⁰⁹ V. Madsen, *Children of Sodom and Gomorrah: a critical...*, s 9.

¹¹⁰ Tamże.

Kolejnym krokiem milowym była „emancypacja oryginalnego dźwięku”¹¹¹. Rozwój technologiczny i przenośne sprzęty nagrywające odegrały dużą rolę w radiofonii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Spowodowało to rozwój gatunków radiowych oraz rozrost form podawczych w ramach tych gatunków.

Peter Leonard Braun nazywany jest „ojcem chrzestnym” niemieckiego *feature’a*, on zapoczątkował coroczne International Feature Conference – międzynarodowe konferencje dla twórców radiowych *feature’ów*. W stacji radiowej Sender Freies Berlin (SFB), powstałej w 1955 roku, założono redakcję, która zajmować się miała *akustycznym filmem*, czyli *featurem*. Braun rozpoczął tworzenie nowej formy poprzez rozwinięcie technik montażu, wykorzystanie nowych, precyzyjnych mikrofonów i technik *mise-en-scène*¹¹². Dla Brauna *feature* nie może zostać ostatecznie zdefiniowany przez pryzmat formy czy treści, *feature* oznacza ideę, dzikość, bezkres, nieodkryte lądy – to wolna przestrzeń¹¹³.

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

2.3. RYS HISTORYCZNY ARTYSTYCZNEGO REPORTAŻU RADIOWEGO W POLSCE

Historia artystycznego reportażu radiowego w Polsce nierozzerwalnie związana jest 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

¹¹¹ Tamże.

¹¹² V. Madsen, *Children of Sodom...*, s 6.

¹¹³ P. L. Braun, cyt. za.: V. Madsen, *Children of Sodom and Gomorrah: a critical...*, s 6.

późniejszego sytuowania *feature'a* 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”¹¹⁴.

By, choćby w formie szkicu, przyjrzyć się rozwojowi sztuki reportażu artystycznego w Polsce, wyodrębnić należy poszczególne realizacje, które teraz – z perspektywy ogólnoeuropejskich badań nad radiem – nazwać można *featurem*. Pamiętać należy jednak, 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 Jankowska¹¹⁵, założycielka i kierownik Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia w latach 1998-2004, za ojców tej formy podaje pisane reportaże autorstwa Ksawerego Pruszyńskiego czy Melchiora Wańkowicza¹¹⁶.

Reportaże pisane przez literatów i odczytywane na antenie radiowej, powoli zostały wyparte przez teksty pisane i odczytywane przez samych reportażyстів 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”¹¹⁷. Kolejnym krokiem w dziejach polskiego reportażu artystycznego było włączenie wypowiedzi bohaterów, by uwiarygodniły audycje. Jednak trudno było zestawiać swobodny, „przaśny język bohaterów”¹¹⁸ 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 językiem¹¹⁹. Zabieg ten, bez

¹¹⁴ A. Budzyński, *Literatura i mikrofon, czyli 70 lat udanego związku*, [w:] *70 lat Polskiego Radia...*, s. 87.

¹¹⁵ Była Przewodnicząca Rady Programowej Polskiego Radia SA (1994-2002), laureatka m.in. takich nagród, jak: Prix Italia za reportaż „Polski Sierpień” (1981), Złoty Mikrofon (1989), Premios Ondas 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).

¹¹⁶ J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 102.

¹¹⁷ Tamże, s. 102.

¹¹⁸ Z. Posmysz, cyt. za: J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 102.

¹¹⁹ Tamże, s. 103.

wątpienia niosący znamiona kreacji, nie był jednak włączony do audycji ze względów artystycznych, a estetycznych. Miał na celu ułatwienie słuchaczowi odbioru.

Od początku lat pięćdziesiątych 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 *Uwolnij 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, 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 również *Hiszpania walcząca*, także z 1951 roku, składająca się z poezji, między innymi Federico Garcíi Lorci, związana słowem narratora.

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, montaż dokumentalny Feliksa Kidawy¹²⁰, były „krokiem w drodze do *feature’a*”¹²¹. Jednym z pierwszych artystycznych reportaży radiowych, w całości dźwiękową audycją artystyczną jest dzieło *Czerwone róże – opowieść nieliteracka* Mariana Bekajły¹²² 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

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże.

¹²² Marian Bekajło był reżyserem filmowym, reportażystą i sprawozdawcą Polskiej Kroniki Filmowej. Tworzył filmy dokumentalne dla Telewizji Polskiej oraz pracował w Programie III Polskiego Radia.

poza studiem reportaż artystyczny pt. *Czerwone róże – opowieść nieliteracka*¹²³. Na swoją premierę pierwszy polski *feature* czekał aż dwa lata, problematyczne były nagrania prostytutek, gdyż w tamtym okresie „prostytucja w Polsce oficjalnie nie istniała”¹²⁴.

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: w całości złożone były z wcześniej przygotowanego tekstu, 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, 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.

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 dziesięć lat, kiedy to zwyciężył w kategorii „Dokument” reportaż Witolda Zadrowskiego *Śmierć słonia* zrealizowany podczas safari w Afryce¹²⁵.

O pierwszych *feature’ach* i zwycięskiej realizacji Zadrowskiego Brettle pisze: „pierwsze *feature’y* i reportaże radiowe były zwykle oparte o scenariusz 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

¹²³ I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura” 2009, nr 1 (2), s. 33.

¹²⁴ J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 103.

¹²⁵ Dokładna nazwa nagrody to *National Italian Press Association Prize for Documentaries*.

Witolda Zadrowskiego *Śmierć słonia* (1965); 42-minutowy »montaż żywych nagrań« przedstawia polowanie na słonia w dzikiej Afryce – opowiedziane przez szepty, szelesty i odgłosy wystrzałów¹²⁶. 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 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 handlarke skrzydłami, rozmawia z nią, przysłuchują się muzyce słyszanej z okna jednego z domów¹²⁷, muzyka i teksty śpiewanych piosenek korespondują z poruszaną tematyką w całej audycji. Sprzedawczyni sugeruje, że może warto 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. Każdorazowo teatralny dialog stanowi wstęp do fragmentu reportażowego, czasami płynnie łączą się ze sobą:

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 lat”¹²⁸.

¹²⁶ K. Bettle, *Radio is Dead: Long live radio documentaries and features*, <http://australianaudioguide.com/radio-is-dead-long-live-radio-documentaries-and-features/> [data dostępu: 10.05.2018].

¹²⁷ Muzyka diegetyczna, słyszalna dla bohatera filmu bądź, jak w tym przypadku, *feature'a*.

¹²⁸ Wszystkie cytaty z audycji, o ile nie zaznaczono inaczej, spisane zostały bezpośrednio z nagrania.

Rozmowa reportera i handlarki bywa wstępem do tworzywa reporterskiego lub komentarzem do niego. Razem tworzą poetycko-reporterski obraz małego miasteczka i jego mieszkańców, handlarka skrzydeł przenosi 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'a*, w odmianę audycji z elementami słuchowiska. Jest to połączenie obu form, z którego wyłania się autorska wizja przedstawienia człowieka, z pozoru nudnego miasteczka, ludzkich aspiracji i możliwości. Treści dokumentalne, żywe słowo bohatera dopełnia 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 zachowały się, nie sposób więc wyrokować, jaka audycja jest pierwszym polskim *featurem*, mogę jednak zaryzykować stwierdzenie, że audycja Zadrowskiej i Mularczyka jest najstarszą zachowaną audycją, która świadomie i intencjonalnie łączy formę słuchowiskową i reportażową w celu osiągnięcia szerszej perspektywy i ukazania pełniejszego obrazu, a co za tym idzie, z dużym prawdopodobieństwem mogę stwierdzić, iż *Skrzydła...* są najstarszym, zachowanym polskim *featurem*.

Mimo iż możliwości techniczne i umiejętności twórców pozwalały na użycie głosu bohaterów, wciąż zdarzały się reporterskie realizacje oparte w całości o odautorską narrację. 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 o historię zwaśnionych sąsiadów, relację pobytu autorów we wsi i nawiązania biblijne – widoczne już w tytule audycji. Tekst jest jednocześnie dokumentalny i metaforyczny, a audycja ma charakter publicystyczno-artystyczny.

W 1960 roku, przysły 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*¹²⁹

¹²⁹ Realizacja akustyczna Mariana Adamskiego.

dotyczy trzynastoletniego Dawida Rubinowicza, żydowskiego chłopca, którego pamiętniki zostały odnalezione kilkanaście lat po II Wojnie 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 Zygadlewicz¹³⁰ czyta 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, wskazując, 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*, poruszał kwestie ostateczne, bohaterami byli: kobieta uratowana z wypadku i jego świadkowie, 87-latka, która chciałaby dożyć wiosny, matka, która straciła syna i 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, nazwali go współczesnym Asmodeuszem, czyli demonem znanym między innymi z Księgi Tobiasza Starego Testamentu. Każda z wypowiedzi bohatera poprzedzona jest partią narracyjną, rozpisaną w formie opowieści i zwrotu do słuchacza: „Widzicie? Pokazałem wam...”, scena z zegarmistrzem zostaje zapowiedziana w ten sposób: „Widzicie te drzwi? To drzwi do sklepiku zegarmistrza”. Narrator wprowadza również słuchacza 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

¹³⁰ Roman Zygadlewicz – 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-Zygadlewicza-zolnierza-AK-Okregu-Lodz-Barka.html> [data dostępu: 19.04.2018]. W Archiwum Polskiego Radia w opisie audycji pojawia się informacja o tym, że to Zygadlewicz czyta wiersz, nie ma jednak potwierdzenia, że jest to ta sama osoba.

wydarzyło się w przeszłości. (...) O czym teraz myślicie?”. Jest to realizacja funkcji fatycznej, 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 powtarzało się w innych dziełach tworzonych lub współtworzonych przez Zadrowskiego. W *Zagładzie polnego królika* z 1967, obok lektorskich zapowiedzi bohaterów, pojawia się anglojęzyczny fragment archiwalnego dźwięku z odliczaniem do startu i głosem: *There is something moving!*¹³¹. Dźwięki płynnie przechodzą w odgłosy z elektrowni, w której toczy się akcja reportażu¹³².

Jerzy Janicki i Marian Bekajło współpracowali wielokrotnie, a jednym z efektów tej współpracy była audycja *Lekcja poloneza* stworzona w 1961 roku, realizacją akustyczną zajął się Marian Adamski. Reportażysty przejrzyli 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, wyjątek stanowią: tytułowa lekcja poloneza, której dźwiękowy zapis towarzyszy słuchaczowi przez cały czas trwania audycji, informacja o srebrnej papierošnicy do odebrania w izbie wytrzeźwień – po tym anonsie autorzy umieścili rozmowę dwojga mężczyzn. Jeden z nich zaopiekował 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 papierošnicy. 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

¹³¹ Pol. „Tam coś się rusza!”.

¹³² Audycja opowiadała o kradzieży defektoskopu z elektrowni w Pątnowie i chorobie popromiennej złodzieja.

rozmowy słuchacz dowiaduje się, że ojciec nie mieszka z nią i matką, a powodem sprzedaży fortepianu są pieniądze potrzebne na wakacje dla dziewczynki.

Kilkanaście historyjek, do opowiedzenia 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 spłotła – na potrzeby reportażu – codzienna prasa. Motywem przewodnim autorzy ustanowili dźwięki poloneza, wprowadzili aktorkę odczytującą ogłoszenia, niektóre zilustrowali metaforycznie, nie poprzez rozmowę z autorem. Audycja ma ciekawą budowę, z pewnością jej struktura odzwierciedla artystyczny, dźwiękowo-ilustratorski zamysł twórców, nie jedynie poznawczy.

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 – główny bohater – stara dowiedzieć się jak najwięcej o jego rodzinie. Okazuje się, że Andrzej uciekł z domu dziecka, bo jak mówi, tam są sieroty, a on ma rodziców. Chłopiec 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 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 zatrzeć się 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. W kwestii konstrukcyjnej w reportażu *2 godziny, 45 minut i 15 sekund byłem z narzeczoną* interesującym zabiegiem było to, że „narratorem audycji był »uczłowieczony« mikrofon, który »mówił« -

odrealnionym głosem Macieja Kwiatkowskiego”¹³³. Jankowska określa *2 godziny, 45 minut...* jako próbę realizacji reportażu uczestniczącego, co faktycznie ma miejsce poprzez demaskowanie nieuczciwych kandydatów na mężów. Wprowadzenie Kwiatkowskiego w roli mikrofonu-narratora zdaje się być ciekawe ze względów estetycznych i realizatorskich.

Na lata sześćdziesiąte przypada najintensywniejszy, radiowy okres twórczy Jacka Stwory. W 1961 roku zrealizował on reportaż *Trzeba głęboko oddychać*. Historia dwóch mężczyzn osadzonych w więzieniu; więzień ze sprawy 14651 skazany na dożywocie za zbrodnie w Auschwitz i więzień ze sprawy 29856 skazany na dziesięć 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, fragment której – w formie opowiadania – został uhonorowany Nagrodą Polskiego Radia. Bohaterem jest Franek, blokowy z obozu koncentracyjnego, którego pierwowzorem była postać autentyczna. 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 opuścić jednak matki, więc Franek dał jej ostatnią radę: „trzeba głęboko oddychać”. Opowieści więźniów łączą się i uzupełniają. Autor nie skonfrontował swoich bohaterów podczas nagrań, ale dokonał tego dopiero w procesie montażu audycji. Obaj opowiadają tę samą historię, z dwóch jednak perspektyw.

Jacek Stwora nagrywał audycje, w których historie różnych osób, pozornie przypadkowych, tworzyły mozaikowy obraz tematu, jaki obrał autor. Dzieje się tak w reportażu $N^2 + N^3 + N^n$ – *zdążyć do nieskończoności* z 1962 roku. Zapowiedziani jako współcześni reportażyście 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-

¹³³ J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 105.

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 uczonym. 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. Bohaterem audycji jest aktorka, która zмага się z problemem alkoholowym. Nie wypowiada się ona jednak, jej obraz złożony jest z wielu opowieści jej przyjaciół i współpracowników. Charakter audycji zostaje zaznaczony już na początku, kilka – niemalże nakładających się na siebie głosów – odpowiada na pytanie, gdzie ona jest: że widziano ją wczoraj, gdzieś na schodkach. Późniejsze wypowiedzi, nigdy nie zdradzające personaliów bohaterki, dotyczą jej problemu, ale też osobowości, 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.

Wielokrotnie badacze radia zaznaczali¹³⁴, ja również przytoczę tę myśl, że dla Jacka Stwory najistotniejsze było starcie idei, przez które rozumiem takie skomponowanie reportażu, by słowami bohaterów przedstawiony został temat i pewien koncept autora. Audycje Stwory to radiowy obraz najszerszej perspektywy.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku ukształtowały się trzy szkoły polskiego reportażu radiowego. Podejście do głosu autora – w roli narratora obecnego w dziele – różniło szkoły warszawską i krakowską. Reprezentowana przez Jacka Stworę szkoła krakowska opowiadała się za jego obecnością. Stwora odautorską narrację „uczynił ważnym elementem utworu”¹³⁵, a zamiast relacjonować zdarzenia, budował dramaturgię ścierając myśli i idee¹³⁶. Jak pisze Jankowska, Stwora „rzeczywistość realną traktował instrumentalnie”¹³⁷, 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”¹³⁸. Niektórych z cech reportażu kreowanego – rola autora, wcieleniowość, sama kreacja – nie sposób nie przyrównać do dystynktywnych właściwości *feature’a*.

¹³⁴ Zob. też: E. Pleszun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia....*

¹³⁵ J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 106.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ E. Olejniczakowa, *Reportaż wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 19.

Cechami charakterystycznymi reportaży warszawskich było ich gawędziarstwo, metaforyczność opowieści. Przedstawiciele szkoły warszawskiej unikali głosu reportażystów w dziełach, stawiając tym samym autentyczny dźwięk i głos bohatera na pierwszym miejscu. Trzecią z powstałych w tamtym czasie szkół reportażu była szkoła białostocka reprezentowana, między innymi, przez Wiesława Janickiego. Dzieła spod białostockiego szyldu były satyrą, krytykowały negatywne zjawiska i często przybierały kabaretowe 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 po magazyny literackie, które dziś doskonale mieściłyby się w gatunku *feature*”¹³⁹, czego najlepszym dowodem jest opisana wcześniej audycja *Skrzydła na własny użytek*. Dla każdego reportażysty współpraca z tą redakcją była wyróżnieniem, a audycje tam powstałe 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 zwraca ich uwagę na bezpieczniejsze zagadnienia „niekontrowersyjnych epok historycznych”¹⁴⁰, rozwija się również nurt satyryczno-groteskowy. Jednak powstają w tym czasie dwa reportaże, które do dziś stanowią kanon tej sztuki audialnej: *Polski sierpień* Janiny Jankowskiej (1981) i *Festung Breslau* Jerzego Tuszewskiego¹⁴¹ (1980).

W 1983 roku powstaje Studio Form Dokumentalnych w II Programie Polskiego Radia, którym kieruje Tuszewski. Obok polskich dokumentów i reportaży, studio „przedstawia adaptacje największych dokonań światowych w dziedzinie dokumentu artystycznego, zwanego *feature* i form *ars acustica*”¹⁴². To właśnie Tuszewski udostępnił dla polskich słuchaczy jedną z ważniejszych audycji typu *feature* *Dzwony Europy* Petera Leonarda Brauna.

¹³⁹ J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia...*, s. 106.

¹⁴⁰ Tamże, s. 108.

¹⁴¹ 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.

¹⁴² J. Jankowska, *Sztuka...*, s. 109.

Później, w 1989 roku, gdy wielu zwolnionych wcześniej dziennikarzy powróciło do pracy w Polskim Radiu, powstało Studio Dokumentu i Reportaży w Programie I, a jego kierownikiem została Alicja Maciejowska. Istniało dwa lata, po których przekształciło się w Redakcję Reportaży – był to wynik połączenia z Redakcją Reportaży Programu IV. Szefem został Krzysztof Wyrzykowski. Studio Dokumentu i Reportaży Polskiego Radia jako samodzielna jednostka producencka powstało 1 sierpnia 1998 roku. Obecne jest na wszystkich antenach Polskiego Radia. Kontynuuje również tradycję Seminarium Reportaży zapoczątkowaną w latach 60. XX wieku¹⁴³.

Audycje radiowe realizowane od lat pięćdziesiątych na antenie Polskiego Radia i Radia Wolna Europa pod względem cech gatunkowych i struktury zbieżne są z zachodnioeuropejskimi realizacjami *feature*’ów. Polscy twórcy radiowi włączali elementy kreacji pod postacią gry aktorskiej, scenek słuchowiskowych, aktorskiego narratora. Wgląd w historię artystycznego reportażu radiowego i opis poszczególnych realizacji utwierdza w przekonaniu, że *feature* rozwija się w polskich radiostacjach od prawie siedemdziesięciu lat, nazywany jednak był 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*’a. Kreacja, którą dopuszcza pod wieloma postaciami wraz z rodzimą tradycją radiową, przyzwyczajeniami twórców i słuchaczy, sprawia, iż poszczególne realizacje diametralnie się od siebie różnią formami podawczymi i zastosowanymi efektami dźwiękowymi.

¹⁴³ Jankowska podaje 1970 rok jako datę pierwszego seminarium, jednak Pleszkun-Olejniczakowa przytacza wypowiedź Jacka Stwory z seminarium z roku 1967. Zob. Pleszkun-Olejniczakowa E., 2004, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin, s. 115–125.

2.4. REPORTAŻ ARTYSTYCZNY W ROZGŁOŚNI RADIO WOLNA EUROPA

Rys historyczny polskich reportaży artystycznych w polskich rozgłosniach 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 pod tytułem *Tu mówi Londyn - trzy słowa, które weszły do naszej historii*. Jubileuszowa audycja dotyczy emisji programów BBC dla zagranicy, które zaczęto nadawać w 1933 roku, powstała z okazji dwudziestej pierwszej rocznicy inicjatywy Brytyjczyków. Program – o czym wprost informuje narrator – ukazuje polską perspektywę radiowych działań BBC. Audycja, obok spikerskich zapowiedzi i newsów z lat trzydziestych, 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)

Mężczyzna: „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...”

Mężczyzna 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 – za sprawą Brytyjczyków i Amerykanów – stał się symbolem zwycięstwa w czasie II wojny światowej.

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

W 1955 roku w ramach cyklu *Teatr wyobraźni*¹⁴⁴ 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 udział wzięła drużyna Małkowskiego i problem z zapisaniem przybyłych harcerzy jako grupy polskiej. Scenka jest dwujęzyczna, aktorzy niemal każdą kwestię mówią w języku polskim i angielskim, a sukces – oznaczenie harcerzy polską flagą – komentuje narrator.

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

¹⁴⁴ Cykl *Teatr wyobraźni* RWE nadawany był w latach 1953-78.

przygotowane już odpowiedzi i nie ma miejsca na improwizację) z reportażem 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 wcześniej¹⁴⁵ *Dom nad Lemanem* 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 rolę przewodnika dla autorki. 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 szofera¹⁴⁶ 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 Stypułkowska¹⁴⁷ zastosowała w *Domu nad Lemanem* 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 będę pisała w kolejnym rozdziale, towarzyszy reportażowi i *feature’owi* od początku ich istnienia. Reportażysta niekiedy ujawnia się

¹⁴⁵ Nie jest znana data premiery audycji.

¹⁴⁶ Wypowiedź tłumaczona była na język polski.

¹⁴⁷ W audycji przedstawiona pod pseudonimem Jadwiga Mieczkowska.

w dziele bardzo subtelnie, sygnalizując na przykład zmianę miejsca akcji lub audycja opiera się o jego wypowiedź. Ta druga sytuacja pierwotnie wymuszona była przez możliwości techniczne, później zabieg ten miał również wymiar artystyczny. Podobną konstrukcję do omówionego wcześniej reportażu *Dom nad Lemanem* ma reportaż Wojciecha Trojanowskiego¹⁴⁸ *Dom Anny Frank*. Audycja z 1961 zbudowana 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*¹⁴⁹.

Daleko bardziej zaawansowaną formalnie audycję Trojanowski stworzył w 1962 roku. *Ta żołnierska piosenka* rozpoczyna się od „szeregu cytatów pisarzy i historyków, którzy zajmowali się kwestią powstania i pierwszego wykonania *Mazurka Dąbrowskiego*”¹⁵⁰. Dalej słuchacz towarzyszy reporterowi w jego podróży w poszukiwaniu miejsca powstania hymnu polskiego. Autor był przekonany, że utwór powstał 16 lipca 1797 roku¹⁵¹, wieczór ten został zainscenizowany słuchowiskowo, co stanowi drugą część reportażu Trojanowskiego. Jak podaje badacz Konrad W. Tatarowski, Trojanowski nazwał swój reportaż „imaginacyjnym”¹⁵² 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, wiąże się nie z kreowaniem światów nieistniejących, a przeciwnie: z próbą odtworzenia „zdarzeń z przeszłości”¹⁵³. Wnioski te, niezwykle istotnie w odniesieniu do reportażu artystycznego w ogóle, badacz konkluduje: „(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”¹⁵⁴. Wykreowane odwołanie do zdarzeń z przeszłości towarzyszy

¹⁴⁸ Wojciech Trojanowski – żołnierz kampanii wrześniowej, dziennikarz. Współpracował z „Przeglądem Sportowym”, Polskim Radiem, Głosem Wolnej Polski RWE. Autor cyklu reporterskiego *Wędrujący reporter*.

¹⁴⁹ *Pamiętnik Anny Frank* (1959) oryg. *The Diary of Anne Frank*, reż. G. Stevens, muz. A. Newman.

¹⁵⁰ K. W. Tatarowski, *Niezależna literatura i dziennikarstwo przed 1989 rokiem. Ludzie – idee – spory*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 60.

¹⁵¹ Tamże, s. 91.

¹⁵² Tamże, s. 92.

¹⁵³ Tamże, s. 93.

¹⁵⁴ Tamże.

niemalże każdej słuchowiskowej scence, która wzbogaca reporterski przekaz¹⁵⁵. Przywołanie przeszłości w słuchowiskowych scenkach twórcy audycji artystycznych wykorzystują do dzisiaj, autorzy *feature*’ów wykorzystują fikcję, która działa poniekąd w służbie prawdy.

Reportaż Zygmunta Jabłońskiego¹⁵⁶ *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 on fragmenty zapisków, niektóre z nich nabierają dialogicznego charakteru, gdy głos aktor wciela się również we wspomnianego w pamiętniku generała Duch 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 - słuchacz poznaje tajniki pracy wojska.

W *Wielkiej sieci* łączą się elementy narracji odautorskiej, typowej dla reportażu z tamtych lat, *feature*’a z elementami słuchowiska i 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, 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, odpisuje swoje odczucia względem Sudanu i określa miejsce akcji. Jednak Wujastyk nie jest 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 udratyzowanej formie sceny słuchowiskowej.

¹⁵⁵ Więcej o *feature* z elementami słuchowiska piszę w Rozdziale IV.

¹⁵⁶ Zygmunt Jabłoński – telegrafista, poeta, dramaturg, pracował jako dziennikarz w Głosie Ameryki i Radio Wolna Europa.

Śladami Stasia i Nel to reportaż bogato – chociaż momentami nieco tautologicznie¹⁵⁷ – 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!*¹⁵⁸ I mała karawana popędziła w cwał.”

Lektorka: „W ciszy słyszeć było tylko zziąjany oddech wielbłądów i głuche, szybkie uderzenia ich nóg o piasek, a czasem świst batów.”

W tym *featurze* 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, raczej odnoszą się 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 *featurem* narracji odautorskiej, lecz nosi również znamiona *feature'a* inscenizowanego, ze względu na fragmenty powieści. Jednak tekst pisany, w audycji wtórnie mówiony – odczytany – nie jest tekstem o charakterze dokumentalnym, który stanowi zazwyczaj podstawę *feature'a* inscenizowanego. Nie jest to jednak ukierunkowanie w stronę słuchowiska radiowego – powieść jest odczytana, nie zaś udratyzowana i odegrana przez aktorów.

Reportaż artystyczny w polskojęzycznych rozgłoszeniach radiowych rozwijał się pod początkiem istnienia form reportaży w Polskim Radiu i Radiu Wolna Europa. Zarchiwizowane audycje wskazują na początek lat pięćdziesiątych jako początki audycji typu *feature*, jednak należy pamiętać, że wiele realizacji nie przetrwało do

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ *Yalla* – (arab.) szybciej, idziemy.

dzisiaj, stąd niemożliwym jest wskazanie pierwszego polskojęzycznego *feature'a*. 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 do 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 III - NARRATOR W *FEATURE*

Artystyczne gatunki radiowe są określane jako formy narracyjne¹⁵⁹, do których zaliczane są: słuchowisko, 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*”¹⁶⁰, a Siobhan McHugh wskazuje na podcasting jako szansę na ich wzmożoną popularność i zainteresowanie ze strony słuchaczy¹⁶¹.

Anna Burzyńska podkreśla zmianę postrzegania kategorii narracji na przestrzeni lat: „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 komunikacyjny”¹⁶². 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, o narratorsze w słuchowisku *Dziesięć pięter* Cezarego Harasimowicza pisze:

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

¹⁵⁹ Zob. też: S. 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.

¹⁶⁰ J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako...*, s. 68.

¹⁶¹ S. 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.

¹⁶² J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako...*, s. 68.

maskowania jego awizualności. Skupiała się na opisach wyglądu bohaterów, miejsc, tego wszystkiego, czego sztuka foniczna nie była w stanie »pokazać«¹⁶³.

Narrator może pomóc zatem 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”¹⁶⁴. 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”¹⁶⁵.

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 wystąpić rola narratora, która prowadzona jest zazwyczaj przez jedną z trzech osób: autora dzieła, jego bohatera lub aktora¹⁶⁶. Nietypową sytuacją jest audycja bohatera-autora, w której te trzy role łączy 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: „Poprzez zróżnicowanie poziomów głośności

¹⁶³ J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 13 (2010), s. 483.

¹⁶⁴ Tamże, s. 482.

¹⁶⁵ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 78.

¹⁶⁶ Audycje, w którym występuje aktor omawiam w kolejnym rozdziale.

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 sensy”¹⁶⁷. 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 jako tło inne elementy. 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”¹⁶⁸. 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” treści audialne odbiorcy, a rozumiana może być jako wartościowa, artystyczna forma, równoprawna z głosem bohatera czy muzyką. Na przestrzeni lat zmieniła się jej rola, 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”¹⁶⁹, w mojej opinii, szczególnie w kontekście wprowadzenia narratora, stanowić może również 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’a* eksperymentalnego.

Narrator w *feature’ach* jest jednym z ważniejszych aspektów jego analizy. Nie oznacza to jednak, że 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 zdobycie nagrań z miejsca zdarzenia, cała audycja opierała się o wcześniej przygotowany tekst. Obecnie tekst

¹⁶⁷ K. Klimczak, *Reportaż radiowy – definicja i podział*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 14 (2011), s. 127.

¹⁶⁸ A. Pawlik, *Struktura narracyjna w słuchowisku adaptacyjnym (Na materiale Ostatniej wieczerzy według Samuela Becketta)*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Toruń 2011, s. 429.

¹⁶⁹ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 97.

narracji również zostaje wcześniej przygotowany: może być spisany lub jedynie wstępnie zaplanowany. Kwestia ta nieodczownie związana jest 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, fragmenty (dźwiękowe) filmów, przekazów telewizyjnych lub innych audycji radiowych. *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 Wilkonia¹⁷⁰ chciałabym przedstawić przełożenie klasyfikacji tekstów mówionych i pisanych na grunt rodzaju tworzyw głosowych w reportażu radiowym. Słowo mówione, zarówno prymarnie, jak i wtórnie, jest przedmiotem analizy radioznawców od dawna¹⁷¹. Przedstawiam zatem te kategorie, by wraz z przełożeniem tekstów pisanych na głos stanowiły kompletny obraz rodzajów tworzywa głosowego w *feature*.

Teksty mówione	Teksty pisane
1. Prymarnie mówione: a. Spontaniczne – słowo bohatera reportażu radiowego i <i>feature</i>’a. Bohater odpowiada na pytania reportażysty, nie wie, o co dokładnie będzie zapytany. b. Przygotowane – wypowiedzi reportażysty, które wcześniej zaplanował: wstęp do opowieści, opis miejsca akcji lub wypowiedzi bohatera, który wiedział,	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, jak na przykład: echa, pogłosy, natężenia,

¹⁷⁰ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 37.

¹⁷¹ Zob. też. K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, Łódź 2011, M. Kaziów, *O dziele radiowym*, Wrocław 1973, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku radiowym*, Warszawa 2001.

czego będzie dotyczyła rozmowa i dokładnie się do niej przygotował (np. urzędnik odpytywany w konkretnej sprawie) 2. Wtórnie mówione, odczytane - prymarnie pisane – spisany tekst narracji, który odczytuje autor, bohater lub aktor wcielają się tym samym w rolę narratora. Tekst jest mówiony wtórnie, ale nie funkcjonuje samodzielnie jako tekst pisany. 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.	modyfikacje słów. b. Przeznaczone do wygłoszenia – przemówienia czy oświadczenia, w kontekście audycji radiowych te, które zostały zarejestrowane na potrzeby audycji. 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’a</i>. 2. Prymarnie mówione – w tekstach pisanych są to wypowiedzi spisane z pierwotnej wypowiedzi ustnej (np. transkrypcje, protokoły), w audycjach radiowych prymarnie mówione teksty realizowane mogą być 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. 3. Stylizowane na język mówiony – realizowane poprzez inscenizowane fragmenty słuchowiskowe; dialogi symulują spontaniczne słowo bohatera,
--	---

	włączone do dzieł .
--	---------------------

Ryc. 4. Typologia tekstów pisanych i mówionych wg A. Wilkonja uzupełniona o przełożenie teorii na grunt *feature*'a wg opracowania autorki.

Klasyfikacja zapożyczona z badań literaturoznawczych uzupełniona została o treści genologicznie właściwe *feature*'owi i, poniekąd, reportażowi radiowemu. W powyższej tabeli opisane zostały wszystkie 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.

W oparciu o teorię narracji Gerarda Genette'a¹⁷² i adaptację tego podejścia na grunt radiowego *feature*'a, którego dokonali Pérez Esain i Susana Herrera Damas¹⁷³, chciałabym przedstawić rodzaje narracji, które mogą wystąpić w tego typu audycjach. W pierwotnie literaturoznawczej teorii uwzględnione zostały aspekty występujące w dokumentalno-artystycznych audycjach radiowych, a poszczególne kategorie dostosowane do audialnej materii¹⁷⁴.

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

1. Role obowiązkowe

1.1. Rola perspektywiczna związana jest ze źródłem wiedzy narratora. Niezbędnym jest, by narrator – zanim przekaże 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 zawsze¹⁷⁵, a podmiot percepcji – focalitator - może być

¹⁷² G. Genette, *Narrative Discourse*, Wydawnictwo Cornell University Press, Ithaca - New York 1980, s. 25–29.

¹⁷³ S. Herrera Damas, *The Roles Of The Narrator In Radio Features*, „Recherches en communication”, 2012, nr 37, s. 73-80. Zob. też: Pérez Esain, C., & Herrera, S. (2007). Tipología del narrador en los reportajes radiofónicos. In *Voces e Diálogo*, 9, pp. 57-68.

¹⁷⁴ Pierwszego przełożenia teorii Genette'a na grunt *feature*'a radiowego dokonali wyżej wymienieni badacze, jednak w tym rozdziale prezentuję systematykę rozpisaną w oparciu również o polskie realizacje i ugruntowane teorie radioznawcze.

¹⁷⁵ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo , Kraków 2012, s. .

ekstradiegetyczny i intradiegetyczny, co zostanie omówione w dalszej części tekstu. Fokalizacja realizowana może być na trzech poziomach¹⁷⁶:

- 1.1.1. Fokalizacja 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, fokalizacja 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'a*. Natomiast przy narratorze wieloosobowym lub zmiennym narracja prowadzona jest z punktu widzenia kilku bohaterów, narrator krąży między nimi i przedstawia ich zdanie.
- 1.1.2. Fokalizacja zewnętrzna – jest wyłącznie obserwacyjną. Narrator wie mniej niż bohater, obserwuje jedynie bohatera i może przekazać słuchaczowi tylko to, co zaobserwował i doświadczył za pomocą swoich zmysłów.
- 1.1.3. Brak fokalizacji lub wszechwiedza – narrator jest wszechwiedzący, nie jest też związany z punktem widzenia żadnej konkretnej postaci, 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 rodzajem sędziego, który ocenia postaci i ich myśli, uczucia, postępowanie¹⁷⁷. Nie jest to jednak forma popularna w *feature* ze względu na jego dokumentalny charakter. Narrator może być wszechwiedzący w *feature'ach* 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.

¹⁷⁶ Zob. też.: H. Markiewicz, *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, : nr 85/4, s. 225-235.

¹⁷⁷ S. Herrera Damas, dz. cyt., s. 75.

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 stosowane w dziełach artystyczno-dokumentalnych, jednak wszechwiedza musi być traktowana w ramach wyrazu artystycznego i tylko w tym aspekcie do *feature'a* przystaje. Nie może być zaś 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 *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 eksplicytna, 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)”¹⁷⁸. 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 narratora¹⁷⁹:

¹⁷⁸ R. Birkholc, *Fokalizacja w filmie*, Poetyka – Dynamiczny Podręcznik, <https://poetyka.wordpress.com/>, [data dostępu: 10.05.2018].

¹⁷⁹ S. Herrera, dz. cyt., s. 76-78.

- 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'ach* historycznych, gdzie reportażysta próbuje dociec prawdy w sprawie sprzed lat.
- 1.2.2. Ekstradiegetyczny — homodiegetyczny – narracja pierwszego stopnia; narrator jest świadkiem danego wydarzenia i o nim opowiada, nie jest jednak jej głównym bohaterem. Jest to bodaj najczęściej spotykana narracja w reportażach radiowych i *feature'ach*, 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'a* bohatera-autora.
- 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 radiowych¹⁸⁰. W realizacjach artystycznych pojawia się również drugi narrator, przykładem jest *feature* Jensa Jarischa *Dzieci Sodomy i Gomory*, gdzie obok narratorki (głównej) jest również *Begleitstimme*¹⁸¹.
- 1.2.5. Intradiegetyczny — homodiegetyczny – narracja drugiego stopnia; narrator opowiada historię, w której jest świadkiem. Przy zastosowaniu narracji odautorskiej, kiedy to autor *feature'a* 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 podstawą między innymi dzieł mozaikowych łączących narrację odautorską i bohatera-autora. W partiach realizowanych przez samego bohatera, jest on narratorem drugiego stopnia.

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ O tej realizacji piszę więcej w rozdziale V.

2. Harris wyróżnia trzy dodatkowe role, jakie pełnić może narrator¹⁸²:

2.1. Fatyczna, angażująca słuchacza - narrator stara się podkreślić związek z odbiorcą. Narrator może wpływać na zachowanie i odczucia słuchacza poprzez wypowiediane słowa: sugerowanie nastroju, próba 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*’ów 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 w 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 pojawia się autor w roli narratora. Reportażysta komentuje sytuację, dopowiada, umiejscawia akcję, co jest często spotykane w radiowych reportażach. Partie narracyjne nie są wypowiedziane 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.

¹⁸² S. Herrera, dz. cyt., s. 78.

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, *Bluebell: The Last Voyage* Hany Walker-Brown czy *The Cow Day* Pejka Malinovskiego. To oczywiście jedynie kilka wybranych przykładów, o których zdecydowałam się wspomnieć. 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 reportażystki. W audycji *Tak blisko, tak daleko* narracja odautorska odgrywa dużą rolę, ponieważ stanowi opowieść autorki i jednocześnie zastępuje tłumaczenie z serbskiego.

Z kolei *Bluebell: The Last Voyage* jest klasycznym przykładem 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*. Reportaż artystyczny powstał w 2003 roku, opowiada o nielegalnych imigrantach w Polsce i ich, często koszmarnej, drodze do Europy. Reportaż jest efektem stypendium Konkursu Stypendialnego imienia Jacka Stwory dla młodych twórców, które Katarzyna Michalak otrzymała w 2002 roku.

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, 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 zeszyt (pauza) czołgi”. Taki zabieg realizuje założenia opisane przez Bachurę, jako dopełnienie audialności, wyjaśnienie sytuacji, dodanie ślepemu medium „wizualności”¹⁸³. Dla słuchacza opowieść staje się bardziej obrazowa i łatwiejsza do wyobrażenia.

Stosuje również inne formy podawcze, poza podstawowym tworzywem reportażu radiowego – głosem bohatera – reportażystka zdecydowała się na użycie kilku tłumaczy, fragmenty mówione przez kobiece bohaterki tłumaczy kobieta. Podobne głosy obu kobiet pogłębiają wrażenie autentyczności, tłumaczenie nie zakłóca obioru opowieści. W audycji użyto radiowego newsa bądź stylizację 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 wędrówce Mojżesza przez pustynię z niewoli egipskiej, fragment Ewangelii. Fragmenty te zestawione są na przykład z dźwiękiem zakładanych kajdanek imigrantom, co tworzy pewien kontekst i buduje atmosferę audycji. Reportaż ten cechuje interesująca struktura, kompozycja jest skomplikowana, co odzwierciedlać może sytuację bohaterów.

Z kolei w audycji *Mijając Ewę* autorka w pierwszych chwilach buduje scenografię dzieła: rozpoczyna od krótkiego nagrania aklamacji z Mszy Świętej, bezpośrednio przechodzi do żebrzącej dziewczynki, by w dwudziestej piątej 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.

¹⁸³ J. Bachura, *Analiza semiologiczna...*, s. 483.

Charakterystyczne dla audycji lubelskiej reportażystki jest informowanie słuchacza, skąd zna bohatera, o czym opowiada na przykład w reportażach *Jakiś inny* i *Buchta*. Audycję *Jakiś inny* rozpoczyna rozmowa telefoniczna autorki ze znajomą dziennikarką. Zostaje jednak przerwana, 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 – ze względu na ich rolę w kształtowaniu kompozycji dzieła, która z kolei stanowi o przynależności gatunkowej.

Audycja Katarzyny Michalak i Magdaleny Geizler z 2018 roku, *Buchta*, to opowieść o Helenie Piskor i jej poszukiwaniu rodziny. Rozpoczyna ją wypowiedź bohaterki, po niej zaś następuje pierwsza partia narracyjna. Wypowiedź autorki jest długa, a zawarte w niej informacje szczegółowe i opowiadające o samych początkach 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 Mircza (...) w latach pięćdziesiątych. Było głośno w tamtych latach na temat dzieci sprzedawanych za pieniądze. Proszę, udostępniajcie, 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 reportaży 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 stwierdzić można, iż odbiorca przyjąłby audycję w niezmienny sposób bez znajomości faktów ze wspólnej przeszłości autorek. Jednak owa autorska wizja, którą przywoływałam wcześniej i do której niejednokrotnie jeszcze 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 stworzone przez Katarzynę Michalak są trudne do jednoznacznego sklasyfikowania jako reportaż radiowy lub *feature*. W Polsce najczęściej określone są reportażami radiowymi, jednak podczas festiwali międzynarodowych uznawane są za *feature*, wyjątek stanowi *Eden za wąską rzeką*, który sama autorka klasyfikuje jako *feature*¹⁸⁴. Wynika to z omawianych w poprzednim rozdziale różnic w nomenklaturze radiozawczej w Polsce i na świecie.

Partie narracyjne Michalak są silnie związane z informowaniem słuchacza, z funkcją poznawczą, doprecyzowaniem historii, jednak reportażystka fakty podaje w sposób barwny, język jest poetycki, metaforyczny. *Feature* to przede wszystkim reportaż artystyczny i osobisty, z wyraźnie zarysowaną perspektywą autora. Szczególnie widoczne jest to w audycji *Złoty chłopak*, w której klamrą historii jest wprawienie w ruch koła zabytkowej maszyny do szycia przez mamę autorki towarzyszącą nagraniem. Mimo że Michalak nie miała wiele wspólnego z bohaterem reportażu, Abrahamem Tuszyńskim, opowieść staje się osobista, ten nieprzewidziany moment, o którym słuchacz dowiaduje się z partii narracyjnej, zmienia wydzźwięk opowieści na bardziej personalny. Audycję *Złoty chłopak* – ze względu na występujące

¹⁸⁴ K. Michalak, cyt. za: W. Łuka, *O odpowiedzialności reportera...* [data dostępu: 28.02.2018].

w dziele różne rodzaje kreacji – omawiam dokładniej w rozdziale IV, w podrozdziale poświęconym audycjom mozaikowym.

Analogiczną rolę przyjęła Hana Walker-Brown w audycji *Bluebelle: The Last Voyage. 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. Jedenastoletnia 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 osiemdziesiątych 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”¹⁸⁵.

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 Clodaghę Simonds i wykonana przez grupę Fovea Hex. Autorka posłużyła się również charakterystyczną dla niej aranżacją budującą przestrzeń dźwiękową stworzoną w oparciu o dźwięki elektroniczne i cyfrowe¹⁸⁶.

¹⁸⁵ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

¹⁸⁶ Dźwięki elektroniczne wytwarzane są przez syntezatory, cyfrowe zaś generowane i przetwarzane są cyfrowo.

Autorka w partiach narracyjnych 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 Duperrault 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'a*, jednak zaznaczenie intraautodiegetycznego charakteru jej wypowiedzi jest istotne dla zrozumienia całej konstrukcji narracyjnej *feature'ów* narracji odautorskich, które zwykle w taki sposób operują poziomami narracji. Autorka jako narrator ekstradiegetyczny nakreśla ramy opowieści, jednak jej treść pozostaje w rękach uczestniczki wydarzeń.

Dwie ostatnie audycje, które chciałabym przywołać w opisie *feature'ów* narracji odautorskiej są zbudowane niemalże w całości 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*¹⁸⁷ 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 dorosłość 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

¹⁸⁷ Ze względu na fakt, iż audycja po wprowadzeniu zmian została zakwalifikowana do emisji podczas IFC i dobrze przyjęta przez międzynarodowe grono twórców radiowych, zdecydowałam się na przywołanie w pracy późniejszej wersji *feature'a*.

efektem jest przekaz bardzo emocjonalny i wzruszający. *Feature'a* rozpoczyna rozmowa Świerczyńskiej-Dolot z córką:

„Autorka: Idziemy już spać, dobrze? (...)

Córka: Robiłam coś fajnego.

Autorka (szepcząc): 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 w pierwszej partii narracyjnej umiejscawia akcję i przeprowadza słuchacza przez scenerię, w której się znajduje: „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 słysząc ich powitanie, sygnalizuje również obecność serbsko-polskiej tłumaczki, Małgorzaty, opowiada o swoich emocjach związanych z pobytem w Bośni.

Dopiero po tym przechodzi do – w pewnym stopniu – podwójnej roli. 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 Amele: „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). Próbowала 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 bez troski scena przechodzi płynnie w dalszy ciąg opowieści o walkach w Sarajewie – główny trzon *feature'a*, 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* 'a: dziecko w obliczu wojny.

Ostatnia scena to kolejne spotkanie słuchacza z córką autorki. W ostatniej partii narracyjnej autorka mówi: „(w tle głos bawiącej się dziewczynki) Patrzę 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 beztrósko (...), 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 o narrację odautorską. 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 przejmując 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 ogólna refleksja na temat okrucieństwa wojny.

Audycją, która najsilniej związana jest z narracją odautorską jest *A Cow A Day* Pejka Malinovskiego¹⁸⁸, dokumentalisty radiowego i poety. 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, wchodzi do sklepów (...), więc postanowiłem śledzić krowę (...), chcę zobaczyć, gdzie pójdzie, chcę zobaczyć miasto jej oczami”. Nowatorski pomysł autor komentuje słowami: „To

¹⁸⁸ Pejk Malinowski to niezależny dokumentalista radiowy i poeta. Tworzy dla BBC i Falling Tree. Jego audycje były wielokrotnie (m.in. Prix Europa za 2014 *Everything, Nothing, Harvey Keitel* w 2014 roku w kategorii *Best Radio Drama*).

eksperyment: zrobienie audycji o czymś, o czym nic nie wiem. Zazwyczaj w radiu wypowiadają się jakieś autorytety, ale ja nim nie jestem. Postaram się po prostu być blisko niej i słuchać”.

Podążanie za zwierzęciem jest motywem przewodnim *feature’a*, staje się też przyczynkiem do rozwijania refleksji na inne tematy. Wśród dźwięków indyjskiej ulicy Malinowski nie tylko opisuje krajobraz i spotkanych ludzi, ale również formułuje teoretyczne wnioski związane między innymi 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”.

Malinowski trafia również na plan filmowy bollywoodzkiej produkcji, 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 siebie spontanicznością, wniosła do audycji nowe tworzywo głosowe. Autor w niektórych partiach narracyjnych 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 wypowiadaniem się o religii i, co za tym idzie, o krowach.

Bogate udźwiękowienie, które zbudowało indyjską scenografię, tworzone było bez konkretnego planu. Autor wybierając tę osobliwą linię przewodnią pozwolił sobie na nieprzewidywalny rozwój wydarzeń. Zaplanowane zdają się być jego niektóre przemyślenia, chociaż partie narracyjne poety nie były wcześniej spisane. Autor jest narratorem *feature’a*, ale nie jest 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’a* jako narracji odautorskiej, nie zaś bohatera-autora.

Feature’y, które opisałam w tym rozdziale łączy obecność odautorskich partii narracyjnych, jednak sposób, w jaki zostają wprowadzone jest różny: 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 wtórnie mówionym, a prymarnie pisany lub, rzadziej, teksty prymarnie mówione wcześniej przygotowane¹⁸⁹.

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 w oparciu o rozmowę reportażysty, który z kolei może ujawnić się lub pozostać niesłyszalnym w dziele.

Specyficzną w tej kwestii jest realizacja *Man at Beer Cafe* autorstwa Susanne Björkman¹⁹⁰. Autorka wprowadziła do audycji swego rodzaju „narrację bez narracji”, zabieg ten opiszę w dalszej części podrozdziału. Natomiast charakterystycznym dziełem, w którym w rolę narratora wcielił się sam bohater jest *My Lobotomy* z 2005 roku. Audycja została zrealizowana przez Davida Isaya¹⁹¹ we współpracy z Piąą 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 sześćdziesiątych ubiegłego wieku został poddany bohater. Osobami wypowiadającymi się na początku *feature’a* są inni pacjenci tego samego lekarza, który przeprowadził zabieg u Dully’ego. Po opisie operacji muzyka, wcześniej towarzysząca słowom, 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, mówi: „Do tej pory nie dzieliłem się tym faktem z nikim [...]. Teraz dzielę się z Tobą”.

¹⁸⁹ A. Wilkoń, dz. cyt., s. 37.

¹⁹⁰ Susanne Björkman, szwedzka profesor i reportażystka, karierę rozpoczęła w Swedish Radio Company w 1971 roku, laureatka nagrody Prix Italia za *I skuggan av Fantomen*.

¹⁹¹ David Isay – producent radiowy, założyciel *Sound Portraits Productions* i *StoryCorps*. Stypendysta „grantu dla geniuszy” - *The MacArthur Fellows Program*.

Słowa te skierowane są bezpośrednio do słuchacza. Ten zabieg narracyjny nie tylko skraca dystans pomiędzy bohaterem a słuchaczem, lecz również sprawia, 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 narracja, która prowadzona przez Dully’ego 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”¹⁹².

W całej audycji Howard Dully łączy role bohatera i narratora, tylko w jednej ze scen obecny jest 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 narracyjna część, 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 *feature’a*, stanowi przedostatni element audycji i ostatni przystanek Howarda Dully’ego na drodze

¹⁹² E. Brys, cyt. za: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 77.

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 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 od 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 na zakwalifikowanie audycji jako *feature* narracji bezpośredniej.

Audycją, którą wspomniałam na wstępie podrozdziału, jest *Man at Beer Cafe*. Autorka zrealizowała audycję w barze, w którym czas spędzał samotny mężczyzna. Bohater otwiera się przed reportażystką i w trakcie nagrania zwierza się jej. Nagranie nie zostało planowane, autorka nie była umówiona w „Beer Cafe” w Malmö ze swoim rozmówcą, jednak ich nieoczekiwane spotkanie zaowocowało interesującą audycją. Nietypowa konstrukcja audycji polega na tym, iż mimo spontanicznego spotkania monolog mężczyzny nosi znamiona partii narracji bezpośredniej.

W pierwszych słowach bohater mówi: „Jesteś samotnym człowiekiem. Masz niewielu 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 powinieneś 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 fatyczną funkcję narracji w dziele, jako jedyne tworzywo głosowe niewątpliwie pełnią 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 – zdaje się wskazywać na realizację reportażu radiowego i swoistą dekapitację *feature'a*: 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 – by posłużyć 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

Feature'y 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 udostępnić bohaterowi sprzęt nagrywający czasowo, 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*, krótkie nagranie z serii *Amerian 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 go u swojej matki. Zaczęła nagrywać listy do syna, ponieważ była nosicielką wirusa HIV i nie miała pewności, czy uda jej się osobiście porozmawiać z dzieckiem. 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 prywatne pierwotnie nagrania kobiety stały się materiałem do stworzenia audycji radiowej. Mimo iż jako autor *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 określony jako ekstraautodiegetyczny. Jest to narracja pierwszego stopnia, stanowi bowiem trzon całej audycji. Autorzy-bohaterowie wypowiadają się w pierwszej osobie, są protagonistami swoich *feature*'ów. Audycji o charakterze bohatera-autora powstaje coraz więcej, szczególnie w formie podcastów. Dwa, które opiszę, różnią się od siebie: pierwszy z

nich skupia się na osobie autora całkowicie, w drugim zaś główną bohaterką jest córka autorki oraz ich relacja. Audycje *Meat-Host's Fat* 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 ze względu na możliwie największe skrócenie dystansu pomiędzy słuchaczem a autorem oraz pełną subiektywizację przedstawianych treści. Takimi *featurami* są na przykład wspomniane wyżej podcasty i audycje *The Swansong* Hany Walker-Brown, *As Many Leaves* Sally Herships i *The Ground We Lived On* Adrien Nicole LeBlanc.

Pierwszą audycją, jaką chciałabym opisać jest *Meat* autorstwa Jonathana Zentiego¹⁹³. Podcast jest realizacją międzynarodową, tematem jest ludzkie ciało. Każdy z odcinków opowiada o konkretnej części ciała i historii, jaką ona tworzy. Bohaterem pierwszego odcinka podcastu¹⁹⁴ jest jego autor, odcinek zatytułowany jest *Host's Fat* (pol. 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: kłopoty 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 dyskotecie, na plaży, podczas prowadzenia samochodu (...).”

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

¹⁹³ Jonathan Zenti – niezależny producent radiowy włoskiego pochodzenia, finalista Prix Europa, założyciel MIRP – Meeting of Independent Radio Producers.

¹⁹⁴ *Host's Fat* był prezentowany jako samodzielnie funkcjonujące dzieło – swego rodzaju radiowy *stand alone* - w ramach International Feature Conference w Pradze w 2018 roku.

„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”.

Przytoczy wyżej fragment zdaje się być dialogiem, jednak wypowiedzi znajomych autora i jego komentarze są formą paradiologiczną, 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 ekstraautodiegetycznym, 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.

Zenti jest bohaterem wyrazistym i bez wątpienia najważniejszym w audycji. Jego historia jest soczewką, przez którą słuchacz spojrzeć może na zmagania – głównie stwarzane przez społeczeństwo – osób z nadwagą. *Host's Fat* jest *featurem*, 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 również stały się prywatne pobudki autora: doświadczenia z kobietami i znajomymi, relacje ze społeczeństwem czy domniemane problemy zdrowotne. Przekaz jest niezwykle personalny, momentami wręcz intymny, punkt ciężkości niezmiennie położony jest na autorze i jego odczuciach, stąd moje przekonanie, iż jest to wzorcowa realizacja odmiany *feature'a* bohatera-autora.

Kolejnym podcastem, który chciałabym przywołać jest audycja autorstwa Marlo Mack¹⁹⁵. Kobieta jest Amerykanką, matką transgenderycznej córki, tworzy podcast zatytułowany *How To Be A Girl*. Pierwszy odcinek został opublikowany w lipcu 2014 roku. Po roku nawiązała współpracę z publiczną stacją radiową KUOW-FM w Seattle. Dotychczas powstało osiemnaście odcinków, część z nich została zaprezentowana w

¹⁹⁵ Pseudonim autorki.

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 zdecydowała się na imię swojej cioci, M¹⁹⁶.

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 przeplatane zostają z wypowiedziami narracyjnymi autorki. Pytając, czego powinna nauczyć córkę w kwestii bycia dziewczynką i zastanawiając się, czy sama wie, jak nią być, wyjaśnia też tytuł, jaki nadała serii.

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 każdorazowo 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, można zakwalifikować podcasty do grupy *feature’ów* bohatera-autora. Tego typu audycje zawierają nagrania, które zostały zarejestrowane przez samego bohatera dzieła.

Opis audycji, które nie powstały w ramach podcastu, chciałabym zacząć od *The Ground We Lived On*. To audycja autorstwa Sary Kramer¹⁹⁷ we współpracy z Nicole

¹⁹⁶ Marlo Mack nie podaje pełnego imienia córki, jedynie inicjał.

¹⁹⁷ Sara Kramer – amerykańska dokumentalistka, dziennikarska i producentka radiowa. Producentem wykonawczym był *The Ground...* David Isay.

LeBlanc¹⁹⁸, amerykańskiej dziennikarki i autorki nagrań. Kobieta podczas odwiedzin u swojego chorego ojca nagrywała ich rozmowy. Z ojcem Adrianem Leonem LeBlanc¹⁹⁹ łączyła ją bardzo silna więź, rejestrowanie spotkań wynikało z choroby ojca, kobieta chciała zachować zapis ich relacji oraz utrwalić brzmienie głosu swego ojca. Już w pierwszych minutach reportażu Adrian Nicole mówi, że lubi jego głos. Na nagraniach słysząc rozmowy córki i żony Adriana, jego głos oraz fragmenty narracyjne należące do Adrien Nicole.

Feature o samej sobie przygotowała również Hana Walker-Brown. W audycji *Swansong* 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 samej sobie, ale chęć opowiadania historii jest większa, niż chęć odpowiedzi na pytanie, dlaczego właściwie to robi. Przyczyną stworzenia *Swansong* jest sytuacja, w której znalazła się autorka: jej babcia była przytrzymywana przy życiu przez siedem godzin, by rodzina zdążyła przyjechać do szpitala i pożegnać się. Walker-Brown mówi, że „została złapana pomiędzy smutek a pragnienie opowiedzenia historii”. W *featurze* wypowiadają się również ojciec i dziadek autorki, opowiadają o zmarłej. Walker-Brown jednak nie tylko wspomina babcię i nie relacjonuje całego pobytu w szpitalu, ale również snuje 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.

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'a* jako opowieści osobistej.

Ostatnim przykładem reprezentującym tę odmianę gatunkową jest *As Many Leaves* Sally Herships: „subtelny i szczery obraz żalu i złamanego serca po zakończeniu związku”²⁰⁰. Po rozstaniu z mężem, Herships zaczęła prowadzić audialny pamiętnik, który miał jej pomóc w zrozumieniu nowej sytuacji i pogodzeniu się z nią. W prologu

¹⁹⁸ Amerykańska dziennikarka, stypendystka *The MacArthur Fellows Program*

¹⁹⁹ Ojciec i córka nosili to samo pierwsze imię.

²⁰⁰ Opis audycji, www.fallingtree.co.uk/archive/as-many-leaves/ [dostęp: 20.07.2018].

do opowieści autorka wspomina, że oglądanie filmów o tematyce miłosnej jest dla niej zbyt trudne, przegląda ubrania męża, zaczyna płakać. Prolog kończy muzyka²⁰¹, 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, byłam 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 w oparciu o wcześniej przygotowaną partię narracyjną. 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: etap deserów lodowych, etap jedzenia na pocieszenie i etap pączków. Ta beztroška i radosna scena bezpośrednio przechodzi 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, że 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, bez uwzględniania dat. Upływ czasu jest sygnalizowany przez autorkę w wypowiedziach: „parę tygodni później”, „minęło tylko osiem tygodni”, sporadycznie określa dni z większą precyzją: „są Święta”, „dzisiaj pierwszy stycznia”.

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

Główną bohaterką bez wątpienia jest autorka. W audycji pojawiają się jeszcze: siostra Herships, ciotka, przyjaciele. To jednak tylko szczątkowe wypowiedzi, sygnały ich obecności. Głównymi twórczami głosowymi są nagrania audiopamiętnika i partie narracyjne autorki. Te pierwsze przeprowadzają słuchacza przez meandry samotnego

²⁰¹ Muzykę skomponowali Nina Perry i Danny Keane.

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 ocalałam (...), pozwolą mi coś zmienić” lub „gdy zaczęłam nagrywać tę opowieść (...)”.

Autotematyzm jest charakterystyczny dla *feature’ów* bohatera-autora, w których autorzy tworzą audycje o sobie²⁰². Te bardzo osobiste historie nie tylko ujawniają uczucia autora, ale również demaskują proces tworzenia audycji, w szczególności cel, dla którego powstaje bądź ewentualne trudności w jej realizacji. Niezależnie od tego, czy autor tworzy *feature’a* 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’y bohatera-autora nierozłącznie związane są 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 – chociaż o reportażowej naturze – subiektywne i osobiste. Autor w audycjach typu *feature*, co omawiałam w pierwszym rozdziale, jest równie istotny, co jego bohater, 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 do opowiedzenia historii lub bohater może przejąć funkcję autora, by zbliżyć się do słuchacza.

²⁰² W odróżnieniu od tych *feature’ów* bohatera-autora, w których autor używa nagrań zrealizowanych przez swojego bohatera.

ROZDZIAŁ IV - AKTOR I ELEMENTY SŁUCHOWISKOWE W *FEATURZE*

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, dystyngowanego tonu aktorskiego głosu i w czasie, gdy w latach pięćdziesiątych 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 reportaży²⁰³.

Aktor obecny w radiowym reportażu to zawsze element kreacji, o ile sam reportaż nie jest poświęcony osobie aktora. W oparciu o sposoby, w jakich gra aktorska może zostać wykorzystana w reportażu artystycznym, wyodrębniłam dwie kategorie: *feature* z elementami słuchowiska i aktorski. Aktor może również wcielać się w rolę narratora; nie omawiam jednak w tym rozdziale takiego rozwiązania, ze względu na fakt, iż tekst, który wówczas wypowiada aktor nie jest związany bezpośrednio 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'a* z elementami słuchowiska. Audycje tego typu, obok ciągłej linii fabularnej, zawierają kilkunastosekundowe sceny dramatyczne. W *feature'ach* 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 pretekst do realizacji dźwiękowego filmu. Filmową terminologię w kontekście dzieł audialnych przywołuje również Maciej Drygas²⁰⁴, z wykształcenia filmowiec, który podczas tworzenia pierwszego słuchowiska dokumentalnego – *Testamentu*, którego analizy podejmę się dalej – opisał pracę nad materiałem radiowym, porównując ją do tworzenia dokumentu audiowizualnego dla niewidomych:

²⁰³ J. Jankowska, dz. cyt., s. 101.

²⁰⁴ Polski dokumentalista, reżyser filmowy i radiowy, scenarzysta. W 2014 został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za *wybitne zasługi w pracy twórczej i działalności artystycznej, za osiągnięcia w promowaniu polskiej kultury*.

„Brzmi paradoksalnie, jednak to moje bardzo osobiste odkrycie uchyliło mi nowe, nieznane dotąd wrota do niezwyklej krainy, w której można malować dźwiękiem, budować całkiem widzialny świat, wykorzystując scenografię dźwiękową”²⁰⁵. Fragmenty słuchowiskowe często udźwiękowione są charakterystycznie dla danej epoki, ubarwione dźwiękami, które dodatkowo pobudzają wyobraźnię słuchacza.

Feature z elementami słuchowiska jest kategorią realizowaną stosunkowo rzadko w porównaniu do, na przykład, *feature’a* aktorskiego. Przykłady, które omawiam są w większości dziełami polskimi, zagraniczni twórcy decydują się na taką formę kreacji dużo rzadziej. Co warto zauważyć, partie słuchowiskowe często współwystępują w *feature’ach* z innymi elementami kreacyjnymi: narratorem, partią narracyjną odautorską lub innymi komponentami.

Jeden z pierwszych polskich *feature’ów*, opisany przeze mnie w Rozdziale II, *Skrzydła na własny użytek* Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Andrzeja Mularczyka, jest właśnie audycją z elementami słuchowiska. Autorzy połączyli obie formy, by w ten sposób przedstawić artystyczny, dźwiękowy obraz małego miasteczka.

Zagranicznym dziełem, który nosi znamiona tej odmiany gatunkowej jest *An Unholy Trinity* Tima Desmonda. Jednak ze względu na dużą rolę odautorskiej narracji, audycję tę zakwalifikowałam 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 *feature’y*, w których bohatera reportażu artystycznego odgrywa aktor. Kwestie wypowiedane przez aktora to zwykle listy, dzienniki czy pamiętniki bohatera. Włączenie do dzieła reportażowego bohatera odegranego nie jest typową metodą opowiadania historii przez reportażystów. Częstym powodem, dla którego decydują się na takie rozwiązanie, jest chęć przedstawienia historii nieżyjącego bohatera lub takiego, z którym z innych względów trudno nawiązać bezpośredni kontakt²⁰⁶. Twórcy reportażu 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 afekcjonalne, wprowadza jednak element kreacji. Zabieg ten nie narusza zasady opowiadania w reportażu o

²⁰⁵ M. Drygas, *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz i A. Niziołek, Kraków 2010, s. 310.

²⁰⁶ Na przykład bohaterowie osadzeni w więzieniu lub niemi.

wydarzeniach prawdziwych, wprowadza natomiast formę zmyślenia, 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.

Przykłady, które będę analizowała opisując *feature*'y aktorskie to *Black Roses. The Killing of Sophie Lancaster* realizowane przez Susan Roberts²⁰⁷, *El's Story* autorstwa Natalie Kestecher²⁰⁸, *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galka. W obu dziełach aktorka wciela się w rolę głównej bohaterki. Powodem, dla którego autorki *feature*'ów zdecydowały się na włączenie tej formy kreacji do dzieła, jest znaczne ułatwienie odbioru, wzmożenie jego przejrzystości.

Aktor odgrywający bohatera może jednocześnie pojawić się w roli bohatera w ramach scenki słuchowiskowej, co miało miejsce na przykład w dziele *Wielka sieć* Zygmunta Jabłońskiego. Czy w takiej sytuacji można w ogóle mówić o *featurze* aktorskim czy może o elementach słuchowiska z wydłużonymi monologami? Rozróżnienie między odmianami w tym przypadku 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 nieodłącznym jej 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 o grę aktora i być dodatkowo wzbogacona formą dialogiczną, teatralną. W przypadku rozdzielenia tematycznej pomiędzy 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.

²⁰⁷ Susan Roberts producentka radiowa, tworzy dla BBC Radio Drama North, była redaktor naczelna departamentu słuchowisk.

²⁰⁸ 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

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 Czarnek²⁰⁹ mogą być również metodą zaprezentowania dokumentów czy wydarzeń z przeszłości. Scenki prezentujące wydarzenia dawnych lat zawarte zostały w audycjach *Złoty chłopak* i *Modlitwa Zapomnianej* Katarzyny Michalak²¹⁰ oraz w *Testamencie* Macieja Drygasa.

Dzieło Macieja Drygasa zatytułowane *Testament* określane bywa mianem reportażu, jak pisze o audycji Budzyński²¹¹ lub słuchowiska dokumentalnego – taka informacja dostępna jest na przykład w biogramie Drygasa w fundacji „World from Dawn till Dusk”²¹². Termin *słuchowisko dokumentalne* jest rzadko używany w polskim radiozawstwie. Klimczak definiuje słuchowisko dokumentalne jako „bazujące na archiwum dokumentów”²¹³, odróżniając je od dokumentu fabularyzowanego, „gdzie o prawdziwych wydarzeniach informują nas aktorzy”²¹⁴. 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 rzeczywistych²¹⁵. Kwestię 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 niemierzalna”²¹⁶. Badaczka wskazuje na łatwość, z jaką autorzy mogą przekroczyć ramę gatunkową słuchowiska dokumentalnego zmieniając je w adaptację słuchowiskową. W przypadku omawianego

²⁰⁹ P. Czarnek, *Percepcja reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców” nr 20, 2017, s. 234.

²¹⁰ Audycje, ze względu na równie istotne partie narracji odautorskiej, omówione zostały w rozdziale IV, w podrozdziale dotyczącym *feature’ów* mozaikowych.

²¹¹ A. Budzyński, *Literatura...*, s. 89. W kategorii „dokument” audycja uzyskała nagrodę Prix Italia w 1992 roku.

²¹² M. Drygas, <http://www.wfdtd.pl/en,tutors,maciej-drygas.html>, / [dostęp: 10.03.2018].

²¹³ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 55.

²¹⁴ Tamże, s. 56.

²¹⁵ Tamże.

²¹⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 49.

tutaj *Testamentu* kierunek zmian był jednak nieco inny. Drygas zdecydował się na połączenie dokumentów, elementów słuchowiska dokumentalnego z głosem bohatera rzeczywistego, nieodegranego przez aktora. Takie przesunięcia w ramach pracy z dokumentami i nagraniami archiwalnymi spowodowało, w moim rozumieniu, zmianę ze słuchowiska dokumentalnego w *feature*.

Testament traktuje o tragicznej historii Ryszarda Siwca, który 1968 roku w akcie protestu dokonał publicznego samospalenia. Drygas opowiada o prawdziwych wydarzeniach sprzed lat, wykorzystując fragmenty materiałów archiwalnych oraz nagrane przez autora wypowiedzi członków rodziny.

Audycję rozpoczyna wypowiedź córki, która wspomina ojca, już w pierwszych słowach informuje słuchacza o jego śmierci. Wypowiedzi kobiety płynnie przechodzą w słowa jej braci. Opowieści rodzeństwa i ich matki łączą się, ze słownych „migawek” rysuje się portret Ryszarda Siwca. Drugim w kolejności elementem są archiwalne nagrania przemówień politycznych władz PRL oraz fragmenty w języku czeskim²¹⁷. Nagrania te i muzyka sprzed lat również nachodzą na siebie, sygnalizują tematykę i tworzą historyczne tło dźwiękowe, są pewnymi „migawkami” dźwiękowymi, które mają na celu 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, przechodzi w głos odpowiedniego spadkobiercy, który kończy odczytywanie odpowiedniego fragmentu. Zabieg ten niezwykle płynnie łączy udratyzowaną formę słuchowiskową z emocjonalnym głosem bohaterów.

Partie ogrywane przez aktorów słyszalne są w dziele jeszcze kilkakrotnie. Są to: list Siwca, w którym wyjaśnia motywy swojego czynu, list do żony i oznaczone 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 czterdziestopięciominutowym dziele nagrania przedstawiające wspomnienia rodziny trwają łącznie dwadzieścia pięć minut, pozostały czas rozdzielony jest pomiędzy dźwięki archiwalne, muzykę i odczytanie dokumentów. Takie proporcje i sposób budowania dramaturgii pozwalają mi

²¹⁷ Zob. też J. Lipowski, *Czy istniał język czechosłowacki?*, „Bohemistyka V”, 2005, nr 2, s. 81-86.

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 dziele istotne ze względów zarówno poznawczych, jak i artystycznych.

Audycją trudną do jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej jest *Marchwicki* Michała Turowskiego²¹⁸. Realizacja ta bywa określana jako słuchowisko dokumentalne, ale również nazywana jest radiowym dokumentem muzycznym, co sugerować mogłoby pewne powiązania gatunkowe z *featurem*. 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 w oparciu o książkę. 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 na albumie *Wampir*²¹⁹.

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 *featurem* z elementami słuchowiska a słuchowiskiem dokumentalnym.

²¹⁸ Muzyk, reżyser i scenarzysta. Założyciel wydawnictwa muzycznego BDTA, wcześniej Oficyna Biedota.

²¹⁹ 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 dotyczącej osoby nieżyjącej, stało się tak w przypadku *Black Roses: The Killing of Sophie Lancaster Susan Roberts* i *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galka, jedyny polski przykład, który opiszę 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 Križková²²⁰ w audycji *Slušný člověk*.

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”²²¹, tłumacząc tym samym powód, dla którego *feature* nazwano *Black Roses* (pl. czarne róże). Wszystkie wypowiedzi matki są nagraniami autentycznymi, kobieta mówi w sposób niezwykle emocjonalny, wskutek tego te wypowiedzi wyraźnie kontrastują z następującymi po nich partiami aktorskimi.

²²⁰ Tereza Križková, ur. w 1987 roku w Bratysławie. Ukończyła reżyserię dokumentalną na Akademii Sztuk Sceniczych w Bratysławie. Współpracuje z magazynem filmowym „Kinečko” oraz tworzy własne projekty filmowe i radiowe.

²²¹ 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”²²². 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”²²³.

Inaczej jest w przypadku opowieści o ukochanym dziewczyny, Robie: słuchacz najpierw dowiadyuje się o jej uczuciach, ich pierwszym spotkaniu. Następujący później fragment wspomnień Sylvii przywołuje pierwsze spotkanie matki z chłopakiem córki. Wydarzenia prezentowane są chronologicznie – to Sophie najpierw poznała Roba, później dopiero 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 beztróskim 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 w celu pełniejszego zrozumienia przekazywanych 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 podniecone / alkoholem, narkotykiem / testosteronem i nienawiścią”. Bohaterka *feature’a* 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.

²²² Tamże.

²²³ Tamże, s. 8.

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 *feature’a* – będą już związane z morderstwem dziewczyny.

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”²²⁴. 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, jaki chciałabym przybliżyć, to *El’s Story* 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, wyjaśnia, że jej strach przed mówieniem wyniknął z obawy przed byciem wyśmianą.

Feature jest zapisem rozmów; przybiera formę dialogu, w konwersacji udział bierze El wraz z matką i psychologiem Elizabeth Woodcock, które odpowiadają na pytania autorki. Pierwsza wypowiedź El, w której bohaterka przedstawia się, zostaje odczytana przez aktorkę Pię 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 od początku wyjaśniony; 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

²²⁴ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...* s. 96.

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”²²⁵. 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.

Do rozmowy dołącza matka El, Joyce. Wspomina dzieciństwo córki i początki jej choroby, kiedy dziewczynka stawiała się coraz bardziej milcząca. Opowieść Joyce uzupełnia fragment pamiętnika El, który również dotyczy okresu szkoły podstawowej, pierwszych przyjaciół i pierwszych problemów wynikających z mutyzmu. Przedstawienie problemu z dwóch perspektyw daje pełen obraz sytuacji: opisuje uczucia El i to, co najlepiej pamięta z dzieciństwa, ale także prezentuje słuchaczowi troski, z jakimi zmagала 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”²²⁶. 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 kończy się, a kolejne fragmenty pamiętnika przedstawiają następne etapy w życiu głównej bohaterki. Wspominając liceum, El „mówi” o dyrektorce i jednej z nauczycielek, które swoimi własnymi sposobami chciały przymusić ją do rozmowy. Dalej 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 informacji przekazywanych w ten sposób – wszak to pamiętnik niejako prowadzi słuchacza przez życie bohaterki, snuje chronologiczną opowieść,

²²⁵ Skrypt *Black Roses...*, s. 9.

²²⁶ Tamże.

którą wieńczą współczesne refleksje El o nazwie choroby, o tym, co czuje, gdy próbuje mówić – pozwala 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*'a stanowi odtworzenie prawdziwego głosu El, która mówi: „To jest mój głos. Ten poprzedni należał do aktorki. [...] Niemówienie to nie wybór, to strach”²²⁷. Doskonale słychać, że każde wypowiedane słowo przychodzi kobiecie z trudem, a jej głos bardzo różni się od swobody aktorskiej artykulacji. Kontrast ten dobitnie ukazuje, jak wielkie wyzwanie dla El stanowi próba wypowiadania się, nawet bez świadków. Słuchacz, przyzwyczajony do głosu aktorki odgrywającej El, dostrzega problem wyraźniej – wypowiedzi chorej kobiety, jej zahamowania artykulacyjne, wybrzmiewają bowiem daleko silniej na tle wcześniej płynnie czytanego 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 *feature*'ach matki bohaterek. Wprowadzenie aktorek sprawiło jednak, iż bohaterki otrzymały „własny” głos. Wspólną funkcją, łączącą kreacje aktorskie w omówionych utworach, jest znaczne ułatwienie odbioru, wzmoczenie, 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 jest identyfikować się z postacią lub ją – dla swych potrzeb i na swój sposób – wizualizować. Oba *feature*'y wykorzystują fikcję w podobny sposób i w podobnych celach. Poetycka opowieść o zmarłej Sophie i pamiętnik cierpiącej na mutyzm El poprzez zastosowanie gry aktorek – z definicji zdecydowanie mało „reportażowego” środka wyrazu – skutecznie przybliżają słuchaczom ich autentyczne historie.

W obu dziełach mamy zatem, by zaryzykować to poniekąd paradoksalne stwierdzenie, do czynienia 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, nieprzekłamywany sposób.

²²⁷ Skrypt audycji, <http://www.abc.net.au/rn/features/silence/el/> [dostęp: 15.10.2016].

Śmierć bohatera to jeden z powodów, dla którego twórcy decydują się na oparcie dzieła o grę aktorską. Słowacka reportażystka Tereza Križková²²⁸ w audycji *Slušný člověk*²²⁹ z 2017 roku zdecydowała się na stworzenie kreacji aktorskiej, w której aktor odegrał osadzonego w więzieniu głównego bohatera. W *featurze* 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 do rodziny listy, 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. Jednak sąd ten nie ma obowiązku wydania wyroku, szuka raczej niewątpliwego moralnie i etycznie sposobu podejścia do sąsiada i popełnionego przez niego czynu.

Autorka, na bohaterów-sędziów wybrała własną rodzinę. Byli oni w stałym kontakcie korespondencyjnym z osadzonym, temat popełnionej przez niego zbrodni również był stale obecny w ich rozmowach. Audycja może, przynajmniej pośrednio, nosić znamiona *feature'a* bohatera-autora, jednak nie kwalifikuję jej do tej odmiany gatunkowej, ponieważ to nie działania czy opinie autorki stanowią oś fabularną dzieła. Autorka jest uczestniczką rozmów, jej rola nie jest w nich jednak dominująca, matka Križkovéj 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...

²²⁸ Tereza Križková, ur. w 1987 roku w Bratysławie. Ukończyła reżyserię dokumentalną na Akademii Sztuk Sceniczych w Bratysławie. Współpracuje z magazynem filmowym „Kinečko” oraz tworzy własne projekty filmowe i radiowe.

²²⁹ Ang. *A Decent Man*, pol. przyzwoity człowiek.

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 *featurze* jako jeden z rozmówców, bierze udział w rodzinnej rozmowie, opowiada o swoich przypuszczeniach i wspomnieniach, nie koncentruje jednak uwagi na sobie. Głównym bohaterem jest bez wątpienia Ivan, który w swoich listach broni się i opowiada o tragicznych wydarzeniach: „Nikt nie wierzy, 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 staje jednak po stronie Ivana i mówi: „Ale on tak bardzo żałuje...”.

Sąsiedzki sąd nad Ivanem ma znaczenie moralne, rodzina Križkovej dyskutuje nad człowiekiem, którego znali 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 *featurze* *Slušný človek* głos bohatera pełni równocześnie funkcję estetyczną.

Konstrukcyjnie podobną, polską realizacją *feature’a* aktorskiego jest *Znajdziesz mnie w szeptach traw*, historia Tamary Zwierzyńskiej-Matzke²³⁰, oraz jej męża, Svena Matzke. W wieku trzydziestu lat kobieta dowiedziała się, że choruje na raka, postanawia opisać walkę z chorobą, dać nadzieję innym chorym, pokazać, że z rakiem trzeba walczyć. Zaczęła pisać dziennik, na podstawie którego chciała wydać książkę,

²³⁰ Dziennikarka Telewizji Polskiej i stacji TVN

niestety przed ukończeniem dzieła przegrała z chorobą. Mąż postanowił jednak dokończyć to, co zaczęła jego żona: 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 słyhać drugi, kobiecy. W rolę Tamary wcieliła się Tatiana Kołodziejska, a jej kreacja aktorska została uhonorowana nagrodą na festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji Polskiej Dwa Teatry w 2003 roku. Kołodziejska odczytuje obszerne fragmenty dziennika Tamary. Aktora odczytywała pamiętnik 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'a Black Roses...*, który został stworzony z myślą o audycji, jednak może funkcjonować samodzielnie w przestrzeni kulturowej jako poetycki tekst kultury. 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, są nimi:

1. poznawczo-psychologiczna,
2. emocjonalno-etyczna,
3. poznawczo-historyczna
4. emocjonalno-estetyczna
5. sprawcza²³¹.

Ostatnia z nich, mówiąca, iż reportaż wpływa na odbiorcę w „jakiś fizyczny, namacalny i długotrwały sposób”²³², 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”²³³. Natomiast pozostałe cztery funkcje w pełni znajdują swe odzwierciedlenie w artystycznych partiach aktorskich dzieł, które przywołałam w tym rozdziale.

²³¹ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 131–132.

²³² Tamże, s. 132.

²³³ Tamże.

Funkcja poznawczo-psychologiczna realizowana jest poprzez wiedzę, jaką aktorzy przekazują o bohaterach *feature'a*. Słuchacz dowiaduje 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”²³⁴, za bardzo istotne uważa bowiem poznawanie stanów emocjonalnych postaci. I istotnie, z fragmentów pamiętnika, chociaż prezentowanych aktorskim głosem, słuchacz dowiaduje się o emocjach towarzyszących bohaterom w istotnych momentach ich życia. Szczególnie silnie eksponują tę funkcję fragmenty więziennych listów: pozwalają spojrzeć – zarówno adresatom, jak i słuchaczom - na oskarżonego o zabójstwo Ivana jako człowieka pogrążonego w żalu i smutku. Poprzez słuchanie, słuchacz może uczyć się 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”²³⁵.

Druga 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”²³⁶, co w szerszej perspektywie „rodzi pokorę i dystans wobec swoich, bądź co bądź, małych trudów i otwiera na innych ludzi”²³⁷. 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 postawy ludzi. Z kolei w pozostałych audycjach zostały zawarte silnie nacechowane emocjonalnie treści, w *El's Story* znalazł się też opis i katalog trudności, z którymi kobieta musiała sobie radzić, *Black Roses...* i *Znajdziesz mnie...* postawiły słuchacza w obliczu śmierci młodych kobiet, a po wysłuchaniu fragmentów odegranych przez aktorki słuchacz jest w stanie zdobyć się na własną ocenę, może próbować dokonać przewartościowania dotychczasowego spojrzenia na przedstawione mu problemy.

²³⁴ Tamże.

²³⁵ G. M. Wyburn, *Human senses and perception*, Wydawnictwo University of Toronto Press, Toronto 1964, s. 95.

²³⁶ Wypowiedź respondenta w ankiecie dotyczącej wpływu reportażu audialnego na słuchacza, cyt. za. K. Klimczak, dz. cyt., s. 132.

²³⁷ Tamże.

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.

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”²³⁸. Audycje, które zakwalifikowałam jako *feature*’y aktorskie, nie są programami oddającymi optymistyczne spojrzenie na świat. Sądzę jednak, że warstwa estetyczno-emocjonalna może zostać również 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 wiąże 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 kreacyjny – to odtworzenie zdarzeń z przeszłości, rekonstrukcja postaci i wydarzeń, nie zaś próba stworzenia równoległej rzeczywistości. Aktor jest wypadkową pomiędzy reporterskim „sprawozdaniem ze świata” a autorską wizją twórcy.

²³⁸ Tamże.

ROZDZIAŁ V - STRUKTURA *FEATURE*'A JAKO GŁÓWNY WYRÓŻNIK ODMIAN GATUNKOWYCH

W audycjach typu *feature* bardzo ważna jest równowaga pomiędzy elementami poznawczymi i doznaniem estetycznymi. Kunszt autora zauważalny jest poprzez oryginalny, często nowatorski montaż, muzykę²³⁹, 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 do jego zaprezentowania.

Feature'y, jakie wyodrębniłam ze względu na strukturę, to audycje inscenizowane, które mogą być realizowane na dwa sposoby: poprzez wykreowanie nagrywanej sytuacji oraz poprzez oparcie całego dzieła na istniejącym tekście czy scenariuszu, audycje eksperymentalne odznaczające się największą zawartością autorskiej kreacji i mozaikowe łączące 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 literackiej”²⁴⁰.

Twórca dzieł radiowych również nie wychodzi z założenia, że podczas opowiadania kolejnej historii postara się możliwie najbardziej skomplikować jego formę i posłużyć się możliwie największą ilością audialnych form podawczych. Eksperymentalny sposób tworzenia dzieł radiowych wynika z artystycznej potrzeby

²³⁹ Zob. K. Klimczak, P. Czarnek, *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 171–181.

²⁴⁰ R. Federman, dz. cyt., s. 423.

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 *feature*’ów wyróżnionych ze względu na strukturę, które są przedmiotem rozważań w tym rozdziale, 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”²⁴¹. Zatarcie granic pomiędzy rzeczywistością a kreacją jest cechą charakterystyczną dla *feature*’ów 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 czy interpretując słowa bohatera już na poziomie samego dzieła. Granica ta zostaje zniesiona, ponieważ różnica pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co wykreowane traci znaczenie. Prawda – czy też rzeczywistość – staje się jedynie inspiracją dla autora, by opowiedzieć historię posługując się przy tym właściwymi mu metodami i formami, bez ograniczeń gatunkowych i związanych z publicystycznym postrzeganiem reportażu.

W artystycznych reportażach radiowych o charakterze eksperymentalnym, mozaikowym czy inscenizowanym może również pojawiać się aktor czy narrator. Zakwalifikowanie do kategorii związanej ze strukturą dzieła oparłam na przeważającej ilości konkretnych elementów. 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

²⁴¹ Tamże, s. 424.

najistotniejsze jest dla mnie samo zdarzenie: czy wydarzyło się spontanicznie i zostało reportażystycznie opowiedziane? Czy sprawcą danej sytuacji jest sam autor? Analogiczna jest sytuacja, w której autor odtwarza realne zdarzenie opierając je na dokumentach, listach czy pamiętnikach.

5.1. *FEATURE* INSCENIZOWANY

Inscenizacja dzieł typu *feature* może zostać zrealizowana na dwa sposoby. Pierwszym z nich jest audycja oparta o wcześniej napisany tekst, autor posługuje się jednak innymi metodami niż w dziele słuchowiskowym. *Feature* w tym przypadku składa się wyłącznie z narracji, tekstu wtórnie mówionego²⁴². 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 Harris²⁴³, *On the Shore Dimly Seen* Gregory'ego Whiteheada oraz *Lighten up, Carlos* Natalie Kestecher. Za wyborem tych przykładów stała ich różnorodność: Whitehead oparł swoją audycję o protokoły przesłuchań, Harris – audycję *Love Letters...* - o romantyczne listy. Inscenizacja w oparciu o wykreowanie sytuacji również przebiegała zupełnie inaczej. Kestecher zdecydowała się na – w pewnym sensie – wykreowanie bohatera, a Harris podczas realizacji *Dreaming...* zaaranżowała spotkanie bohaterów, które wcześniej o sobie nie słyszały i zmieniła studio radiowe w restaurację.

Feature w pierwszym przypadku 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...* listy, które stanowią podstawę *feature'a* zostały wcześniej opublikowane w książce o tym samym tytule²⁴⁴. 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.

²⁴² W tym przypadku będzie to konkretnie słowo wtórnie mówione, nie zaś prymarnie mówione przygotowane. Listy funkcjonują jako autonomiczny tekst pisany.

²⁴³ 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.

²⁴⁴ J. L. Kelly (red.), *Love Letters from the Front*, Mercier Press, Cork 2000.

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

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, głos drugiej to kobieta obecnie. Listy nie są czytane w całości, podane są jedynie ich fragmenty, czułe powitania, urywane zdania i pożegnania pełne tęsknoty. Zdarza się, że głosy nachodzą na siebie lub kilka dat przeczytanych jest 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 *feature'y*, punktem wyjścia jest więc zawsze zdarzenie prawdziwe. 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 bohaterów²⁴⁵ - 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 bowiem odczytują słowa napisane przez bohaterów, nie pojawił się zatem inny autor wypowiedzianych treści.

Audycją opartą o tekst wcześniej spisany jest również *On the Shore Dimly Seen*. *Feature* powstał w 2015 roku, jej autorem jest Gregory Whitehead, laureat między innymi takich nagród, jak: Prix Italia za *Pressures of the Unspeakable*, BBC Newcomer Award na festiwalu Prix Futura za *Shake, Rattle, Roll*. Również omawiana przeze mnie audycja została zauważona przez jury podczas konkursu Prix Italia w 2015 roku. W

²⁴⁵ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o...*, s. 95.

laudacji jury doceniło sposób prowadzenia narracji, użycia dźwięku, kompozycji muzyki i hałasu²⁴⁶.

On the shore... określane jest jako *performance documentary*. Pojęcie to w odniesieniu do sztuki filmowej oznacza dokument, w którym nacisk położony zostaje na funkcję estetyczną, formę, styl, nie zaś na obiektywne ukazanie relacjonowanych wydarzeń; wiąże się z bardziej poetycką i eseistyczną tradycją²⁴⁷. Gotz Naleppa określił, iż dzieło jest „performencem radiowym, nie zaś *featurem* czy dokumentem”²⁴⁸. Jeszcze bardziej interesująco nazywa *On the Shore...* autor: „*boneyard cantata enquiry into no-touch torture*”, co można przetłumaczyć jako „cmentarna 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 opiszę w tym podrozdziale.

Podstawą do stworzenia opowieści jest tajny protokół przesłuchania aresztowanego 063, Mohammeda al Qahtaniego, który ujawniony został przez magazyn „Time”. Whitehead był również odpowiedzialny za montaż i kompozycję dokumentu, jego reżyserię i partie wokalne²⁴⁹. 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”²⁵⁰. Druga z płaszczyzn to narracja, która interesuje mnie w tym tekście najbardziej. Naleppo opisuje fragmenty wypowiediane przez Undeland jako fakty, pozbawione emocji i komentarza informacje dotyczące technik torturowania w Guantanamo²⁵¹. Wypowiedzi nie mają

²⁴⁶ Adnotacje jury festiwalu udostępnione publiczności, http://www.mediagallery.prixitalia.rai.it/public/CMS/public/Share/pdf/eng_radio_drama.pdf, (data dostępu: 05.12.2017)

²⁴⁷ V. Madsen, *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead's "On the shore dimly seen"*, „RadioDoc Review”, 2015, nr 2(2), s. 2.

²⁴⁸ G. Naleppa, *On The Shore Dimly Seen: Review*, „RadioDoc Review” 2015, nr 2(2), s. 1.

²⁴⁹ Whitehead bardzo często używa własnego głosu w audycjach, bywają takie, w których głos autora jest jedynym słyszalnym w dziele (*Eva can I stab the bats in the cave* czy *Display wounds*)

²⁵⁰ G. Naleppa, dz. cyt., s. 2.

²⁵¹ Tamże.

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 protokołu aresztowanego 063 i jednego z agentów odpowiedzialnego za przesłuchanie stanowi trzecią warstwę²⁵²; protokoły stały się pewnego rodzaju librettem²⁵³.

Metaforyczny styl narracji w *On the Shore...* słyszalny jest również w dalszej części partii: „chatka pachnie jak strach. Jak teatr strachu”. Naleppo mówi o rzeczowym informowaniu przez narratorkę²⁵⁴. Sądzę, że można wziąć pod uwagę przypisanie jej podwójnej roli: informacyjnej i niosącej wartości artystyczne. Posługuje się ona również stylizacjami językowymi: „czas na kolejny akt”; to drugie już nawiązanie do teatru. Po fragmencie muzycznym Bell, który bardziej niż śpiew, nasuwa na myśl krzyk cierpienia, narratorka pyta: „czyj to śpiew? To Lady Liberty”²⁵⁵. 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: medyk stoi w rogu, obiecał, że nie zrobi krzywdy zatrzymanemu., Zatrzymany nie jest pacjentem, a anonimowym ciałem. Istotny zdaje się sposób, w jaki aktorka przekazuje informacje: mówi ściszym głosem, blisko mikrofonu, niemalże szepcze. 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 sposób niezwykle sugestywny oddziałuje na wyobraźnię, jednocześnie pozwala na zrozumienie treści.

Audycja Whiteheada jest ciekawa ze względu na kompozycję, tematykę i sposób jej opracowania. Podstawą, jak wspomniałam wcześniej, są protokoły, słowo wtórnie mówione²⁵⁶, które stanowi „tekst w tekście”. Często teksty odczytane w dziełach radiowych pełnią funkcję narracyjną, doprecyzowują informacje o zdarzeniu lub bohaterze. W tym jednak przypadku zastępują one niejako bohatera. Autor śpiewając fragmenty protokołów, przekazuje informacje o zaistniałej sytuacji i losach zatrzymanego 063, przy czym jednak nie odgrywa on Mohammeda al Qahtaniego ani

²⁵² Tamże.

²⁵³ G. Whitehead, *Earworms + Radio Voices: In Conversation with Gregory Whitehead*, <http://www.earlid.org/posts/earworms-radio-voices-in-conversation-with-gregory-whitehead/> [data dostępu: 19.03.2017].

²⁵⁴ G. Naleppo, dz. cyt., s. 5.

²⁵⁵ „Pani Wolność”, nazwa czasami stosowana w odniesieniu do Statui Wolności lub jej replik.

²⁵⁶ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 96.

żadnego z przesłuchujących, nie próbował wcielić się w rolę, jak miałoby to miejsce w słuchowisku. Gdyby w dziele pojawił się jednak bohater, słowa Whiteheada zakwalifikowane byłyby jako drugi, obok aktorki, głos narratora.

Wykorzystanie protokołów jako podstawowej treści dzieła radiowego nie jest niczym nowym²⁵⁷. Protokoły bywają uzupełnieniem informacji, na przykład w *Testamencie* Macieja Drygasa, 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 skonstruowane są na przykład reportaże Wojciecha Trojanowskiego *Dom Anny Frank* (1961), o którym wspominałam w Rozdziale II.

Whitehead tekstem posługuje się jednak inaczej. Chociaż audycja oparta na scenariuszu, protokołach i tekście wtórnie mówionym zdaje się być klasycznym, słuchowiskowym materiałem, to jest jednak dziełem innowacyjnym. Śpiewany protokół zestawiony z metaforyczną narracją i improwizowaną muzyką tworzy formę nową, eksperymentalną. Narratorka snuje opowieść o wydarzeniach przedstawionych w protokołach. Jej ton jest spokojny, jako jedyna nie śpiewa, co ułatwia zrozumienie przekazywanych treści. Tekst, który napisał Whitehead do tej audycji jest jego osobistym dodatkiem, bardzo istotnym przy tworzeniu *feature*. Protokoły i ich urzędowy styl zmieniają się w śpiew autora, improwizacje wokalne przywodzące na myśl krzyk 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 składa się również z dźwięków, które mogą zostać odebrane jako drażniące i nieprzyjemne w odbiorze, tym samym wprawia słuchacza w niepokój.

Drugi rodzaj inscenizowanych dzieł to audycje oparte o sytuację, która nie wydarzyłaby się bez ingerencji autora. Inscenizacją poprzez spowodowanie wydarzenia posłużyła się Lorelei Harris tworząc *Dreaming of a Fat Men*. *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 kocha jeść, ale

²⁵⁷ Zob. też: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 242.

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, ich konwersacja jest punktem wyjścia. 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 kobiet²⁵⁸ 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’a*.

Pomiędzy scenami radiowej uczty, 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, przybliża swoją historię w intymnych zwierzeniach. Zbliżenie na konkretną bohaterkę to radiowa praca z planami fonicznymi, a nieustające rozmowy pozostałych postaci są dla zwierzeń tłem – drugim planem.

Spotkanie bohaterek zostało zaaranżowane przez autorkę *feature’a*. Na czas trwania uczty studio radiowe zamieniono w restaurację bogatą w znakomite potrawy. To właśnie zaaranżowanie tego spotkania traktuję jako zabieg kreacyjny. 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 nie znały się wcześniej, a w oparciu ich rozmowy i refleksje powstała audycja. *Feature* inscenizowany w ten sposób złożony jest 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 jedzenie – jest pełnym odzwierciedleniem perspektywy autora, bardzo istotniej w *feature’ach*.

Innym sposobem na inscenizację dzieła typu *feature* jest wykreowanie jego bohatera. Australijska reportażystka Natalie Kestecher poznała kiedyś Carlosa,

²⁵⁸ W reportażu nie padają imiona bohaterek.

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, z braku wielu 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 *nota bene* nigdy nie istniał. Z odpowiedzi, jakie uzyskali, powstała audycja *Lighten up, Carlos*.

Przynależność gatunkowa tego dzieła może budzić jednak pewne wątpliwości i może zostać zaliczona do *mockumentary*²⁵⁹. Pod tą gatunkową nazwą kryją się programy, które w swej formie naśladują dzieła dokumentalne, jednak ich treść jest fikcyjna. W moim odczuciu, Kestecher nie próbowała naśladować dokumentu radiowego, a raczej stworzyć jego imaginacyjną wersję. Carlos, który stał się prawdziwym bohaterem audycji, chociaż jako człowiek nie był prawdziwy. Inscenizacja w tym *feature* opierała się więc na *quasi*-wykreowaniu bohatera i posłużeniu się wyobraźnią rozmówców.

Feature'y inscenizowane zrywają z dziennikarskim podejściem reportażystów, w którym autor chwytą dźwięki, sytuacje i wypowiedzi, oczywiście poszukuje odpowiedzi na stawiane sobie pytania i odpowiednich rozmówców czy bohaterów, jednak nie aranżuje przestrzeni, nie kreuje protagonistów czy sytuacji. Audycje inscenizowane pozwalają autorom rozwinąć wybrany temat na podstawie wcześniej przygotowanych tekstów lub podążać za pomysłem, ideą niezależnie od tego, czy interesująca ich rozmowa miałaby szansę zaistnieć bez ingerencji twórcy. *Feature'y* te jednocześnie nie zrywają kontaktu z realnym światem, prawdziwymi bohaterami i nieprzewidywalnym rozwojem wydarzeń, które plasują tego typu audycje wśród artystyczno-dokumentalnych gatunków radiowych.

5.2. FEATURE EKSPERYMENTALNY

Feature eksperymentalny to jedna z dwóch kategorii wyróżniona ze względu na strukturę dzieła. Przez tę kategorię rozumiem dzieło, w którym na kanwie prawdziwej historii zbudowana zostaje audycja złożona z różnych form opracowanych na podstawie

²⁵⁹ Zob. T. Bonini, *Blurring Fiction with Reality: The Strange Case of Amnèsia, an Italian 'Mockumentary'*, [w:] *Radio Content in the Digital Age*, pod red. A. Gazi, G. Starkey, S. Jędrzejewskiego, Bristol 2011, s. 84

scenariusza. Istotnym elementem jest wykorzystanie możliwości technicznych, innowacyjnych zabiegów konstrukcyjnych, ważna jest funkcja estetyczna i walory artystyczne. Nie sposób wybrać takie przykłady dzieł eksperymentalnych, które oddadzą różnorodność tej odmiany gatunkowej. Poszczególne realizacje rzadko kiedy są do siebie podobne lub posługują się podobnymi metodami. Przykładami, które wybrałam do omówienia tej kategorii będą *Dzieci Sodomy i Gomory* Jensa Jarischa i *Lovely Ways To Burn* Gregory’ego Whiteheada. *Dzieci Sodomy...* są audycją eksperymentalną formalnie, zawiera ona 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*²⁶⁰ opowiada o mieszkańcach przedmieść Akry w Ghanie, które zostały nazwane Sodoma i Gomora. Pierwsze minuty audycji pokazują gwar przedmieść, z kakofonii dźwięków wyłania się głos narratorki, która opowiada o dwóch miejscach: pierwszym, do którego zmierza się w marzeniach, i drugim, do którego dąży się, gdy nie pozostaje już żadne inne miejsce do życia. Pierwsze z nich to Europa, drugie zaś – Sodoma i Gomora. *Feature* składa się z siedemnastu scen i pięciu *Zwischenscene*²⁶¹, czyli krótkich scenek pomiędzy scenami głównymi. W *feature* pojawia się kilkunastu bohaterów – każdy z nich tylko w jednej ze scen. Co najwyżej w kilku zdaniach kreślą swoją historię, 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. Wyłaniający się obraz jest pełen ubóstwa, dziecięcej prostytucji, ale także nadziei związanych z przyjazdem Europejczyków: nadziei, że pomogą im wydostać się 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 głosów dodanych przez Jarischa należy do narratorki, która opisuje wygląd miejsca, zwracając się bezpośrednio do słuchacza przez wypowiedzianie się w drugiej osobie liczby pojedynczej. Ponadto kreuje ona historię, jaka potencjalnie mogłaby przytrafić się słuchaczowi, gdyby urodził się w Afryce. Opowiada o załamaniu nerwowym matki, śmierci ojca, przybyciu do Sodomy i Gomory, próbie ucieczki.

²⁶⁰ Jens Jarisch za *Dzieci Sodomy i Gomory* został uhonorowany nagrodami na festiwalach Prix Italia w 2010 roku i Premios Ondas w 2010.

²⁶¹ Dosłownie „między scenami”.

Przeprowadza odbiorcę przez jego, stworzone w tym dziele, alternatywne życie, informuje o jego aktualnym wieku i pobudkach, kierujących nim 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 afrykańskich języków. „Twój głos” tłumaczy tylko kwestie dziecięcych czy nastoletnich bohaterów *feature’a*, takie zorientowanie odzwierciedla faktycznie 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 Frontexu²⁶², 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, ekstrapoetyczną - 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 haseł, nie stanowi spójnej opowieści.

Drugim przykładem *feature’a* eksperymentalnego jest audycja zatytułowana *A Very Different Time*²⁶³ autorstwa Phila Smitha i Alan Halla²⁶⁴. Jest to poetycka

²⁶² Frontex to Europejska Agencja Zarządzania Współpracą Operacyjną na Granicach Zewnętrznych Państw Członkowskich Unii Europejskiej.

²⁶³ Audycja prezentowana podczas 44. International Feature Conference w Pradze w 2018 roku.

²⁶⁴ Reportażysta brytyjski, założyciel wytwórni radiowej Falling Tree, laureat nagrody Prix Italia (2014: *Everything, Nothing, Harvey Keitel*)

realizacja, która łączy głosy wielu bohaterów zebrane w latach 2015-2017 w Berlinie i wiersz *Paysage Moralisé* autorstwa Wystana Hugh 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 do *feature’a* – 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 partii:

„(PM²⁶⁵) *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.

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

²⁶⁵W. H. Auden, *Paysage Moralisé*, *The Collected Poetry of W. H. Auden*, Wydawnictwo Random House, New York 1945, s. 47-48.

(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 nie był również przypadkowy, dla Audena miasto jest zarówno rzeczywistym obrazem, do którego często się odwołuje, jak i symbolem pewnego statusu społecznego, moralnego czy duchowego²⁶⁶. 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 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 *feature’a 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, nie jedynie formę podawczą.

Ostatnim przykładem jest *Lovely Ways To Burn* zrealizowane przez Gregory Whiteheada²⁶⁷ i określone przez niego jako „dokumentalna hybryda”²⁶⁸, 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, aliniarna, wypowiedź mężczyzny dotycząca medycznego zastosowania elektrowstrząsów zostaje nagle przerywana kilkusekundowym nagraniem, podczas którego słychać odgłosy rażenia prądem i stłumione krzyki, lecz w *Lovely Ways to Burn* jest opowiedziana pewna historia. Nie są to historie opowiedziane w prosty, logiczny sposób, ale jednak można powiedzieć, czego dzieło dotyczy.

²⁶⁶ D. Bryfonski, *Contemporary literary criticism*, red. D. Bryfonski, Wydawnictwo Gale Research Company, Detroit 1973, s. 86.

²⁶⁷ Gregory Whitehead to amerykański artysta audialny, reżyser i scenarzysta radiowy, tworzy hybrydyczne formy eksperymentalne, współpracował ze stacjami radiowymi w Stanach Zjednoczonych, Australii, Wielkiej Brytanii. Nagrodzony m.in. Prix Italia i Prix Futura.

²⁶⁸ G. Whitehead, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/29/lovely-ways-to-burn/>, [data dostępu: 20.10.2015].

Wspomnienia dziewczyny są, niezbędnym w reportażu, rzeczywistym elementem, zaś powieść dotycząca elektrowstrząsów została zrealizowana na podstawie scenariusza. Trzeci komponent audycji, dotyczący fenomenologii ognia, jest artystycznym i metaforycznym uzupełnieniem.

Dzieło Whiteheada postrzegam jako „ostateczną” formę *feature’a*. W poszukiwaniu granic gatunku, nie znajduję audycji, która byłaby dziełem o jeszcze większych walorach artystycznych, do którego wiodą estetyczne środki wyrazu, przy jednoczesnym zachowaniu związku z rzeczywistością, a co za tym idzie – z reportażem. Rozdzielenie artystycznego celu 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. Tego typu audycje mogą mieć na celu sprawienie, by słuchacz poczuł się niekomfortowo lub zaczął się bać, zatem użyte dźwięki mogą nie być postrzegane jako estetyczne, piękne, są jednak konieczne do osiągnięcia artystycznego celu postawionego przez twórcę.

Whitehead, obok realizacji audycji artystyczno-dokumentalnych, zajmował się również tworzeniem nagrań, które pokazywały możliwości, jakie daje edycja dźwięku. Przykładem artystycznego, eksperymentalnego nagrania, efektem fascynacji autora analogowym edytowaniem, jest *In Only a Flehs 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*) 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 włączane od tyłu”²⁶⁹. Pierwsza była chęć stworzenia nagrania, a nie chęć opowiedzenia historii – czy to zmyślonej, czy autentycznej, co odróżnia te realizacje od *feature’a* eksperymentalnego. Whitehead mówił o *razogramach*, że bawił się tnąc taśmy, nie był pewien efektu końcowego, improwizował.

²⁶⁹ Opis audycji, <http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/>, [data dostępu: 20.10.2015].

Allen S. Weiss twierdzi, iż „nagrywanie jest zawsze czymś więcej niż tylko reprezentacją, nosi znak zarówno urządzeń, jak i stylistyki nagrywającego”²⁷⁰, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w tworzeniu krótkich form artystycznych, jak i gatunkach fabularnych. W przypadku krótkich nagrań z kompilacji *Disorder Speech* nagrania są tworami kompletnymi, pierwowzorami, chociaż nie posiadają fabuły.

Na artyzm audycji, szczególnie eksperymentalnej, wpływają, między innymi, montaż dźwięku i efekty akustyczne, całość jest przemyślaną konstrukcją dźwiękową niemożliwą do powtórzenia. Jest to jednak nagranie kompletne, 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, 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

Feature mozaikowy to synkretyczna odmiana gatunkowa, która zawiera dwa lub więcej rodzajów zmyślenia. Dzieło takie łączy w sobie kilka odmian gatunkowych, które omówiłam w poprzednich rozdziałach. Artystycznie zaawansowane produkcje często wykorzystują kilka rodzajów zmyślenia, 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, zmyślenie czy też fikcyjne elementy nie dominują w audycji, opowieść jest zazwyczaj chronologiczna, a całość w swojej formie bardziej tradycyjna niż awangardowa. Opisując tę kategorię chciałabym bliżej przyjrzeć się następującym audycjom: amerykańskiej *All The Way Broken* Davida Isaya, która – w pewnych fragmentach – wykorzystuje założenia *feature’a* 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 to reportaż artystyczny stworzony w 1995 roku przez Davida Isaya. *Feature* jest opowieścią o życiu Iolene Catalano, żyjącej na ulicach

²⁷⁰ A. S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham 1995, s. 35.

Nowego Jorku, uzależnionej od narkotyków, dokonującej kradzieży, prostytutkującej się. Czasami jednak bohaterka pracowała jako wokalistka, jej śpiew kilkakrotnie pojawia się w audycji.

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 informuje o tym, kiedy poznał Iolene Catalano. Wyjaśnia również 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 historii swojego życia”.

David Isay informuje o śmierci bohaterki²⁷¹ już w czwartej minucie *feature'a*, 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 na całości, bez niecierpliwego oczekiwania na jej zwieńczenie.

Dominujące w reportażu są 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, gdy stan zdrowotny Iolene Catalano uległ pogorszeniu. Wyraził 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 zawieszone, 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

²⁷¹ Zob. też: P. Czarnek, „Umieranie” w dźwiękowej przestrzeni reportażu radiowego, [w:] *Media wobec śmierci*, t. I, red. P. Drzewiecki, Jaroszyński, Laskowska, Warszawa 2012, s. 216-225.

Catalano raz lub dwa razy w tygodniu, zostawiał jej natomiast magnetofon, by sama mogła rejestrować opowieść podczas jego nieobecności, słuchacz nie wie jednak, które treści zostały zarejestrowane podczas spotkań Isaya z Catalano, a które zarejestrowała sama bohaterka. Selekcją nagrań zajmował się Isay, z trzydziestu godzin nagranych rozmów powstał niespełna dwudziestodziewięciominutowy *feature*.

Odautorskie partie narracyjne, które pojawiają się w kluczowych momentach dla audycji 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 pomiędzy autorem, bohaterem i słuchaczem, odpowiednio skraca go i wydłuża, czyniąc z *All The Way Broken* mozaikowy *feature* pełen emocji.

Audycje mozaikowe tworzy również Katarzyna Michalak, której wybrane realizacje omawiałam już we wcześniejszych rozdziałach pracy. W tej części chciałabym skupić się na audycjach zakwalifikowanych przeze mnie jako mozaikowe: *Złoty chłopak* i *Modlitwa 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 dzieje się w przypadku obu przywołanych tu dzieł Michalak.

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

„Kobieta: Hej, czemu nie patrzysz na ekran?

Mężczyzna: Spójrz tylko na ich twarze.

Kobieta: Czyje?

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

Kobieta: Przecież są w kinie.

Mężczyzna: Tak, w kinie. Tylko w kinie spełniają się sny”.

Teatr radiowy Katarzyna Michalak wykorzystuje jeszcze raz w dziele, by dać głos głównemu bohaterowi opowieści. Autorka wspomina babcię Abrahama, Manię, a aktor wcielający się w bohatera, mówi: „Maniu, nastaw herbatę!”. Mania również zostaje w audycji odegrana, 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 przekazu radiowego oraz silniejsze oddziaływanie na wyobraźnię słuchacza, któremu wówczas łatwiej będzie 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 rodzinnych mieście autorki, co – jak mówi – „poruszyło czułą strunę”.

Elementy narracji odautorskiej opisują postępy w poszukiwaniu wiadomości o bohaterze i czasach mu współczesnych. 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, jako jedyna uruchamia starą maszynę do szycia. Jest to istotny fragment ze względu na pochodzenie Tuszyńskiego, który był synem łódzkiego krawca. Tym samym zawodem trudnił się dziadek Michalak. Dopiero w tym momencie, wsparta partią narracyjną autorki, ujawnia się w dziele – dotąd „cichy świadek” – mama autorki, co czyni nagranie bardzo osobistym

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

Partie narracyjne pojawiają się w dziele kilkakrotnie. Pierwsza z nich dotyczy, co jest charakterystyczne dla autorki, tego, w jaki sposób dowiedziała się o swojej bohaterce. Katarzyna Michalak wspomina rozmowy z Dorotą Hałasą o kompozytorce, włączony zostaje również fragment rozmowy telefonicznej 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 dzieła szczegółowo. 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 zastosowałam do obu *feature*'ów Katarzyny Michalak ze względu na ich podobną budowę. Nie sposób zmierzyć w ten sposób każdego mozaikowego dzieła, nie wszystkie fragmenty są jasno zaakcentowane w audycji (jak w przypadku *All The Way Broken* Davida Isaya) lub – w sytuacji odwrotnej - stanowią spójną całość czy przenikają się.

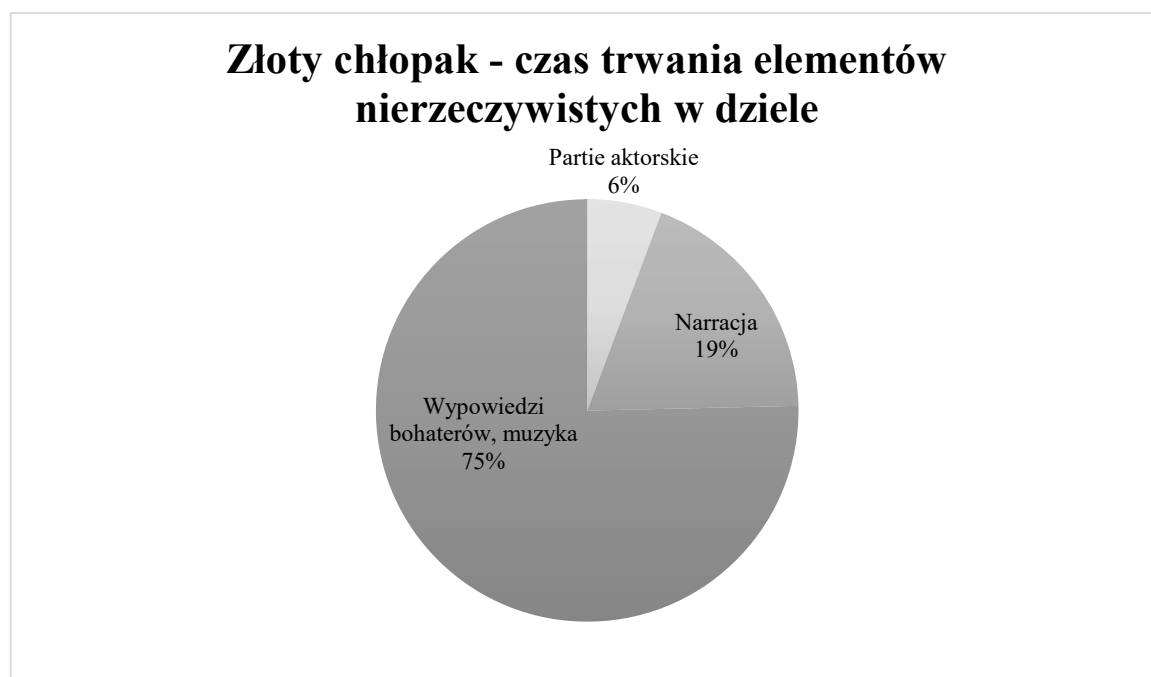
Poniższy wykres prezentuje czasowy rozkład poszczególnych elementów w *Modlitwie Zapomnianej*:



Największą część stanowią wypowiedzi bohaterów, przerwy pomiędzy nimi i muzyka – to aż 85% audycji. Porównywalnie długo słuchacz ma do czynienia z

partiami słuchowiskowymi i narracją odautorską, to kolejno 8 i 7 procent. W niespełna trzydziestominutowym reportażu, jakim jest opowieść o Bądarzewskiej, piętnaście procent czasu, czyli niespełna pięć minut, przypada na narrację odautorską oraz inscenizowane fragmenty z udziałem aktorów. Nie jest to znaczny udział tych elementów w reportażu, jednak ubarwiają go one, wpływają na estetykę audycji.

W późniejszym dziele Katarzyny Michalak, *Złotym chłopaku*, stosunek elementów nierzeczywistych do autentycznych jest już wyższy, stanowią one łącznie dwadzieścia pięć procent, w tym ze znaczą, dziewiętnastoprocentową, przewagą odautorskiej narracji.



Ze względu na fakt, iż oba elementy - narracja odautorska i scenki słuchowiskowe – pełnią w tych audycji ważne, choć zupełnie różne role, kwalifikuję *Złotego chłopaka* i *Modlitwę zapomnianej* jako *feature'y* 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 Desmonda²⁷². *Feature* opowiada o księdzu i jego nastoletniej gosposi, którzy porzucają niemowlę w pobliżu Czarnego Kościoła w północnej części Dublina w lutym 1923 roku. Podejrzane zachowanie pary

²⁷² Tim Desmond – reportażysta irlandzki, współpracuje ze stacją RTE 1.

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 sto lat. Te dwie historie łączą się ze sobą.

Autor postanowił zbadać, co wiąże te wydarzenia ze sobą. Prowadzone przez niego śledztwo wykazało, że prawdopodobnie lekarz został zamordowany, ponieważ wiedział, że ksiądz jest ojcem dziecka dziewczętnolatki.

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 nad sprawą sprzed lat. 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, przerywaną wypowiedziami Boyle'a czy inscenizacjami. Wnuk zamordowanego lekarza, Michael Muldoon, opowiada o dziadku, jednak część szczegółów podaje również autor. Historia przez nich przekazywana wzbogacona jest odczytami raportów, między innymi napisanego 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. Obok partii narracyjnych autora, mozaikowy charakter *An Unholy Trinity* tworzą inscenizacje i odczyty performatywne. Poszczególne wypowiedzi i scenki są krótkie, co dynamizuje przekaz.

Sky Boy autorstwa - wspomnianej już przeze mnie w pierwszym rozdziale - Hany Walker-Brown, również jest audycją, która zakwalifikowana może zostać do kategorii mozaikowej. W warstwie fabularnej traktuje o mężczyźnie trenującym na trapezie, jest również opowieścią o snach, rzeczywistości i ludzkich możliwościach.

Autorka zdecydowała się na użycie stylizacji, zaawansowanych efektów dźwiękowych, muzyki, narracji odautorskiej oraz włączyła do audycji aktora. Opowieść rozpoczyna partią narracyjną: „Wciąż mam ten sam sen: stoję na krawędzi budynku (...) i skaczę. Wznoszę się ku niebu, lecę”. Opowieść, przeplatana z kwestiami – Matta Costaina – bohatera audycji, już na wstępie staje się osobistą historią autorki. W pierwszej wersji dzieła, o śnie o lataniu miał opowiedzieć ojciec Walker-Brown: „Ten sam sen miał mój tata, ale później, kiedy mnie również przyśniło się to samo, zdecydowałam, że sama o tym opowiem”²⁷³. 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, do przejścia w stan superbohatera 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 dwutorowa, 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 nabierają fragmentarycznego charakteru za sprawą efektów dźwiękowych w roli przerywników, 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 *The Great Dictator*²⁷⁴ z 1940 roku: „Wy ludzie macie prawo i moc czynić życie wolnym i pięknym, tak aby życie stało się wspaniałą przygodą”²⁷⁵. Wszystkie te elementy mają pozwolić słuchaczowi zagłębić się w tej historii, wyobrazić ją sobie możliwie najpełniej: „Chcę, żeby słuchacz wszedł do innego

²⁷³ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

²⁷⁴ *The Great Dictator*, reż. Charles Chaplin, 1940, pol. *Dyktator*.

²⁷⁵ Wersja polska Master Film, tłumaczenie: Jacek Tworowski.

świata, zgubił się w tym śnie”²⁷⁶. Autorka posługuje się w tym celu muzyką, efektami dźwiękowymi, narracją autorską, jednak – jak sama stwierdza – unika kreowania bohaterów i wymyślania historii „z szacunku do swoich bohaterów, którzy często opowiadają emocjonalne, smutne historie”²⁷⁷.

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’a* aktorskiego jest audycja *The Casette* autorstwa Marii Balabas²⁷⁸ i Brit Jensen²⁷⁹. Balabas jest autorką nagrań, zaś za stronę formalną - montaż i edycję nagrań – odpowiadała Jensen, 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 *featurem* bohatera-autora a aktorskim.

Feature dotyczy relacji Wschód-Zachód, jest przedstawiony z perspektywy pokolenia młodych w czasie rewolucji 1989 roku, do którego zalicza się Balabas. Porusza temat izolacji Europy Wschodniej, 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, argumentował swoje stanowisko zmęczeniem odbytymi spotkaniami tego typu. Zaproponował jednak, że to on chętnie zada Marii Balabas kilka pytań i przeprowadzi z nią wywiad. Zezwolił na użycie nagrań rozmowy w audycji. Drummond zapytał dziennikarkę o ulubione książki z okresu jej dzieciństwa, zapytał też, co czytała, gdy miała dwanaście lat. Ten wiek był bardzo ważny dla Balabas, wiązała się bowiem z tym

²⁷⁶ H. Walker-Brown, rozmowa z autorką z dn. 05.08.2017.

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Maria Balabas – dziennikarka pochodzenia rumuńskiego, obecnie pracuje dla czeskiego radia publicznego, prowadzi poranną audycję muzyczną.

²⁷⁹ Brit Jensen – z pochodzenia Danka. Niezależna producentka radiowa, autorka *feature’ów* i reportaży radiowych dla duńskich, czeskich, australijskich i brytyjskich rozgłośni radiowych. Mieszka i pracuje w Czechach.

czasem historia, którą chciała się podzielić ze swoim rozmówcą, jej 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 *feature'a*. Partie narracyjne autorki odczytuje aktorka²⁸⁰, w rozmawiającego z autorką jej brata również wciela się aktor²⁸¹. Wypowiedzi Marii Balabas pojawiają się zatem w dziele na dwa sposoby: spontanicznych wypowiedzi w rumuńskiej kawiarni oraz w odgrywanej przez aktorkę narracji. Połączenie to jest dość nietypowe, by w autora wcielał się aktor, w tym przypadku 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 18 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”.

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:

²⁸⁰ W tej roli Ivana Uhlířová

²⁸¹ W tej roli Marek Lambora

„Maria (narracja w języku czeskim): Ken czuł nasze zainteresowanie walkmanem i słuchawkami, pewnego dnia podał nam urządzenie i jedyną kasetę, jaką przywiózł do Rumunii: 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 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 Mihaiovi, którzy uczyli się w szkole muzycznej 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 *post scriptum* 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 *feature'ach*, współtworzy 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 *feature'ów*, by możliwie najpełniej przedstawić wybrany temat bądź historię.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszej pracy przedmiotem moich zainteresowań był *feature* w polskich i zagranicznych stacjach radiowych. Praca skupiała się zarówno na teorii gatunku, jego rozumieniu i definiowaniu, wprowadzeniu kategoryzacji odmian gatunkowych oraz analizie poszczególnych egzemplifikacji gatunku.

W pierwszym rozdziale opisany został stan badań nad gatunkiem, definicje sformułowane przez badaczy oraz własne rozumienie gatunku. Do pełnego opisu współczesnych form *feature'a* włączyłam stanowiska polskich reportażystów i odbiór przez studentów. Rozumienie gatunku przez reportażystów powstało w oparciu o wywiady z twórcami. Opinie studentów zostały zebrane w badaniu ilościowym z wykorzystaniem kwestionariusza ankiety. Badani byli studentami kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna Uniwersytetu Łódzkiego, a ich wiedza w zakresie gatunków radiowych i współczesnych mediów pozwoliła na traktowanie ich jako grupy eksperckiej.

Dopiero po wyjaśnieniu, jak rozumiany jest ten zróżnicowany wewnętrznie gatunek, często 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 naturalnym było najpierw sformułowanie definicji, a później przeniesienie jej na poszczególne, historyczne realizacje. Analogiczna sytuacja miała miejsce w Niemczech, gdzie do lat siedemdziesiątych 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 miejscem, w którym powstał *feature*, w podobnym czasie Ernst Schnabel eksperymentował w Niemczech z nową formą radiową, która dała początek współczesnemu *feature'owi*. Te zdarzenia zestawione zostały z rysem historycznym tego typu audycji w Polsce i Rozgłośni Radia Wolna Europa.

Praca poświęcona rozważaniom nad *featurem* często przybierała porównawczą formę, zestawiającą ze sobą *feature*, reportaż artystyczny, reportaż radiowy, słuchowisko i eksperyment radiowy. Jest to świadomy sposób analizy gatunku, który wynikał z 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 *feature*'y. Szerokie podejście do ram gatunkowych *feature*'a, które prezentuję w pracy, jest wynikiem jego wewnętrznego zróżnicowania, jak również podjętej przeze mnie próby holistycznego opisu tego typu audycji.

Zaproponowany przeze mnie w rozdziale pierwszym planetarny układ artystycznych gatunków radiowych jest tego efektem. We wszystkich tych formach mamy – by zaryzykować poniekąd paradoksalne stwierdzenie – do czynienia z fikcją w służbie prawdy. Prawda oznacza pełen autentyzm i wierne odzwierciedlenie rzeczywistości. Jednak - szczególnie w kontekście sztuki - często staje się pretekstem dla autora 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, na przykład *Marchwicki* Michała Turowskiego, są realizacjami ze styku gatunków, hybrydami i audycjami synkretycznymi.

Audycje, które wyselekcjonowałam do opisu w pracy pochodzą z różnych krajów, między innymi 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 z uwzględnieniem zróżnicowania poszczególnych realizacji.

Komponenty fikcyjne, które posłużyły mi do stworzenia omawianej w kolejnych rozdziałach klasyfikacji odmian gatunkowych, są formalną reprezentacją artystycznego zamysłu twórcy. Istotą *feature*'a jest synteza dokumentalnej prawdy, perspektywy autora i jego twórczego wyrazu. Rzeczywistość staje się punktem wyjścia do stworzenia audycji artystycznej, której forma i treść są nierozłącznie ze sobą związane. Adekwatne zdaje się być w tym kontekście stwierdzenie Wańkowicza: Dopiero gdy dostanę fakt (...) on obrasta, rozkwita w syntezy, porównania, analogie. Fakt jest dla mnie

katalizatorem dla wyobraźni”²⁸². Fakty wyzwały wyobraźnię i dawały materiał do tworzenia. Segmenty artystyczne – wykreowane przez autora – nie są jednak mniej istotne bądź zakłócające dokumentalny przekaz, są inherentną częścią *feature’a* i również mogą przekazywać prawdę. Wańkiewicz rozróżniał prawdę esencjonalną i dokumentalną: „prawda esencjonalna, mimo że się różni od prawdy dokumentalnej, nie jest prawdą drugiej sorty”²⁸³.

Pojęcie „prawdy esencjonalnej” rozumiem jako takie opowiedzenie historii, które będzie oddawało jego istotę, emocje i atmosferę, niekoniecznie przy użyciu zapisu dokumentalnego, autentycznych nagrań czy przytoczonych faktów. Zasoby *feature’a* są nieskończone, ogranicza je jedynie wyobraźnia twórcy, stąd kluczowe dla tego gatunku są takie formalne rozwiązania audialne i wykorzystanie 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’a*: 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’a*.

Rozdział pierwszy – *Feature* w perspektywie genologicznej - ustalał również na nowo definicję *feature’a* w takiej formie, by ukazana została różnorodność gatunku. Dwa kolejne podrozdziały uzupełniają stan badań o stanowiska polskich twórców radiowych i studentów dziennikarstwa, którzy stanowili grupę badawczą w przeprowadzonych przeze mnie badaniach ilościowych metodą ankietową.

Istotne było dla mnie przedstawienie archiwalnych polskojęzycznych realizacji dokumentalno-artystycznych, ponieważ dotychczas niewiele powstało opracowań tego tematu. W podrozdziale wzmiankuję audycje realizowane, między innymi, przez Mariana Bekajłę, Bronisława Wiernika, Witolda Zadrowskiego, Joannę Zadrowską, Jerzego Janickiego, Andrzeja Mularczyka, Wojciecha Trojanowskiego.

Rozdział III przybliżał kwestię narratora w *featurze*, czego efektem była analiza trzech odmian gatunkowych: narracji bezpośredniej, narracji odautorskiej i *feature* bohatera-autora. Teoria, którą wykorzystałam do ustalenia rodzaju narracji w dziele, jest podziałem Gerarda Genetta i jego adaptacją na grunt radiowy autorstwa Susany Herrery

²⁸² K. Kąkolewski, *Wańkiewicz krzepi. Wywiad-rzeka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987, s. 9.

²⁸³ Tamże, s. 20.

Damas. Zdecydowałam się jednak na uzupełnienie stanowisk badaczy o dodatkową funkcję narracji – estetyczną. Poszczególne rodzaje narratora wykorzystuję w późniejszych partiach pracy do opisu konkretnych dzieł, by na tych przykładach zaprezentować przełożenie teorii na audycje radiowe. Teoria literatury jest często wykorzystywana do opisu i analizy dzieł radiowych, szczególnie słuchowisk, jednak wymaga pewnych modyfikacji przy badaniu dzieł dokumentalno-artystycznych, które – przynajmniej częściowo – oparte są o prawdziwe historie.

W Rozdziale IV przeanalizowane zostały sposoby wprowadzenia do *feature’a* aktora. Pierwsza z odmian gatunkowych to *feature* aktorski, w którym jeden z bohaterów – zazwyczaj główny – odegrany jest przez aktora. Drugą odmianą jest *feature* z elementami słuchowiska. Tego typu dzieła wzbogacone zostały o krótkie scenki słuchowiskowe. Szczególną realizacją przeze mnie przywołaną jest przykład „pejzażu dźwiękowego”, w którym pozasłowna przestrzeń dźwiękowa jest najważniejszym elementem.

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: zaaranżowane sytuacji przez autora lub realizacja audycji w oparciu o wcześniej istniejący tekst. *Feature* eksperymentalny to dzieła najmniej związane z reportażem radiowym, bliżej im raczej do eksperymentu audialnego. Cechuje je duża hybrydowość i międzygatunkowość. Ostatni podrozdział traktował o *feature’ach* mozaikowych, na które składają się różne formy fikcyjne, ale nie stanowią podstawy audycji i są rozumiane jako eksperymentalne.

Nie wszystkie audycje traktowałam w ten sam sposób, część z nich była analizowana, inne opisywane krócej lub jedynie wzmiankowane. Taki sposób pracy wynikał z potrzeby zaprezentowania cech strukturalnych dzieł, ich konstrukcji i formy, które wpływały na przynależność do konkretnej odmiany gatunkowej. W dziełach o analogicznej konstrukcji do wcześniej analizowanych, wskazywałam jedynie na osiowe cechy bądź istotne różnice. Wzmiankowanie *feature’ów* miało na celu przywołanie różnorodnych egzemplifikacji, często z różnych kręgów geograficznych i językowych, by w ten sposób ukazać powszechność danej struktury bądź odmiany.

W pracy posługiwałam się różnorodną metodologią: korzystam z podejścia genologicznego, wywiadu ustrukturyzowanego czy socjologicznych narzędzi ankietowych. 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. Praca ta ma miała stanowić podstawę teoretyczną do dalszych badań nad *featurem* i jego wariacjami w polskich i zagranicznych stacjach radiowych.

BIBLIOGRAFIA

1. *70 lat Polskiego Radia*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1995.
2. Andersch A., *Versuch über das Feature. Anlässlich einer neuen Arbeit Ernst Schnabels*, „Rundfunk und Fernsehen” 1953, nr 1, s. 94-97.
3. *Antologia reportażu radiowego*, wybór i oprac. A. Słapczyńska, Wydawnictwo Radia i Telewizji Warszawa 1979.
4. Apanowicz J., *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”, Gdynia 2002.
5. Aroney E., *Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements*, [w:] *Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference*, Wydawnictwo RMIT Melbourne 2005.
6. Bachura J., *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, t. 13, s. 475-488.
7. Bachura J., *Feature - the Marriage of Fact and Fiction*, [w:] *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, red. G. Stachyra, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 277-286.
8. Bachura-Wojtasik J., Klimczak K., *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] *Twórczość, pasja, Uniwersytet* Kategoria zaangażowania w dydaktykę akademickiej, red. J. Płuciennik, K. Klimczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
9. 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.
10. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
11. Bauer Z., *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.
12. Bonini T., *Blurring Fiction with Reality: The Strange Case of Amnèsia, an Italian ‘Mockumentary’*, [w:] *Radio Content in the Digital Age*, red. A. Gazi, G. Starkey, S. Jędrzejewski, Wydawnictwo Intellect Ltd, Bristol 2011, s. 83-104.

13. Bray J., Gibbons A., McHale B., *Introduction* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Wydawnictwo Routledge, Londyn-New York 2012.
14. Bryfonski D., *Contemporary literary criticism*, red. D. Bryfonski, Wydawnictwo Gale Research Company, Detroit 1973.
15. Brys E., *Melomania. Music in features*. Tekst powielony.
16. Brys E., *The mechanics of emotions*. Tekst powielony.
17. Brys E., *Themes and topics in radio documentaries*. Tekst powielony.
18. Budzyński A., *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s.14.
36. Crook T., *Radio drama. Theory and practice*, Wydawnictwo Routledge, Londyn-New York 1999.
19. Czarnek P., *Percepcja reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców” 2017, nr 20, 2017, s. 229-237.
20. Drygas M., *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
21. Ellis C., *The Ethnographic I : A Methodological Novel about Autoethnography*, Wydawnictwo Altamira Press, Walnut Creek, California 2004.
37. Esposito L., *The Experiment of Experience: Ronald Sukenick and Mark Amerika's Performative Theory of Writing*, [w:] „Comparative Critical Studies”, nr 13/3, Wydawnictwo Edinburgh University Press, Edynburg 2016, s. 285-305.
22. Federman R., *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983, s. 420-432.
23. Genette G., *Narrative Discourse*, Wydawnictwo Cornell University Press, Ithaca - New York 1980, s. 25–29.
24. Gilfillan D., *Piece of Sound. German Experimental Radio*, Wydawnictwo University Of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
25. Goody A., *BBC Features, Radio Voices and the Propaganda of War 1939–1941*, „Media History” 2018, nr 24 (2), s. 194-211.
26. Helman A., *Autotematyzm*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.
27. Herrera Damas S., *The Roles Of The Narrator In Radio Features*, „Recherches en communication” 2012, nr 37, s. 73-80.

28. K. Klimczak, *Jak stworzyć radiowy reportaż – czyli etapy pracy nad tekstem audialnym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 341-356.
29. K. Klimczak, *Reportaż radiowy – definicja i podział*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, s. 123-133.
30. Kaziów M., *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3, s. 27-38.
31. Kaziów M., *O dziele radiowym*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
32. Kąkolowski K., hasło: *Reportaż* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1993.
33. Kąkolowski K., *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.
34. Kisch E.E., *Powieść i reportaż*, „Kontrasty” 1978, nr 3, s. 26-29.
35. Klimczak K., Czarnek P., *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 171-181.
36. Klimczak K., *Funkcje i odbiór reportażu radiowego (na przykładzie wybranej grupy studentów UŁ). Kilka uwag o instytucji słuchacza*, „Media – Społeczeństwo Kultura”, Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarstwa im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie 2009, nr 1, s. 55-65.
37. 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*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2011.
38. Laskowicz K., *Fonosfera w sztuce radiowej*, „Przekazy i Opinie” 1977, nr 4, s. 5-26.
39. Madsen V., *Children of Sodom and Gomorrah: a critical reflection*, „RadioDoc Review” 2014, nr 1(1), s. 1-14.
40. 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.
41. Mansell G., *Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting*, Wydawnictwo Weidenfeld and Nicolson, Londyn 1982.

42. Markiewicz H., *Narrator i autor w światowej teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85/4, s. 225-235.
43. Mayen J., *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
44. 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.
45. Odziemkowska H., *Feature – gatunek radiowy*, „Przekazy i Opinie” 1982, nr 2/3, s. 223-227.
46. Pawlik A., *Struktura narracyjna w słuchowisku adaptacyjnym (Na materiale Ostatniej wieczerzy według Samuela Becketta)*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 434-445.
47. Pilch T., Bauman T., *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1998.
38. Piłatowska I., *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie” 2009, nr (2), s. 30-39.
48. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012.
49. 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.
50. 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.
51. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Reportaż radiowy jako przedmiot dotychczasowych badań naukowych. Próba określenia przyszłych gatunków*, „Media – Społeczeństwo – Kultura” 2009, nr 1(2), s. 43 – 44.
52. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Reportaż wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 3-27.
53. *Popularna encyklopedia mass mediów*, red. J. Skrzypczak, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1999.

54. Potter J., *Stephen Potter at the BBC. Features at War and Peace*, Wydawnictwo Orford Books, Suffolk 2004.
55. *Reality Radio: Telling a True Stories in sound*, red. J. Biewen, A. Dilworth, University of North Carolina Press Chapel Hill 2010.
56. Seul S., *British Radio Propaganda against Nazi Germany during the Second World War*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Cambridge 1995.
57. Sikorzanka J., *Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 29-37.
58. Stachyra G., *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” nr 12/4, 2016, s. 71-87.
59. *Stimme Der Wahrheit: German-language Broadcasting by the BBC. The Yearbook of the Research Centre for the German and Austrian Exile Studies*, red. Ch. Brinson, R. Dove, Wydawnictwo Editions Rodopi B.V., Nowy Jork 2003.
60. Street S., *Historical Dictionary of British Radio*, Wydawnictwo Scarecrow Press, Londyn 2007.
61. Street S., *The Memory of Sound: Preservic the Sonic Past*, Wydawnictwo Routledge, Londyn-Nowy Jork 2015.
62. Street S., *The Poetry of Radio - The Colour of Sound*, Wydawnictwo Routledge, Londyn 2012.
63. Tatarowski K. W., *Niezależna literatura i dziennikarstwo przed 1989 rokiem. Ludzie – idee – spory*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
64. Tuszewski J., *Paradoks o sławie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa 2002.
65. Weiss A. S., *Phantasmic Radio*, Wydawnictwo Duke University Press, Durham 1995.
66. Wiegner H., *Funkcja form reporterskich w „Programie dla Zagranicy” Polskiego Radia*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1972.
67. Wielopolska-Szymura M., *Od audialności do wizualności. Zjawisko konwergencji mediów we współczesnej radiofonii*, [w:] *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*. Tom 1., red. Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
68. Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.

69. Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
70. Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
71. Wyburn G. M., *Human senses and perception*, Wydawnictwo University of Toronto Press, Toronto 1964.
72. Zindel U., Rein W., *Das Radio-Feature*, Wydawnictwo UVK, Konstancja 2007.
73. Żuchowska W., *O dziele radiowym*, „Przekazy i Opinie” 1975, nr 1.

NETOGRAFIA

1. *As Many Leaves*, opis audycji, www.fallingtree.co.uk/archive/as-many-leaves/.
2. Birkholc R., *Fokalizacja w filmie*, Poetyka – Dynamiczny Podręcznik, <https://poetyka.wordpress.com/>, [data dostępu: 10.05.2018].
3. Brett K., *Radio is Dead: Long live radio documentaries and features*, <http://australianaudioguide.com/radio-is-dead-long-live-radio-documentaries-and-features/>. [data dostępu: 10.05.2018].
4. Jarisch J., *Was ist eigentlich ein Feature?*, <http://www.yeya.de/journal/faq> [data dostępu: 4.10.2014].
5. 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,oodpowiedzialnosci-reportera-za-swego-bohatera-o-rozmowach-z-mistrzami-zycia-oraz-o-intymnosci-radiowego-przekazu-z-katarzyna-michalak-rozmawia-wieslaw-luka,1451919529> [data dostępu: 28.02.2018].
6. Walker-Brown H., *The Art of Radio: An academic study into the creative proces 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> [data dostępu: 10.08.2016].
7. Whitehead G., *Earworms + Radio Voices: In Conversation with Gregory Whitehead*, <http://www.earlid.org/posts/earworms-radio-voices-in-conversation-with-gregory-whitehead/> [data dostępu 10.06.2018].

8. Whitehead G., opis audycji *Disorder Speech*,
<http://gregorywhitehead.net/2012/07/28/disorder-speech/> [data
10.06.2018. dostępu

INDEKS AUDYCJI

- Aleksandra Stypułkowska
Dom nad Lemanem, 64
- Andrzej Kudelski, Jerzy Janicki
Kto sprzedaje lemoniadę?, 76
- Bruno Adler
Kurt und Willi, 45
- Cezary Galek
Znajdziesz mnie w szeptach traw, 101, 111
- David Isay
All The Way Broken, 129, 131
My Lobotomy, 39, 88, 97
- David Isay, Stacy Abramson
A Letter to Butchie, 92
- Douglas Geoffrey Bridson
The March Of The '45, 46
- Dylan Thomas
Under Milkwood, 47
- Ernst Schnabel
Dwudziesty dziewiąty stycznia, 48
- Gregory Whitehead
Disorder Speech, 27, 128
Eva, can I stab bats in a cave, 128
In Only a Flehs Wound, 128
Lovely Ways To Burn, 127
On the Shore Dimly Seen, 40, 117, 118, 120
Pressures of the Unspeakable, 23, 118
- Halina Szydlowska
Uwolnią nas czerwoni robotnicy, 51
- Hana Walker-Brown
Bluebell: The Last Voyage, 79, 83
Sky Boy, 136
Swansong, 96
- Jacek Stwora
Czarny księżyc, 58
N2 +N3+Nn – zdąża do nieskończoności, 58
Nie ma białych aniołów, 59
Trzeba głęboko oddychać, 58
- Janina Jankowska
Polski sierpień, 60
- Jens Jarisch
Dzieci Sodomy i Gomory, 40, 77, 124
- Jerzy Janicki
Opowieści z czerwoną kartką, 51
Opowieść o mariackim hejnale, 52
- Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk
Granica – reportaż o piątym przykazaniu, 54
- Jerzy Janicki, Marian Bekajło
Lekcja poloneza, 56
- Joanna Dąbrowska-Zadrowska, Andrzej Mularczyk
Skrzydła na własny użytek, 8, 53, 60, 100
- Joanna Dąbrowska-Zadrowska, Witold Zadrowski
Coś za każdymi drzwiami, 55
- Jonathan Zenti
Meat-Host's, 93
- Józef Stokrotny
Andrzej Małkowski - twórca harcerstwa polskiego, 63
- Katarzyna Michalak
Buchta, 81, 82
Eden za wąską rzeką, 79
Jakiś inny, 81
Mijając Ewę, 39, 79, 80
Modlitwa zapomnianej, 40, 102, 131, 134
Złoty chłopak, 40, 82, 102, 131, 134
- Krystyna Melion, Maria Rosa
2 godziny, 45 minut i 15 sekund byłem z narzeczoną, 57
- Lance Sieveking
The Kaleidoscope, 7, 43
- Laurence Gilliam
The Shadow of the Swastika, 44
- Lorelei Harris
Dreaming of a Fat Men, 40, 121
Dreaming of Fat Men, 117
Love Letters from the Front, 39, 117
- Maciej Drygas
Testament, 40, 99, 102, 103
- Madeleine Baran
In The Dark, 20
- Magdalena Świerczyńska-Dolot
Tak daleko, tak blisko, 39, 84
- Maria Balabas
The Casette, 137
- Marian Bekajło
Czerwone róże – opowieść nieliteracka, 51
Fotografia, 52
Tego się nie da powiedzieć, 52
- Marlo Mack
How to be a Girl, 93, 94
- Michał Turowski
Marchwicki, 104
- Natalie Kestecher
El's Story, 40, 101, 107
Lighten up, Carlos, 117, 123
- Pejk Malinovski
A Cow A Day, 79, 86
- Peter Leonard Braun
Dzwony Europy, 49

- Phil Smith, Alan Hall
A Very Different Time, 125
- Robert Lucas
Pacher und Pachulke, 45
- Sally Herships
As Many Leaves, 96
- Sara Kramer, Adrian Nicole LeBlanc
The Ground We Lived On, 40, 95
- Sarah Koenig, Julie Snyder, Dana Chivvis,
 Emily Condon
Serial, 20
- Stanisław Wujastyk
Śladami Stasia i Nel, 66
- Susan Roberts
*Black Roses: The Killing of Sophie
 Lancaster*, 40, 112
- Susanne Björkman
Man at Beer Cafe, 88, 91
- Tadeusz Olsztyński (Tadeusz Nowakowski)
*Tu mówi Londyn - trzy słowa, które
 weszły do naszej historii*, 62
- Tereza Křižková
Slušný člověk, 110
- Tim Desmond
An Unholy Trinity, 129, 134
- Walter Ruttmann
Wochenende, 48
- Witold Zadrowski
Śmierć słonia, 53
Zagłada polnego królika, 56
- Witold Zadrowski, Jerzy Janicki, Bronisław
 Wiernik
*Granica – reportaż o piątym
 przykazaniu*, 54
- Wojciech Trojanowski
Dom Anny Frank, 65, 121
Ta żołnierska piosenka, 65
- Zygmunt Jabłoński
Wielka sieć, 66, 101

INDEKS ZAŁĄCZNIKÓW I RYCIN

1. Załącznik nr 1: Wyniki internetowego badania sondażowego przeprowadzonego na próbie incydentalnej
2. Załącznik nr 2: Wzór kwestionariusza ankiety do badania przeprowadzonego wśród studentów kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna UŁ

Rozdział I

1. Schemat zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi. Opracowanie własne.
2. Rozwinięcie schematu zależności pomiędzy artystycznymi formami radiowymi uzupełnione o wybrane przykłady omawiane w pracy. Opracowanie własne.
3. Schemat kompozycji *feature'a*. Opracowanie własne.
4. Schemat kategorii audycji typu *feature*. Podział ze względu na rodzaj zastosowanej fikcji. Opracowanie własne.

Rozdział III

5. Typologia tekstów pisanych i mówionych wg A. Wilkonii uzupełniona o przełożenie teorii na grunt *feature'a* wg opracowania autorki.

ZAŁĄCZNIK NR 1

Wyniki internetowego badania sondażowego przeprowadzonego w 2018 roku na próbie incydentalnej

Celem zbadania, jaki odsetek słuchaczy radia zna termin *feature*, przeprowadziłam metodą ilościową sondażu diagnostycznego z zastosowaniem ankiety internetowej i anonimowej, zawierającej pytania zamknięte, jednokrotnego wyboru, na próbie incydentalnej. Dobór badanych wynikał z faktu, iż zależało mi na zróżnicowanej, losowej próbie badanych, by zbadać rzeczywistą znajomość terminu wśród osób, które nie są powiązane zawodowo z medium radiowym. Internetowe ankiety zamieszone zostały na kilku portalach internetowych²⁸⁴, których użytkownicy stanowią różnorodną grupę.

Ankieta składała się z dwóch pytań:

1. Czy słucha Pan/Pani radia?
2. Czy zna Pan/Pani termin *feature* radiowy?

Odpowiedź na oba pytania była obowiązkowa

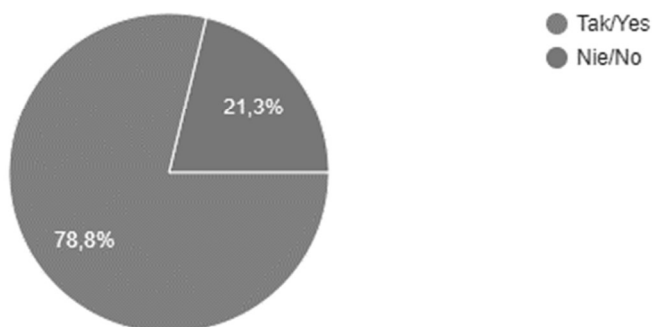
Hipotezy badawcze zakładają uzyskanie odpowiedzi pozytywnej na pytanie pierwsze i negatywnej na pytanie drugie.

Kwestionariusz ankiety i uzyskane odpowiedzi:

1. Czy słuchasz radia?
 - a. Tak – 63 osoby, 78,8% badanych
 - b. Nie – 17 osób, 21,3% badanych

Czy słuchasz radia?

80 odpowiedzi



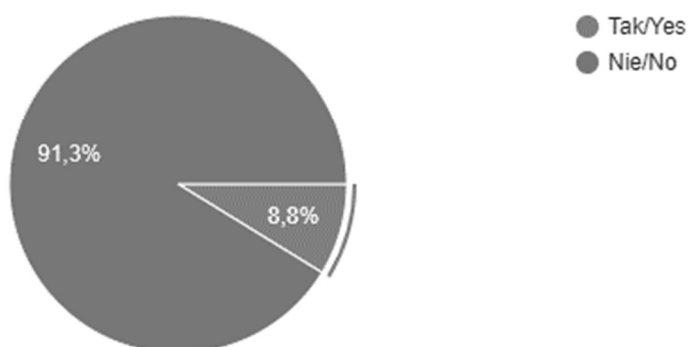
²⁸⁴ Vitalia.pl, kafeteria.pl, forum.gazeta.pl, facebook.pl

2. Czy znasz termin *feature*?

- a. Tak – 7 osób, 8,8% badanych
- b. Nie – 73 osoby, 91,3% badanych

Czy znasz termin "feature" radiowy?

80 odpowiedzi



Uzyskane wyniki potwierdziły zakładane hipotezy badawcze, udowadniając, że termin *feature* nie jest znany słuchaczom radiowym i nie figuruje w świadomości badanych.

ZAŁĄCZNIK NR 2

Wzór kwestionariusza ankiety do badania przeprowadzonego wśród studentów kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna UŁ

FEATURE I REPORTAŻ ARTYSTYCZNY

ANKIETA DLA STUDENTÓW

1. Jak rozumie Pan/Pani termin *feature* radiowy?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Czy *feature* i reportaż artystyczny to dla Pana/Pani terminy tożsame?

3. TAK NIE

Jeśli nie, to co je różni?

.....

.....

.....

.....

3. Czy słuchając reportażu radiowego zwraca Pan/Pani uwagę na jego wartości artystyczne?

TAK NIE

Jeśli tak, to jakie?

.....

.....