

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

**media
kultura
komunikacja
społeczna**

**15/1
2019**

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble),
Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow
(Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),
Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński), Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Mariola Marczak (redaktor naczelna)
Miłosz Babecki (redaktor)
Urszula Doliwa (redaktor, redaktor prowadzący numer)
Marta Więckiewicz-Archacka (redaktor, sekretarz redakcji)
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)

Zbiorcza lista nazwisk recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze 2019 roku

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ul. Kurta Obitzta 1
10-725 Olsztyn

strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza
Małgorzata Kubacka

ISSN 1734–3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2019

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 100 egz., ark. wyd. 8,40; ark. druk. 7,25
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 221

Spis treści

Urszula Doliwa Wprowadzenie. Radio – nasz wierny towarzysz	5
---	---

Radio w XXI wieku

Paulina Czarnek-Wnuk Rola prowadzącego programy rozrywkowe w rozgłośniach komercyjnych	11
Paulina Wiernicka Zasady percepcji dżingli muzycznych w stacjach radiowych	23
Urszula Doliwa, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski, Radosław Łatacz Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska	37

Wokół radiowych gatunków artystycznych

Kinga Sygizman Ciemna strona miasta. Łódź w reportażach radiowych Joanny Sikorzanki	57
Marta Wiśniewska Historia Warmii i Mazur w reportażach wyemitowanych w Radiu Olsztyn w latach 2013–2017	71
Eliza Matusiak O specyfice słuchowiska <i>Kim jest Max Winckler?</i> – analiza i interpretacja	87

Recenzje i sprawozdania

Magdalena Szydłowska, Urszula Doliwa Sprawozdanie z konferencji „The Radio Conference 2018: A Transnational Forum”, Prato (Włochy), 10–13 lipca 2018 roku	103
Autorzy	107
Table of Contents	109

Urszula Doliwa

Wprowadzenie. Radio - nasz wierny towarzysz

Introduction: Radio - Our Loyal Companion

2019 rok w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” otwieramy numerem w całości poświęconym radiu. Medium to, często określane mianem towarzyszącego, rzadko znajduje się w centrum uwagi, tym bardziej cieszy fakt powstania tego tomu.

Można zadać pytanie, co w dzisiejszych czasach czyni radio medium szczególnym. Warto zwrócić uwagę, że w świecie ciągłych nowości i zmian pozostaje ono czymś stałym i znanym, a także... analogowym. Choć temat cyfryzacji powraca w dyskusjach, większość z nas korzysta z radia w sposób tradycyjny, włączając odbiornik w samochodzie, w kuchni czy w pracy. Liczba odbiorców słuchających radia przez Internet, a tym bardziej w formule *on demand*, rośnie, ale nie tak szybko, jakby się można tego spodziewać. Grono odbiorców tego medium jest jednak wciąż bardzo duże, a Polacy należą do największych jego miłośników – z radiem spędzamy statystycznie kilka godzin w ciągu dnia.

To, co jest przez niektórych uznawane za wady radia – drugoplanowy charakter tego medium, niewielkie zaangażowanie wymagane od odbiorców, a także nieskomplikowana analogowa technologia – w połączeniu z wciąż wyjątkową na tle innych mediów mobilnością staje się dziś jego zaletą. Przez lata wyrobiliśmy sobie nawyk słuchania radia i nie zamierzamy z niego rezygnować. W dzisiejszym, pełnym wyzwań świecie radio nam nie przeszkadza i za to je lubimy.

Ważną częścią programu radiowego, jak przekonuje Paulina Czarnek-Wnuk w pierwszej części numeru, nazwanej „Radio w XXI wieku”, są programy rozrywkowe (artykuł *Rola prowadzącego programy rozrywkowe w rozgłośniach komercyjnych*). Tworzy się je po to, by słuchacze mogli odpocząć, zrelaksować się, spędzić czas w sposób niewymagający dużego zaangażowania. Rolę zabawiaczy pełnią prowadzący, będący osobowościami posiadającymi charakterystyczny styl, język, jakim się posługują, oraz sposób nawiązywania relacji z odbiorcą.

Audycje rozrywkowe, o których pisze P. Czarnek-Wnuk, najczęściej komponowane są w sposób bardzo dynamiczny, co podnosi atrakcyjność programu i pomaga utrzymać uwagę odbiorcy. Na ów dynamizm bardzo duży wpływ mają dżingle radiowe, których tajniki zgłębia w tym numerze Paulina Wiernicka (*Zasady percepcji dżingli muzycznych w stacjach radiowych*). W przeprowadzonej analizie skupia się na ich warstwie muzycznej. Dowodzi, że takie składowe, jak: melodia, harmonia, tempo, rytm, barwa i wysokość dźwięku oraz jego dynamika odgrywają w tych niezwykle krótkich elementach programu bardzo ważną rolę i mogą mieć duży wpływ na odbiorców.

„Podcasty, podcasty, podcasty...” – tak Kamila Ceran, redaktor naczelna Radia TOK FM, odpowiedziała na pytanie portalu Wirtualnedia.pl o najważniejszy trend nadchodzącego roku związany z radiem (Wirtualnedia.pl 2019). Podcastów nie mogło więc także zabraknąć w specjalnym, radiowym numerze kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez zespół z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, polskie podcasty są zdecydowanie bardziej nastawione na merytoryczny przekaz niż rozrywkę. Zazwyczaj są też tworzone przez ciekawe osobowości, które potrafią o swoich pasjach, połączonych często z aktywnością zawodową, interesująco opowiadać (*Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska*).

Od lat bardzo dużym zainteresowaniem radioznawców cieszą się gatunki artystyczne, takie jak na przykład reportaż radiowy czy słuchowisko – im właśnie przyglądamy się bliżej w drugiej części bieżącego numeru. Między reportażem radiowym i słuchowiskiem istnieje wiele podobieństw. Jak zauważa Kinga Klimczak (2011), analogie dotyczą głównie tworzywa używanego do ich produkcji: w obydwu wykorzystuje się głos ludzki, muzykę i efekty akustyczne. Podczas gdy jednak reportaż czerpie z materii autentycznej, słuchowisko zakłada fikcję. Są to gatunki, które twórcom dają duże pole do popisu, lecz wymaga to od nich niezwyklej finezji, cierpliwości i zaangażowania. Jak wykazują Kinga Sygizman i Marta Wiśniewska, wciąż są autorzy, którzy podejmują to wyzwanie i przygotowują reportaże radiowe, także w rozgłośniach regionalnych. Można ich uznać za lokalnych patriotów, którzy z mikrofonem w ręku dokumentują historię regionu i ukazują koloryt „małych ojczyzn”. Dla Joanny Sikorzanki z Polskiego Radia Łódź taką „małą ojczyzną” jest dzielnica Łodzi – Bałuty. W audycjach ukazuje ona mroczną stronę miasta, ich bohaterami są miejsca i ulice w Łodzi uchodzące za niebezpieczne (*Ciemna strona miasta. Łódź w reportażach radiowych Joanny Sikorzanki*). Marta Wiśniewska z kolei zajmuje się reportażami przygotowanymi przez dziennikarzy Radia Olsztyn, dotyczącymi dziejów regionu (*Historia Warmii i Mazur w reportażach wyemitowanych w Radiu Olsztyn w latach 2013–2017*). Dowodzi, że wątkiem historycznym, do którego się w tych produkcjach najczęściej powraca, jest rok 1945 – jeden z najbardziej tragicznych okresów w historii Warmii i Mazur.

Radiowe gatunki artystyczne mają to do siebie, że są niezwykle kosztowne w produkcji i w przestrzeni medialnej rzadko występują poza falami Polskiego Radia. Nowym polem eksploatacji stają się jednak podcasty i audiobooki. Eliza Matusiak analizuje wysokobudżetową produkcję audialną zatytułowaną *Kim jest Max Winckler?* w reżyserii Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka, ze świetną aktorską obsadą (*O specyficze słuchowiska Kim jest Max Winckler? – analiza i interpretacja*). Utwór ten nie jest emitowany w radiu, możemy za to znaleźć go w znanych sieciach księgarń na półkach z audiobookami. Autorka wykazuje, że można go jednak traktować jako słuchowisko radiowe, mimo że nie jest prezentowany w radiu. Autorzy korzystają bowiem z takiego samego tworzywa jak twórcy radiowi: słowa oraz jego wybrzmienia, gestu fonicznego, muzyki i ciszy.

W stałej rubryce zamykającej zeszyty naszego pisma Magdalena Szydłowska i Urszula Doliwa prezentują sprawozdanie z ważnego wydarzenia – The Radio Conference 2018: A Transnational Forum. Konferencja ta odbywała się od 10 do 13 lipca 2018 roku w Prato (Włochy).

Bibliografia

Klimczak, Kinga. 2011. Reportaż radiowy – definicja i podział. *Folia Litteraria Polonica*, 1, s. 123–133.

Netografia

Wirtualnemedial.pl. 2019. *Rynek radiowy: podsumowanie 2018 roku, trendy na 2019*. [Online]. Wirtualne Media. Dostęp: <https://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/rynek-radiowy-podsumowanie-2018-roku-trendy-na-2019?fbclid=IwAR1VZtH-pUgHSTSLJ3gqeCVITxClfM-I-nPSsG8l0P52HQ4Zl2t59EIpk> [10.01.2018].

Radio w XXI wieku

Paulina Czarnek-Wnuk

<https://orcid.org/0000-0002-2482-8385>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Rola prowadzącego programy rozrywkowe w rozgłoszeniach komercyjnych

Słowa kluczowe: radio, rozrywka, dziennikarz, prezenter, osobowość

Key words: radio, entertainment, journalist, presenter, personality

Wstęp

Pierre Sorlin napisał w jednym ze swoich najbardziej znanych tekstów poświęconych mediom, że „[...] rekreacyjna rola środków masowego przekazu wywołuje bardziej aktywne reakcje niż ich część informacyjna, co z kolei sprawia, że konieczne staje się badanie środków masowego przekazu w ramach rozrywki, tak jak rozwija się ona we współczesnych społeczeństwach” (Sorlin 2001: 154). Uświadomienie więc sobie, jak wielką rolę w dzisiejszych mediach odgrywa zabawa i w jaki sposób wpływa ona na ich odbiorców, wydaje się kwestią niezwykle istotną. I to nie tylko z punktu widzenia teorii środków masowej komunikacji, ale również szerokiej wiedzy kulturowej na temat współczesności i zjawisk ją kreujących.

Zdając sobie sprawę ze wspomnianej powyżej potrzeby, postanowiłam właśnie tematowi rozrywki poświęcić niniejszy tekst, odnosząc go do programów emitowanych w rozgłoszeniach komercyjnych. Celem moim będzie wskazanie cech konstytutywnych audycji o charakterze ludycznym, ze szczególnym uwzględnieniem roli prezentera, stylu prowadzenia tego rodzaju programów, używanego w nich języka, charakteru relacji nadawczo-odbiorczych itp. Zaprezentowane wnioski stanowią efekt szerszych badań, przeprowadzonych na potrzeby rozprawy doktorskiej w wielu polskich stacjach komercyjnych (w tych o charakterze ogólnopolskim, w ponadregionalnych i dużych sieciach rozgłośni lokalnych) w ciągu ostatnich kilku lat – analizy oferty programowej i zawartości poszczególnych audycji. Obserwacje te będą miały charakter ogólnej refleksji, celem napisania tekstu nie jest bowiem systematyczna analiza treści poszczególnych pozycji antenowych, wybiórczo przywołuję jedynie fragmenty audycji w celu poparcia prezentowanych wniosków odpowiednią egzemplifikacją. Podstawą badań autorskich uczyniłam klasyczne rozważania na temat roli radiowego prowadzącego autorstwa Marshalla McLuhana i Neila Postmana (w odniesieniu do rozrywki), które staram się poddać ocenie i zweryfikować możliwość ich zastosowania w odniesieniu do współczesnych produkcji stacji komercyjnych.

Pod pojęciem „programy o charakterze rozrywkowym” mogą się kryć różnorodne audycje, zarówno krótkie, kilkunastosekundowe czy kilkuminutowe formy, jak i rozbudowane, nawet kilkugodzinne bloki programowe, w których rozrywka odgrywa prymarną bądź sekundarną rolę. W tekście postaram się odnieść do wielu z nich tak, by móc otrzymać możliwie szerokie spektrum przykładów.

Radiowy program rozrywkowy

Głównym zadaniem audycji służących celom rozrywkowym jest umożliwienie odbiorcy odczucia przyjemności czerpanej zarówno z treści, jak i formy serwowanego przekazu, zadowolenia z miło spędzonego czasu. Programy rozrywkowe są bowiem tworzone po to, by słuchacze mogli odpocząć, zrelaksować się, spędzić czas w sposób niewymagający skomplikowanych procesów myślowych. Zabawna musi być tym samym nie tylko treść programu, także jego oprawa muzyczna czy dźwiękowa powinna mieć odpowiedni charakter. W przypadku audycji rozrywkowych to dźwiękowe tło jest najczęściej komponowane w sposób bardzo dynamiczny, podnoszący wewnętrzną temperaturę programu, utrzymujący uwagę odbiorcy. Równie wyrazisty styl cechuje wypowiedzi prowadzących; ten temat zostanie omówiony poniżej.

Emocjonalność jest kolejną kategorią, która – w moim przekonaniu – charakteryzuje programy rozrywkowe. O właściwości tej w odniesieniu do radia pisał już w początkowym okresie rozwoju medium audialnego Stefan Sypra (1936: 4): „Słowo mówione przed mikrofonem działa więcej na zmysły i uczucia [...]”. Przejawia się ona nie tylko w sposobie wypowiadania się prowadzących. Dostarczenie przyjemności, zabawy łączy się bowiem również z utrzymywaniem odpowiedniego napięcia angażującego słuchacza:

Nadawca zwraca się do odbiorcy, konstruując atmosferę niezwykłości, niecodzienności przekazu, by nadać kontaktowi ekskluzywny charakter. Budowanie „nastroju” jest znamienną cechą relacji Nadawca – Odbiorca we współczesnym radiu sformatowanym. Sprzyja temu hipertrofia funkcji rozrywkowej, gdyż umożliwia „zadziałanie” na emocje słuchacza, emocje zaś tworzą nastrój (Stachyra 2008: 67).

Dysponenci stacji posługują się w tej dziedzinie różnymi chwytami. Jednym z popularniejszych jest wykorzystanie *game shows*, czyli wszelkiego rodzaju antenowych gier, zabaw, szczególnie tych dających szansę na wygranę dużych kwot bądź też wartościowych nagród rzeczowych. Emocjonalizacja przekazu wykorzystywana w radiowych programach rozrywkowych przejawia się również w językowym sposobie formowania wypowiedzi. Pełne są one bezpośrednich zwrotów do słuchaczy, form pełniących funkcję fatyczną czy nakłaniającą. Prowadzący wykorzystują słownictwo ekspresywne, emocjonalnie nacechowane, hiperbolizują omawiane treści po to, by stworzyć wyrazisty przekaz trafiający do audytorium. „Celem nadawców staje się [...] budowanie wspólnego świata łączącego ich z odbiorcami, co jest szczególnie istotne w przypadku rozgłośni

radiowych, radio bowiem to medium »interpersonalne«, czyli takie, w które wpisana jest bliskość pomiędzy uczestnikami komunikacji” (Olejnik 2004: 205). Posługując się typologią płaszczyzn komunikacyjnych przytoczoną przez Renatę Dybalską, można by powiedzieć, że w komunikacji antenowej w mediach komercyjnych wykorzystywana jest w największym stopniu płaszczyzna prywatna/swobodna¹ (*casual*) oraz familiarna (*intimate*)² (Dybalska 2004: 145; por. Dąbrowska 2001: 187–194).

Za trzeci wyznacznik programów o charakterze rozrywkowym uznają specyfikę charakteru prowadzącego, nierzadko celebryty znanego z innych mediów, posiadającego wyraziste cechy osobowościowe.

Status prowadzącego programy rozrywkowe

Jak należałoby określać osoby zajmujące się prowadzeniem programów o charakterze rozrywkowym w stacjach komercyjnych (por. Górski 2002: 43–60)³? Problem z jednoznacznym scharakteryzowaniem specyfiki pracy osób związanych z przemysłem medialnym, w tym rozrywkowym, dostrzegł przywoływany już P. Sorlin w książce *Mass media* (2001: 213). Zagadnienie to w odniesieniu do radia podjął Marcin Stachyra (2011), próbując określić zadania stojące przed prowadzącymi w kontekście prezentowanej przez nich muzyki. Posłużył się w tym celu typologią Roberta McLeisha (2007: 189–190), wyróżniającego trzy rodzaje DJ-ów radiowych: DJ-a dyskretnego, DJ-a eksperta i DJ-a osobowość. Jego zdaniem w dobie przemian, jakie nastąpiły w polskiej radiofonii w wyniku procesu formatowania, doszło niemalże do wyeliminowania tych typów prowadzących i zastąpienia ich nowym rodzajem – DJ-a *entertainera*. „W dominujących formatach Adult Contemporary czy Contemporary Hits [...] nie było już miejsca na DJ-a eksperta. W efekcie audycje muzyczne (czy raczej audycje towarzyszące z dominującą rolą muzyki) prowadzić zaczęli DJ-e, których głównym zadaniem było pełnienie funkcji rozrywkowej” (Stachyra 2011: 321). Tym samym bardzo trudno mówić o radiowych osobowościach czy też ekspertach w odniesieniu do komercyjnych, sformatowanych rozgłośni radiowych w takim znaczeniu, w jakim typ DJ-a nazwany „DJ osobowość” rozumiał R. McLeish (prezentując utwory muzyczne, DJ osobowość odwołuje się do osobistego doświadczenia, nawiązuje silną więź z publicznością, niekiedy nawet własną indywidualnością przyćmiewa emitowaną na antenie muzykę czy też poruszane tematy) (McLeish 2007: 190).

¹ „Obsługując przemiany radia, wydaje się [...], że mamy do czynienia z realnymi zmianami w kontaktach oficjalnych, które przestają w mediach takimi być” (Loewe 2004: 90).

² Oprócz wymienionych płaszczyzn wyróżnia się jeszcze płaszczyznę sztywną (*frozen*), oficjalną (*formal*) i profesjonalną/rzeczową (*consultative*).

³ Piotr Para w jednym ze swoich tekstów postawił nawet dość wyrazistą hipotezę, jakoby zawód dziennikarza podlegał procesowi wymierania, tak jak zawód krawca, szewca czy wymarły zawód bednarza (Para 2010: 167; por. Pleszczyński 2013: 440–442). Kwestia ta wydaje się szczególnie aktualna dziś, kiedy profesjonalni dziennikarze bywają zastępowani przez amatorów lub technologie, chociażby w postaci botów.

Chociaż M. Stachyra swoje rozważania odniósł głównie do muzycznych audycji towarzyszących, to jego konstatację o silnie zakorzenionej obecności prowadzącego – „zabawiacza” można, jak sądzę, odnieść także do innego typu programów rozrywkowych w stacjach komercyjnych.

Współcześnie DJ stacji komercyjnej nie musi być znawcą muzyki, ponieważ dobór emitowanych na antenie utworów nie wynika z jego wiedzy i znajomości gustów słuchaczy, a ze wskazań specjalnego programu⁴ i wyników badań audytoryjnych. Zadanie prezentera ogranicza się do możliwie atrakcyjnego, rozrywkowo opakowanego zapowiadania utworów przygotowanych przez dyrektora muzycznego stacji i przekonywania słuchaczy o tym, że to właśnie one zaspokajają ich potrzeby:

Radio stworzyło didżeja i wyniosło autora gagów na wyżyny. Od chwili pojawienia się radia gag zastąpił dowcip, ale nie za sprawą talentu autorów gagów. Stało się tak, bo radio jest szybkim, gorącym środkiem przekazu, który ograniczył także przestrzeń dla opowieści reporterskich (McLuhan 2004: 391).

Choć rola „opowieści reporterskich” jest cały czas znacząca w odniesieniu do mediów publicznych i społecznych, to w rozgłoszeniach komercyjnych została praktycznie wyeliminowana. Dlaczego tak się stało? Można wskazać parę przyczyn.

Czas przeznaczony na wypowiedzi prezentera jest stosunkowo krótki. Sporą jego część zajmują wspomniane podprowadzenia do utworów muzycznych, zachęcanie odbiorców do wzięcia udziału w konkursie prowadzonym przez stację, wejścia w interakcję z dziennikarzem za pomocą portali społecznościowych, telefonów bądź wiadomości tekstowych, czy wreszcie elementy autoreklamy. Tym samym doza inwencji, na jaką może sobie pozwolić prowadzący, została zredukowana do minimum, ponieważ zrealizowanie wymienionych zadań zajmuje relatywnie dużo czasu. Prezenter może jedynie nieznacznie modyfikować sposób, w jaki to czyni.

Stosunkowo często wejścia antenowe zyskują rozrywkowe zabarwienie. Wypełnione są wówczas zabawnymi historyjkami, które niegdyś występowały głównie pod koniec serwisów informacyjnych w postaci tak zwanych michałków (*soft news*) – zabawnie opakowanych opowieści o niewielkim ciężarze gatunkowym, służących rozbawieniu i odprężeniu odbiorcy po usłyszanych wcześniej poważnych informacjach (*hard news*). Obecnie zaś owe rozrywkowe ciekawostki bardzo często pojawiają się w przerwach pomiędzy emitowanymi na antenie utworami muzycznymi i bywają określane jako *kickery* (z ang. *kick* – ‘kopnąć’, ale i ‘odpocząć, wyluzować’), czyli swoiste radiowe bodźce podane w pigułce, mające na celu pobudzenie słuchacza, dostarczenie mu przyjemności. Przedstawiający takie wiadomości prezenterzy czynią to niekiedy na sposób aktorski, wcielając się w rolę performerera, przez co tworzony przez nich przekaz zyskuje na wyrazistości. W ten sposób wchodzą niejako od środka w ten

⁴ „Być może miał rację Ryszard Kapuściński, który pisał, że »w masowych radiostacjach potrzebni są ludzie, którzy potrafią nacisnąć guzik, by puścić właściwą płytę i od czasu do czasu nadać jakąś reklamę. Do tego nie potrzeba dziennikarza. [...] Masowe media coraz bardziej będą się stawały częścią przemysłu rozrywkowego«” (Bernat 2012: 9).

ludyczny komunikat, stają się jego „zaangażowanymi” wyrazicielami. Niekiedy wykorzystują również dodatkowe dźwięki, na przykład fragmenty utworów muzycznych, odgłosy otoczenia lub też nagrane wypowiedzi. Z taką sytuacją najczęściej mamy do czynienia w audycjach porannych i popołudniowych, kiedy to odbiorcy najbardziej potrzebują silnych bodźców. Za przykład niech posłuży 49-sekundowe wejście antenowe z *morning show* Radia Eska *Ranne ptaki*:

Przed świętami – jak wiadomo – jest sporo kłótni w domach, no bo trzeba wyrzucić dywany, zrobić zakupy, po jajka iść [*w tle: Po jajka idź, łobuzie*⁵] itd. No i uwaga! Uniwersytet w Ohio, amerykańscy naukowcy mają radę, że – by nie krzyknąć na żonę albo na męża – to trzeba po prostu coś zjeść, bo oni wykazali w badaniach, że po prostu jeśli spada nam poziom cukru we krwi, no to wtedy jesteśmy bardziej kłótniwi. W sumie jest coś w tym, że jak człowiek głodny, to zły, prawda? Więc teraz mamy naukowy dowód na to. Krótko mówiąc, to też tak sobie myślę, że jeżeli żona wyrzuca Ci rzeczy za okno albo mówi „już idź stąd”, to nie dlatego, że na przykład ją zdradziliśmy, ale dlatego, że ona jest po prostu głodna. No i tyle. Batona jej dajcie. [*promo audycji „Ranne ptaki”*]
Mężu, zjedz batona, bo zaczynasz gwiazdorzyć (Radio Eska, 16.04.2014).

Często dzieje się tak, jak we wskazanym przykładzie, że niekoniecznie sam temat wyjściowy jest zabawny. To dopiero dokonana na nim ludyczna trawestacja sprawia, że informacja w taki sposób może zostać odebrana. Egzemplifikacja ta pokazuje również, że zabawne wypowiedzi prowadzących mogą być budowane na podstawie odniesień intertekstualnych, na co wskazuje zakończenie przywołanej w cytacie informacji, nawiązujące do reklamy jednej z marek batonów. W celu nazwania *sui generis* komediowych wstawek prezentowanych pomiędzy utworami muzycznymi bardzo użyteczne wydaje się być określenie *drop-in* (z ang. ‘wpadać do’), użyte przez autora książki *Radio in Context* (Starkey 2014: 167, 182–183). Już w swoim źródłosłowie wskazuje ono na pełnienie przez te wstawki funkcji znaku przestankowego, oddzielającego od siebie poszczególne składniki programu.

Styl wypowiedzi osób prowadzących audycje rozrywkowe

Język, styl wypowiedzi prezenterów programów rozrywkowych w radiu komercyjnym, uzależniony rzecz jasna od profilu rozgłośni, jest niezwykle swobodny i dość znacznie odbiega od charakteru wejść antenowych w stacjach publicznych. Wynikać to może z szerszych trendów:

[...] wobec wpływów kultury masowej następuje w mediach apoteoza młodości, przejawiająca się nie tylko w tendencji do utrzymywania sprawności fizycznej, popularności odmładzających operacji plastycznych, lecz także w zachowaniu mentalności odznaczającej się tolerancją dla nonszalancji językowej, publicznego demonstrowania gwałtownych przeżyć, skracaniem dystansu między prowadzącym a słuchaczami (Stachyra 2008: 67).

⁵ Wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorki.

Wspomnianą tendencję można dostrzec również na gruncie radia, co bardzo negatywnie ocenił już wiele lat temu N. Postman (2002: 162): „[...] język, jaki serwuje nam radio, jest coraz bardziej prymitywny, niespójny i przeważnie odwołujący się do instynktów pozaintelektualnych”. Wypowiedzi prowadzących pełne są potocyzmów, a nawet kolokwializmów, realizowane w lekkim tonie. Prezenterzy audycji rozrywkowych mówią zazwyczaj dość szybko, głośno, dosadnie, w melodii ich głosu słyhać radość, pozytywne nastawienie i emocje (wymienia się nawet umiejętność „mówienia na uśmiechu” jako jedną z tych niezbędnych do bycia dobrym prezenterem radiowym w medium komercyjnym). Element ten może być niekiedy zróżnicowany w zależności od targetu stacji, na przykład wypowiedzi prowadzących w skierowanym do młodych odbiorców Radiu Eska przybierają niekiedy bardzo krzykliwe i nieco chaotyczny charakter, który można jednak zrozumieć, biorąc pod uwagę specyfikę grupy docelowej.

Relacje nadawczo-odbiorcze w programach rozrywkowych

Słuchacz włączający odbiornik radiowy w celu zrelaksowania się choćby po ciężkim dniu w pracy poszukuje przekazu, który pozwoli mu zrealizować ów cel. Aby jednak było to w pełni możliwe, musi w pewien sposób identyfikować się z przekazem i jego twórcą. Sądzę, że publiczność za atrakcyjne uznawać może te komunikaty, które uruchamiają mechanizm identyfikacji-projekcji, pomagający w tworzeniu się swoistej paraspołecznej relacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą, o której pisali Donald Horton i R. Richard Wohl (Vorderer i in. 2004: 396)⁶:

Identyfikacja polega na tym, że widz utożsamia się z oglądanymi postaciami i widzi siebie takim, jakim chciałby być, tzn. kimś jak one; projekcja zaś na tym, że przenosi się w świat tych postaci i wyobraża sobie, że on-postać pokonuje frustracje oraz zagrożenia, których on-widz doświadcza w życiu realnym. Mechanizm identyfikacji-projekcji najłatwiej uruchamiają postacie i sytuacje nadzwyczajne, pobudzające skryte marzenia bądź **całkiem zwyczajne, relaksujące i lęki** (Mrozowski 2010: 29).

Pojęcie identyfikacji-projekcji, o którym pisze Maciej Mrozowski w odniesieniu do telewizji, może znaleźć zastosowanie również w przypadku radia oraz form o różnym charakterze, także tych ludycznych. Co prawda proces ten wydaje się nieco utrudniony ze względu na fakt, że medium to odwołuje się tylko do zmysłu słuchu, niemniej jednak odbiorcy komunikatu dźwiękowego dokonują wspomnianej identyfikacji i projekcji w drodze myślowej ikonizacji, tworzenia w swojej wyobraźni wizerunku twórcy przekazu docierającego do nich⁷ (odnosi

⁶ Można ją stworzyć między innymi dzięki przywoływanej już familiarności przekazu, podtrzymaniu wrażenia stanowienia wspólnoty poprzez stosowanie inkluzyjnego „my”.

⁷ „Przedstawia opowieści z życia wzięte, przekazuje to, o czym ludzie dyskutują, zapewnia odbiorcom emocje i rozrywkę oraz rozmawia z gośćmi zaproszonymi do studia i ze słuchaczami, tak jakby rozmawiał z najlepszymi przyjaciółmi, tym samym sprawia, że słuchacze identyfikują się z nim i jego programem” (Beliczyński 2005: 26–27).

się to do różnych gatunków, nie tylko form rozrywkowych, ale chyba szczególnie do radia artystycznego – reportaży, słuchowisk itp.). Jakże często bowiem możemy obserwować, że w trakcie percypowania programu radiowego rysujemy wyimaginowany obraz osoby, która do nas mówi, najczęściej też wyobrażenie to jest stosunkowo dalekie od realnego wyglądu dziennikarza⁸. To z tego powodu w przypadku radia dość często wykorzystuje się na antenie osobowości znane już z innych mediów, głównie z telewizji, i posiadające ugruntowaną pozycję, wizerunek w oczach odbiorców.

Znane postaci medialne w roli radiowych prowadzących

Jak zauważa Grażyna Stachyra, autorka książki *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, „[...] jednym z ważniejszych zjawisk kulturowych, które nie ominęło radia, jest kult osobowości [...]. Radio sięga po »superindywidualności«, czyli gwiazdy, zarówno po to, by firmowały one swoją popularnością i wizerunkiem samą stację [...], jak i po to, by współtworzyły program” (Stachyra 2008: 46). Dlaczego jednak celebryci są tak ważni dla rynku medialnego? Sorlin tłumaczy to w następujący sposób:

Gwiazdorstwo jest niezmiernie istotnym aspektem relacji pomiędzy środkami masowego przekazu a społeczeństwem, w którym się one rozwijają. [...] Sławni prezenterzy okazują się przydatni do wprowadzania na rynek produktów swoich sieci, czy są to filmy, programy, czy też magazyny. Jednakże prezenterzy służą szerszym ideologicznym i ekonomicznym celom, po pierwsze – poprzez reklamowanie bezpośrednio różnych towarów, a po drugie i ważniejsze, poprzez reprezentowanie specyficznych wartości (np. jak powinieneś się ubierać i zachowywać, aby być modnym) i wpływanie na wzory konsumpcyjne. Prezenterzy radiowi i telewizyjni muszą kreować wydarzenia medialne, reklamować nowe konwencje jako potencjalne rewolucje i odnawiać powszechną modę poprzez rozwijanie intensywnego zainteresowania ubiorem, zakupami i podróżami zgodnie z wymogami reklamodawców (Sorlin 2001: 217).

Odbiorcy lubią wracać do postaci dobrze im znanych, dlatego też nadawcy tak często decydują się wykorzystywać osobowości medialne, które niejednokrotnie mają niewiele wspólnego z dziennikarstwem. Sięgnięcie po „instytucję gwiazdy” daje nadawcom sporą szansę na powodzenie ich przedsięwzięcia, aczkolwiek nie zawsze gwarantuje rynkowy sukces. Przykładowo Radio Eska, po wprowadzeniu w marcu 2012 roku na antenę programu zatytułowanego *Szymorning*, tworzonego przez Szymona Majewskiego (na fali popularności prezentera po emisji jego *show* w telewizji TVN) i Igę Mackiewicz, spotkało się ze sporą falą krytyki ze strony odbiorców przyzwyczajonych do wcześniejszej formuły lokalnej audycji porannej. W konsekwencji audycja zniknęła z eteru

⁸ O ogromnym znaczeniu fizjonomii prowadzących pisał między innymi Postman (2002: 148).

w 2014 roku, a zastąpił ją program *Ranne ptaki*, realizowany przez dziennikarzy radiowych od lat związanych z rozgłośnia⁹.

Jako egzemplifikacja omawianego problemu posłuży mi również program *Szybki Bill*, emitowany na antenie Radia Zet od 15 października 2012 roku. Prowadzący audycję Bilguun Ariunbaatar, pochodzący z Mongolii, znany jest z programu *Szymon Majewski Show*, przygotowywanego dla stacji TVN. Celebryta brał udział również w jednej z edycji *Tańca z gwiazdami*, programu nadawanego przez tę samą stację telewizyjną, w którym zdobył sporą popularność, oraz w szeregu innych telewizyjnych produkcji (na przykład *Twoja twarz brzmi znajomo* Polsatu, *Celebrity Splash* – również Polsatu, czy *Drunk History, pół litra historii*, programu emitowanego w Comedy Central). Dysponenci Radia Zet zdecydowali się wykorzystać potencjał Bilguuna Ariunbaatara na swojej antenie. Od poniedziałku do piątku, po godzinie 14.00 i 21.00, prezentowali fragmenty wywiadów przeprowadzanych przez Szybkiego Billa z gwiazdami polskiego show-biznesu, zaś całych rozmów można było posłuchać w każdą sobotę po 14.00. Doszło zatem do skumulowania potencjału osobowościowego zarówno prowadzącego program, jak i gwiazd, z którymi przeprowadzał on wywiady. Rozmowy były utrzymane w dość zabawnym tonie – Bilguun Ariunbaatar zadawał swoim rozmówcom absurdalne pytania, mające wywołać nieoczekiwane reakcje. Niekiedy prosił ich o wykonywanie dziwnych zadań, mających uchodzić za śmieszne. Stało się tak w jednym z fragmentów rozmowy z aktorem Mateuszem Damińskim:

Cześć, tu Szybki Bill. Wiecie, kto to jest Mateusz Damiński? **Ha! Ja też nie, ale zaraz się dowiem.**

Szybki Bill: Czy umiałbyś zagrać wszystko?

M.D.: Tak. Wydaje mi się, że tak. Ja jestem taki trochę jak małpa albo jak pies.

S.B.: To może zagraj umierającą kobyłę.

[Aktor naśladuje głos zwierzęcia].

M.D.: Ale ja Ci mogę na przykład zagrać, wiesz co, ja tu już robiłem kiedyś, ale mogę Ci zagrać czajnik. Chciałbyś?

S.B.: Aha. Bardzo chętnie. **Czajniki przecież żyją, te w Disneyu.**

M.D.: To mnie włącz.

[Aktor naśladuje odgłos gwizdzącego czajnika].

[...]

S.B.: Lubisz wydawać dźwięki, onomatopeje.

M.D.: Moja siostra mówi, że jestem najlepszym sound systemem, jaki zna.

S.B.: Tak?

M.D.: Tak, **Matylda**.

S.B.: **Co ma?**

M.D.: **Ma-tylda!**

S.B.: **Tylda jest chyba na klawiaturze na komputerze.**

M.D.: Tylda? Nie. Tam jest QWERTY.

S.B.: Ale też jest tylda.

M.D.: Tylda. Ale co to jest?

⁹ Stało się tak pomimo wieloletniego doświadczenia radiowego Szymona Majewskiego, związanego już w latach dziewięćdziesiątych z Radiem Zet.

S.B.: Taki znaczek na komputerze.

[*Prowadzący wydaje dźwięk zbliżony do odgłosów małpy*].

M.D.: To jest małpka. A powiedz mi jedną rzecz. Jak w Mongolii mówi się na małpkę abizjankę, znaczy sobaczkę.

S.B.: Pies to jest.

M.D.: A po mongolsku?

S.B.: Nho (нохой).

M.D.: Nho? I używacie tam tego.

S.B.: **Mówi się: „no cho tu” (śmiech), no i przychodzi do nogi** (Radio Zet, 8.11.2012).

Zaprezentowany, dość obszerny fragment wywiadu stanowi reprezentatywną – w moim przekonaniu – egzemplifikację audycji realizowanej przez Bilguuna Ariunbaatara. Sposób prowadzenia rozmowy, wynikający między innymi z cech osobowościowych prezentera, wskazuje na jej ludyczny cel. Taki rodzaj wywiadu uznałabym więc za wywiad rozrywkowy, ponieważ nie służy on poszerzeniu wiedzy odbiorcy, a raczej autokreacji interlokutorów poprzez szereg zachowań performatywnych. Wpływał na to również charakter zapraszanych gości, którzy przyjmowali warunki komunikacyjne zaproponowane im przez prowadzącego i w mimetyczny sposób naśladowali jego zachowanie. Program jednak dość szybko, bo już z końcem 2012 roku, zniknął z anteny. Z komentarzy odbiorców, które można było przeczytać na stronie internetowej Radia Zet, wynikało, że *Szybki Bill* nie cieszył się zbyt wielką popularnością. Przykład ten pokazuje, że postawienie na rozpoznawalną osobowość medialną nie wystarczy, by odnieść sukces¹⁰.

Budowanie marki gwiazdy, również dziennikarskiej, okazuje się więc zadaniem niezwykle istotnym z marketingowego punktu widzenia, wymagającym bardzo przemyślanego działania. Czasami dużo lepszym sposobem jest wykreowanie własnej osobowości, co okazuje się jednak dość długotrwałym, choć przynoszącym korzyści procesem. „Wszystkie te osoby utożsamiane są ze swoją rozgłosnią i stanowią ważny punkt odniesienia zarówno dla słuchaczy, jak i dyrektorów programowych, którzy pomimo związania wymogami formatowymi czy innego typu rygorami programowymi muszą uwzględniać obecność i specjalny status radiowych gwiazd” – twierdzi G. Stachyra (2008: 47). Korzyści wynikają z faktu, że odbiorcy identyfikują się z ulubionymi prowadzącymi i czekają na kolejną edycję ich programu.

Prezenterzy są z powodzeniem wykorzystywani również w kampaniach promocyjnych rozgłosni, mających miejsce zarówno na ich antenie, jak i w innych mediach bądź prowadzonych w formie reklamy zewnętrznej (*outdoor*). Niekiedy stacje rywalizują nawet między sobą, by takie osobowości do siebie przyciągnąć. Przykładem postaci tworzącej radiowe audycje rozrywkowe,

¹⁰ Przykładów tego rodzaju jest oczywiście zdecydowanie więcej, jak chociażby weekendowy program Ewy Farnej w Radiu RMF FM *To lubię!*, w którym wokalistka w zabawny sposób starała się prezentować interesujące – jej zdaniem – muzyczne utwory (oczywiście zgodne z profilem rozgłosni), plotki z życia gwiazd itp. Antenowy żywot audycji nie był jednak zbyt długi. Nadawca zrezygnował z niej po półtora roku i *To lubię!* zastąpił program prowadzony przez dziennikarzy stacji.

a stanowiącej swego rodzaju markę, może być Kamil Nosel. Przez wiele lat był on związany z Radiem Złote Przeboje, gdzie tworzył program *Nieżyły numer*, za pośrednictwem którego słuchacze mogli „wkręcać” swoich znajomych. W grudniu 2011 roku Kamil Nosel przeszedł do Radia Zet. Od tej pory przygotowuje tam audycję *Nosel kręci* (nazwa ulegała niewielkim modyfikacjom), odwołującą się do podobnej formuły jak ta wypracowana w Radiu Złote Przeboje. Prowadzący dzwoni do różnego rodzaju firm, instytucji czy osób publicznych i wcielając się w fikcyjne postaci, próbuje wplątać swoich rozmówców w absurdalne, zabawne sytuacje. Choć jego krótkie programy, oparte na formule *call-out*, spotykają się niekiedy z głosami krytyki ze strony odbiorców, to sam fakt zainteresowania jego osobą ze strony różnych nadawców świadczy o sporym potencjale medialnej marki Kamila Nosela. Jest ona zresztą wykorzystywana przez stację szerzej niż tylko w postaci wspomnianej antenowej propozycji. Prezenter często pojawia się w akcjach plenerowych Radia Zet jako reporter czy prowadzący. Sądzę jednak, że określenie „osobowość” w odniesieniu do prowadzących audycje w stacjach komercyjnych należy rozumieć inaczej niż w stosunku do dziennikarzy programów autorskich na przykład radia publicznego:

[...] radio tworzy nowy rodzaj wykonawców: „osobistości”, których istnienie jest „funkcją samych mediów”. Te osobowości to *personae*. Słuchacze znają personę wskutek interpretacji jej antenowego głosu, zachowań. Poprzez formułowanie ocen persony angażują się w kontakt, nie są bierni. Persona zaś dla umocnienia związku ze słuchaczami zachowuje konwersacyjny styl bezpośredniego spotkania towarzyskiego (Stachyra 2008: 69).

Pomiędzy prowadzącymi a odbiorcami powstaje więc więź oparta na bliskości, familiarności relacji, a nie swego rodzaju dystansie popartym autorytetem radiowych osobowości w tradycyjnym tego sformułowania rozumieniu.

Podsumowanie

Na osobie prowadzącej program rozrywkowy w komercyjnej rozgłośni radiowej spoczywa ważne zadanie przyciągnięcia i utrzymania uwagi słuchacza dzięki dostarczaniu mu poczucia przyjemnie spędzanego czasu, lekkiej, niewymagającej intelektualnego zaangażowania formy odpoczynku. To dzięki prowadzącemu programy uzyskują rozrywkowe zabarwienie. Prezenter – jego osobowość, status w medialnym świecie, a także oryginalny, atrakcyjny dla docelowej grupy odbiorców styl prowadzenia i język, którym się posługuje – stanowi jeden z filarów ludycznego charakteru audycji. Podstawowym celem przyświecającym pracy prowadzącego jest wprowadzenie odbiorców w dobry nastrój bez względu na porę dnia czy dzień tygodnia. Ów pozytywny nastrój zmieniać może nieco swoje zabarwienie – raz będzie odnosił się do relaksu po pracy, kiedy indziej będzie wiązał się ze świętowaniem weekendu albo energicznym wejściem w nowy dzień. Bez względu jednak na rodzaj rozrywki oferowanej w programie jej atrakcyjność dla odbiorcy będzie w moim przekonaniu uzależniona właśnie

od prezentera. Dzięki niemu nawiązanie nici porozumienia, stworzenie relacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą stanowi o sukcesie antenowej produkcji ze względu na specyfikę medium audialnego, jego swoiście pojętą intymność.

Bibliografia

- Beliczyński, Jan. 2005. *Radio jako obiekt zarządzania*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie.
- Bernat, Katarzyna. 2012. Dziennikarstwo radiowe: między misją a komercją. *iNFOTEZY*, 1, s. 1–10.
- Dąbrowska, Anna. 2001. O sposobach zmniejszania dystansu między rozmówcami. W: Habrajska, Grażyna (red.). *Język w komunikacji*. T. 1. Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, s. 187–194.
- Dybalska, Renata. 2004. Realizacja różnych płaszczyzn komunikacyjnych w wybranych gatunkach wypowiedzi radiowych. W: Dybalska, Renata, Kępa-Figura, Danuta, i Nowak, Paweł (red.). *Przemoc w języku mediów? Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 145–182.
- Górski, Krzysztof. 2002. Dziennikarz w radiu – uwagi, sugestie, propozycje. W: Adamowski, Janusz (red.). *O warsztacie dziennikarskim*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, s. 43–60.
- Loewe, Iwona. 2004. O dialogu z widzem w polskiej neotelewizji publicznej. Paratekst jako składnik strumienia telewizyjnego. W: Kita, Małgorzata (red.). *Dialog a nowe media*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 85–103.
- McLeish, Robert. 2007. *Produkcja radiowa*. Tłum. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McLuhan, Marshall. 2004. *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*. Tłum. Natalia Szczucka-Kubisz. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Mrozowski, Maciej. 2010. Spectator in spectaculum. Ukryte osobowości programów telewizyjnych TVP1, TVP2, TVN, Polsat. *Studia Medioznawcze*, 1, s. 19–40.
- Olejnik, Katarzyna. 2004. „To dla Ciebie gra Twoje radio” – nadawca i odbiorca stacji radiowej we wspólnej przestrzeni komunikacyjnej. W: Dybalska, Renata, Kępa-Figura, Danuta, i Nowak, Paweł (red.). *Przemoc w języku mediów? Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 205–234.
- Para, Piotr. 2010. Zmiana społecznej roli dziennikarza w dobie mediów cyfrowych. W: Francuz, Piotr, i Jędrzejewski, Stanisław (red.). *Nowe media i komunikowanie wizualne*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, s. 167–172.
- Pleszczyński, Jan. 2013. *Epistemologia komunikacji medialnej. Perspektywa ewolucyjna*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Postman, Neil. 2002. *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*. Tłum. Lech Niedzielski. Warszawa: Muza.
- Sorlin, Pierre. 2001. *Mass media*. Tłum. Karolina Ciekot-Roczon. Wrocław: Wydawnictwo Astrum.
- Stachyra, Grażyna. 2008. *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Stachyra, Marcin. 2011. Radio dla muzyki czy muzyka dla radia? Rola DJ-a w radiu. W: Stachyra, Grażyna, i Hejno-Pawlak, Elżbieta (red.). *Radio i społeczeństwo*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 311–324.
- Starkey, Guy. 2014. *Radio in Context*. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Sypra, Stefan. 1936. Słowo w radiu. *Antena*, 31, s. 4.
- Vorderer, Peter, Klimmt, Christoph, i Ritterfeld, Ute. 2004. Enjoyment: At the Heart of Media Entertainment. *Communication Theory*, 14 (4), s. 388–408.

Audycje radiowe

Radio Eska. 16.04.2014. *Ranne ptaki*. [Nagranie z archiwum autorki artykułu].

Radio Zet. 8.11.2012. *Szybki Bill*. [Nagranie z archiwum autorki artykułu].

Streszczenie

Autorka podejmuje problematykę radiowych programów rozrywkowych emitowanych przez rozgłośnie komercyjne. Jej celem jest określenie cech właściwych dla tego typu produkcji oraz wskazanie roli prowadzącego w audycjach służących dostarczeniu przyjemności. Analizie został poddany styl prowadzących, język, jakim się posługują, oraz charakter relacji nadawczo-odbiorczych.

The Role of the Presenter in Entertainment Programmes of Commercial Radio Stations

Summary

The author deals with the issue of entertainment programmes broadcast by commercial radio stations. Her aim is to define the features that are specific for that kind of production and to analyse the role of the presenter in programmes intended for amusement. The style of the speakers, the language they use and the character of the relationship between broadcasters and listeners is analysed.

Paulina Wiernicka

<https://orcid.org/0000-0001-5219-4781>

Wydział Politologii

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Zasady percepcji dżingli muzycznych w stacjach radiowych

Słowa kluczowe: radio, dżingiel, zasady percepcji, elementy dzieła muzycznego

Key words: radio, jingle, rules of perception, the elements of musical work

Muzyka jest tym, czym ja jestem, kiedy jej doświadczam
(Clifton 1983: 297)

Wstęp

Odbierając różnego rodzaju bodźce płynące ze środowiska, co dotyczy nie tylko zmysłu słuchu, ale też wszystkich pozostałych, mamy okazję nazwać i ocenić zazwyczaj efekt, który bodźce te w nas wywołały. Obraz, dźwięk czy zapach docierają do świadomości, a ich przypadkowości nie jesteśmy w stanie kontrolować. Możemy natomiast być bardziej świadomi procesów zachodzących podczas patrzenia, słuchania czy wąchania, a to może w znaczący sposób wpłynąć na ocenę naszych odczuć i emocji. Jedną z aktywności człowieka, będącą przedmiotem badań zarówno na poziomie skutków, jak i procesów, jest muzyka. W literaturze można odnaleźć szereg publikacji potwierdzających zainteresowanie tą dziedziną w kontekstach: edukacji muzycznej (Gruhn 2003; Hallam 2006), muzykoterapii (Manturzevska 1990; Bonny 2002; Thaut 2005), psychologii (Sloboda 2002) czy też percepcji muzyki, która jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Uwarunkowania percepcji muzyki Anna Jordan-Szymańska (2014: 31) dzieli na: psychosensoryczne, poznawcze i emocjonalno-motywacyjne¹. Zbiektywizowanie pierwszego rodzaju uwarunkowań, psychosensorycznych, jest możliwe dzięki badaniom psychoakustyków i psychofizjologów słyszenia. Granice między innymi wysokością i głośnością dźwięków, wyrażone w cyfrach, pomagają określić predyspozycje słuchaczy. Uwarunkowania poznawcze i emocjonalno-motywacyjne natomiast odnoszą się do doświadczeń, wiedzy, intelektu, potrzeb, zainteresowań – najogólniej mówiąc, psychiki człowieka. Subiektywne spostrzeżenia

¹ Próby hierarchicznego ujęcia uwarunkowań preferencji muzycznych dokonał Albert LeBlanc (za: Lawendowski 2011: 55).

poparte badaniami z zakresu neuropsychologii i kognitywistyki pozwolily badaczom określić ogólne zasady odbierania dźwięków. Zasady te umożliwiają sformułowanie obiektywnych wniosków. Artykuł stanowi próbę zastosowania powstałych norm i definicji w kontekście form gatunkotwórczych – dżingli. Zaznaczyć trzeba, że jest to próba zasygnalizowania złożoności tego problemu.

Cel podjęcia tematu i metoda jego opracowania

Na podstawie zarejestrowanych dżingli i linerów stacji o zasięgu ogólnopolskim z sektora publicznego (Program I Polskiego Radia) oraz rozgłośni regionalnych (Radia Lublin, Radia Łódź i Radia Wrocław) podjęto próbę zestawienia ogólnych zasad dotyczących odbierania muzyki z krótkimi fragmentami użytkowymi, powszechnie stosowanymi w stacjach radiowych. Dla porównania wskazano również na dżingle dwóch najlepiej prosperujących komercyjnych stacji radiowych (Radia RMF FM i Radia Zet). Materiał empiryczny stanowią kilkukilkunastosekundowe fragmenty różniące się pod względem funkcjonalności, co było zabiegiem celowym i świadomym. Dżingle Programu I Polskiego Radia oraz nadawców komercyjnych odpowiadają głównie za identyfikację stacji, orientację słuchacza odnośnie wybranej rozgłośni. W przypadku materiałów stacji regionalnych mamy do czynienia z dżinglami będącymi zapowiedzią, wprowadzeniem kolejnego elementu programu – serwisu informacyjnego, sportowego lub prognozy pogody. Mają one na celu oderwanie słuchacza od muzyki i ukierunkowanie jego uwagi na przyjęcie treści słownej. Odbiorca może, na podstawie nabytych doświadczeń, rozpoznawać intencyjność obu wyróżnionych przykładów, jednak zabiegi muzyczne na materiale dźwiękowym współkreują sposób, w jaki dżingiel zostanie odebrany. Badania jakościowe zgromadzonego materiału pozwolą stwierdzić zasadność analizy konkretnych elementów dzieła muzycznego, a także wyodrębnić cechy muzyki odpowiedzialne za postrzeganie jej jako narzędzia wpływania na słuchaczy.

W zależności od przyjętej perspektywy (dydaktyczna, estetyczna, terapeutyczna) definicje percepcji jako takiej będą akcentowały odmienne czynniki. Na potrzeby analizy radia można przyjąć za Jerzym Bauerem, że:

Percepcja muzyki to złożony proces poznawczy, związany ze spostrzeganiem zjawisk muzycznych. Towarzyszyć jej mogą procesy: analizy i syntezy materiału muzycznego, skojarzenia, wyobrażenia muzyczne i pozamuzyczne, wartościowanie estetyczne oraz przeżycia emocjonalne (Bauer 2016).

Wyjaśnić trzeba powód włączenia pojęć analizy i syntezy materiału muzycznego do powyższej definicji. Nie dzieje się bowiem tak, że słysząc fragment muzyczny, rozkładamy go w głowie na czynniki pierwsze, doszukując się na przykład rytmu w konkretnym takcie partii oboju w składzie symfonicznym. Mówiąc o percepcji, mamy na myśli niejako automatyczny, mimowolny odbiór. Ernst Pöppel (1989: 35), niemiecki filozof i psycholog, wykazał w toku badań, że reakcja na bodziec akustyczny wynosi przeciętnie 0,13 sekundy. Analiza

niewątpliwie wówczas zachodzi, jednak jest ona procesem krótkotrwałym i nie-uświadomionym, a dla samego odbiorcy – niezauważalnym. Dla badacza radia natomiast ważniejsze bodaj będzie (od mierzalnych parametrów) wskazanie na skojarzenia, wyobrażenia, doznania estetyczne, ponieważ dotyczą takich cech, jak wrażliwość, pamięć muzyczna, doświadczenie słuchaczy. Kryterium porządkującym analizę utworów muzycznych w niniejszym artykule będą elementy dzieła muzycznego w ujęciu teoretycznym.

Nadawca i odbiorca w procesie percepcji wybranych form radiowych

Postrzeganie form radiowych przez odbiorców radia jest procesem zachodzącym wewnątrz nich samych, ale od nich w pewnym stopniu niezależnym lub zależnym tylko pośrednio. Niekontrolowane reakcje na dźwięki lub nabyte zachowania w odpowiedzi na wrażenia akustyczne w większości nie są uzależnione jedynie od odbiorcy. Preferencje muzyczne kształtowane są przez nas samych, ale także przez nasze najbliższe otoczenie, w ciągu wielu lat. Ostatecznie one również wpływają na odbiór każdego nowego utworu lub nowej jego wersji. Niemożliwe jest jednak dokładne przewidzenie przez nadawcę skutków prezentacji określonego fragmentu w stosunku do pełnego audytorium. Zatem percepcja jako proces pozostaje w gestii słuchacza, a nie spikera czy prezentera. Nie precyzuje się jej dla każdego utworu oddzielnie. Łączy się ona z procesami fizjologicznymi oraz psychoakustycznymi. Po stronie nadawcy natomiast leży kwestia roli muzyki. Powinna ona realizować założenia i cele produkcji, krystalizować intencje estetyczne i wrażeniowe autora. W przeciwieństwie do percepcji rola muzyki może być zdefiniowana *a priori* dla muzyki ogólnie, dla gatunku radiowego, na przykład słuchowiska czy reportażu, oraz dla pojedynczego projektu audialnego.

Zastosowanie sformułowanych twierdzeń do muzyki w każdej szerokości geograficznej, muzyki każdego stylu lub składu wykonawczego nie jest możliwe. Nie ma bowiem uniwersalnej natury dzieła muzycznego w radiu i takich samych zasad. Większość konstatacji wynika z obserwacji systemu równomiernie temperowanego dur-moll (Wesołowski 2006: 83), przeważającego w muzyce tak klasycznej, jak i popularnej w Europie. System ten obowiązuje od XVIII wieku i dzieli oktawę (osiem kolejnych dźwięków) na dwanaście równych półtonów. Wewnątrz systemu funkcjonuje podział dychotomiczny: na skalę majorową (durową) i minorową (molową), które w uproszczeniu można określić odpowiednio mianem radosnej, wesolej – i smutnej czy też nostalgicznej (Wesołowski 2006: 145).

Kryteriami porządkującymi wywód w tym artykule są elementy dzieła muzycznego w rozumieniu teoretycznym, rozłożone, jeśli to konieczne, na mniejsze jednostki. Na podstawie form gatunkotwórczych (Stachyra 2008: 101) – dźwięki i linerów omówione zostaną: melodia i interwały, harmonia, dynamika (głośność), wysokość dźwięku, agogika (tempo), rytm (razem z pulsem i metrum),

barwa (instrumentacja, skład wykonawczy), a także znaczenie kontekstu i sugestii w procesie percepcji. Dla wyartykułowania różnic w posługiwaniu się materiałem muzycznym w kontekście analizowanych elementów dzieła przywołane zostaną również skrajne wobec dżingla pod względem czasu antenowego i funkcji gatunki radiowe: reportaże i słuchowiska.

Grażyna Stachyra umieszcza dżingiel wśród form gatunkotwórczych i definiuje jako:

[...] krótką muzyczną wstawkę zawierającą slogan reklamowy, najczęściej będący hasłem stacji (ta odmiana to liner). Zawartość dźwiękowa dżingla stanowi jego równoprawny składnik, będący sam w sobie elementem rozpoznawczym stacji i budującym do pewnego stopnia jej wizerunek (Stachyra 2008: 115).

Mimo swojego utylitarnego charakteru i krótkiego czasu trwania dżingiel jest istotnym „[...] nośnikiem zespołu danych na temat charakteru wybranej rozgłośni” (Szydłowska i in. 2016: 121). Pozornie pełni drugorzędną rolę, a jego procentowy udział w całodziennej ramówce jest nieznaczący, w rzeczywistości natomiast stanowi odzwierciedlenie oferty nadawcy oraz zapowiedź charakteru stacji.

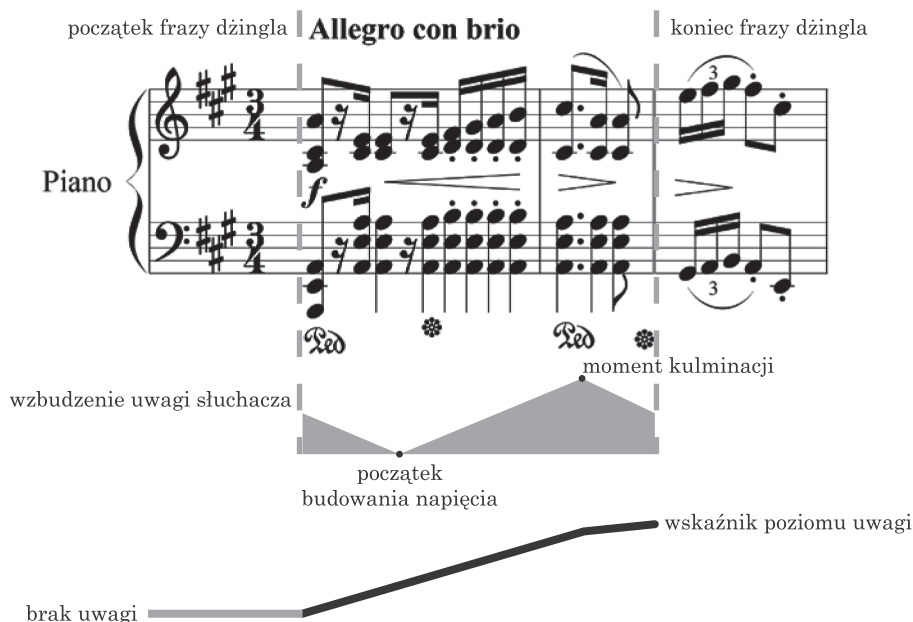
Konotowanie określonego utworu przez odbiorcę wiąże się najczęściej z melodią, jako czynnikiem, na który zwracamy uwagę w pierwszej kolejności, chociaż, jak zauważają badacze,

Nie można precyzyjnie ustalić, jakie kierunki linii melodycznej są odpowiedzialne za powstawanie określonych nastrojów, istnieją jedynie pewne tendencje w kierunku odczuwania odprężenia i pogody przy zstępującej linii melodycznej, a godności i tajemniczości przy linii melodycznej wstępującej (Janiszewski 1993: 46).

Powyższy wniosek został sformułowany przez Hermanna von Helmholtza, a także Jamesa Sully’ego i Edmunda Gurneya, po wykonaniu szeregu badań dotyczących emocji wywoływanych przez konkretne elementy dzieła muzycznego. Świadomość takiego oddziaływania na słuchacza pozwala precyzyjnie dobrać fragment mający spełniać zadanie krótkiego „przerywnika”. Jednocześnie „[...] dżingle mają za zadanie wywierać wpływ, zostać zapamiętanymi, wpłynąć pozytywnie na charakter programu” (Doliwa i in. 2015: 207), zatem ich rola w kreowaniu tożsamości stacji jest niebagatelna. Funkcją określonej melodii jest wywołanie wrażenia na przykład w trakcie trwania kilkuminutowego utworu. W tym czasie kompozytor ma szansę rozwinąć motyw, zbudować frazę, osiągnąć kulminację, realizując swoje założenia estetyczne i semantyczne. Większą trudnością będzie osiągnięcie tego celu w kilkusekundowym dżinglu. Wyłączając tymczasowo z rozważań znaczenie rytmizacji tej formy, można zauważyć, że prezentowany przez Program I Polskiego Radia fragment Poloneza A-dur op. 40 nr 1 Fryderyka Chopina² jest odpowiedni do zbudowania napięcia w słuchaczu.

² Nagranie prezentujące dżingle Programu I Polskiego Radia jest dostępne w pliku dźwiękowym w serwisie YouTube (Jingle PR1 2015). Najbardziej reprezentatywny w tym przypadku jest drugi fragment, rozpoczynający się w 26. sekundzie materiału.

Bezpośrednio po nim oczekiwać należy pojawienia się rozprężenia w postaci melodii opadającej lub głosu prezentera, skupiającego uwagę odbiorcy (rys. 1). Pierwsza fraza, wykonywana w rozmaitych wariacjach wyrazowo-rytmicznych, jest idealnym materiałem do osiągnięcia stanu przygotowania słuchacza na przyjęcie treści.



Rys. 1. Wizualne opracowanie zależności pomiędzy fragmentem muzycznym (dżinglem) a wywołanymi przez niego reakcjami u słuchacza. Bezpośrednio pod zapisem nutowym zaznaczono proces rozwoju frazy muzycznej, w tym przypadku dwutaktowego fragmentu. W relacji dżingiel – odbiorca oznacza on melodię, fragment muzyczny niosący pewien ładunek semantyczny, emocjonalny i estetyczny

Źródło: opracowanie własne.

Tak skomponowane są również dżingle dwóch najlepiej prosperujących stacji komercyjnych – Radia Zet i Radia RMF FM. W obu przypadkach pierwsze interwały budowane są w kierunku „do góry” w celu zbudowania napięcia, po czym następuje obniżenie melodii i odprężenie. Cechą odróżniającą te fragmenty od dżingli Programu I Polskiego Radia jest obecność warstwy słownej, która jako immanentna część dżingla wpływa na identyfikację stacji.

Kompozytorzy muzyki XX wieku zmienili nieodwracalnie poczucie tonalności i atonalności w muzyce. Szeroko pojmowany modernizm (impresjonizm, ekspresjonizm, sonoryzm, serializm, futuryzm) wprowadził do muzyki zupełnie nowe systemy dźwiękowe, a dzieła w otwieraniu melomanów na niekonwencjonalne doznania estetyczne dopełniła muzyka eksperymentalna, w której zaskoczyć może wszystko, od użytych dźwięków po zapis nutowy (Kowalska

2001: 541–673). Mimo to nadal najbardziej zakorzeniony w poczuciu harmonii Europejczyków jest system tonalny dur-moll (Jordan-Szymańska 2014: 40):

Zapewne utwory Bacha inaczej funkcjonują dziś, niż funkcjonowały w XVII wieku. Współczesny słuchacz ma bogatszą skalę odczuć muzycznych. Niezależnie od tego poczucie tonalności, które zaczęło się kształtować w XVI wieku, w zasadzie tkwi w nas, mimo pojawienia się nowych utworów opartych na zasadach atonalnych (Wierszyłowski 1979: 230).

„W percepcji melodii wyróżnia się niekiedy również dwa względnie niezależne od siebie poziomy: kontur melodii (kierunek ruchu sekwencji dźwięków) oraz ciąg interwałów” (Jordan-Szymańska 1990: 78). Wśród interwałów (odległości między dźwiękami) rozróżnia się konsonanse (interwały zgodnie brzmiące) i dysonanse (interwały niezgodnie brzmiące). W teorii muzyki klasycznej do konsonansów zalicza się takie interwały (odległości między dwoma dźwiękami), jak: prymy, tercje wielkie i małe, kwarty, kwinty, seksty wielkie i małe oraz oktawy. Do dysonansów należą: sekundy wielkie i małe, septymy wielkie i małe oraz wszystkie interwały zwiększone i zmniejszone (Wesołowski 2006: 103). Bardziej obrazowy będzie w tym przypadku opis Daniela J. Schnecka i Dority S. Berger, którzy dysonanse określają jako współbrzmienia wyrażające poczucie ruchu i energii, zawieszenia lub napięcia, a konsonanse jako rozładowanie tych napięć (Stachyra 2014: 69). Pomimo względnej łatwości w określeniu tego, jak odbiorca odczuwa każde z nich, nie sposób przyjąć ich nadrzędnej roli w kształtowaniu całościowego wrażenia. Interwały ułożone horyzontalnie, tworząc następstwo dźwięków, budują tonalną bądź atonalną melodię, jednak już w położeniu wertykalnym (tworzącym pion harmoniczny) ich znaczenie w stworzeniu przyjemnego czy też przeciwnie – irytującego wrażenia będzie mniej uświadomione w stosunku na przykład do melodii najwyższego głosu.

Szczegółowa analiza dzieła muzycznego pod względem formalnym może ujawnić, że różne jego elementy mogą być uznane za najistotniejsze. W przypadku odbioru muzyki w radiu ważniejsza będzie, z powodu jej ulotności, melodia niż inne elementy dzieła muzycznego, a szczególnie jej potencjalnie duża odtwarzalność. Oznacza to, że nadrzędną cechą melodii będzie nieskomplikowane, łatwo przyswajalne następstwo dźwięków, którego odtworzenie nie przyniesie słuchaczowi trudu. Na przykładzie popularnego *Alleluja* z oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Haendla zauważyć można drugoplanową rolę altów, tenorów i basów względem partii sopranów. Mimo że całość wyrazową tworzą współbrzmienia harmoniczne, głównym skojarzeniem będzie w tym przypadku melodia najwyższego głosu.

Nierozzerwalnie z materia dźwiękową związana jest harmonia, która w swej dysonansowej postaci „[...] jest czynnikiem pobudzającym, aktywizującym; [natomiast – P.W.] prosta, konsonansowa harmonia daje odczucie szczęścia, pogody ducha, wdzięku i liryczności” (Janiszewski 1993: 146). Jako element nieuświadomiony i niezauważony przez słuchacza, harmonia jest, paradoksalnie, ważnym narzędziem wpływu. Zatem konkretne wrażenie założone przez nadawcę przekazu może być osiągnięte poprzez manipulację harmoniczną.

Jedną z nadrzędnych zasad tworzenia radiowego dźwięka³ jest wyposażenie go w takie cechy, które umożliwią jego zapamiętanie przez odbiorcę. Dzięki temu stacja jest łatwo identyfikowalna nie tylko w czasie zamierzonej emisji, ale również poza anteną. Krótka, przyjemna dla ucha forma ma szansę na utkwienie w pamięci oraz pobudzanie skojarzeń w trakcie każdego kolejnego wysłuchania. Odnosząc powyższe reguły do muzyki w formach artystycznych – w reportażu i słuchowisku – należy najpierw wspomnieć o zupełnie innych względem nich funkcjach. Małgorzata Małaszko, ilustratorka muzyczna, a obecnie dyrektor Programu II Polskiego Radia, wyodrębniła funkcje⁴:

- historyczną – pozwala na umiejscowienie wydarzeń w czasoprzestrzeni, zarysowuje kontekst historyczny;
- scenograficzną – przenosi słuchacza w konkretne miejsce (na plażę, do sklepu, do szkoły itp.);
- kontrastującą – wzbudza przeciwne emocje do tych wzbudzanych w warstwie tekstowej;
- komentatorską – dopowiada, zwraca uwagę na problematykę, inspiruje do rozmyślań;
- scalającą – pełni funkcję łącznika scen, tematów, bohaterów;
- nawiązującą – nawiązanie muzyką do uczuć bohatera, wydźwięku fabuły, nastroju.

Rola dysonującego fragmentu (czyli muzyki niezgodnie brzmiącej) w formach artystycznych będzie dużo większa aniżeli w przypadku dźwięka. W niektórych przypadkach nawet kluczowa. Służy wówczas wprowadzeniu klimatu oraz stworzeniu swoistego tła dla treści. Natomiast obecność dysonansowego lub atonalnego dźwięka można rozpatrywać dwojako. Z jednej strony melodia może być na tyle abstrakcyjna, trudno przyswajalna i niepowtarzalna, że wręcz niezauważalna, z drugiej strony właśnie ów „dziwny” dla ucha motyw muzyczny może być asumptem do dyskusji lub czynnikiem zwracającym uwagę i pomagającym zidentyfikować stację.

Natężenie dźwięku o charakterze obiektywnym traci ów obiektywizm w momencie przełożenia go na jednostkę (decybel), wobec której można już mówić o głośności⁵. Zatem wyrażona w decybelach głośność nie jest jedynie parametrem, ale cechą odczuwalną. Ta sama melodia zaprezentowana głośniej brzmi dużo bardziej niezwykle, aniżeli wykonana ciszej. Poza tym wysokie dźwięki zagrane głośniej słuchacz postrzega jako wyższe. Radio może jedynie w sposób mechaniczny zmieniać właściwości nagranych już dźwięków, z czego zdaje się chętnie korzystać, choćby podczas emisji reklam i sygnałów je zapowiadających. W przypadku przekazów audialnych konieczne jest zastosowanie innych strategii: repetycji słownych, użycia nietypowych dźwięków lub sformułowań, głosów autorytetów.

³ Dźwięki radiowy został dokładnie zdefiniowany przez Grażynę Stachyrę (2008: 115–116).

⁴ Dokładniej omawiam ten temat w artykule *Spójrzanie na muzykę w słuchowisku okiem teoretyka, praktyka, muzyka* (Wiernicka 2016).

⁵ To dość duże uproszczenie w pełni wyjaśnił w swoim artykule Piotr Sadłoń (2011).

Głośnością dźwięku w słuchowisku lub reportażu można osiągnąć efekt szoku, lęku, niepokoju, niepewności, ale i intymności⁶. Jeśli chodzi zaś o krótkie formy radiowe, skutek może się okazać odwrotny do zamierzonego, gdy słuchacz, zaaferowany swoją reakcją na skrajnie głośny ton, nie przyswoi dźwięków po nim następujących. Sięgając do muzyki klasycyzmu, można przywołać Symfonię nr 94 G-dur Josepha Haydna, w której to kompozytor zastosował *subito fortissimo* (nagle bardzo głośno) w reakcji na znudzenie słuchaczy. Utwór zyskał w następstwie tytuł *Niespodzianka*.

Podobną wartość, tak dla krótkich, mających na celu odprężenie słuchacza lub wprowadzenie go w stan zwiększonej uwagi, jak i długich, rozrywkowo-artystycznych form, ma wysokość dźwięku. Według wspomnianych już H. von Helmholtza, S. Sully'ego i E. Gurneya „[...] dźwięki wysokie mają oddziaływanie poprawiające humor, radosne, z kolei dźwięki niskie budzą odczucie majestatyeczności, godności, powagi” (za: Janiszewski 1993: 46). W obu przypadkach wysokie dźwięki pozytywnie nastroją słuchacza, niskie natomiast pozostawią go neutralnym, pompatycznym lub zaniepokojonym. Podobnie jak w odniesieniu do innych zasad, nie bez znaczenia będą: źródło dźwięku (instrument, głos ludzki, maszyna, zwierzę), głośność, tempo oraz kontekst. Założyć można wygenerowanie kilku podobnych fragmentów muzycznych z modyfikacją kolejnych zmiennych:

- 1) wysokie dźwięki, duża głośność, szybkie tempo, ludzki głos;
- 2) wysokie dźwięki, duża głośność, szybkie tempo, obój;
- 3) wysokie dźwięki, mała głośność, wolne tempo, ludzki głos;
- 4) niskie dźwięki, duża głośność, szybkie tempo, kontrabas itd.

Opcje zestawiania wszystkich elementów dają ogromne możliwości kreowania rzeczywistości audialnej, a przedstawione konfiguracje są jedynie dowodem na różnorodność doznań. W każdej z nich wrażenia, choć oparte na podobnych parametrach, będą zupełnie inne. Najbogatszym semantycznie czynnikiem wpływającym na odbiór dźwięku jest jego barwa. Otoczenie, ludzie lub pogoda, czyli informacje kontekstowe, eksponowane są poprzez źródło dźwięku posiadające potencjał stymulacyjny i sygnałowy, dzięki czemu słuchacz łatwo rozpoznaje zmiany zachodzące w środowisku. Wobec barwy wysokość, głośność i tempo są wtórne, bowiem barwa sugeruje, kto lub co wydaje określone brzmienie. Jej odbiór warunkowany jest wiekiem, doświadczeniami słuchowymi, wrażliwością i możliwościami wyobraźni odbiorcy.

Najmniej kontrowersyjnymi, a zarazem najlepiej percypowanymi elementami muzyki są rytm i puls. Poprawnie odbierane przez około 85–90% społeczeństwa, zapewniają właściwie sukces na polu oddziaływania na słuchacza dżingli lub linerów. Helen Bonny, amerykańska muzykoterapeutka, twierdzi, że muzyka wywołuje reakcje fizyczne (Bonny 2002). Rytm, który jest motorem energetycznym muzyki, wpływa między innymi na tętno, ciśnienie krwi i oddech (Stachyra 2014: 63). Jeśli chodzi o rytm, jego znaczenie jako autonomicznej części będzie mniejsze, zaś w połączeniu z treścią może wypełniać obszar wyobraźniowy,

⁶ Szczególne znaczenie dla artystycznych form radiowych ma cisza. Na ten temat zob. Bachura i Pawlik (2011).

nasuwając odpowiednie konteksty. „Rytmy mocne, zdecydowane, o powtarzającej się strukturze dają odczucie energiczności i powagi; rytmy spokojne uważane są za miękkie, szczęśliwe, marzycielskie, wdzięczne” (Janiszewski 1993: 46).

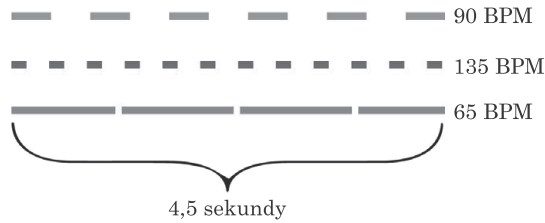
Egzemplifikacją zarówno znaczenia rytmu, jak i pulsu mogą być dźwięki emitowane przed prognozą pogody, która jako stały element prezentowana jest po serwisie informacyjnym lub w jego trakcie. Te ścieżki muzyczne, nawiązujące najczęściej do linii melodycznej dźwięki newsowych bądź sportowych, korespondują z muzyczną identyfikacją stacji. Czynnikiem odróżniającymi je od pozostałych fragmentów są właśnie wartości czasowe – wolniejsze tempo i swobodny, niemotoryczny rytm. Najbardziej wyrazistym przykładem może być materiał Radia Wrocław (Radio Wrocław 2016). To zróżnicowanie, choć w mniejszym stopniu na rzecz modulacji wyrazowych, uwzględniają także dźwięki Radia Łódź (Radio Łódź 2016) i Radia Lublin (Radio Lublin 2016). Dla linerów wprowadzających serwisy informacyjne puls i rytm mają największą wartość. Dynamiczne miarowe uderzenia w równych odstępach czasowych (najczęściej w metrum dwudzielnym⁷) nie tylko przygotowują odbiorcę na przyjęcie treści, wprowadzając go w stan oczekiwania i napięcia, ale także porządkują rytm wypowiedzi prezenterów w studio.

Uogólniając, można powiedzieć, że „[...] tempo wolniejsze wywołuje najczęściej nastroje o charakterze spokoju, godności, odprężenia, natomiast tempa szybkie wzbudzają reakcje rzeźkości i aktywności” (Janiszewski 1993: 46). Zabieg zwiększenia do 135 BPM⁸ i zmniejszenia do 65 BPM tempa Poloneza A-dur op. 40 nr 1 Fryderyka Chopina (zwykle prezentowanego w tempie około 90 BPM) w tradycyjnym wykonaniu ilustruje, jak wielkie jest znaczenie tempa. Zbyt duże rozluźnienie powoduje uczucie zmęczenia, a fragment sprawia wrażenie ciężkiego. Bardzo szybka realizacja sprawia, że linia melodyczna nie jest słyszalna, a słuchacz jest zdezorientowany. Tak więc ani w jednym, ani w drugim przypadku zmiany agogiczne (zmiany tempa) nie są zasadne, natomiast zawsze kompozytor, aranżer lub osoba odpowiedzialna za emisję powinna być świadoma konsekwencji takich manipulacji materiałem dźwiękowym. W stacjach komercyjnych nierzadko zwiększa się tempo wolnych lub umiarkowanych utworów muzyki pop w celu zintensyfikowania dynamiki przekazu. Na rysunku 2 przybliżono przeliczenie liczby uderzeń w danym tempie przypadających na 4,5 sekundy utworu muzycznego.

Przeanalizowane przykłady przekazów radiowych w odniesieniu do ich warstwy muzycznej wskazują na złożoność natury muzyki. Kontaminacje wszystkich elementów nie wypełniają jednak całej przestrzeni odbierania muzyki, bowiem niebagatelną moc w kształtowaniu doznań ma warstwa słowna.

⁷ Jest to metrum, w którym odlicza się w sposób parzysty, do dwóch lub do czterech, używane na przykład w marszu. Istnieje jeszcze metrum trójdzielne, charakterystyczne dla walca czy poloneza, któremu przez wzgląd na taneczny charakter zdecydowanie trudniej byłoby tworzyć tło dla wypowiedzi spikera.

⁸ BPM – liczba regularnych uderzeń metronomu lub uderzeń serca na minutę (ang. *bits per minute*). Tempo wynoszące 60 BPM, czyli jedno uderzenie na sekundę, to 1 Hz.



Rys. 2. Schemat ilustrujący liczbę uderzeń w danym tempie przypadających na 4,5 sekundy nagrania na przykładzie dżingla Programu I Polskiego Radia

Źródło: opracowanie własne.

W sposób zamierzony lub przypadkowy lektor narzuca odbiorcom swoje skojarzenia, niejednokrotnie odbierając im możliwość własnej oceny. Moc sugestii jest najpełniej realizowana w komentarzach, materiałach autopromocyjnych i reklamach, a także w listach przebojów. Za egzemplifikację posłużyć mogą wyniki przeprowadzonych doświadczeń. W pierwszym słuchacze oceniali dużo lepiej brzmienie skrzypiec, kiedy podano informację, jakoby były wykonane przez najznamienitsze rody lutnicze z Cremony – Stradivarich, Guarnerich lub Amatic. W kolejnym doświadczeniu ten sam utwór wysłuchany przez trzy grupy studentów z trzema różnymi komentarzami wywołał zupełnie odmienne reakcje. Odpowiednio do dodanej treści został scharakteryzowany jako nostalgiczny (gdy opisano go jako kompozycję romantyczną), neutralny (gdy informacja dotyczyła zupełnie innego utworu) oraz jako przykry, budzący negatywne odczucia (kiedy opis wskazywał na jego związek z ruchem nazistowskim Adolfa Hitlera). W rzeczywistości żaden z komentarzy nie miał nic wspólnego z utworem. Potęgę słowa wykorzystała także duńska stacja radiowa. Kiedy negatywnie nacechowane, według respondentów, określenia „muzyka poważna” i „muzyka symfoniczna” zamieniono na „muzyka popularna”, słuchalność stacji wzrosła dwukrotnie przy pozostaniu przy tym samym formacie muzycznym (Wierszyłowski 1979: 240–241).

Szczególnie istotny w obcowaniu z medium radiowym jest fakt jego mobilności i ulotności jego przekazu. Z formami audialnymi odbiorcy mają do czynienia w środkach komunikacji publicznej, sklepach, poczekalniach czy zakładach pracy. W związku z tym bodźce docierają do nich w różnych momentach życia. Zmęczenie, skupienie bądź rozdrażnienie mogą tworzyć rozmaite konteksty wpływające na ostateczny kształt przekazu. Ulotność przekazu radiowego sprawia, że nie zawsze odbiorca ma sposobność powtórnego dotarcia do intrygujących go treści. W odniesieniu do muzyki *sensu largo* Ola Stockfelt (2010: 121) podkreślał, że „[...] codzienne słuchanie muzyki jest zwykle silniej zdeterminowane sytuacją, w której trafiamy na daną muzykę, niż samą muzyką bądź pierwotną sytuacją kulturową słuchacza”. Analogicznie można traktować muzykę w radiu, zaznaczając jedynie większą przypadkowość, nieprzewidywalność w „spotykaniu się z *blind medium*” (Steciąg 2006: 29). To właśnie brak spójności czasowej, możliwości wygenerowania sytuacji maksymalnie zbliżonej do naturalnego obcowania z radiem nastręcza trudności w zbadaniu słuchaczy i sformułowaniu wniosków.

Podsumowanie

Wymienione wyżej elementy dzieła muzycznego stanowią podstawę do analizy utworów muzyki klasycznej. Podczas badania struktury nawet najbardziej okazałych dzieł, od obszernych symfonii czy oper poprzez koncerty i allegra sonatowe aż do miniatur lub pieśni, wskazuje się na najmniejsze ich cząstki – dźwięki. Instrumentalna postać większości utworów skłania do przemyśleń nad formami radiowymi o podobnej naturze dźwiękowej. Po ustaleniu zmiennych, takich jak na przykład czas i kontekst, oraz zestawieniu ich z charakterystyką medium audialnego możliwe jest (na podstawie elementów dzieła muzycznego) dookreślenie wyrazu muzycznego oraz potencjalnego wpływu na odbiorcę takich form, jak choćby dźwięki. W artykule opisano generalne zasady percypowania muzyki oraz przeprowadzono próbę zastosowania ich w stosunku do dźwięki. Dowiedziono tym samym, że każda forma muzyczna, nawet trwająca od kilku do kilkunastu sekund, zazwyczaj jest, a z pewnością może być semantyczna.

Zróżnicowanie gatunkowe w radiu oraz wieloznaczność i uniwersalizm przedstawionych zasad pozwalają przypuszczać, że niemożliwe jest symultaniczne zastosowanie określonych reguł do wszystkich form i gatunków w połączeniu z przypadkowymi czynnikami – czasem, miejscem i kontekstem odbioru oraz sytuacją odbiorcy. Natomiast przeanalizowana według powyższego klucza warstwa dźwiękowa może dać podstawy do dalszych rozważań. Działanie między innymi melodii, rytmu i tempa dowodzi, że muzyka zawsze jest nośnikiem pewnych treści, ponieważ nawet nieświadomiona „robi coś” z odbiorcą. Felix Mendelssohn-Bartholdy w liście do Marc-André Souchaya z 15 października 1842 roku pisał, że „[...] słowa wydają się takie nieokreślone, takie niedokładne, tak łatwe do opatrznego zrozumienia w porównaniu z autentyczną muzyką, napełniającą duszę tysiąc razy lepiej od słów” (za: Stachyra 2014: 62). Trudno wyobrazić sobie, że kilka sekund utworu pozbawionego słów może nieść tak wiele znaczeń i oferować tak szeroki wachlarz odczuć. Poza tym można zaryzykować stwierdzenie, że percepcyjne „pułapki” mogą być ważnym narzędziem wpływu, najskuteczniejszym w przypadku krótkich form radiowych, do których nie przywiązujemy zbyt wielkiej wagi.

Odbieranie muzyki jest tym, co do pewnego stopnia nas różnicuje. Główną odpowiedzialność za te rozbieżności ponoszą, poznane w procesie socjalizacji oraz nabyte w drodze edukacji muzycznej, normy obcowania z muzyką. Szkoła, dom, najbliższe środowisko uczą, jak słuchać muzyki i jak ją oceniać, a w komfortowych warunkach również jak ją wykonywać. Pomimo względnie dużej liczby różnic ciało ludzkie podobnie reaguje na pewnego rodzaju bodźce, a świadomość tych procesów może pomóc tak odbiorcom, jak i twórcom tego szczególnego medium, jakim jest radio. Jego wyjątkowość polega na tym, że odbiorcy najczęściej nie są w stanie odseparować się od treści, które do nich docierają. Tę cechę w sposób przemyślany mogą wykorzystać artyści – kompozytorzy materiałów muzycznych wykorzystywanych w radiu. Wówczas dźwięki, dźwiękowa wizytówka stacji, zyska dodatkowe funkcje. Identyfikacja i przypominanie zostaną podbudowane przez skuteczność w walce o uwagę słuchacza.

Bibliografia

- Bachura, Joanna, i Pawlik, Aleksandra. 2011. Słuchowisko i jego anatomia. W: Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta, Bachura, Joanna, i Pawlik, Aleksandra. *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 174–180.
- Bonny, Helen Lindquist. 2002. *Music and Consciousness: The Evolution of Guided Imagery and Music*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Clifton, Thomas. 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- Doliwa, Urszula, Szydłowska, Magdalena, Lewandowski, Mateusz, i Piasecka, Katarzyna. 2015. Sformatowany dźwięk czy formatowanie dźwiękami. Analiza sygnałów dźwiękowych stacji radiowych. W: Godzic, Wiesław, Kozieł, Andrzej, i Szyłko-Kwas, Joanna (red.). *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*. Warszawa: Wydawnictwo Poltext, s. 225–246.
- Gruhn, Wilfried. 2003. *Lernziel Musik. Perspektiven einer neuen theoretischen Grundlegung des Musikunterrichts*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- Hallam, Susan. 2006. *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London.
- Janiszewski, Mirosław. 1993. *Muzykoterapia aktywna*. Warszawa – Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jordan-Szymańska, Anna. 1990. Percepcja muzyki. W: Manturzevska, Maria, i Kotarska, Halina (red.). *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, s. 115–169.
- Jordan-Szymańska, Anna. 2014. *Droga do poznania muzyki: ucho i umysł*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Kowalska, Małgorzata. 2001. *ABC historii muzyki*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Lawendowski, Rafał. 2011. *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*. Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- Manturzevska, Maria. 1990. A Biographical Study of the Life-Span Development of Professional Musicians. *Psychology of Music*, 18 (2), s. 112–139.
- Pöppel, Ernst. 1989. *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*. Tłum. Anna Danuta Tauszyńska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sloboda, John A. 2002. *Umysł muzyczny. Poznaucza psychologia muzyki*. Tłum. Andrzej Białkowski, Ewa Klimas-Kuchtowa i Adam Urban. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Katedra Psychologii Muzyki.
- Stachyra, Grażyna. 2008. *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Stachyra, Krzysztof. 2014. *Podstawy muzykoterapii*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Steciąg, Magdalena. 2006. *Informacja, wywiad, felieton. Sposób istnienia tradycyjnych gatunków w radiu komercyjnym*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Stockfelt, Ola. 2010. Odpowiednie sposoby słuchania. Tłum. Julian Kutyla. W: Cox, Christoph, i Warner, Daniel (red.). *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Oprac. Hanna Kościelcka i in. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, s. 120–126.
- Szydłowska, Magdalena, Doliwa, Urszula, Piasecka, Katarzyna, Podbielska, Agnieszka, Kobak, Karolina, i Wiśniewska, Marta. 2016. Dźwięk identyfikujący stację jako istotny element programu radiowego. Analiza procesu produkcji. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 12 (4), s. 121–133.
- Thaut, Michael H. 2005. *Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*. Routledge – Taylor and Francis Group.
- Wesołowski, Franciszek. 2006. *Zasady muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wiernicka, Paulina. 2016. Spójrzanie na muzykę w słuchowisku okiem teoretyka, praktyka, muzyka. *Media, Biznes, Kultura*, 1, s. 61–80.
- Wierszyłowski, Jan. 1979. *Psychologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Netografia

- Bauer, Jerzy. 2016. *Percepcja muzyki*. [Online]. Jerzy Bauer. Dostęp: <http://jerzybauer.com/pl/percepcja-muzyki/> [22.03.2018].
- Sadłoń, Piotr. 2011. *Natężenie dźwięku a głośność – czy to jedno i to samo?* [Online]. Live Sound & Installation. Dostęp: <http://livesound.pl/tutoriale/artykuly/4314-natezenie-dzwieku-a-glosnosc-czy-to-jedno-i-to-samo> [22.03.2018].

Dżingle stacji radiowych

- Jingle PR1. 2015. [Online]. YouTube. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=Lfuy0HswROQ> [8.01.2018].
- Radio Lublin. 2016. [Online]. YouTube. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=eOfdr-6gBhM> [22.03.2018].
- Radio Łódź. 2016. [Online]. YouTube. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=haovxAHXoJs> [22.03.2018].
- Radio Wrocław. 2016. [Online]. YouTube. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EDssXWN1-Cs> [22.03.2018].

Streszczenie

Dżingiel jest jednym z krótszych przekazów radiowych, zaliczanym do form gatunkotwórczych. Jednocześnie pełni bardzo ważną rolę w procesie budowania więzi między stacją a słuchaczem. Celem autorki artykułu jest omówienie elementów dzieła muzycznego w jego kontekście. Takie składowe, jak: melodia, harmonia, tempo, rytm, barwa, wysokość dźwięku, dynamika oraz sposoby ich percypowania zestawiono z dżinglami jednej ze stacji ogólnopolskich – Programu I Polskiego Radia, a także stacji regionalnych – Radia Lublin, Radia Łódź oraz Radia Wrocław.

**Rules of Music Perception in Radio Jingle Samples
from Selected Radio Stations****Summary**

A jingle is one of the shortest radio features, classified as one of the genre-forming forms. It also plays a very important role in the process of building bonds between the station and the listener. The purpose of the author of this article is to discuss the elements of a musical work in its context. Such components as: melody, harmony, tempo, rhythm, timbre, pitch, dynamics and the methods of their perception are analysed based on examples of jingles from the Polish state broadcaster – Polish Radio 1, as well as from selected regional stations – Radio Lublin, Radio Łódź and Radio Wrocław.

Urszula Doliwa

<https://orcid.org/0000-0001-6946-7555>

Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski, Radosław Łatacz

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Podcasting w Polsce - próba analizy zjawiska

Słowa kluczowe: podcasting, radio, Internet

Key words: podcasting, radio, Internet

Wstęp

Wprowadzenie określenia „podcasting” przypisuje się dziennikarzowi „Guardiana” Benowi Hammersleyowi, który użył go w 2004 roku, by opisać „[...] nowy bum w amatorskim radiu”, możliwy dzięki rozwojowi odtwarzaczy MP3, tanim lub wręcz bezpłatnym programom do obróbki dźwięku i rosnącej popularności blogów (Hammersley 2004). Co ciekawe, „podcasting” to nie jedyny termin zaproponowany przez dziennikarza jako określenie tego zjawiska. W artykule znalazły się również takie propozycje, jak „audioblogging” czy „guerillamedia”. Przyjęła się jednak nazwa „podcasting”. Termin ten powstał z połączenia części *pod* pochodzącej od słowa „iPod” – nazwy odtwarzacza firmy Apple – oraz części *cast* od angielskiego słowa „broadcast” (pol. transmisja) (Bonini 2015). Wiele osób wskazuje też na związek słowa „podcast” z określeniem „personal on demand” (spersonalizowane na żądanie). Jest to system polegający na dystrybuowaniu, otrzymywaniu i słuchaniu nagrań na życzenie, w dowolnie wybranym przez odbiorcę czasie.

W polskiej prasie branżowej refleksję nad podcastingiem jako jeden z pierwszych podjął Stanisław Stanuch w artykule *Audycje na życzenie*. Tam też pojawiła się definicja podcastingu jako:

[...] audycji zapisanej w formie komputerowego pliku dźwiękowego, którą można ściągnąć z Internetu, skopiować i posłuchać na przenośnym urządzeniu do odtwarzania muzyki. To alternatywa albo rozwinięcie tradycyjnego radia: słuchasz, czego chcesz i kiedy chcesz (Stanuch 2005).

W zacytowanym opracowaniu jego autor wskazał na twórcę pierwszego polskiego podcastu, lubelskiego programistę Jacka Artymiaka, który nie tylko zaczął udostępniać podcasty już od lutego 2005 roku, ale też założył stronę z poradami dotyczącymi prowadzenia podcastów: <http://www.podcasting.pl> (Stanuch 2005).

Podcasty były już przedmiotem naukowej refleksji badaczy. Należy wymienić zwłaszcza artykuły Enrico Menduniego (2007), Tiziano Boniniego (2015),

Richarda Berry'ego (2016) i Grażyny Stachyry (2016, 2017). Dowodem na rosnące zainteresowanie podcastingiem może być cykliczna konferencja „Radio Research”, odbywająca się co dwa lata w Europie. W 2017 roku zorganizowano ją w Lublinie. Wiele referatów na tej konferencji poświęcono właśnie podcastingowi (Doliwa 2017). Z referatem plenarnym zaproszono jednego z najbardziej znanych badaczy zjawiska podcastingu, Richarda Berry'ego. W swoim wystąpieniu skupił się on na relacjach między radiem a podcastingiem. Bazując na wynikach badań, starał się wykazać, że podcasting w coraz większym stopniu osiąga autonomię w stosunku do radia.

Podcasting, choć nie bez pewnych trudności, zyskuje nie tylko coraz szersze grono badaczy, ale też słuchaczy. Z danych Edison Research z maja 2016 roku wynika, że w Stanach Zjednoczonych, które zwyczajowo przecierają szlaki w zakresie nowych technologii, 36% badanych osób w wieku powyżej 12 lat słuchało podcastów; oznacza to, że szacunkowo korzysta z podcastów 98 milionów Amerykanów. Znajomość terminu „podcasting” zadeklarowało 55% badanych. Użytkownicy podczas badania podali, że najczęściej korzystają ze smartfonów, tabletów lub urządzeń przenośnych (71% respondentów). Najszybszy wzrost słuchalności podcastów w ciągu ostatnich czterech lat zanotowano w grupie wiekowej 12–24 lata (z 11% do 27%), ale najwięcej konsumentów podcastów miało od 35 do 54 lat (71%). Mężczyźni słuchali ich nieco częściej niż kobiety (56% mężczyzn i 44% kobiet). Podcastów słuchano w domu (53%), w pracy (14%), w samochodzie (21%), w środkach komunikacji publicznej (4%). Odtwarzano je z reguły od razu po kliknięciu (79%), ale niemal połowa odbiorców przyznawała też, że ściąga je i odsłuchuje także później (49%), a 36% subskrybuje je (są one wtedy automatycznie wgrywane do późniejszego odsłuchania). Miarą popularności podcastów w Ameryce są dane dotyczące czasu poświęcanego na konsumpcję materiałów dźwiękowych. Z analiz tych wynika, że osoby słuchające podcastów poświęcają na to więcej czasu niż na korzystanie z tradycyjnego radia (odpowiednio 32% i 25%) (Edison Research 2016).

Podcasting jest coraz bardziej różnorodny, zarówno jeśli chodzi o formę, problematykę, ale też poziom profesjonalizmu czy motywacje towarzyszące twórcom. Ta technologia, chętnie wykorzystywana także przez amatorów do dźwiękowej produkcji online, zdaniem badacza nowych zjawisk w przestrzeni audialnej Tiziano Boniniego, a także Grażyny Stachyry, wkroczyła obecnie w kolejną fazę rozwoju, w której to podcasting staje się atrakcyjnym i dochodowym produktem (Bonini 2015; Stachyra 2017). Trudno się temu dziwić, skoro najpopularniejsze podcasty notują miliony pobrań.

Do najbardziej znanych produkcji tego typu z ostatnich lat z pewnością należy zaliczyć *The Serial*. Jej gospodarzem jest dziennikarka Sara Koenig. *The Serial* opowiada prawdziwą historię oskarżonego o morderstwo nastolatka (Koenig i in. 2018). Dziennikarka próbuje dociec, co właściwie się stało w dniu morderstwa, jest to więc przykład dziennikarstwa śledczego. Podcast zdobył wiele nagród, ale też sprawił, że ponownie zainteresowano się sprawą skazanego. Do lutego 2016 roku zanotowano 80 milionów ściągnięć podcastu *The Serial* (Hesse 2016).

Metodologia badań własnych

Podcasting to wciąż nowa forma przekazu w Polsce. W ostatnim czasie wzrasta liczba podcasterów, a także rośnie świadomość tej grupy nadawców, co sprawia, że zaczynają oni ze sobą współpracować. Przejawem tego jest też cykliczna konferencja „Polcaster”, organizowana już od czterech lat. W 2017 roku na stronie konferencji umieszczono zestawienie najbardziej znanych polskich podcastów, a ich twórców zaproszono do współpracy przy konferencji. To właśnie tym wyróżnionym w 2017 roku kanałom postanowili się przyjrzeć bliżej autorzy prezentowanego artykułu.

Badania zaczęto od przeanalizowania listy podcastów ujętych w zestawieniu na stronie konferencji i wyeliminowania tych już nienadawanych. W ten sposób wyselekcjonowano 19 kanałów. Postanowiono poddać je analizie ilościowej, a także jakościowej. Wśród kryteriów ilościowych znalazły się takie, jak na przykład tematyka podcastów, długość nagrań, liczba odcinków i płeć osób tworzących podcasty, rola muzyki, aktywność na różnych platformach nadawczych, w tym w mediach społecznościowych. Starano się również nakreślić sylwetki twórców podcastów, a zwłaszcza określić motywacje, które nimi kierują – ten wątek wydał się zespołowi badawczemu szczególnie ciekawy. Jakościowy charakter miała też analiza struktury jednego odcinka (ostatniego dostępnego) z każdego z poddanych analizie kanałów podcastowych.

Opracowując zasady przeprowadzenia planowanych badań, w poszukiwaniu inspiracji sięgnięto do książki Karoliny Albińskiej *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa* (Albińska 2017). Szczególnie inspirujące okazały się dwa rozdziały, trzeci i czwarty, dotyczące różnych konstrukcji audycji radiowych. Podobnie jak autorka przywołanej książki, wzięto pod uwagę takie aspekty, jak: forma i struktura nagrania, treść i funkcje pełnione przez podcast, relacje nadawczo-odbiorcze, a także rola, którą przyjmuje prowadzący podcast. Materiał do analizy pochodził z przełomu listopada i grudnia 2017 roku. Cały proces badawczy trwał od listopada 2017 do marca 2018 roku.

Omówienie wyników badań – analiza ilościowa

1. Tematyka podcastów

Wybrane do analizy podcasty okazały się różnorodnie tematycznie. Przyporządkowano je do następujących kategorii: lifestylowe, technologiczne, kulturalne, o charakterze naukowym i edukacyjnym. Przeprowadzone badania pozwalają stwierdzić, że największe zainteresowanie towarzyszy tematom z zakresu tak zwanego lifestylu i nowych technologii.

1.1. Podcasty poświęcone zagadnieniom lifestylowym

Najbardziej popularną problematyką w wybranych do analizy polskich podcastach okazał się szeroko pojęty lifestyle (tytuły oraz tematykę tych audycji przedstawiono w tabeli 1). Odzwierciedla to potrzeby odbiorców tych przekazów, a także samych autorów podcastów, którzy, jak wynika z badań przeprowadzonych przez Stevena McClunga i Kristine Johnson (2010), są z reguły dobrze wykształceni i dobrze sytuowani. Można się więc spodziewać, że własny rozwój oraz podniesienie jakości życia są dla tej grupy internautów bardzo ważne.

Tabela 1

Podcasty o tematyce lifestylowej

Tytuł podcastu	Poruszane tematy
<i>Each One Teach One</i>	zdrowie, zdrowe żywienie, kreatywność
<i>Lepiej teraz</i>	coaching
<i>Life Hacking Podcast</i>	coaching, głównie w zakresie komunikacji
<i>Start Up My Life</i>	coaching, marketing
<i>Tuż przy uchu</i>	coaching
<i>Z pasją o mocnych stronach</i>	coaching

Źródło: badania własne.

Analizowane kanały poświęcone zagadnieniom lifestylowym są prowadzone przez zawodowych coachów, a ich celem jest motywowanie do pracy nad sobą i osiągnięcia życiowego sukcesu. Na przykład w podcaście *Tuż przy uchu* jego autorka, Katarzyna Bieleniewicz, zwraca uwagę na mocne strony człowieka oraz pokazuje, jak dzięki nim można odnaleźć swój sposób na powodzenie. Podobny, motywacyjny charakter ma kanał *Z pasją o mocnych stronach*, a także *Lepiej teraz*. Nieco bardziej sprofilowany wymiar ma podcast *Life Hacking Podcast*, w którym głównym obszarem omawianej aktywności jest komunikacja, jako kluczowy element życia człowieka, bardzo ważny w osiąganiu przez niego sukcesów, a także *Start Up My Life*, w którym dużo się mówi o marketingu i jego roli w rozwoju zawodowym. Na tym tle wyróżnia się także podcast *Each One Teach One*, poświęcony zdrowemu trybowi życia.

1.2. Podcasty poświęcone zagadnieniom technologicznym

Podcasty ujęte w zestawieniu (tabela 2) poświęcono głównie nowym technologiom, które jednak okazują się interesujące w różnych kontekstach – biznesowym (*Biznes myśli*, *Maczugą przez Web*) czy codziennego użytkowania (*Maczugą przez Web*, *MacGadka*, *Mana Mana*, *Dekompresor/Technologia*). W zestawieniu nie zabrakło też czegoś dla miłośników motoryzacji (*DoDechy*). Tym, co łączy autorów analizowanych podcastów, jest praktyczna wiedza, którą chętnie dzielą się z odbiorcami.

Tabela 2

Podcasty o tematyce technologicznej

Tytuł podcastu	Poruszane tematy
<i>Biznes myśli</i>	sztuczna inteligencja w biznesie
<i>Dekompresor/Technologia</i>	szeroko pojęta technologia
<i>DoDechy</i>	motoryzacja
<i>MacGadka</i>	produkty marki Apple
<i>Maczugą przez Web</i>	multimedia w biznesie, edukacji i rozrywce
<i>Mana Mana</i>	nowe technologie, gadzety, gry, fantastyka

Źródło: badania własne.

1.3. Podcasty poświęcone zagadnieniom naukowym i edukacyjnym

Wśród polskich podcasterów nie brakuje też chętnych, by zająć się popularyzacją nauki czy edukacją. Należy do nich zaliczyć Łukasza Jachowicza prowadzącego kanał *Świat w trzy minuty* czy Borysława Kozielskiego i Mariana Kozielskiego, autorów audycji *Nauka XXI wieku*. Nieco inny, bardziej edukacyjny niż popularnonaukowy charakter ma podcast *Mega głos*. Zdaniem jego autorki, Magdaleny Gościńskiej, „jak nas słyszą, tak nas widzą”, dlatego warto zadbać o umiejętność ładnego i poprawnego mówienia. Z przygotowywanych nagrań można się dowiedzieć, jak to robić. Podcast *Słowem o biznesie* dotyczy z kolei bardzo praktycznych aspektów prowadzenia własnej firmy.

W tabeli 3 zestawiono podcasty, których edukacyjny cel wysuwa się na plan pierwszy, jednak każdy z analizowanych 19 podcastów w mniejszym lub większym stopniu ma właśnie charakter edukacyjny.

Tabela 3

Podcasty o tematyce naukowej i edukacyjnej

Tytuł podcastu	Poruszane tematy
<i>Mega głos</i>	praca głosem, język, sztuka wypowiedzania się
<i>Nauka XXI wieku</i>	fizyka, matematyka, kosmologia, astrofizyka, medycyna, kultura, filozofia, nauki społeczne
<i>Słowem o biznesie</i>	prowadzenie biznesu
<i>Świat w trzy minuty</i>	nauka, technologia, polityka

Źródło: badania własne.

1.4. Podcasty poświęcone zagadnieniom kulturalnym

Do kategorii podcasty kulturalne (tabela 4) zaliczono dwa kanały. *Nerdzi w kulturze* to program wszechstronny, z którego można dowiedzieć się czegoś niemal o każdym obszarze kultury, z kolei kanał *Nagrałeś to?!* ma charakter specjalistyczny – zapraszani są do udziału w rozmowach wyłącznie stand-uperzy i kabareciarze, którzy opowiadają o kulisach swojej pracy.

Tabela 4

Podcasty o tematyce kulturalnej

Tytuł podcastu	Poruszane tematy
<i>Nagrałeś to?!</i>	stand-up, kabaret
<i>Nerdzi w kulturze</i>	gry, filmy, książki, muzyka, seriale i nowe technologie

Źródło: badania własne.

2. Autorzy podcastów

Można zaryzykować stwierdzenie, że także w przypadku podcastów bardzo dużą rolę odgrywa osobowość autora, która często jest magnesem zachęcającym do posłuchania jego audycji. To od autora, jego zainteresowań i pomysłów, wykonywanego przez niego zawodu zależy, jak dany podcast będzie wyglądał i czy słuchacze będą chcieli nie tylko wysłuchać przekazu do końca, ale również wrócić, by odtworzyć kolejne nagranie. W tabeli 5 zestawiono dane autorów poddanych analizie podcastów.

Tabela 5

Autorzy podcastów

Tytuł podcastu	Autorzy	Liczba autorów	Płeć
<i>Biznes myśli</i>	Vladimir Alekseichenko	1	mężczyzna
<i>Dekompresor / Technologia</i>	Wojciech Mech	1	mężczyzna
<i>DoDechy</i>	Paweł Płocharski, Artur Demiaszkiewicz, Michał Kwiatkowski	3	mężczyźni
<i>Each One Teach One</i>	Michał „Vasquez” Plewniak	1	mężczyzna
<i>Lepiej teraz</i>	Radosław Budnicki	1	mężczyzna
<i>Life Hacking Podcast</i>	Ludwik C. Siadlak	1	mężczyzna
<i>MacGadka</i>	Michał Masłowski, Michał Staszewski	2	mężczyźni
<i>Maczugą przez Web</i>	Piotr Maczuga	1	mężczyzna
<i>Mana Mana</i>	Magda Czarnecka, Natalia Dołżycka	2	kobiety
<i>Mega głos</i>	Magdalena Gościńska	1	kobieta
<i>Nagrałeś to?!</i>	Gawel Feliga	1	mężczyzna
<i>Nauka XXI wieku</i>	Borysław Kozielski, Marian Kozielski	2	mężczyźni
<i>Nerdy nocą</i>	Kaja Mikoszevska	1	kobieta
<i>Nerdzi w kulturze</i>	Bogusław „Gorky” Krajewski, Krzysztof „Kapitan” Żubil	2	mężczyźni
<i>Słowem o biznesie</i>	Agnieszka Socha	1	kobieta
<i>Start Up My Life</i>	Margo Ovsienko	1	kobieta
<i>Świat w trzy minuty</i>	Łukasz Jachowicz	1	mężczyzna
<i>Tuż przy uchu</i>	Katarzyna Bieleniewicz	1	kobieta
<i>Z pasją o mocnych stronach</i>	Dominik Juszczyk	1	mężczyzna

Źródło: badania własne.

Z zaprezentowanego zestawienia wynika, że tworzeniem podcastów zajmuje się więcej mężczyzn niż kobiet – na 19 analizowanych kanałów jedynie sześć prowadziły kobiety: Magda Czarnecka, Natalia Dołżycka, Magdalena Gościńska, Kaja Mikoszevska, Agnieszka Socha i Margo Ovsienko. Audycje najczęściej są tworzone przez jedną osobę, dwóch autorów współpracowało jedynie w trzech przypadkach. Należą do nich: *Nauka XXI wieku*, podcast, którego autorami są Borysław Kozielski i Marian Kozielski, *Nerdzi w kulturze*, podcast przygotowywany przez Bogusława „Gorky’ego” Krajewskiego i Krzysztofa „Kapitana” Żubila, oraz podcast *Mana Mana*, tworzony przez wspomniane autorki, Magdę Czarnecką i Natalię Dołżycką. Podcast *DoDechy* tworzy z kolei trzech panów: Paweł Płocharski, Artur Demiaszkiewicz i Michał Kwiatkowski.

Każdy podcast, nawet jeśli jego tematyka pokrywa się z zagadnieniami poruszonymi w innych audycjach, jest tworzony w oryginalny sposób. Jak wspomniano, jego charakter w ogromnej mierze zależy od podcastera. Z badań przeprowadzonych wśród niezależnych podcasterów przez Krisa Markmana wynika, że chęć „robienia radia” była jedną z najbardziej popularnych motywacji towarzyszących twórcom tego rodzaju nagrań (Markman 2012: 555). Naszej grupie badawczej nie udało się porozmawiać z twórcami znad Wisły. Swoją wiedzę na temat polskich podcasterów jej członkowie zdobyli, zapoznając się z powszechnie dostępnymi opisami prowadzonych podcastów. Dzięki temu ustalono, że prowadzący reprezentują różne zawody, które często mają wpływ na motywacje towarzyszące ich twórcom. Zaskakująco wielu z nich wykonuje zawód coacha. Reprezentantami tej profesji są na przykład Dominik Juszczyk (*Z pasją o mocnych stronach*) i Radosław Budnicki (*Lepiej teraz*), podcaster, który chciałby, „[...] by technologie i internet służyły wychodzeniu ze schematów, a dostęp do edukacji za darmo pomógł w propagowaniu zalet kreatywnego myślenia i dawał wszystkim możliwość dzielenia się tym, co kochamy” (Budnicki 2018).

Pokrewny do coacha zawód doradcy zawodowego wykonuje z kolei Katarzyna Bieleniewicz (*Tuż przy uchu*). Jak pisze ona na swojej stronie, zafascynowana jest człowiekiem, jego motywacjami i sposobami myślenia, więc na jej stronie można wysłuchać audycji „[...] o autentyczności, odkrywaniu swoich pasji, swoich mocnych stron i pomysłu na siebie” (Bieleniewicz 2018).

Podcasty tworzą również trenerzy rozwoju osobistego, których reprezentantem w niniejszym badaniu jest Ludwik C. Siadlak (*Life Hacking Podcast*). Vladimir Alekseichenko (*Biznes myśli*) jest architektem systemów informatycznych. Deklaruje, że „[...] misją podcastu jest pokazanie korzyści użycia uczenia maszynowego dla biznesu” (Alekseichenko 2018). Chce uświadamiać przedsiębiorców,

[...] że większość firm ma teraz wybór – albo zrozumieć moc uczenia maszynowego i zacząć tego używać, albo po prostu przegrać w ciągu najbliższych kilku czy kilkunastu lat z konkurencją (która będzie robić to świetnie). Warto zrozumieć, że maszyna już teraz jest lepsza niż człowiek w pewnych obszarach (Alekseichenko 2018).

Audycje prowadzą też dziennikarze (Borysław Kozielski, *Nauka XXI wieku*) i pracownicy naukowcy (Marian Kozielski, *Nauka XXI wieku*), trenerzy biznesu

(Agnieszka Socha, *Słowem o biznesie*), tancerze (Michał „Vasquez” Plewniak, *Each One Teach One*) i komicy (Gaweł Feliga, *Nagrałeś to?!*). W audycji Gaweła Feligi można usłyszeć „[...] rozmowy o stand-upie, życiu i innych żartach. O komedii i wszystkim, co do niej prowadzi – z komikami i nie tylko” (Feliga 2018).

Podcasterzy poprzez prowadzenie audycji dzielą się swoimi zainteresowaniami, motywują słuchaczy do działania. Wielu stara się przekazać wiedzę, ciekawostki naukowe. Jeszcze inni prezentują nowinki technologiczne, a kolejni starają się po prostu wypromować siebie. Ma to jednak służyć nie tylko rozwojowi osobistemu, ale również słuchaczy, poszerzaniu ich horyzontów i rozwijaniu zainteresowań.

3. Sposób udostępniania podcastów

Działalność podcasterów jest bardzo mocno osadzona w środowisku internetowym. Twórcy nagrań, oprócz prowadzenia własnej strony podcastowej, są z reguły aktywni na wielu różnych platformach. W tabeli 6 przedstawiono kanały dostępu, poprzez które twórcy podcastów dzielą się swoimi nagraniami.

Z danych zestawionych w tabeli 6 wynika, że zdecydowany prym wśród kanałów dotarcia do odbiorców wiedzie własna strona internetowa, na której autor bądź współpracujący autorzy umieszczają swoje produkcje. Można jednak zauważyć swoistą symbiozę tego sposobu dystrybucji z innymi kanałami rozpowszechniania treści, zwłaszcza z Facebookiem, który służy jako swego rodzaju „pośrednik” między odbiorcami a stroną WWW. Na 19 podcastów tylko w przypadku jednego nie stwierdzono korzystania z Facebooka jako platformy do promocji nagrań – był to podcast *Maczugą przez Web*. Warto zwrócić uwagę na dużą popularność Facebooka, chociaż to medium społecznościowe wciąż nie oferuje polskim użytkownikom możliwości dodawania plików dźwiękowych bezpośrednio z portalu, jak to jest możliwe na przykład w przypadku filmów. Z reguły na tak zwanym fanpage’u pojawiają się więc linki do nagrań umieszczonych na innych platformach, a także inne publikacje związane z tematyką podcastu. Liczba tak zwanych polubień poszczególnych stron jest jednak niewielka. Kilka tysięcy przekroczyły zaledwie trzy z nich (*Each One Teach One*, *DoDechy*, *Dekompresor/Technologia*). Kolejną popularną platformą jest iTunes, produkt firmy Apple. Na 19 podcastów w przypadku 17 deklarowano współpracę z nią. Nieco mniejszym powodzeniem cieszył się YouTube, serwis internetowy, w którym nagraniu dźwiękowemu towarzyszy obraz, i SoundCloud – portal umożliwiający publikowanie dźwięków w Sieci. Portalem społecznościowym zaś, w którym polscy podcasterzy są stosunkowo rzadko obecni, jest Twitter – autorzy zaledwie czterech podcastów korzystali z niego jako narzędzia do promocji nagrań.

Tabela 6

Sposób udostępniania podcastów

Tytuł podcastu	Sposób udostępniania								Liczba polubień na Facebooku
	strona WWW autora	Face-book	You-Tube	Twitter	iTunes	Sound-Cloud	Really Simple Syndication (RSS)	Inne	
<i>Biznes myśli</i>	+	+	+	-	-	+	-	Aplikacja	529
<i>Dekompresor / Technologia</i>	+	+	+	+	+	-	-	-	3587
<i>DoDechy</i>	+	+	-	-	+	-	+	-	2892
<i>Each One Teach One</i>	+	+	-	-	+	+	-	Podcast Addict, Stitcher	8185
<i>Lepiej teraz</i>	+	+	+	-	+	-	-	Aplikacja	1914
<i>Life Hacking Podcast</i>	+	+	-	-	+	-	+	-	327
<i>MacGadka</i>	+	+	-	+	+	+	-	-	1225
<i>Maczugą przez Web</i>	+	-	-	-	+	+	-	TuneIn	-
<i>Mana Mana</i>	-	+	+	-	+	+	-	Aplikacja	113
<i>Mega głos</i>	+	+	-	-	+	-	-	Aplikacja	768
<i>Nagrałeś to!?</i>	+	+	-	-	-	-	-	Aplikacja	551
<i>Nauka XXI wieku</i>	+	+	+	-	+	-	-	-	1963
<i>Nerdy nocą</i>	+	+	+	+	+	-	-	-	796
<i>Nerdzi w kulturze</i>	+	+	+	-	+	-	-	-	588
<i>Słowem o biznesie</i>	+	+	-	-	+	-	+	-	335
<i>Start Up My Life</i>	+	+	-	-	+	-	+	-	305
<i>Świat w trzy minuty</i>	+	+	-	-	+	-	-	Aplikacja	379
<i>Tuż przy uchu</i>	+	+	-	-	-	+	-	Aplikacja, Stitcher	464
<i>Z pasją o mocnych stronach</i>	+	+	-	+	-	-	-	-	1352

Źródło: badania własne.

4. Struktura polskich podcastów

Ciekawym aspektem, na który zespół badawczy postanowił zwrócić uwagę, jest struktura polskich podcastów. W tym celu przyjrzano się bliżej podstawowym parametrom ich funkcjonowania, takim jak: liczba udostępnionych

Tabela 7

Struktura podcastów

Tytuł podcastu	Liczba udostępnionych nagrań	Częstotliwość publikowania nagrań	Czas trwania nagrania	Forma nagrania (audio, wideo)	Muzyka jest (+) lub jej brak (-)
<i>Biznes myśli</i>	20	2–3 razy w miesiącu	ok. 50 min	audio	–
<i>Dekompresor / Technologia</i>	69	różna – odstępy kilkudniowe, czasami dwutygodniowe	ponad 1 godz.	audio	+
<i>DoDechy</i>	105	dwa razy w miesiącu	do 3 godz.	audio	jest na początku
<i>Each One Teach One</i>	31	przynajmniej raz w miesiącu	8–60 min	audio	jest na początku
<i>Lepiej teraz</i>	84	raz w tygodniu – każdy czwartek	31 min – 2 godz.	audio i wideo	–
<i>Life Hacking Podcast</i>	23	dwa razy w miesiącu	6–12 min	audio	jest na początku
<i>MacGadka</i>	147	nieregularnie	2–6 godz.	audio	+
<i>Maczugą przez Web</i>	4	nieregularnie	14–20 min	audio	–
<i>Mana Mana</i>	12	nieregularnie	1,5–2,5 godz.	audio	–
<i>Mega głos</i>	13	raz w miesiącu	11–34 min	audio	+
<i>Nagrałeś to!?</i>	38	raz w miesiącu, ale nie każdego miesiąca	50 min – 2 godz.	audio	–
<i>Nauka XXI wieku</i>	54	nieregularnie	26–58 min	audio	+
<i>Nerdy nocą</i>	64	audio – mniej więcej co tydzień, wideo – różna	ponad 1 godz.	audio i wideo	–
<i>Nerdzi w kulturze</i>	82	w każdy czwartek o godz. 20.00	ponad 1 godz.	audio	+
<i>Słowem o biznesie</i>	10	nieregularnie	15–70 min	audio	jest na początku
<i>Start Up My Life</i>	29	średnio raz w tygodniu	30–60 min	audio	–
<i>Świat w trzy minuty</i>	4	nieregularnie	14–20 min	audio	–
<i>Tuż przy uchu</i>	20	nieregularnie	10 min – 1 godz.	audio	–
<i>Z pasją o mocnych stronach</i>	40	cotygodniowe audycje	ok. 60 min	audio	+

Źródło: badania własne.

nagrań, częstotliwość ich publikowania, czas trwania i forma pojedynczego nagrania (czy tylko dźwięk, czy też dźwięk i obraz) oraz użycie materiałów muzycznych (tabela 7).

Z analizy danych ujętych w tabeli 7 wynika, że struktura podcastów jest bardzo zróżnicowana. Liczba udostępnianych nagrań znacznie się różni i waha się w przedziale od czterech do 147. Jeszcze większe różnice dotyczą częstotliwości ich publikowania – z reguły nowe odcinki są dodawane co tydzień, ale niemal równie popularne jest zamieszczanie jednego odcinka w miesiącu. Niektórzy publikują nawet raz na kilka miesięcy (tak na przykład bywa w przypadku podcastu *Nagrałeś to!?*). Podobny jest za to czas trwania nagrań – ich długość oscyluje wokół godziny, choć niektóre audycje trwają zaledwie kilka lub kilkanaście minut. Rekordziści potrafią umieszczać na stronie internetowej kilkugodzinne pliki audio (nawet sześciogodzinne w przypadku podcastu *MacGadka*).

Nagraniami dźwiękowym bardzo rzadko towarzyszy obraz. Jedynie dwa podcasty, *Nerdy nocą* i *Lepiej teraz*, są prowadzone zarówno w formie audycji, jak i nagrań wideo. W około połowie analizowanych przypadków stwierdzono natomiast użycie nagrań muzycznych, rzadko były to jednak całe utwory. Najczęściej muzyka była wykorzystywana w dżinglach promujących audycje. Jest to zapewne po części spowodowane faktem, że odtwarzanie muzyki w publikowanych materiałach może być źródłem problemów i wydatków, ponieważ zgodnie z prawem odtwarzanie piosenek należy opłacać. Opłaty te są wnoszone na rzecz organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Skutecznie zniechęca to wielu twórców podcastów do wykorzystywania utworów muzycznych w swoich produkcjach.

Omówienie wyników badań – analiza jakościowa

By lepiej zrozumieć polski podcasting, autorzy prezentowanego artykułu zdecydowali się przeprowadzić analizę jednego odcinka każdego z zakwalifikowanych do badania podcastów. Na potrzeby tego opracowania postanowiono jednak przedstawić szczegółowy opis odcinka jednego podcastu z każdej kategorii tematycznej: poświęconego lifestylowi, technologii, nauce i edukacji oraz kulturze. Wybrano te podcasty, które zgromadziły najwięcej polubień na portalu Facebook w swoich kategoriach tematycznych. Informacje zgromadzone w procesie analizy wszystkich nagrań zostały natomiast wykorzystane w podsumowaniu artykułu.

1. *Each One Teach One*, tytuł odcinka: *EIT1 | #031 – Bezdomny w kabriolecie, czyli jak odnaleźć szczęście?*, data publikacji: 30 listopada 2017 roku, czas trwania: 1:02:42”, kategoria tematyczna: lifestyle

Podcast jest prowadzony przez Michała „Vasqueza” Plewniaka. Autor zawodowo zajmuje się tańcem – od 1999 roku jest tancerzem break dance. Ponadto prowadzi warsztaty z tańca, pełni też funkcję jurora na mistrzostwach Polski.

Patrząc przez pryzmat swoich doświadczeń, pragnie inspirować ludzi do działania, czemu służą tworzone przez niego podcasty.

Audycja rozpoczyna się dość długim dźwiękiem utrzymanym w klimacie funk. W dźwięgu kilkakrotnie przewija się nazwa kanału *Each One Teach One*. Na tle muzyki z dźwięka prowadzący prezentuje wprowadzenie. Rozpoczyna od przedstawienia sylwetki gościa. Uwagę zwraca jednak fakt, że prowadzący nie zapowiada, o czym będzie rozmowa, jedynie przybliża sylwetkę rozmówcy, co wzbudza zaciekawienie i intryguje. Autor zwraca się bezpośrednio do słuchaczy („Zapraszam Was bardzo serdecznie do jednej z warszawskich kawiarnio-restauracji”), zachęca do wysłuchania audycji.

W nagraniu słychać odgłosy w tle, co skomentowane zostało na początku audycji przez prowadzącego. Tłumaczy on, że bardzo mu zależało na rozmowie z gościem, więc przymknął oko na braki jakościowe nagrania. Gościem jest Bogusław Szedny – twórca strony *Architekt szczęśliwego życia*, autor książki *XII sugestii. Przewodnik do szczęśliwego życia*. Jak opisuje go M. Plewniak, „[...] poprzez doświadczenia w swoim życiu znalazł się w wielu punktach: był znaną osobą z mediów, był przedsiębiorcą, biznesmenem, ale również doświadczył bycia bezdomnym”.

Stosunek prowadzącego do gościa jest bardzo pozytywny, co ma bezpośrednio przełożenie na rozmowę – przebiega w przyjaznej atmosferze. „Myślę, że skoro już się poznaliśmy, to chciałbym zakomunikować, żeby ta rozmowa była nagrana po prostu na totalnym luzie” – jest to wypowiedź autora, po czym gość odpowiada: „Czyli mogę się rozpiąć”. Taki dialog wskazuje na nieformalny charakter spotkania. Prowadzący nie przerywa gościowi, stara się zachować płynność rozmowy, zadaje tylko ukierunkowujące rozmowę pytania.

Jak w większości analizowanych przypadków, o słuchaczach wspomina się na początku i końcu audycji. Odbiorcy są zachęceni do interakcji i współpracy z prowadzącym („Na pewno będziecie mieli jakieś konkluzje po wysłuchaniu tego odcinka”). Nie da się odnieść wrażenia sztuczności komunikacji, tego, że tekst jest czytany czy pewnej fałszywości w relacji słuchacz – prowadzący. Autor umożliwia także udostępnianie i komentowanie audycji, dzięki czemu pod nagraniami jest możliwość zainicjowania dyskusji na różnorakie tematy. Pod omawianą audycją znalazło się sześć komentarzy, a każdy z nich został opatrzony odpowiedzią autora. Słuchaczom taka formuła się podoba, czego odzwierciedleniem są pozytywne komentarze, na przykład: „Świetna rozmowa. Dużo wartości. Ale dla mnie najważniejsze jest to, by zachować równowagę między światem materialnym a duchowym. Każdy jest ważny i w każdym powinniśmy umieć żyć. Możemy wszystko! Intuicja może wskazać nam różne ścieżki i rozwiązania. Możemy być na szczycie, a potem spaść na dno, od którego można się odbić, by być lepszym człowiekiem:”).

2. *Nauka XXI wieku*, tytuł odcinka: *Reedukacja oddechowa*, data publikacji: 23 listopada 2017 roku, czas trwania: 36:08, kategoria tematyczna: nauka i edukacja

Nauka XXI wieku to podcast prowadzony przez dwóch autorów o tym samym nazwisku, Borysa i Mariana Kozielskich. Audycje mają charakter popularno-naukowy. Zapraszani są do nich goście – magiŝtrowie, doktorzy, profesorowie, eksperci w temacie, który jest omawiany.

Muzyka w analizowanym odcinku występuje jedynie na początku i na końcu nagrania. Podczas rozmowy uwaga skupia się wyłącznie na dialogu. Nie ma wątpliwości, że podcast nastawiony jest głównie na przekazywanie treści. Z kaŝdej audycji moŝna pozyskać wiele przydatnych informacji. W odcinku za-tytułowanym *Reedukacja oddechowa* gościem jest Sandra Osipiuk, absolwentka fizjoterapii II Wydziału Lekarskiego Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego, na co dzień zajmująca się fizjoterapią oddechu. Z audycji słuchacze mogą dowiedzieć się na przykład, jak długo powinien trwać wydech i czy złe nawyki oddechowe mogą wpływać na zdrowie człowieka.

Podcast *Nauka XXI wieku* jest dostępny w serwisach: YouTube, iTunes oraz Facebook. Strona na portalu społecznościowym daje o tyle dużą elastyczność, że moŝna publikować tam posty nie tylko informujące o tym, że kolejny podcast jest gotowy do odsłuchania, ale również udostępniać wydarzenia związane z tematyką podcastu, co zresztą jego autorzy czynią.

Podcasty są też wspierane przez słuchaczy nazywanych patronami. Moŝna wpłacić dowolną kwotę na *Naukę XXI wieku*, dzięki czemu patroni będą mieli wpływ „[...] na to, które audycje powstaną”, i będzie to „[...] zależne od kwoty wsparcia, jaką zadeklarują”.

3. *Dekompresor/Technologia*, tytuł odcinka: #65: *Zawody przyszłości – świat za kilka lat, szybciej niż myślisz*, data publikacji: 17 stycznia 2017 roku, czas trwania: 1:13, kategoria tematyczna: technologie

Twórcą podcastu *Dekompresor/Technologia* jest Wojciech Mech, jednak autor często zaprasza współprowadzącego. W poddanym analizie odcinku jest to informatyk ukrywający się pod pseudonimem Bart. Prowadzący podejmują tematy z zakresu szeroko pojętej technologii.

Omawiany odcinek rozpoczyna się odtworzeniem muzyki, przedstawieniem się rozmówców oraz krótkim wprowadzeniem, informującym, o czym będzie mowa. Tematem odcinka są dawne zawody w kontekście rozwoju nowych technologii. Dalsza część programu oparta jest na rozmowie obu panów. Formuła nagrania jest bardzo naturalna – w pewnym momencie słychać, jak jeden z prowadzących kaszle i walczy z chrypą, są także słyszalne zająknięcia i niedociągnięcia. Pozwala to zbudować wrażenie, że osoba prowadząca jest z nami w pokoju.

Podcast prowadzony jest swobodnie, rozmówcy posługują się mową potoczną. Mimo tego, że czasami panowie rozmawiają o skomplikowanych zagadnieniach, sposób, w jaki to robią, pozwala zrozumieć przekaz kaŝdemu, co umożliwia poszerzenie wiedzy z zakresu technologii.

W serwisie Facebook podcast zyskał niemal 3500 polubień. Można tam znaleźć zapowiedzi kolejnych odcinków, jak również wiele ciekawostek oraz anegdot związanych z ich tematyką. Mimo dużej liczby polubień strony odzew fanów jest znikomy, niemal brakuje polubień postów, komentarzy czy udostępnień.

4. *Nerdzi w kulturze*, tytuł odcinka: *O kondycji YouTube i Rewind 2017*, data publikacji: 7 grudnia 2017 roku, czas trwania: 1:13, kategoria tematyczna: kultura

Audycje są prowadzone przez „dwóch nerdów” – Kapitana (Krzysztof Żubil) i Gorky’ego (Bogusław Krajewski); od czasu do czasu pojawia się w nich Yano Wasako. Autorzy, jak sami mówią, opowiadają o tym, „[...] co ich boli, co im przeszkadza w popkulturze i grach przede wszystkim”. Analizowana audycja była pierwszą, jaką poprowadzili na żywo z akademickiej internetowej rozgłośni radiowej w Warszawie – Radioaktywne.pl. Wcześniej ich programy emitowano w internetowym Radiu Praga.

„Nerdzi w kulturze” mają ustalony schemat, według którego poruszają kolejne zagadnienia. Każdy odcinek rozpoczyna się streszczeniem tematów, które będą w nim omówione. Następnym punktem są „polecanki”, czyli – jak sama nazwa wskazuje – autorzy polecają, co jest warte przeczytania, które seriale czy filmy należałoby zobaczyć, na które gry zwrócić uwagę i jakiej muzyki słuchacze nie powinni przegapić. W audycjach biorą udział również zaproszeni goście. Prowadzący mówią o niedawnych wydarzeniach kulturalnych oraz przedstawiają słuchaczom kilka powodów, by „wyjść z piwnicy”, czyli opowiadają o tym, jakie ciekawe kulturalne wydarzenia odbędą się wkrótce.

Język w podcaście jest nieformalny, ale kulturalny, choć czasem, w przypadku prezentowania i komentowania gier, rozumiały jedynie dla graczy. Tak zwane wejścia antenowe przerywane są wstawkami muzycznymi. W analizowanym odcinku były to utwory *Nie o seksie* i *Antyk-wariat* zespołu Szumy. Prowadzący mówią też na podkładzie muzycznym.

Autorzy prowadzą stronę na Facebooku, na której prezentują treści nie tylko dotyczące kolejnych nagrań. Osoby, które obserwują *Nerdów w kulturze* na tym portalu społecznościowym, są informowane o ważniejszych wydarzeniach kulturalnych, mogą oglądać memy nieodbiegające od tematyki podcastu oraz dowiedzieć się, jak spędzają wolny czas jego twórcy – najczęściej, w jakie gry grają.

Autorzy, rozmawiając w kolejnych odcinkach o własnych zainteresowaniach, ujawniają swoją osobowość. Czasem wspominają o tym, jak wygląda ich codzienne życie, na przykład że jedząc posiłek, lubią coś oglądać, ale na pewno nie jest to „[...] polski Netflix, w którym jest bardzo, bardzo dużo dobrych filmów, natomiast mniej seriali”, a przecież chciałoby się włączyć „[...] czysto rozrywkowy serial, takie typowe coś do kotleta”. Tym samym skracają dystans między sobą a odbiorcami.

Słuchacze, podczas trwania audycji, mają możliwość zadawania pytań na specjalnie utworzonym czacie, komentowania odcinka na stronie czy w serwisie Facebook, gdzie aktywność odbiorców wydaje się być większa.

Podsumowanie

Jak słusznie zauważają Jeremy Morris i Eleanor Patterson, podcasting nie jest ograniczony używaną technologią ani możliwy do zdefiniowania jedynie w jej kontekście. Jest to raczej zestaw określonych praktyk i znaczeń kulturowych połączony ze sposobem ich dystrybucji, organizacji i konsumpcji (Morris i Patterson 2015). Kształtują się one wraz z rosnącą popularnością tej formy produkcji medialnej. Wydaje się, że polski podcasting znajduje się obecnie wciąż w fazie kształtowania tych praktyk i znaczeń.

Analiza wybranych do badania kanałów pozwala stwierdzić, że są one przede wszystkim adresowane do osób chcących poszerzyć swoją wiedzę z różnych dziedzin. Wielu słuchaczy poszukuje informacji związanych z własnym rozwojem – w sferze osobistej i zawodowej. Stąd duża popularność kanałów o tematyce lifestylowej, często prowadzonych przez profesjonalnych coachów czy doradców zawodowych. Nie brakuje jednak kanałów typowo edukacyjnych, dotyczących innych dziedzin wiedzy, takich jak nowe technologie. Edukacyjny profil większości poddanych analizie kanałów wpływa na strukturę przygotowywanych nagrań. Są one nastawione na przekazywanie treści, a nie na rozrywkę. Forma jest jednak dostosowana do oczekiwań współczesnych internautów, do których prowadzący zwracają się „na ty”.

Słuchając polskich podcastów, trudno oprzeć się wrażeniu, że nie istnieje coś takiego jak ich wzorzec kanoniczny. Nie można wskazać określonego zestawu cech, które pozwalałyby nazwać go gatunkiem. Panuje tu duża dowolność, zwłaszcza jeśli chodzi o długość nagrań, które czasem trwają, jak wykazały prowadzone badania, nawet kilka godzin, a czasem zaś zaledwie kilka minut. Większość autorów wypracowuje jednak pewnego rodzaju schemat odcinka w ramach własnego podcastu, wprowadza do niego stałe elementy. Schemat ten ulega w razie potrzeby modyfikacjom i tym samym nie ogranicza swobody twórczej autorów, samodzielnie decydujących o kształcie nagrania. Dał temu wyraz Wojciech Mech w odcinku podcastu *Dekompresor/Technologia* z 17 stycznia 2017 roku: „Nie wiem, czy ja mogę sobie dzisiaj pozwolić na takie dygresje. Ale w sumie to nasz odcinek, więc możemy sobie robić, co nam się podoba. Co nie?”.

Wspomniane stałe elementy Peter Stewart nazywa „meblami” (Stewart 2006: 74). W większości analizowanych nagrań udało się wyróżnić następujące charakterystyczne elementy „meblujące” podcasty: odtworzenie nagrań muzycznych na początku i końcu audycji, powitanie, przedstawienie profilu całego podcastu, podanie tematyki danego odcinka (niekiedy urozmaicone wybranymi, najciekawszymi fragmentami odcinka w formie dźwiękowej), przedstawienie zaproszonego gościa, rozmowa z gościem, odesłanie do innych platform, na których jest aktywny podcaster, i zaproszenie do nawiązania kontaktu. Oczywiście nie w każdym podcaście te wszystkie elementy występują. W przypadku części z nich nie przewiduje się na przykład zaproszenia do programu rozmówcy (przykładowo *Świat w trzy minuty*, *Mega głos*). Ustawienie „mebli” jest też różne w przypadku poszczególnych podcastów. Dotyczy to zwłaszcza początku audycji.

O ile jedni zaczynają od streszczenia danego odcinka (*Świat w trzy minuty*), to inni ograniczają się do podania takich informacji w jego opisie i wstawienia na początek fragmentu utworu muzycznego (*Mana Mana*).

Rozmowy, które stanowią podstawę większości nagrań, mają często nieformalny charakter. Są prowadzone w sposób swobodny i przyjazny. Do audycji zapraszani są często przyjaciele i znajomi twórców podcastu. Podcasterzy posługują się zazwyczaj językiem potocznym, zrozumiałym dla każdego odbiorcy. Wyjątkiem mogą być takie podcasty, jak na przykład *MacGadka* (dotyczący produktów firmy Apple) – w których w dużym nagromadzeniu występuje słownictwo specjalistyczne. Niekiedy podcasterzy korzystają ze swobody, jaką daje im możliwość publikowania w Sieci, i przekraczają granice i standardy obowiązujące w mediach głównego nurtu. Tak jest w audycji prowadzonej przez Gawła Feligę *Nagrałeś to?! Jej autor spotyka się z gośćmi ze świata stand-upu, komikami, których można zobaczyć na różnych komediowych scenach. W poddanym analizie odcinku 38, opublikowanym 22 listopada 2017 roku, tak w monologu, jak i w rozmowach z gościem padają słowa niecenzuralne („Nie pokazuje się nikomu kutasa na planie filmowym”; „Poznałem wielu zębów”; „Dajcie kurwa spokój”; „Nie można być kutasem”).*

W podcastach nie brakuje również elementów rozrywkowych. Do tego rodzaju elementów w audycjach Tracy Johnson i Alan Burns zaliczają na przykład gagi sytuacyjne, hiperbolizację, zestawienia niezwiązanych ze sobą tematów lub dobrych i złych wiadomości, zaburzenia logiki wypowiedzi, kawały i wulgarne żarty (Johnson i Burns 1998: 122–127). Można je spotkać również w nagraniach polskich podcasterów. Za przykład może posłużyć poddany analizie odcinek podcastu *Mana Mana* o grach i filmach, przygotowywany przez kobiecy duet Magdę Czarnecką i Natalię Dołżycką. W nagraniu zatytułowanym *O recenzenckich onomatopejach, thortach i morderczych gołębiach* z 22 listopada 2017 roku opowieści o Xbox One X, serialu *Władca Pierścieni*, filmie *Thor: Ragnarok* czy serialu *The Fall* były przeplatane żartami sytuacyjnymi, krytycznie przez same autorki nazywanymi „sucharami”, które razem tworzą tak zwaną suszarnię, na przykład „Co je Coco Jambo? – Jaja je”. Anegdoty zaś w swoje nagrania lubią wplatać Paweł Płocharski, Artur Demiaszkiewicz oraz Michał Kwiatkowski, prowadzący podcast o motoryzacji *DoDechy*.

Twórcy podcastów starają się nie budować dystansu między sobą a odbiorcami. Niektórzy z nich dzielą się swoimi osobistymi doświadczeniami, opowiadają coś o sobie. Skracaniu dystansu sprzyja fakt, że część nagrań powstaje w ich domach. Zdarzają się sytuacje, że w tle słychać odgłosy domowników, sprzętów domowego użytku (na przykład w podcaście *DoDechy*).

Słuchacze są ważną częścią procesu tworzenia podcastu – są zachęceni do wyrażania opinii i proponowania kierunku rozwoju poszczególnych kanałów podcastowych nie tylko w trakcie trwania audycji, ale również poprzez inne wykorzystywane do dystrybucji treści kanały. Czasami twórcy zachęcają nawet słuchaczy do kontaktu twarzą w twarz – Gaweł Feliga, autor podcastu *Nagrałeś to?!*, informuje na przykład, na jakich wydarzeniach stand-upowych można go będzie spotkać w najbliższym czasie. Jak wynika z prowadzonych badań, twórcy

poszczególnych podcastów mogą liczyć na zaangażowanie słuchaczy w różnym stopniu – w niektórych przypadkach jest naprawdę duże, w innych – znikome.

Podcasting w Polsce jest wciąż zjawiskiem w fazie rozwoju. Popularność tego typu produkcji jest znacznie mniejsza niż na przykład w przypadku kanałów w serwisie YouTube, z których część zyskała masową publiczność. Nie zniechęca to jednak polskich twórców do eksperymentowania z tą formą przekazu, a ich zaangażowanie i wysoki poziom merytoryczny znacznej części nagrań mogą budzić podziw. Wszystko to czyni z polskiego podcastingu ciekawe zjawisko kulturowe – warte bliższego przyjrzenia się i naukowej refleksji.

Bibliografia

- Albińska, Karolina. 2017. *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Berry, Richard. 2006. Will the iPod Kill the Radio Star? Profiling Podcasting as Radio. *Convergence*, 2 (12), s. 143–162.
- Berry, Richard. 2016. Podcasting: Considering the Evolution of the Medium and Its Association with the Word “Radio”. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 1 (14), s. 7–22.
- Bonini, Tiziano. 2015. The “Second Age” of Podcasting: Reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. *Quaderns del CAC*, 18 (41), s. 21–30.
- Doliwa, Urszula. 2017. Sprawozdanie z konferencji 5th ECREA Radio Research Section Conference. Radio Relations. Lublin, 12–14 września. *Studia Medioznawcze*, 4 (71), s. 155–160.
- Johnson, Tracy, i Burns, Alan. 1998. *Morning Radio: A Guide to Developing On-Air Superstars*. San Diego, CA: Tracy Johnson Media Group.
- Markman, Kris. 2012. Doing Radio, Making Friends, and Having Fun: Exploring the Motivations of Independent Audio Podcasters. *New Media and Society*, 4 (14), s. 547–565.
- McClung, Steven, i Johnson, Kristine. 2010. Examining the Motives of Podcast Users. *Journal of Radio and Audio Media*, 1 (17), s. 82–95.
- Menduni, Enrico. 2007. Four Steps in Innovative Radio Broadcasting: From QuickTime to Podcasting. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 1 (5), s. 9–18.
- Morris, Jeremy, i Patterson, Eleanor. 2015. Podcasting and Its Apps: Software, Sound, and the Interfaces of Digital Audio. *Journal of Radio and Audio Media*, 2 (22), s. 220–230.
- Stachyra, Grażyna. 2016. Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 4, s. 71–89.
- Stachyra, Grażyna. 2017. Podcasting jako technologia audio. Perspektywy rozwoju. *Studia Medioznawcze*, 1 (68), s. 29–41.
- Stewart, Peter. 2006. *Essential Radio Skills: How to Present a Radio Show*. London – Oxford: Bloomsbury.

Netografia

- Alekseichenko, Vladimir. 2018. *O mnie*. [Online]. Biznes myśli. Dostęp: <http://biznesmysli.pl/o-mnie/> [15.04.2018].
- Bieleniewicz, Katarzyna. 2018. *O mnie*. [Online]. Tuż przy uchu. Dostęp: <https://tuzprzyuchu.pl/katarzyna-bieleniewicz/> [15.04.2018].
- Budnicki, Radosław. 2018. *Podcasty*. [Online]. Lepiej teraz. Dostęp: <https://www.lepiejteraz.pl/category/podcasty/> [15.04.2018].
- Edison Research. 2016. *The Podcast Consumer 2016*. [Online]. Edison Research. Dostęp: <http://www.edisonresearch.com/the-podcast-consumer-2016/> [15.04.2018].
- Feliga, Gawęł. 2018. *About*. [Online]. Nagrałeś to?! Dostęp: <https://nagralesto.wordpress.com/about/> [15.04.2018].

- Hammersley, Ben. 2004. Audible Revolution. *The Guardian*, 12 lutego. [Online]. The Guardian. Dostęp: <http://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia> [10.02.2018].
- Hesse, Monica. 2016. "Serial" Takes the Stand: How a Podcast Became a Character in Its Own Narrative. *Washington Post*, 8 lutego. [Online]. The Washington Post. Dostęp: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/when-a-post-conviction-hearing-feels-like-a-sequel-the-weirdness-of-serial-back-on-the-stand/2016/02/08/b3782c60-2a49-48f7-9480-a34dd9e07ab6_story.html [15.02.2018].
- Koenig, Sarah, i in. 2018. *About The Serial*. [Online]. The Serial. Dostęp: <https://serialpodcast.org/about> [15.02.2018].
- Stanuch, Stanisław. 2005. Audycje na życzenie. *Press*, 5. [Online]. Press. Dostęp: <http://www.press.pl/magazyn-press/artukul/1484,audycje-na-zyczenie> [10.02. 2018].

Streszczenie

Podcasting to zjawisko w polskiej kulturze stosunkowo nowe i mało znane, wciąż jednak przybywa twórców zainteresowanych tym rodzajem aktywności. Autorzy artykułu postanowili przyjrzeć się działalności podcasterów zaproszonych na konferencję „Polcaster”, która jest cyklicznie organizowanym wydarzeniem mającym na celu integrację tego środowiska twórców. Do badania prowadzonego na przełomie 2017 i 2018 roku zakwalifikowano 19 podcastów, które poddano zarówno analizie ilościowej, jak i jakościowej. Jak wynika z badania, polskie podcasty są nastawione zdecydowanie bardziej na merytoryczny przekaz niż rozrywkę. Są też tworzone przez ciekawe osobowości, które potrafią o swoich pasjach, często połączonych z aktywnością zawodową, interesująco opowiadać.

Podcasting in Poland: Test Analysis of the Phenomenon

Summary

Podcasting in Polish culture is a relatively new and little-known phenomenon. However, there has been increased interest in this kind of activity. The authors of the article analysed the activities of podcasters invited to the Polcaster conference, which is a periodically-organized event aimed at integrating this community. The research conducted between 2017 and 2018 was based on 19 podcasts, which were subject to both quantitative and qualitative analysis. According to the survey, Polish podcasts are much more focused on content-related programmes than entertainment. They are also created by interesting personalities who are able to talk about their passions, often combined with professional activity.

Wokół radiowych gatunków artystycznych

Kinga Sygizman

<https://orcid.org/0000-0002-1706-3273>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Ciemna strona miasta. Łódź w reportażach radiowych Joanny Sikorzanki

Słowa kluczowe: dokument radiowy, miasto, ulice, regionalność, ciemne strony miasta
Key words: radio documentary, city, streets, regionality, dark side of the city

Wstęp

Polskie Radio Łódź jest rozgłośnią o charakterze regionalnym, dlatego misyjne założenia stacji mocno akcentują jej charakter. Celem pracujących w niej dziennikarzy jest przekazywanie informacji społecznych, ekonomicznych, politycznych i kulturalnych dotyczących życia oraz działalności osób mieszkających w Łodzi i regionie (Bachura-Wojtasik i Sygizman 2016: 138). Jednak, jak zauważa Ryszard Kowalczyk, media ukierunkowane na lokalność mają charakter nie tylko przedmiotowy (odzwierciedlają rzeczywistość), ale także podmiotowy, bowiem są „[...] ważną formą dialogu, sporu, konfliktu, wymiany myśli, poglądów, opinii” (Kowalczyk 2011: 67). Można więc powiedzieć za przywołanym autorem, że modelują czy kreują lokalne życie. Czynią to między innymi poprzez nieustanne podtrzymywanie kontaktu ze słuchaczem, reagowanie na jego problemy, bycie blisko zwykłych ludzi. Dziennikarstwo lokalne to empatyczne i wrażliwe uczestnictwo w przeobrażaniu rzeczywistości¹. Gatunkiem radiowym, w którym ta wrażliwość jest szczególnie widoczna, jest reportaż audialny. Zadaniem podróżującego – także po regionie – reportażysty jest, co podkreśla Ryszard Kapuściński, pokazanie, że „[...] ludzie mają swoje uczucia i potrzeby. Najpierw jednak trzeba tych ludzi zrozumieć i poznać” (Kapuściński 2004: 90), spędzić z nimi czas².

¹ O tym aspekcie dziennikarstwa regionalnego wspomina R. Kowalczyk, powołując się na opracowanie autorstwa Radosława Sojaka *Jakość debaty publicznej w Polsce – najważniejsze bariery* (Sojak 2010).

² Podczas wielu rozmów, które przeprowadziłam z wybitną reportażystką Katarzyną Michalak, czy na użytek naukowy, czy też prywatnie, laureatka Prix Italia podkreślała znaczenie kategorii czasu dla dzieła audialnego. Aby stworzyć dobry, pełny reportaż, potrzebny jest czas. Brak pośpiechu pozwala prawdziwie spotkać się z bohaterem, poświęcić mu pełnię uwagi, odkryć często długo skrywane pokłady jego emocji i przeżyć (por. Michalak 2007; Klimczak 2011: 256–269).

Reportaże zajmują ważne miejsce w ramówce regionalnej rozgłośni Polskiego Radia w Łodzi³. Ich autorzy realizują cele wynikające z podmiotowego ujęcia regionalności, kierując się wypływającą z zasad tworzenia gatunku wrażliwością twórcy na ludzką krzywdę, co znajduje wyraz w tematyce nagrywanych audycji⁴. Działania reportażyistów wspiera interaktywny kontakt ze słuchaczem⁵. Dokumenty prezentowane na antenie Polskiego Radia Łódź (i na jego stronie internetowej) dotyczą głównie Łodzi i regionu⁶. Ich autorzy opisują miejsca, ludzi i wydarzenia (Klimczak 2015: 54), zarówno te istotne dla całej lokalnej społeczności, jak i dla pojedynczych osób.

Jedną z najbardziej znanych i cenionych reportażyistek dokumentujących różne aspekty życia w Łodzi jest Joanna Sikorzanka. Pasjonatka radia i miłośniczka literatury, w swojej pracy stara się łączyć te dwie dziedziny, na przykład organizując ogólnopolskie konkursy poetyckie, redagując i wydając tomiki z Serii Poetyckiej Radia Łódź, prowadząc audycje literackie. Jest absolwentką filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego i studiów podyplomowych w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Z rozgłośnią Polskiego Radia w Łodzi związana była przez 35 lat, z Łodzią – od zawsze⁷. Mieszkanka Bałut, zafascynowana szczególnie tą dzielnicą miasta, jej historią i ludźmi, zauroczenie Łodzią przeniosła na realizację reportaży radiowych, które tworzą niezwykle ciekawą dźwiękową topografię miasta, choć momentami przygnębiającą naturalizmem czy wręcz turpizmem.

Prezentowane opracowanie zawiera analizę wybranych audycji J. Sikorzanki zarówno pod względem ich treści, jak i formy. Celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jakich bohaterów wybiera reportażyistka, na które elementy topografii Łodzi zwraca uwagę, jakim językiem audialnego opisu się posługuje oraz jakich technik realizacyjnych używa, by zbudować audioscenaografię miasta i przybliżyć ją słuchaczowi. Podjęcie się tego zadania wynikało z chęci zbadania hipotezy, że Sikorzanka stworzyła własną poetykę wyrazu, charakterystyczny styl pracy, właściwe sobie metody przedstawiania tematów, których forma i treść są wyjątkowe na tle polskiego reportażu. Synteza interpretacyjnych wniosków pozwoli na ułożenie swoistego katalogu cech dokumentów traktujących o „ciemnych stronach miasta”.

Wybór analizowanych w artykule reportaży został skonsultowany z ich autorką. W celu przeprowadzenia badań dziennikarka Radia Łódź udostępniła

³ Audycji *Studio reportażu i dokumentu* można słuchać w każdy czwartek między godziną 21.05 a 22.00. Od lutego 2014 roku Polskie Radio Łódź sukcesywnie publikuje reportaże na stronie internetowej: radiolodzy.pl/categories/11.

⁴ W tekście zamiennie używam określeń „reportaż”, „dokument” i „audycja”. Nie są to synonimy, pozwałam sobie jednak dokonać takiego uproszczenia, aby nie nadużywać określenia „reportaż”.

⁵ Jest to kontakt telefoniczny podczas prezentowania audycji na antenie lub internetowy, czyli możliwość zostawiania komentarza pod audycją zamieszczoną na stronie internetowej rozgłośni.

⁶ Coraz częściej, zarówno na antenie, jak i na stronie internetowej Polskiego Radia Łódź, posłuchać można także audycji z innych rozgłośni Polskiego Radia.

⁷ Biograficzna część artykułu powstała na podstawie mojej elektronicznej korespondencji z Joanną Sikorzanką. Wszystkie przywołane w tekście maile znajdują się w moim archiwum.

te dokumenty audialne, które powstały z jej fascynacji rodzinnym miastem. Audycje ukazują jego mroczną stronę, ich bohaterami są miejsca w Łodzi uchodzące za niebezpieczne. Reportażystka opowiada o życiu toczącym się w bramach na Starych Bałutach, o ulicach: Abramowskiego, Limanowskiego, Kamiennej (dziś Włókienniczej), Rybnej i Tuwima. Jak zauważa, „Reportaż radiowy [...] to świat dźwięków, który tworzą nie tylko wypowiedzi bohaterów – uczestników przedstawionych zdarzeń, lecz także wszystko to, co ich otacza” (Sikorzanka 2005: 29). Zapytana przeze mnie, dlaczego znaczną część swojej dziennikarskiej pracy poświęca na audialne podróże po tych miejscach, dlaczego warto je dźwiękowo utrzymywać, odpowiada krótko: „Dlatego, że są”⁸.

Ciemne ulice miasta

Gdyby pokusić się o stopniowanie poziomu „ciemności”, to z pewnością najbardziej „jasna” i dlatego odróżniająca się od innych audycji jest *Ulica poety*. Chodzi oczywiście o ulicę Tuwima, którą Sikorzanka przemierza z tomikiem wierszy poety w dłoni. Zatrzymuje napotkanych na ulicy ludzi, zagaduje o ich związek z ulicą, a na koniec prosi o przeczytanie wiersza Juliana Tuwima. Najczęściej spotyka się z odmową, bo ktoś nie ma okularów, bo się spieszy. Reportażystka stara się zaktywizować ludzi, na przykład do bezdomnego zwraca się słowami: „A gdybym Pana ładnie poprosiła, czy by Pan przeczytał?”. „Nie, nie lubię czytać” – słyszy odpowiedź.

Jednak nie wiersze wydają się być w audycji najważniejsze. Prośba o ich przeczytanie jest raczej sposobem nawiązania kontaktu z napotkanym człowiekiem, otwarcia go, sprowokowania do reakcji. Literacki spacer po ulicy w centrum Łodzi staje się pretekstem do spotkań z jej mieszkańcami i rozmów o różnych aspektach życia. To właśnie te rozmowy, uzupełnione odgłosami miasta, tworzą obraz łódzkiej ulicy Tuwima. Przechodzący przez ulicę bezdomny opowiada o tym, jak stracił pracę po zamknięciu zakładu włókienniczego, o wspólnym życiu z przyjaciółką, którą odebrał mu rak, o braku domu, głodzie, życiu przypominającym wegetację. „Aż wierzyć mi się nie chce” – reaguje reportażystka na narrację mężczyzny i dodaje: „jest pan taki sympatyczny”. Te słowa wyraźnie sprawiają mu radość, świadczy o tym intonacja jego bezsłownej reakcji.

Sikorzanka nie tylko inspirowała innych do zaangażowania się choćby w rozmowę, do podjęcia działania, na przykład przeczytania wiersza, sama także stara się być w środku zdarzeń i blisko osób, o których opowiada. Dlatego z bezdomnym dzieli się pieniędzmi, a mieszkankę ulicy Tuwima, Panią Zosię, odwiedza w jej domu. Skrzypiące drzwi, kroki na schodach, szczekanie psa Oskara – dźwięki wprowadzają słuchacza do maleńkiego lokum łodzianki, które ta dzieli z córką i czworonogiem. O ulicy Tuwima, przy której mieszka ponad trzydzieści lat, bohaterka wywiadu wypowiada się realistycznie: „Tuwima zrobiła się okropna [...], ale to dobra ulica, bo wszędzie blisko”. Nocne hałasy

⁸ List elektroniczny od Joanny Sikorzanki z 22 marca 2018 roku.

spowodowane remontem dworca rekompensuje niski czynsz. I choć stuletni dom prawie się sypie, to mieszka się jej tu dobrze.

Tworząc obraz ulicy, reportażyстка nie tylko rozmawia z napotkanymi mieszkańcami i przechodniami na jej temat, ale ją eksploruje. Wchodzi w zaułki, zagląda w bramy – szuka miejsc, w których spotykają się ludzie. Mikrofon zapisuje kolejne odgłosy miasta: trzaskające drzwi, kroki na ulicy, skrzypiące schody kamienic, przejeżdżające samochody, przedmioty poruszane powiewem wiatru. Opowieść o ulicy Tuwima kończy wiersz *Chrystus miasta*, czytany przez młodą dziewczynę na tle muzyki ulicznego grajka:

Tańczyli na moście,
Tańczyli noc całą.

Zbiry, katy, wyrzutki,
Wisielce, prostytutki,
Syfilitycy, nożownicy,
Łotry, złodzieje, chlacze wódki...

(Tuwim 1922: 60)

Nie bez powodu Sikorzanka zamyka reportaż właśnie tym tekstem. *Chrystus miasta* to opowieść o mieście i jego najbardziej pogardzanych mieszkańcach, „łotrach, złodziejach, wyrzutkach”, stanowiących zbiorowość uosabiającą ludzką biedę, ułomność, zmaganie się z losem. Naturalizm, czy wręcz turpizm, jest zatem wpisany w audialną opowieść. Czy tak samo jest w nią wpisana nadzieja na przemianę wybrzmiewająca w zakończeniu wiersza?

Limanka na koniec wieku to audialny spacer po sercu Bałut, ciągnącej się ponad trzy kilometry ulicy Limanowskiego. Tak pisze o Limance dziennikarka, która w audycji nominowanej do Prix Europa⁹ stara się tę wielobarwność Bałut ukazać:

Inna jest w codzienne południe, kiedy wypełnia ją uliczny zgiełk, turkot tramwajów na torach, pośpiech i szum samochodów. Inna w piątkowy wieczór – z blaskiem latarń odbitych w witrynach zamkniętych sklepów, echem kroków pojedynczych przechodniów, mrokiem kryjącym zakamarki. Jeszcze inna w niedzielny poranek, kołyszący się krzywymi podwórkami, kiedy koty skaczą po dachach komórek, łakomie patrząc na kołujące nad nimi gołębie (Sikorzanka 2015: 114).

Scena otwierająca audycję określa miejsce, które zaraz przed słuchaczem ukaże się w całym swym naturalizmie i swojskości. Na tle kroków przechodniów, odgłosów połączonych w warstwie akustycznej z dźwiękami akordeonu, wybrzmiewają słowa: „To jest ta ulica, co tramwaje jeżdżą. Mówi się Limanka [...]. Ja się tu wychowałem, urodziłem, ja tu wszystko znam”. Mężczyzna porównuje dawną i dzisiejszą Limankę: „Trochę więcej smrodu [kiedyś] było [...], teraz jest lepiej, ciszej, spokojniej, za to ludzie inni” – i wskazuje reportażyście

⁹ Audycja była nominowana do nagrody w 2001 roku. „Dostrzeżono w niej coś więcej niż tylko zwykłą relację o zbieraczach makulatury i bezdomnych” – pisze o swojej audycji Sikorzanka (2005: 36).

miejsca, które ta musi odwiedzić, aby dobrze poznać ulicę i dowiedzieć się od ludzi „ciekawych rzeczy”. Ponieważ, jak głosi podtytuł audycji, jest to „opowieść o ulicy i jej mieszkańcach”, dziennikarka wyrusza na spotkania z tubylcami. Mieszkająca od czterdziestu lat na szesnastu metrach kwadratowych kobieta skarży się na fatalne warunki życia. Brud, wilgoć, smród, zarywające się podłogi, wypadające drzwi komórek, zimą zamarzająca woda w studni – wszystko to sprawia, że miejsce swojej egzystencji porównuje do rynsztoku. „Dziecko trzeba ciągle pilnować, tak jak z psem na smyczy, tak z dzieckiem na podwórko się wychodzi” – wtóruje jej mężczyzna. W wykuszu Sikorzanka spotyka parę młodych ludzi, którym towarzyszy pies, jak się potem okazuje, uratowany przed okrucieństwem innego człowieka. Młodzi poznali się w więzieniu, do którego ona trafiła za kradzież, on za rozbój z morderstwem. Dziś nie chcą już robić „złych rzeczy”, dlatego na życie zarabiają, zbierając makulaturę. Są po podstawówce i nie ma dla nich pracy, ale na życie im starcza. „Nieraz się znajdzie dużo, nieraz mało, nieważne, ważne jest, żeby z Niuską było dobrze, z Niuską, żeby było dobrze” – głos mężczyzny płacze się prawdopodobnie od wypitego alkoholu. Dla niego najważniejsza jest ona, a dla niej – on, czego dowodzą słowa kobiety: „Już mi nikt nie został, tylko tyle, co Adam”. Tę zależność od siebie, nieumiejętność życia bez tego drugiego autorka audycji wyraża w montażu, który zespala wypowiedzi dwojga tak, by jedne wypływały z poprzednich. Często Adam zaczyna wątek, a Niuska go kończy. Nierozłącznej bałuckiej parze towarzyszy uratowany przez nich pies.

Przy zbiegu kolejnych ulic reportażystka napotyka kobietę, której syn zmarł na zawał po utracie pracy, a ona sama uskarża się na chore nogi i brak środków do życia. Ale są i tacy, którzy nie widzą złych stron egzystencji na Limance. To bywalcy bram i zaułków, którzy wokół stołu zastawionego alkoholem codziennie organizują sobie życie. W takie środowisko wchodzi Sikorzanka. Najstarszy z zasiadających pod gruszą zapewnia o pięknie tego miejsca: „Jest zielono, szanujemy się wszyscy z lokatorami” i przedstawia kolejnych gromadzących się wokół stołu stałych bywalców podwórka. Jedyne, na co narzekają, to ustrój polityczny, który – jak zapewniają – uniemożliwia im znalezienie dobrej pracy. Pod gruszą odnaleźli miejsce spotkań, tu czują się dobrze, mogą porozmawiać o smutkach i radościach. „To jest Limanowskiego – taka ulica, że każdy ma układy, i tak musi być” – zapewniają ci, którzy układy mają.

Metaforyczne jest ostatnie, w sensie kompozycyjnym, spotkanie reportażystki. Audycję zamyka wypowiedź mężczyzny zbierającego po ulicy puszki i butelki. „Trudno nazwać to życiem, to jest raczej egzystencja, aby przeżyć z dnia na dzień” – napotkany mówi dynamicznie, wymienia kolejne przykłady swojej trudnej sytuacji. Zасыpuje słuchacza konkretami, sugestywnymi obrazami, jak na przykład ten: „Ci, co korzystają z opieki, dostają po trzydzieści złotych, to jest złotówka dziennie, to trzeba dwa dni oszczędzać, żeby tramwajem kilka przystanków przejechać”. Nie kryje rozgoryczenia i złości. Swoją wypowiedź kończy słowami: „Nie tak dawno, bo 18 lipca, moja żona się powiesiła, w naszym domu...”. Po chwili ciszy kieruje do dziennikarki słowa: „Ma Pani jeszcze jakieś pytanie?” i wraca do poszukiwania puszek. To pytanie przenosi

audycję na wyższy poziom interpretacji. W dosadny i konkretny sposób zwraca uwagę na ludzkie cierpienie, biedę i bezradność. To jest ta głębia, której poszukują autorzy audialnych opowieści.

Łódzkim bramom Sikorzanka poświęciła osobny reportaż. Audycja *Bramy* jest kolażowym zapisem rozmów z łodzianami mieszkającymi i spotykającymi się za ciężkimi, metalowymi drzwiami. „Stara, zmurszała drewniana brama. Stojący w niej panowie zapraszają do środka, na podwórko. Pod drzewkiem ławeczka, stolik. Tu spotykają się na kartach, wymianie myśli” – autorka wspomina pracę nad audycją (Sikorzanka 2016: 83–84). Zanim jednak przekroczy metalową bramę, by przyrzeć się tamtejszemu mikrokosmosowi, porozmawia z osobami, które gromadzą się przed wejściem albo bramę mijają. „Co tu się dzieje, to szkoda słów” – mówi jedna z kobiet. Opinie przechodniów i mieszkańców układają się w pasmo narzekań na to, co dzieje się w bramach. Przekleństwa, alkohol, krzyki, awantury, picie w dzień i w nocy. Narzekają jednak i ci, którzy przesiadują na ławce przy wódce i grze w karty. Jednak przedmiotem ich krytyki jest przede wszystkim bogactwo tych, którzy „[...] się dorobili na oszukaństwach i matactwach”, a teraz odgradzają się apartamentowcami, a także świat polityki: „Jak oglądam tych pajaców w telewizji, to krew mnie zalewa. Niechby zrobili coś, żeby ludziom żyło się lepiej!”. Starzy narzekają na młodych, że biorą narkotyki, piją, niszczą to, co zostało niedawno wybudowane. Młodzi, bez planów na przyszłość, bez chęci do nauki, przeklinają i wyśmiewają się ze starszych. Audycja ta, w porównaniu z innymi reportażami o Łodzi, jest najbardziej statyczna. Autorka dokonuje jednego, ale za to symbolicznego ruchu: po słowach pewnego młodego człowieka: „A była Pani tam [w bramie] w środku” przenosi się z jednego mikrokosmosu do drugiego. Od teraz zmieniać się będą bohaterowie, mieszkańcy bramy, a przedstawione przez nich opowieści ułożą się w przygnębiający obraz. Tytułowa brama gromadzi bowiem osoby w różnym wieku, ale wszystkie do siebie upodabnia – zabiera szanse, ogranicza, obezwładnia. Jest miejscem vegetacji, jak mówią mieszkańcy, z pokolenia na pokolenie. Znowu trzaskające drzwi, skrzypiące schody, dźwięk butelek i puszek, ironiczne uśmiechy, przekleństwa, złośliwości – oto akustyczna rzeczywistość łódzkich zaułków. Także ta audycja kończy się metaforycznie. Jak mówi jeden z bywalców bram łamiącym się od nadmiaru alkoholu głosem: „Przez bramę na świat się wychodzi”. Ten ściągający na dno mikrokosmos można porzucić – wystarczy wyjść za bramę i do niej nie wracać. Czy jednak starczy chęci i odwagi? I to pytanie pozostaje bez odpowiedzi.

Audycje *Abramka*, *ulica cudów* i *Kochankowie z ulicy Kamiennej* są pod wieloma względami podobne. Obie stanowią audialny zapis spaceru po łódzkich ulicach. W opowieściach o Abramce i Kamiennej, w porównaniu z analizowanymi wyżej reportażami, wyraźniej zostają zarysowane kolejne punkty tej podróży. Słuchacz ma wrażenie, jakby przemieszczał się z miejsca do miejsca, a nie od bohatera do bohatera. Tutaj jednak, podobnie jak w innych audycjach, autorka rozmawia z przypadkowo napotkanymi mieszkańcami ulic, jej bywalcami, przechodniami. Obie ulice mają szczególne punkty, miejsca, do których autorka dąży i o które pyta swoich rozmówców. Przy ulicy Kamiennej jest to pomnik

kochanków, przy Abramowskiego – dom św. Faustyny, patronki Łodzi. Audycje łączy także ich zbiorowy autor, ponieważ przeważającą część nagrań do obu wykonali młodzi adepci dziennikarstwa, studenci¹⁰, przy wsparciu Sikorzanki. To studenci spacerują po ulicach z mikrofonem, wchodzą do kamienic, zaglądają w podwórka, to oni decydują, kogo i o co zapytać: „Ponad sto lat [ma, to] prywatna kamienica” – mówi spotkany w kamienicy mężczyzna. „A co pan najbardziej lubi w swojej kamienicy?” – pyta jedna ze studentek. „Ja bym najbardziej lubiła tę klatkę schodową” – zauważa druga. „Eee... dziękuję” – odpowiada z przekąsem mężczyzna. „Dziękuję, dlaczego?” – chce wiedzieć dziewczyna. „Na trzecie piętro węgiel wnosilem” – tłumaczy jej rozmówca. „Aaa” – słychać komentarz dziewczyn i śmiech mężczyzny. „Na trzecim piętrze pan mieszkał i teraz się pan przeniósł na parter, tak? A kto mieszka teraz na trzecim piętrze” – dopytują się i idą dalej, wyżej. „Strome schody, dobra kondycja jest potrzebna...” – komentują pokonywaną przestrzeń, zdradzając przy tym swoją dodatkową rolę.

Studenci nie tylko nagrywają dźwięki i rozmowy z mieszkańcami Łodzi, ale starają się być oczami słuchacza, opisują to, co widzą, to, czego mikrofon nie zarejestruje. Dlatego podczas tej miejskiej eksploracji nieustannie słyszymy komentarze: „Duże drzwi od kuchni, piękne, brązowe, ażurowe, i pną się na raz, dwa, trzy, czwarte piętro przynajmniej... Komórka dla liliputka...”. Albo: „Pomazane mury, zasikane, wszędzie pranie”. Studenci przyjmują postawę, jaka jest właściwa ich nauczycielce, Joannie Sikorzance, postawę reportażysty aktywnego, zaangażowanego, wchodzącego w świat, który rejestruje. Dlatego, przemierzając ulicę Kamienną czy Abramowskiego, rozmawiają z napotkanymi ludźmi, zaglądają do kamienic, komórek, podwórek, wchodzą do kolejnych sklepów i zakładów, przyglądają się pracy szewca i kwiaciarki, oglądają sukienki w sklepie z używaną odzieżą, wachają ręcznie robione mydełka. Rozmówców dopytują o pomnik kochanków, a także o dom św. Faustyny, miejsca stanowiące centralne punkty ich wędrówki.

Tym, co różni audycje, jest warstwa akustyczna. Życie na Kamiennej i Abramowskiego ilustrują podobne dźwięki ulicy – odgłosy pojazdów, zamykanych i otwieranych drzwi, schodów, ale warstwę muzyczną w opowieści o kochankach wzbogacono o piosenkę Agnieszki Osieckiej *Kochankowie z ulicy Kamiennej*. Nieco inni są też rozmówcy w obu audycjach. O ile ulica Kamienna jest reprezentowana przez sklepikarzy, ulicznych pijaczków i – w niewielkim stopniu, ale jednak – dzieci, o tyle w audycji o „ulicy cudów” studenci rozmawiają głównie z młodzieżą. Pozbawione obaw o przyszłość wypowiedzi młodych ludzi, pełne żartów, śmiechów i ekspresji, kontrastują z narzekaniami starszych na biedę, „pensje głodowe”, sypiące się budynki. „Cud, że żyjemy” – w takich kategoriach młodzi odbierają „niezwykłość” ulicy Abramowskiego. Są i tacy, którzy o cudowności Abramki wypowiadają się ironicznie: „Niech Pani popatrzy na tych panów, co tam stoją. Nie pracują, a żyją. No nie cud?” (Sikorzanka 2017: 8).

¹⁰ Joanna Sikorzanka pracowała na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadziła tam warsztaty radiowe dla studentów specjalizacji dziennikarskiej.

Młodzi nie koncentrują się na przygnębiającej terażniejszości, patrzą w przyszłość. Wierzą, że Abramka będzie piękna, bo powstają tu apartamentowce i zielony park. „To ulica z potencjałem” – mówią, natomiast dorośli w zmianach widzą swoją niepewną sytuację. Ten kontrast dynamizuje opowieść, nie pozwala słuchaczowi przyzwyczaić się do jednego nastroju, pozytywnego bądź pesymistycznego nastawienia. Wprawdzie w audycji o ulicy Kamiennej pojawiają się wypowiedzi ludzi młodych i dzieci, jednak ich rolą zdaje się nie być dynamizacja przekazu, ale nadanie mu metaforycznego charakteru. Odgłosy bawiących się dzieci na tle brzęku butelek czy rozlewane go alkoholu potwierdzają słowa jednego z mieszkańców, że „[...] dzieci chowa podwórko, a rogi okupowane są przez pijacków”. Takie zestawienia akcentują tragizm sytuacji najmłodszych i przywodzą słowa jednego z rozmówców z Limanki: „Żeby w naszym kraju było lepiej, trzeba wytworzyć wysoką kadrę inżynierską, żeby nasze technologie były konkurencyjne z zachodnimi. A z czego? Z tych dzieci, co zamiast jeździć na kolonie, to piszą na murach brzydkie wyrazy?”.

Z pomocą dzieciom z Bałut przyszedł Paweł Fendler, administrator kamienicy wybudowanej w 1913 roku przy ulicy Rybnej 15. Z jego inicjatywy powstał tu w 2004 roku bałucki Hyde Park, miejsce spotkań oraz zabaw dla dzieci i młodzieży. Co z niego pozostało po kilku latach, opowiada reportaż *Został tylko kamień*. Fendler staje się przewodnikiem Sikorzanki po Hyde Parku, a zarazem głównym rozmówcą i bohaterem audycji. Audialną narrację autorka buduje na kontraście dwóch obrazów – Hyde Parku oddanego mieszkańcom Bałut kilka lat wcześniej i tego, co z niego pozostało. Przytacza nagranie z momentu otwarcia miejsca przy Rybnej 15 w listopadzie 2004 roku. Ówczesny prezydent miasta podkreślał wtedy: „To jest to, co stanowi o sile tego miasta, to miasto kiedyś powstało dlatego, że ludziom się chciało, i będzie trwało, o ile ludziom będzie się chciało”.

Niestety mieszkańcom Bałut przestało się chcieć, dziś po placu zabaw, miejscu do gry w koszykówkę, parkanach i parkingu niewiele pozostało. To przykłady „bezmyślnego wandalizmu” – zauważa rozgorączony Fendler. Centralnym punktem Hyde Parku były kiedyś trzy tablice podzielone tematycznie; znalazły się na nich miejsca oznaczone napisami „Zamienie”, „Poszukuję”, „Dowcipy i idee”. Mieszkańcy mogli tam zgłaszać swoje potrzeby, na przykład prośbę o pomoc w zrobieniu zakupów, ostrzeżenia – choćby przed dziurą w jezdni, ciekawe myśli, wyrazy poczucia humoru. Dziś rzuca się tu w oczy napis: „Ciemna strona miasta – rodowici łodzianie”.

Fendler opowiada o kolejnych pomysłach, które przegrały z rzeczywistością dzielnicy. Sikorzanka chce tę rzeczywistość ukazać, dlatego rozmawia z mieszkańcami kamienicy przy Rybnej, którzy podkreślają, jak niebezpieczna to okolica, ale przede wszystkim z dziećmi, dla których Hyde Park był przeznaczony. Choć lubią grać w piłkę, to nie mają gdzie, bo na boisku spotyka się młodzież i pije alkohol. Nie lubią się uczyć, potrafią pobić, kiedy ktoś im zajdzie za skórę, nie bardzo wiedzą, co chcą robić w przyszłości. Nie mają swojego miejsca, kręcą się po dzielnicy. Ten, który próbował stworzyć dla nich miejsce do zabawy, spotyka się dziś z wyzwiskami i przejawami nienawiści, czego dowód słyszymy

w reportażu. „Został tylko kamień” – tymi słowami kończy audycję Fendler, opowiadając o zniszczonym poidle dla ptaków. Ten kamień staje się metaforą tego, co zostało z jęgo wcielonych w życie marzeń.

Styl Joanny Sikorzanki

„Reportażysta nie może być jedynie »beznamiętnym obserwatorem«, nie może jednak również kierować się nadmiernie emocjami, a już z pewnością nie powinien emocji w swym reportażu pokazywać wprost” – pisze Sikorzanka (2005: 36). Autorka audycji o „ciemnych stronach miasta” respektuje te zasady, co więcej, odnajduje dla siebie specyficzną dziennikarską rolę. Jest reportażystką uczestniczącą, zaangażowaną w sprawy swoich bohaterów, będącą w sytuacji i z ludźmi. Stara się nawiązać z rozmówcą relację, wykazując zainteresowanie i wiedzę na temat miasta, ale i empatię. Jest świadkiem, a także jawnym uczestnikiem zdarzeń (Białek 2010: 51–58). Nie ukrywa swojej profesji, często przy pierwszym kontakcie z rozmówcą przedstawia się słowami: „Nazywam się Joanna Sikorzanka, jestem z Polskiego Radia Łódź”. Jak zauważa Monika Białek (2010: 56), „[...] jawne uczestnictwo w zdarzeniach daje sposobność zaobserwowania rzeczywistości z punktu widzenia osób bezpośrednio w nią zaangażowanych”, pozwala więc zaobserwować środowisko z bliska, dotknąć go. Niestety obecność mikrofonu często peszy albo wręcz wywołuje nienaturalną postawę rozmówcy, a więc zafałszowuje naturalny obraz. Rolą dziennikarza jest oswoić bohatera ze sprzętem reporterskim, przyzwyczać do niego (Białek 2010: 56), co też Sikorzanka robi, na przykład w audycji *Ulica poety*, szukając drobnych dla bezdomnego, prosi go o przytrzymanie „narzędzia pracy”. Postawa jawnego uczestnictwa przybiera różne natężenie w zależności od audycji. W *Ulicy poety* wyraża się najsilniej. We wszystkich analizowanych reportażach można jednak mówić o postawie **reportażysty eksplorującego rzeczywistość**. Aby dokładnie opisać słuchaczowi, jak wygląda życie łodzian, autorka wchodzi w podwórka, do kamienic, a często i mieszkań, siada na ławce, na której siadają okoliczni pijaczkowie, zagląda do sklepów i zaułków. Kiedy rolę dziennikarza nagrywającego życie miasta przejmują jej studenci, czynią to w ten sam zaangażowany, badawczy i uczestniczący sposób. Sikorzanka bardzo rzadko przyjmuje rolę narratora. Wówczas jej głos pojawia się na początku audycji, by wprowadzić temat, by coś wyjaśnić. Tak dzieje się w *Kochankach z ulicy Kamiennej* i *Został tylko kamień*.

Specyficzny jest także sposób „dobierania” bohaterów. Reportażystka ich nie wybiera w zamierzony wcześniej sposób, bo nie ma scenariusza, założonego planu. Z jej obserwacyjnej postawy wynika **otwartość na spotkanie z bohaterami**. Rozmawia z tymi, których spotka, których zauważy, bo towarzyszy im pies, bo zbierają puszki, bo głośno krzyczą, bo po prostu idą ulicą Limanowskiego czy Włókienniczą. Słuchając audycji o „ciemnych stronach miasta”, można odnieść wrażenie, że czasem fragmenty tych reportaży przypominają

niezmontowany materiał, że można by tam jeszcze coś wyciąć, że jakiś element nie jest potrzebny. Nic bardziej mylnego. Korzystając z takiej **niedokończonej techniki montażu**, autorka w zamierzony sposób odzwierciedla naturalne tempo życia łódzkich ulic. Montaż jest elementem kompozycyjnym dzieła audialnego (Białek 2010: 97–98), a kompozycja audycji Sikorzanki ma także, obok zarejestrowania wypowiedzi i dźwięków, odzwierciedlać klimat miasta. Trudno byłoby opowiedzieć o „ciemnej Łodzi”, precyzyjnie wycinając wszystkie przekleństwa, nie pozostawiając miejsca dla niezrozumiałego bełkotu pijaczków czy przekrzykujących się dzieci.

Kompozycja audycji Sikorzanki jest ściśle związana z wymienionymi powyżej cechami jej audialnych przekazów. „Jak wejść do tego świata [...] magicznego mikrokosmosu – jak przedstawić to za pomocą jedynie dźwięków?” – pyta samą siebie dziennikarka (Sikorzanka 2005: 33). Jej odpowiedź zdradza rodzaj stosowanej techniki kompozycyjnej, specyficznej w przypadku reportażu miejskiego: „Zdecydowałam się na motyw wędrówki”. Wędrówka, podróż, spacer – w drodze odkrywa się kolejne punkty na mapie miasta, dlatego kompozycję zastosowaną przez dziennikarkę określiłam mianem **kompozycji spacerowej**. Autorka krok po kroku eksploruje ulice, przemieszcza się z miejsca na miejsce, z bramy do sklepu, z podwórka do kamienicy, od jednego bohatera do kolejnego. Rozmawia, idzie dalej, przysłuchuje się i idzie dalej, czyta napisy i idzie dalej. Nie oznacza to oczywiście ciągłego ruchu, spacer ma przecież to do siebie, że trzeba się zatrzymać. Spacer ma w sobie także tę otwartość na spotkanie, na przypadek, zaskoczenie.

Twórcy radiowych form narracyjnych, zatem i reportaży radiowych, znają dwa sposoby komponowania materiału dźwiękowego, o czym pisze Joanna Bachura-Wojtasik (2014: 73–75). Pierwszy, najprostsz, przyczynowo-skutkowy, inaczej zwany linearnym, charakteryzuje się zgodnością następujących po sobie kolejno elementów¹¹, zdarzeń, zachowaniem porządku przyczynowo-skutkowego bądź celowym załamaniem tego porządku. Drugi model, spiralny, zwany też cyrkularnym, polega na zestawianiu scen, z których każda posiada swoją wewnętrzną dramaturgię. „To jak obchodzenie rzeźby dookoła, kiedy widzimy ją pod różnymi kątami i zawsze widzimy coś nowego”¹² – mówiła podczas jednego z seminariów reportażu radiowego Katarzyna Michalak. Kompozycja spacerowa tekstów istnieje obok tego podziału. Reportaże Sikorzanki są z pewnością bliższe modelowi cyrkularnemu, ale cech linearności można doszukać się w *Kochankach z ulicy Kamiennej*; w audycji tej ciągłość zdarzeń wyznacza poszukiwanie pomnika, a punktem kulminacyjnym jest jego znalezienie. Linearność, wyznaczona także topograficznie poprzez drogę w kierunku pomnika, nie wyklucza kompozycji spacerowej. Spacerowość realizuje się poprzez przemieszczanie się z punktu A do punktu B i dalej, a punkty te może łączyć fabularna zależność przyczynowo-skutkowa, ale wcale nie musi. W audycjach Sikorzanki odbiorca

¹¹ Kolejno wymienia je Joanna Bachura-Wojtasik (2014).

¹² Wykład Katarzyny Michalak i Anny Sekudewicz (2008). Zob. też wykład Katarzyny Michalak (2010).

spotyka najczęściej drugi, spiralny schemat, a więc niezależnych wobec siebie w sensie przyczynowo-skutkowym scen, posiadających wewnętrzną dynamikę.

Warstwę akustyczną analizowanych reportaży stanowią **dźwięki miasta**. Odgłosem najczęściej otwierającym audycję jest odgłos kroków osoby idącej po chodniku bądź dźwięki wydawane przez przejeżdżające samochody, szum opon i klaksony. W płaszczyźnie fonicznej dzieje się dużo. Wraz ze zmianą miejsca akcji zmienia się i ta przestrzeń. Otwieranie i zamykanie drzwi, kroki na schodach, stukające o siebie butelki, odbijanie piłki – dźwięki budują audioscenografię miasta, wskazują na ruchy w jego przestrzeni, ale także, poprzez zmieniające się poziomy głośności, wyznaczają plany dźwiękowe. Bardzo rzadko pojawia się muzyka, jeśli już, jest to dźwięk kojarzącego się z ulicznymi grajkami akordeonu.

Cechą audycji Sikorzanki jest wspomniany już **naturalizm**, czy nawet turpizm, wszak opisuje ona te najciemniejsze miejsca Łodzi. Naturalistyczność przekazów jest realizowana na trzech płaszczyznach: w sferze związanej z bohaterem (wybór bohatera, jego słownictwo, opowieści), w sferze akustycznej (odgłosy życia miasta), ale także, co zaznaczałam powyżej, w sferze montażu, który tę naturalną dla miasta dynamikę życia odzwierciedla, czy też jej nie przysłania.

Podsumowanie

Joanna Sikorzanka jest z pewnością lokalną patriotką, a wykonywany zawód pozwala jej na bycie dźwiękowym dokumentalistą rodzinnego miasta. Jako temat swych reportaży konsekwentnie wybiera miejsca, które uchodzą za niebezpieczne i brzydkie. Wytrwale też szuka lokalnych bohaterów swoich opowieści, rejestrując wszystko to, co stanowi o klimacie miasta. To reportażystka zaangażowana, aktywnie eksplorująca rzeczywistość i otwarta na to, co ta eksploracja przyniesie. Przysłuchując się opowieści o Limance, Abramce, Włókienniczej czy Rybnej, można stwierdzić, że ma swój styl wyrażający się po pierwsze w metodzie pracy, specyficznym sposobie rejestrowania dźwięków, po drugie w formie, jaką nadaje ostatecznej wersji reportażu, w jego spacerowej kompozycji i sprawiającej wrażenie niedokończonej technice montażu.

Jak zauważa Sikorzanka (2005: 29), „[...] reportaż radiowy [to] swoisty mikrokosmos. Może nim być maleńkie podwórko [...]. Brama – miejsce spotkań okolicznych mieszkańców. Stare, wypełnione pamiątkami mieszkanie [...]”. To dostrzeżone i wykorzystane przez autora dźwięki – „[...] szum drzew, skrzypiąca furtka, kroki na bruku” (Sikorzanka 2005: 29) – ubarwiają przekaz, osadzają go w czasie i przestrzeni, nadają mu dynamikę i swoisty koloryt, czyniąc z niego mały, żywy, dźwięczny świat, a więc mikrokosmos. O takich łódzkich mikrokosmosach traktuje przedstawiony cykl reportaży radiowych.

Bibliografia

- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2014. Narracyjne formy radiowe jako przykład artystycznych realizacji audiosfery. W: Doliwa, Urszula (red.). *Radio w dobie nowych mediów*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s. 63–80.
- Bachura-Wojtasik, Joanna, i Sygizman, Kinga. 2016. Polskie Radio Łódź. W: Kuca, Paweł, Furman, Wojciech, i Wolny-Zmorzyński, Kazimierz (red.). *Radio regionalne w Polsce*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 133–140.
- Białek, Monika. 2010. *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*. Poznań – Opole: Scriptorium.
- Kapuściński, Ryszard. 2004. *Autoportret reportera*. Kraków: Znak.
- Klimczak, Kinga. 2011. *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*. Łódź: Primum Verbum.
- Klimczak, Kinga. 2015. Łódź jako temat regionalnego reportażu radiowego. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica*, 3 (29), s. 53–65.
- Kowalczyk, Ryszard. 2011. Miejsce i rola mediów lokalnych we współczesnym społeczeństwie informacyjnym (refleksje medioznawcze). *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, 1, s. 65–80.
- Michalak, Katarzyna. 2007. *Od pierwszego wejrzenia, czyli moje sposoby przeprowadzania wywiadów*. [Wykład wygłoszony podczas Seminarium Reportażu. Kazimierz Dolny, 22 października. Nagranie z archiwum autorki artykułu].
- Michalak, Katarzyna. 2010. [Wykład wygłoszony podczas konferencji „Radio a społeczeństwo. Radio and Society”. Lublin, 12–13 kwietnia. Nagranie z archiwum autorki artykułu].
- Michalak, Katarzyna, i Sekudewicz, Anna. 2008. *Dramaturgia w dokumencie i reportażu radiowym*. [Wykład wygłoszony podczas Seminarium Reportażu. Kazimierz Dolny, 28 października. Nagranie z archiwum autorki artykułu].
- Sikorzanka, Joanna. 2005. Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica*, 7, s. 29–37.
- Sikorzanka, Joanna. 2015. Konstelacja Limanka. *Arterie*, 2, s. 114–122.
- Sikorzanka, Joanna. 2016. Bramy. *Arterie*, 1, s. 76–85.
- Sikorzanka, Joanna. 2017. Abramka – ulica cudów. *Miasto Ł*, 3 (34), s. 8–9.
- Sojak, Radosław. 2010. Jakość debaty publicznej w Polsce – najważniejsze bariery. W: Szomburg, Jan (red.). *Jak poprawić komunikację i dialog Polaków? V Kongres Obywatelski*. Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, s. 25–33.
- Tuwim, Julian. 1922. *Chrystus miasta*. W: Tuwim, Julian. *Czyhanie na Boga*. Warszawa: Ignis.

Streszczenie

Tekst traktuje o reportażach radiowych dziennikarki Polskiego Radia Łódź, Joanny Sikorzanki. Zakochana w rodzinnym mieście, z mikrofonem przemierza ona jego „ciemne” ulice i próbuje dźwiękiem oddać ich koloryt. Celem autorki artykułu jest omówienie cyklu audycji opowiadających o ulicy Tuwima, Włókienniczej, Rybnej, Limanowskiego i Abramowskiego. Autorka przedstawia tematykę kolejnych reportażów, ale przede wszystkim stara się ukazać właściwą Sikorzance poetykę przekazu. W tekście poddano analizie typową dla reportażystki technikę pracy – sposób rejestrowania dźwięków, rozmawiania z bohaterami oraz komponowania audycji.

The Dark Side of the City: Łódź in Radio Documentary by Joanna Sikorzanka

Summary

The text describes the radio documentary of Joanna Sikorzanka, a journalist of Polish Radio Łódź. In love with her hometown, Sikorzanka travels through the “dark” streets of the city with a microphone and tries to capture their climate using sounds. The aim of the author of this article is to discuss a series about the “dark” streets of Łódź – Tuwima Street, Włokiennicza Street, Rybna Street, Limanowskiego Street and Abramowskiego Street. The author presents the topic of the broadcasts while showing the poetics of the documentaries in the style of Sikorzanka. In the text, the radio technique typical for the reporter is discussed – the way she records sounds, talks with characters and composes the whole broadcast.

Marta Wiśniewska

<https://orcid.org/0000-0003-1274-0674>

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Historia Warmii i Mazur w reportażach wyemitowanych w Radiu Olsztyn w latach 2013–2017

Słowa kluczowe: historia Warmii i Mazur, reportaż, radio, Radio Olsztyn, Warmia i Mazury

Key words: history of Warmia and Mazury, report, radio, Radio Olsztyn, Warmia and Mazury

Wstęp

Reportaż fabularny według autorów książki *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język* jest gatunkiem dziennikarskim należącym do rodzaju informacyjnego¹, zaś reportaż problemowy – do rodzaju publicystycznego tekstów dziennikarskich². Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski i Wojciech Furman, ze względu na to, że rodzaje i gatunki dziennikarskie, podobnie jak rodzaje literackie, rozwinęły właściwe sobie środki wyrazu artystycznego, wytypowali również cztery odmiany rodzajowe: prasową, radiową, telewizyjną oraz

¹ „Rodzaj informacyjny – realizuje podstawowe zadanie mediów (komunikacji masowej), jakim jest publiczne informowanie o aktualnych wydarzeniach. Rodzaj ten zakłada istnienie obiektywnego świata zjawisk, postaci, sądów, przedmiotów, o których należy powiadomić szybko i bez jakiegokolwiek subiektywnego wartościowania. Podmiot pełni w tym rodzaju funkcję służebną, jest ukryty i bezstronny, obowiązuje go rzeczowość i skrajny obiektywizm. Uznaje się, iż zadaniem tekstów informacyjnych jest maksymalne poszerzanie wiedzy o rzeczywistości. Język informacji dziennikarskiej winien być maksymalnie przejrzysty, pozbawiony jakichkolwiek naleciałości stylów innych niż informacyjny” (Wolny-Zmorzyński i in. 2009: 27).

² „Rodzaj publicystyczny – to publiczne informowanie o ważnych społecznie wydarzeniach, ale połączone z interpretacją rzeczywistości, wyjaśnianiem, odnoszeniem do szerszych kontekstów, także z subiektywną, lecz motywowaną oceną, prognozowaniem na podstawie faktów. Dopuszczalne jest puentowanie faktów, stawianie pytań czy tzw. dawanie do myślenia. Podmiot (osoba mówiąca, autor) jest w publicystyce widoczny i słyszalny, może też wzorem gatunków literackich podlegać w imię konstruowanej tezy niewielkiej autokreacji (np. autor felietonu czy eseju). Teksty publicystyczne korzystają ze środków artystycznych właściwych dla tekstów literackich, ale w zakresie sprowadzonym do ich faktycznej funkcjonalności poznawczej – nie mogą budować autonomicznej warstwy estetycznej, zaciemniającej, relatywizującej treści, tak jak ma to miejsce w wielu tekstach artystycznych, celowo dążących do atomizacji świata przedstawionego na rzecz tzw. czystej sztuki czy nihilizmu filozoficzno-etycznego. Istotą rodzaju publicystycznego jest więc pogłębianie, problematyzowanie wiedzy o rzeczywistości” (Wolny-Zmorzyński i in. 2009: 29).

internetową. Reportaż radiowy, co oczywiste, znalazł się w odmianie radiowej i został zakwalifikowany jako gatunek informacyjny. Słowo uzupełniane jest w nim efektami dźwiękowymi. Według przywołanych autorów rola nagrań radiowych jest podobna do tej, którą spełnia fotografia w prasie, z tą różnicą, że są one żywym zapisem autentycznych zjawisk. Dzięki nim odbiorca ma możliwość przysłuchiwania się między innymi dyskusjom i debatom (Wolny-Zmorzyński i in. 2009: 33–35).

Powstały liczne definicje³ i podziały reportażu radiowego, wśród nich na uwagę zasługuje definicja podana przez Monikę Białek⁴ w książce *Polski reportaż radiowy*. Badaczka najpierw cytuje, a potem także omawia sformułowania stworzone przez innych autorów, między innymi Witolda Ślusarskiego i Michała Kaziówa. Dokonuje też samodzielnego wyróżnienia zespołu cech charakteryzujących reportaż radiowy (aktualność, autentyczność, atrakcyjność, niewidzialność, kameralność, ponadprzeciętność, intensywne oddziaływanie na wyobraźnię przy zastosowaniu jednego zmysłu – słuchu – oraz wykorzystanie radiowych środków wyrazu) i zauważa, że reportaż dźwiękowy charakteryzują wyznaczniki, które cechują zarówno radiowe gatunki newsowe (serwisowe), jak i słuchowiska radiowe. Według M. Białek z informacją newsową łączą reportaż aktualność i autentyczność przedstawianych zdarzeń, zaś do słuchowiska radiowego zbliżają go walory estetyczne, kameralność przekazu i zastosowanie różnorodnych elementów fonicznych (Białek 2010: 22–23).

Cytowana powyżej autorka zaproponowała również podział reportażu radiowych ze względu na obszar zainteresowań reportera. Wyróżniła w nim następujące typy: dokumentalny (najważniejszy jest przedstawiany temat, radiowe środki wyrazu mają jedynie wzmocnić siłę oddziaływania reportażu), historyczny, społeczny (obrazujący fizyczne zachowania człowieka; przedstawia fakty, nie pytając o motywy), psychologiczny (wydarzenie jest punktem wyjścia do wnikliwego zbadania motywów postępowania), biograficzny (jego bohaterami są najczęściej znane postacie, przedstawione w sposób przybliżający ich rzeczywistość), śledczy oraz poszukujący. Badaczka zaznaczyła jednocześnie, że jest to typologia niepełna, którą można poszerzać w zależności od tego, na jakie jeszcze obszary zainteresowań zwrócić uwagę radiowcy (Białek 2010: 48).

³ Jedną z nich to definicja proponowana przez autorów *Popularnej encyklopedii mass mediów*: „Reportaż radiowy – popularna forma radiowego dokumentu, której podstawą jest autentyczne wydarzenie, człowiek w realnym dramatycznym wymiarze, tworzywem zaś udramatyzowany świat dźwięków, relacja o rzeczywistości. Za granicą odpowiednikiem terminu »reportaż« jest ang. *feature*. Proste reportaże mają charakter sprawozdań z rozmaitych wydarzeń o dużym znaczeniu społecznym, publicystycznym lub historycznym. Reportaże artystyczne przyjmują postać zamkniętej kompozycji, o silnie zarysowanych walorach artystycznych. Autor wyraża w nich swój stosunek do rzeczywistości, którą opisuje dźwiękiem” (Skrzypczak 1998: 468).

⁴ Przywołana autorka definiuje reportaż radiowy jako „[...] dzieło sztuki radiowej dające spójny obraz rzeczywistości zewnętrznej, zarejestrowanej na gorąco, namalowany za pomocą dźwięków, o walorach estetycznych uwypuklonych za pomocą całego zestawu radiowych środków wyrazu, skomponowany według własnych koncepcji reportera, na podstawie autentycznych wydarzeń. Jest to dzieło, które oddziałuje na indywidualnego odbiorcę poprzez medium radiowe, dla którego zostało stworzone” (Białek 2010: 23).

Radio Olsztyn nadaje

Początek historii Radia Olsztyn sięga 2 października 1952 roku, kiedy to w mieście rozpoczęła działalność ekspozytura Polskiego Radia. Ekspozytury te, skromnie wyposażone, organizowane dużym wysiłkiem zespołów redakcyjnych, w których było niekiedy więcej entuzjazmu niż fachowości, stały się zalążkiem późniejszych rozgłośni regionalnych. Przez kilka lat realizowały program zbliżony do mówionej gazety, o czym świadczy chociażby reportaż wyemitowany w tamtych latach, zatytułowany *Tam, gdzie kształcą się przyszli łąkarze*. Był to po prostu tekst, którego czytanie zajęło lektorowi około dziesięciu minut (*Historia Radia Olsztyn* 2017). 1 stycznia 1958 roku wszystkie ekspozytury Polskiego Radia zostały przekształcone w rozgłosnie, w związku z tym Ekspozytura Polskiego Radia w Olsztynie zmieniła nazwę na Rozgłosnia Polskiego Radia w Olsztynie (Cichy 2016: 156–157).

W 1952 roku do Olsztyna przyjechało kilka osób, dzięki którym rozwój radia w niesprzyjających wolnym mediom czasach PRL-u był możliwy, ale prawdziwy progres, dotyczący zwłaszcza różnorodności oferty programowej oraz czasu nadawania, nastąpił po 1989 roku. W 1991 roku lokalne programy radiowe wydłużono do dwiętnastu godzin dziennie, a w 1992 roku Radio Olsztyn nadawało już całą dobę. Warto również odnotować, że w 2013 roku, stanowiącym początek cezury czasowej analizowanych w niniejszym artykule reportaży, olsztyńska rozgłosnia w badaniach słuchalności przeprowadzonych przez agencję SMG/KRC Millward Brown uległa jedynie Radiu RMF FM, a jej udział w rynku w okresie od października do grudnia wyniósł 13,96%. W 2014 roku Regionalna Rozgłosnia w Olsztynie „Radio Olsztyn” Spółka Akcyjna (tak brzmi pełna nazwa stacji) zatrudniała 38 dziennikarzy, zaś liczba współpracowników ulegała zmianie (Cichy 2016: 158–159).

Powojenna historia Warmii i Mazur w reportażach dziennikarzy Radia Olsztyn

W prezentowanym artykule przedstawiono najważniejsze według autorki reportaże⁵ stworzone w latach 2013–2017 przez dziennikarzy Radia Olsztyn, a traktujące o historii Warmii i Mazur od 1945 roku. Jest to bardzo istotna data w historii tego regionu, przełomowy moment kształtowania jego tożsamości i formowania struktury społecznej, dlatego, zdaniem autorki, potrzebne jest zbadanie tego, w jaki sposób dziennikarze za pomocą dźwięków opisują ten temat. Wydaje się to tym bardziej potrzebne w kontekście nadawcy publicznego, którego obowiązuje spełnianie społecznej misji programowej, w co znakomicie wpisuje się propagowanie wiedzy historycznej i dbanie o pamięć

⁵ Autorka zamiennie używa w artykule słów „reportaż”, „nagranie”, „audycja” i „materiał” ze względów językowych, za każdym razem chodzi jednak o reportaż radiowy.

o minionych dziejach. Magdalena Szydłowska w artykule *Problematyka pamięci i upamiętniania w audycjach lokalnego radia i telewizji* podjęła temat radia jako instytucji medialnej dbającej o pamięć o historii regionu. Badaczka zadaje pytanie, czy można wprowadzić pojęcie „miejsca pamięci” jako miejsca upamiętniającego historię w odniesieniu do nadawców działających na terenie Olsztyna i regionu. Odpowiada na nie w sposób twierdzący, ale przestrzega jednocześnie, że nasilenie tej działalności jest uzależnione od tego, czy mamy do czynienia z nadawcą publicznym, czy komercyjnym (Szydłowska 2013: 138).

Poniżej przeanalizowano dziewięć reportaży poruszających problematykę historyczną regionu Warmii i Mazur. Wszystkie są autorstwa dziennikarzy Radia Olsztyn – Alicji Kulik⁶ (*Co się wydarzyło w Rapie?, Kochaj, jak długo możesz kochać i Wieś z duszą*), Mariusza Borsiaka⁷ (*Fromborskie niewypały i Kościół za złotówkę*), Anny Minkiewicz-Zaremby⁸ (*Ludzie z Szymonki i Leśne drogi do wolności*), Ewy Zdrojkowskiej (*Tiburecja, Maurycja, Leonis i inne*) oraz Mai Kwiatkowskiej (*Co się wydarzyło w Małszewie 21 stycznia 1945 roku?*). Materiały te pochodzą z archiwum audycji znajdującego się na oficjalnej stronie internetowej Radia Olsztyn. W połowie listopada 2017 roku w dziale „Reportaż” znajdowało się kilkadziesiąt nagrań. Autorka wybrała te, które spełniają wymogi tematu artykułu, a więc poruszają zagadnienia związane z historią obecnego województwa warmińsko-mazurskiego. Proces selekcji nagrań, które zostały zamieszczone w Internecie po uprzedniej emisji na antenie Radia Olsztyn, podyktowała ich dostępność, co zdaniem autorki stanowi swego rodzaju zaletę, ponieważ pozwala zorientować się, jakim zagadnieniom spośród tematów historycznych dziennikarze stacji poświęcają najwięcej uwagi.

⁶ Alicja Kulik jest dziennikarką Radia Olsztyn od 2000 roku. Jej reportaże są cenione i często nagradzane. W 2012 roku została odznaczona przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego odznaką honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej. W 2014 roku jury polsko-ukraińskiego konkursu twórczości radiowo-telewizyjnej „Kalinowe Mosty” doceniło jej reportaż *Zabrost Wielki*, opowiadający o współpracy polsko-ukraińskiej na przykładzie projektu realizowanego przez lokalną społeczność małej miejscowości. W 2015 roku A. Kulik otrzymała nagrodę w radiowym konkursie „Pogranicze” za reportaż *Moje matki*. Ukazała w nim historię kobiety, której po latach udaje się ustalić prawdziwe pochodzenie. W grudniu 2015 roku dziennikarka została laureatką konkursu „Trzeci sektor w mediach”, organizowanego przez Radę Organizacji Pozarządowych Miasta Olsztyna i Warmińsko-Mazurski Oddział Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, za cykl audycji o uzależnieniach i budowaniu społeczeństwa obywatelskiego. W marcu 2016 roku reportaż jej autorstwa *Podróż z Marianne* znalazł się wśród 24 prac nominowanych do Polsko-Niemieckiej Nagrody Dziennikarskiej. Dotychczas jej największym sukcesem jest nagroda Grand Press w kategorii reportaż radiowy, którą w grudniu 2016 roku otrzymała za reportaż zatytułowany *Skazani na siebie* (Grand Press dla Alicji Kulik... 2016).

⁷ Mariusz Borsiak jest dziennikarzem Radia Olsztyn od 1985 roku. Kilkakrotnie otrzymywał nagrody w ogólnopolskich konkursach reportaży. Większość jego materiałów, podobnie jak nagrodzony w 2014 roku Nagrodą im. Maryny Okęckiej-Bromkowej reportaż *Düsseldorf – Warszawa*, dotyczy wpływu polsko-niemieckich stosunków na losy ludzi oraz mniejszości narodowych. Jest także pomysłodawcą i organizatorem Ogólnopolskiego Konkursu na Reportaż Radiowy „Pogranicze”, dzięki któremu archiwum Radia Olsztyn rokrocznie wzbogaca się o polskie reportaże poruszające problematykę „pogranicza” (Mariusz Borsiak 2017).

⁸ Anna Minkiewicz-Zaremba jest reportażystką Radia Olsztyn. W 2016 roku została laureatką Nagrody im. Maryny Okęckiej-Bromkowej. Wyróżniono ją za „[...] dokumentację folkloru Warmii i Mazur i kontynuację zainteresowań patronki nagrody” (Ania Minkiewicz-Zaremba... 2016).

Nadużyciem nie powinno być także założenie poczynione przez autorkę, że jednym z najważniejszych kryteriów umieszczenia reportażu na stronie internetowej była ich jakość oraz atrakcyjność. Ostateczny wybór poprzedziło zapoznanie się ze wszystkimi zarchiwizowanymi nagraniami, po czym autorka uznała, że wyżej wymienione audycje w sposób najbardziej precyzyjny odnoszą się do tematu tego artykułu.

Opisanie wybranych reportażu koncentruje się wokół analizy treści i formy. Wydaje się to być oczywiste wobec definicji reportażu radiowego. Opisując bowiem treść, czyli tematykę danego utworu, trudno pominąć formę gatunku radiowego, któremu oprócz żywego słowa towarzyszy bogactwo radiowych środków wyrazu – takich jak: gesty foniczne, rozmaite efekty akustyczne⁹, cisza radiowa, a także montaż nagranych materiałów. Wobec tego analiza biorąca pod uwagę treść i formę stwarza szansę na pełne ukazanie wyselekcjonowanego materiału, a dzięki temu wyciągnięcie właściwych wniosków.

Analiza treści i formy wyselekcjonowanych reportażu

Alicja Kulik, *Co się wydarzyło w Rapie?* (2015 rok)

Reportaż (Kulik 2015) trwa 39 minut i 48 sekund. Opowiada o pracy grupy naukowców z Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie, którzy 19 września 2015 roku weszli do piramidy w Rapie – miejsca spoczynku członków rodziny von Fahrenheid, właścicieli majątku w Małych Bejnunach i w Rapie. Ich celem było przeprowadzenie kompleksowych oraz interdyscyplinarnych badań samej budowli i zawartości jej wnętrza (*Co się wydarzyło w Rapie?* 2015).

Przeważająca część reportażu została poświęcona scharakteryzowaniu pracy archeologów, ukazaniu trudów tego zawodu, jak również zaangażowania i pasji osób prowadzących badania naukowe w piramidzie w Rapie. W związku z tym reporterka, montując dźwięk, pozostawiła wiele fragmentów rozmów naukowców między sobą, dzięki czemu słuchacz odnosi wrażenie, że przygląda się ich pracy

⁹ O ich istocie świadczy wypowiedź Macieja J. Drygasa, reżysera filmowego i radiowego, na temat procesu tworzenia słuchowiska dokumentalnego *Być w kosmosie*: „Myśląc o scenografii dźwiękowej, czułem, że momentem kluczowym rozpoczynającym tę podróż powinien być wyrazisty, energetyczny start rakiety. Szukałem takich efektów w archiwum kosmicznym w Moskwie, ale wszystkie były jakieś blade, matowe, nagrane z dużej odległości. Przesłuchałem również liczne nagrania wykorzystane w amerykańskich filmach *science fiction*. Te brzmiały zdecydowanie lepiej, jednak, jak na moje ucho, były zbyt plastikowe, czuło się, że są wygenerowane przez syntezatory. Wspólnie z realizatorem dźwięku, Andrzejem Brzoską, postanowiliśmy sami złożyć taki efekt, wykorzystując do jego budowy wyłącznie dźwięki dokumentalne. Szkieletem był start rakiety Sojuz, który wzmocniliśmy między innymi rykiem silników przelatującego odrzutowca, hukiem płomienia wypływającego przez palnik w balonie, a nawet wybuchami granatów. Pracowaliśmy na kilkunastu ścieżkach dźwiękowych przez cały dzień. Skomponowany przez nas efekt startującej rakiety został zdeponowany w archiwum Teatru Polskiego Radia i do dzisiaj może być wykorzystywany przez innych radiowców” (Drygas 2010: 316–317).

z boku. Warstwa werbalna jest wzbogacona o dźwięki na przykład piłowania, szlifowania, stukania, wiercenia itp. Całości dopełnia muzyka, wzbudzająca ciekawość graniczącą z lekkim niepokojem.

Nagranie zawiera kilka istotnych informacji o historii regionu. Jeden z archeologów opowiada, choć oczywiście w dużym skrócie, o dziejach rodu Fahrenheitów. Wyjaśnia także, dlaczego baron Friedrich von Fahrenheit zainteresował się wzniesieniem grobowca w formie piramidy. Uwagę zwraca również wypowiedź archeolożki pracującej w grobowcu, która wyraża głęboki żal z powodu tego, że piramida i to, co znajduje się w jej wnętrzu, uległo tak dużemu zniszczeniu. Wspomina, że gdy wprowadziła do wnętrza swoich kolegów po fachu, nie mogli uwierzyć, że tak wartościowe pod względem historycznym rzeczy skazywane są na destrukcję.

Alicja Kulik, *Kochaj, jak długo możesz kochać* (2017 rok)

Reportaż (Kulik 2017) składa się z dwóch części, pierwsza trwa 21 minut i 38 sekund, a druga – 15 minut i 41 sekund. Pierwsza dotyczy przeszłości, a druga teraźniejszości, czyli upamiętniania opowiedzianej uprzednio historii. Autorka reportażu postanowiła przypomnieć wydarzenia, które miały miejsce w okresie od czerwca do grudnia 1945 roku w Kętrzynie i Świętej Lipce. Pod koniec czerwca 1945 roku osoby przebywające w domu starców w Kętrzynie, wśród nich pensjonariusze i uciekinierzy przed radzieckim frontem, musiły go opuścić i przenieść się do Świętej Lipki. Tam, z powodu głodu i chorób, zmarło 89 osób. Pochowano je na świętolipskim cmentarzu (*Kochaj, jak długo możesz* 2017).

W nagrywaniu obu części reportażu udział wzięli: Cezary Korenc (prezes Stowarzyszenia Blusztyn), Tadeusz Korowaj (ze Stowarzyszenia Miłośników Ziemi Kętrzyńskiej), Rolf Dyckerhoff (prawnik Veroniki von Horn), Benon Kaczyński (mieszkaniec Świętej Lipki), o. Aleksander Jacyniak (jezuita, proboszcz i kustosz sanktuarium w Świętej Lipce). Najcenniejsze wydają się być informacje przekazane przez Benona Kaczyńskiego, świadka tamtych wydarzeń, jednak wszyscy bohaterowie reportażu posiadają bogatą wiedzę na ich temat i dokładają wszelkich starań, aby o nich nie zapomniano. Ich opowieści przeplatane są dźwiękami z uroczystości odsłonięcia pomnika ofiar głodu w 1945 roku w Świętej Lipce – modlitwami zarówno mówionymi, jak i śpiewanymi. Materiał uzupełnia rzetelna i pobudzająca do refleksji instrumentalna muzyka.

Akcja tego reportażu jest najbardziej wartka ze wszystkich analizowanych w tym artykule materiałów – z uwagi nie tylko na liczbę bohaterów, ale przede wszystkim na różnorodność miejsc, w których się toczy (Kętrzyn i Święta Lipka, a także miejsce, w którym znajduje się odsłonięty pomnik). Wpływa na to również wielowątkowość historii. Dodatkowym urozmaiceniem jest odczytywanie przez lektora fragmentów wiersza pochodzącego z czasów, w których wydarzyła się opowiedziana w reportażu historia.

Alicja Kulik, *Wieś z duszą* (2013 rok)

Reportaż (Kulik 2013) trwa 21 minut i 25 sekund. Zadaniem jego autorki było ukazanie wyjątkowości historycznej, przyrodniczej, a także społecznej Dercu, wsi leżącej koło Jezioran, oddalonej o 26 kilometrów od Olsztyna. Wydarzeniem, wokół którego zbudowano fabułę reportażu, jest promocja książki *Nasz Derc – wieś z duszą*, która odbyła się 15 marca 2013 roku w Jezioranach (*Wieś z duszą* 2013).

Materiał rozpoczyna się od dźwięków nagranych tuż przed rozpoczęciem spotkania promocyjnego książki oraz na początku tego spotkania (rozmowy gości i przemówienia). Słuchacze dowiadują się, że inicjatorami wydania publikacji byli członkowie Stowarzyszenia „Nasz Derc”. Bohaterami reportażu są: starsze małżeństwo mieszkające w Dercu – Józef i Stefania Myśliwowie; były dyrektor niepublicznej szkoły w Jezioranach i jego córka; państwo Ewa i Waldemar Gajewscy – właściciele miejscowego gospodarstwa agroturystycznego; Genowefa Dreźniak – lokalna kucharka, która przyrządza wspaniałe, regionalne potrawy i jest za nie nagradzana w konkursach kulinarnych; małżeństwo artystów – malarka Ewa Maculewicz i rzeźbiarz Tadeusz Maculewicz.

Ze względu na temat niniejszego artykułu na szczególną uwagę zasługuje fragment reportażu, w którym pan Józef Myśliwiec, w Dercu pełniący rolę historyka amatora i archiwisty amatora, pokazuje Alicji Kulik przedwojenną (jak sądzi) mapę, co inspiruje go do wspomniania przeszłości. Jego żona, Stefania, przywołuje natomiast wspomnienie czasów (około kilkunastu lat temu), gdy do wsi przyjeżdżali Niemcy, którzy chcieli zwiedzić to miejsce. Akcja reportażu toczy się wówczas w domu tych państwa, o czym słuchacz dowiaduje się, ponieważ słyszy szczekające psy i charakterystyczny odgłos otwieranych drzwi.

Interesującą postacią w reportażu jest również derczanin, który wraz z nieżyjącą już żoną w 1997 roku ocalił od zamknięcia trzyklasowy oddział szkoły w Jezioranach, tworząc pierwszą w Polsce szkołę niepubliczną. Została ona jednak zamknięta w 2009 roku z powodu niewystarczających środków pieniężnych (utrzymywana była wyłącznie z subwencji). Jego córka w swojej wypowiedzi podkreśliła ważną rolę, jaką w Dercu pełniła ta szkoła: „Wyjątkowa była ta szkoła, to był taki centralny punkt, w którym skupiało się życie całej miejscowości. Szkoła całkowicie kojarzy mi się z moją mamą, to było właśnie takie miejsce, w którym ona żyła i realizowała się. Tam naprawdę działało się mnóstwo rzeczy” (Kulik 2013).

Wszyscy bohaterowie reportażu podkreślają panującą we wsi jedność oraz to, że jej mieszkańcy czują potrzebę pamiętania o przeszłości. Inicjatywa założenia Stowarzyszenia „Nasz Derc”, a następnie wydania książki zrodziła się podczas ognisk, na które przychodzili niemal wszyscy mieszkańcy wsi. Ich imponująca świadomość historyczna ujawnia się w pojedynczych wypowiedziach, jak chociażby w tej pochodzącej z epilogu reportażu, dotyczącej posiadania przez jednego z mieszkańców zabytkowego pieca, na którym widnieją zapisane gotyckimi literami słowa: „Własna kuchnia warta jest więcej niż złoto”.

Młodsze pokolenia derczan również nie lekceważą o wiele starszych od siebie, którzy są niezastąpionymi świadkami historii. Uwieczniają na papierze ich wspomnienia, czego dowodem jest między innymi książka *Nasz Derc – wieś z duszą*.

Mariusz Borsiak, *Fromborskie niewypały* (2017 rok)

Reportaż (Borsiak 2017) trwa 18 minut. Jego akcja dzieje się we Fromborku, a dokładnie na terenie fromborskiego Domu Dziecka. Dziennikarz towarzyszył z mikrofonem poszukiwaczom skarbów ze Stowarzyszenia Batory, składającego się w większości z byłych wojskowych. Wyposażeni w detektory metalu, penetrowali oni teren w poszukiwaniu pamiątek po walkach toczących się w 1945 roku wokół Braniewa i Fromborka. Walki te trwały tam długo, ponieważ stacjonujące jeszcze na tych terenach wojska niemieckie, aczkolwiek zmuszane przez Armię Czerwoną do defensywy, osłaniały ludność uciekającą z Prus Wschodnich przed sowietami (*Fromborskie niewypały* 2017).

Interesujące jest to, że narrację w reportażu jego autor prowadzi z kilku perspektyw. Po pierwsze i najważniejsze – oczami urodzonego w 1936 roku Józefa Lemke, który jako ośmioletni chłopiec przychodził na teren dzisiejszego Domu Dziecka i bawił się sprzętem niemieckich żołnierzy za ich pozwoleniem, a niekiedy był nawet częstowany przez nich czekoladkami. Po drugie – z perspektywy członków Stowarzyszenia Batory. Wśród nich znajduje się poszukiwacz Norbert Owiński, który ma na koncie ponad tysiąc znalezionych pocisków. Po trzecie – historia opowiadana jest ustami pracowników i wychowanków fromborskiego Domu Dziecka, a po czwarte – właściciela kempingu we Fromborku, na którego terenie potencjalnie również może znajdować się wiele pamiątek po ostatnich dniach II wojny światowej.

Z wypowiedzi Józefa Lemke, świadka historii, słuchacze dowiadują się, jak wyglądała obrona Fromborka i Braniewa przez Niemców, przede wszystkim z perspektywy cywila. Dzięki cechom fizycznym głosu tego bohatera, niskiemu tembrowi oraz nieco mniejszej wyrazistości, a nawet słabości, odbiorca doskonale uświadamia sobie, jak cenna jest to opowieść – zarówno z uwagi na wiek Józefa Lemke, jak i na doświadczenie, które posiadał i którym zechciał się podzielić z dziennikarzem Radia Olsztyn i autorem reportażu.

Mariusz Borsiak, *Kościół za złotówkę* (2016 rok)

Reportaż (Borsiak 2016) trwa 11 minut i 47 sekund. Jego autor (który w nagraniu pełni również funkcję narratora prowadzącego słuchacza przez opowieść) udał się do kościoła ewangelickiego w Warpunach, w którym z okazji 150-lecia istnienia parafii odprawiono nabożeństwo ekumeniczne. Zorganizowało je przede wszystkim Stowarzyszenie „Freunde Masurens”, skupiające osoby pochodzące z Mazur. Kościół w Warpunach to neogotycka budowla nieużywana

od 20 lat, ponieważ, mimo że przed drugą wojną światową we wsi żyło ponad trzy tysiące ewangelików, teraz nie ma ani jednego – ich liczba sukcesywnie malała od 1945 roku (*Kościół za złotówkę* 2016).

Opowieść w reportażu prowadzona jest ustami trzech bohaterów: pastora Fryderyka Teglera, przewodniczącego Stowarzyszenia „Freunde Masurens”, który zorganizował i przewodniczył nabożeństwu ekumenicznemu; urodzonego w Warpunach Alfreda Siwika, syna przesiedleńców z Grodna, który chroni kościół w Warpunach od całkowitego zniszczenia; pastora Krzysztofa Mutschmanna z parafii ewangelickiej w Sorkwitach, którego zdaniem warpuńska świątynia powinna zostać oddana w dobre ręce. Narrację, na początku i na końcu, wzbogacają fragmenty pieśni śpiewanych podczas nabożeństwa.

Pastor Fryderyk Tegler wyraził żal, że kościół w Warpunach niszczeje. Nabożeństwo upamiętniające rocznicę powstania parafii tylko na kilka godzin ożywiło to miejsce i nie rozwiązało długotrwałych problemów. Alfred Siwik, który opiekuje się budowlą i inwentaryzuje zniszczenia, zdradził z kolei, że musiał rozwiązać problem chuliganów i złodziei, którzy wchodzili na nieogrodzony teren kościoła, plądrując go. Wspominał także sytuację, gdy zabytkowi groziło zawalenie. Jego pomysłem na ocalenie kościoła od zniszczenia jest stworzenie tam muzeum. Pastor Krzysztof Mutschmann natomiast wspominał lata dwudzieste XX wieku, kiedy raz na dwa tygodnie przyjeżdżał z Sorkwit do Warpun odprawiać nabożeństwo. Przytaczał również przykład innego kościoła ewangelickiego, w Kobułtach, który znajduje się w jeszcze gorszym stanie, ponieważ przestał być użytkowany jeszcze wcześniej niż ten w Warpunach.

Anna Minkiewicz-Zaremba, *Ludzie z Szymonki* (2013 rok)

Reportaż (Minkiewicz-Zaremba 2013) trwa 9 minut i 58 sekund. Jego akcja toczy się w Szymonce koło Rynu, gdzie w 2013 roku, na terenie działki sprzedanej przez Urząd Miasta i Gminy w Rynie, odkryto kości dawnych mieszkańców wsi. Okazało się, że jest to teren starego cmentarza parafialnego, który w latach 1566–1877 funkcjonował wokół najstarszego kościoła w Szymonce. Nekropolię zamknięto wraz z wybudowaniem nowego, istniejącego do dziś kościoła. Autorka reportażu szukała odpowiedzi na pytanie, czy na terenie dawnego cmentarza powstanie pawilon handlowy. Istniało takie prawdopodobieństwo, ponieważ prywatny właściciel działki zamierzał wybudować na niej taką nieruchomość. W Szymonce odbył się powtórny pochówek mieszkańców, ale pogrzebano jedynie szczątki znalezione na powierzchni gruntu. Zostało tam pochowanych kilka pokoleń szymonian, dlatego z pewnością teren działki kryje więcej grobów, a to właśnie stanowi przedmiot wątpliwości, a nawet kontrowersji. Elcki konserwator zabytków wszczął procedurę uznania tego miejsca za stanowisko archeologiczne, co oznacza, że jeśli nowy właściciel zechce użytkować ziemię, będzie musiał na własny koszt przeprowadzić badania archeologiczne i dokonać ekshumacji (*Ludzie z Szymonki* 2013).

Właśnie sceną ponownego pogrzebu rozpoczyna się audycja – słycać charakterystyczny dźwięk łopaty, na którą nabierany jest piach, przemówienie księdza oraz bicie dzwonów; ten dźwięk słycać w tle przez niemal cały czas trwania reportażu. Informacje o istnieniu cmentarza w miejscu sprzedanej działki oraz o bardzo prawdopodobnej większej liczbie szczątków znajdujących się pod ziemią potwierdzają bohaterowie nagrania – archeolog Jerzy Łapo, który *nota bene* niósł trumnę podczas powtórnego pochówku, oraz historyk powołujący się na publikacje naukowe o cmentarzu w Szymonce autorstwa innego badacza, Grzegorza Białuńskiego. Wśród rozmówców jest także mieszkanka Szymonek od 1959 roku. Kobieta z szacunkiem i zrozumieniem podchodzi do prac prowadzonych na terenie działki. Udaje się na powtórną pogrzeb, uzasadniając to potrzebą oddania czci dawnym szymonianiom, bez względu na ich narodowość (rosyjską czy niemiecką). Twierdzi również, że to nie pierwszy raz, gdy podczas prac budowlanych wydobyto tu ludzkie szczątki. Archeolog dodaje, że daty 1566–1877, jak i napis na nowym grobie „Dawni mieszkańcy Szymonki”, są umowne, ponieważ wciąż nie wiadomo, kiedy i ilu dokładnie mieszkańców wsi zostało pochowanych w tym miejscu.

Anna Minkiewicz-Zaremba, *Leśne drogi do wolności* (2017 rok)

Reportaż (Minkiewicz-Zaremba 2017) trwa 10 minut i 15 sekund. Został nagrany we wsi Klon, w gminie Rozogi, 22 lutego 2017 roku, czyli w dniu obchodów Dnia Patriotyzmu. Autorka chciała pokazać, jak obchodzi się ten dzień w Klonie, czyli w miejscu, gdzie znajduje się jedyny na Mazurach grób powstańca styczniowego (*Leśne drogi do wolności* 2017).

Uroczystość została połączona z Narodowym Dniem Pamięci Żołnierzy Wyklętych (przypadającym 1 marca), który również jest rokrocznie obchodzony w Klonie. Przedstawiciele władz Klonu, mieszkańcy i osoby odpowiedzialne za organizację uroczystości uważają, że losy XIX-wiecznych powstańców są zbliżone do dziejów żołnierzy wyklętych. W nagraniu wyjaśnił to wójt Klonu i jednocześnie historyk, Zbigniew Kudrzycki:

W zasadzie żołnierze wyklęci mieli podobny dylemat jak Polacy w XIX wieku. A dlaczego? W 1945 roku generał Okulicki rozwiązał Armię Krajową. Część żołnierzy podporządkowała się temu rozkazowi, natomiast część nie, ponieważ chciała dalej walczyć, ale już z innym przeciwnikiem. [...] Na tym polegał dylemat, przed którym każdy żołnierz Armii Krajowej, ale również każdy dorosły Polak, który żył w 1945 roku, musiał stanąć: czy dalej walczyć, czy też podjąć działania pozytywistyczne, polegające na odbudowie państwa polskiego. Podobnych wyborów musieli dokonywać ludzie żyjący w XIX wieku, w którym wybuchały powstania, ale obok nich istniał nurt pozytywistyczny – przykład Wielkopolski czy chociażby działania Aleksandra Wielopolskiego, który rzekł, że dla Polaków można zrobić wiele, ale z Polakami niekoniecznie. Zamiast walczyć, zdecydował się budować gospodarcze podstawy państwa polskiego (za: Minkiewicz-Zaremba 2017).

W audycji występują: zespół ludowy „Klonowskie Kurpsianki” (na początku nagrania śpiewają pieśń powstańczą); Alina Zdunek – nauczycielka szkoły podstawowej w Klonie; uczniowie z Klonu i Rozóg; proboszcz parafii w Klonie – ks. Krzysztof Salamon; Rafał Tesmera z kwartalnika „Wyklęci”; wspomniany wójt gminy Rozogi i historyk – Zbigniew Kudrzycki. Rafał Tesmera niejako uzupełnił wypowiedź wójta, wskazując, że między powstańcami a żołnierzami wyklętymi istnieją również związki geograficzne, bowiem tereny Klonu, na których znajduje się grób powstańca styczniowego Jakuba Pałaszewskiego, były wykorzystywane dawniej przez jednych, a w XX wieku przez drugich:

Zarówno jedni i drudzy swoje życie powstańcze, żołnierskie, w większości prowadzili w lasach. To, obok szpitala, było miejsce ich ucieczki i schronienia. To były miejsca zbierania sił, ale także nocnego przesuwania taktycznego do tych miejsc, w których próbowano walczyć o wolność z najeżdżącą, z okupantem, który przyjmował różny kształt, różną postać. I ten las był miejscem przerzutu, schronienia, przejścia. To tędy też, na tym pograniczu przechodzili żołnierze wyklęci, tu niedaleko, pod Ostrołęką miała miejsce bitwa powstańcza, więc istnieje wiele związków z lasem (za: Minkiewicz-Zaremba 2017).

Reportaż *Leśne drogi do wolności* jest dowodem na to, że mieszkańcy Klonu nie zapominają o grobie powstańca styczniowego, nie tylko porządkując go, ale również organizując przy nim patriotyczne uroczystości. Dzięki temu przypominają o tym, co działo się w przeszłości na Warmii, Mazurach, i – w tym przypadku – na Kurpiach. Obecność w nagraniu przedstawicieli różnych pokoleń świadczy również o tym, że wiedza ta przekazywana jest młodszymi, dzięki czemu istnieje szansa, że pamięć o historii regionu nie zginie.

Ewa Zdrojkowska, *Tiburcja, Maurycja, Leonis i inne* (2017 rok)

Reportaż (Zdrojkowska 2017) trwa 11 minut i 30 sekund. Opowiada o zamordowanych w czasie drugiej wojny światowej, w 1945 roku, siostrach zakonnych z Prowincjonalnego Zgromadzenia Sióstr Katarzynek w Braniewie, pracujących między innymi w szpitalu w Olsztynie i w kościele w Kętrzynie. Narratorką ich historii jest siostra Angela Krupińska (*Tiburcja, Maurycja, Leonis...* 2017 rok).

Mimo że opowieść jest prowadzona z perspektywy siostry zakonnej, a więc osoby, która życie podporządkowała wierze i Bogu, słuchacze dowiadują się o historii konkretnych osób i miejsc związanych nie tylko z Kościołem katolickim. Dwie z zabitych przez żołnierzy Armii Czerwonej zakonnice – siostra Adelgarda i siostra Sabinella – które pracowały w kościele w Kętrzynie, w szczególności zainspirowały siostrę Angelę, ponieważ podczas ucieczki mieszkańców w 1945 roku pomagały tym, którzy nie byli w stanie się ewakuować, czyli chorym i starszym. Udzielając pomocy, nie zwracały uwagi na wyznanie, pomagały także protestantom. Przypląciły te czyny brutalną śmiercią – zginęły przywiązane liną do samochodu i wleczone za nim ulicami miasta.

Istotna z punktu widzenia wiedzy historycznej o regionie jest również opowieść o klasztorze w Lidzbarku Warmińskim – jedynym miejscu, w którym zachowały się ślady męczeństwa sióstr katarzynek. Rozmowa toczy się w tym właśnie klasztorze, a dokładnie w refektarzu, gdzie w klimat miejsca wprowadzają dźwięki tła (dźwięk otwieranych drzwi, charakterystyczny pogłos). Po tygodniach przetrzymywania i tortur zginęły tam trzy siostry, które do końca nie wyrzekły się swojej wiary. Jedna z nich została zastrzelona, podczas gdy modliła się, klęcząc na środku refektarza. Do dziś zachował się fragment podłogi o wymiarach metr na metr, na którym widoczne są ślady krwi. Jeśli toczyłby się proces beatyfikacyjny lub kanonizacyjny, zauważa siostra Angela, mogą one posłużyć za relikwię.

Reportaż stanowi nie tylko świadectwo tragicznych losów zakonnice ze Zgromadzenia Sióstr Katarzynek w Braniewie na początku 1945 roku, ale również losów ludności mieszkającej na Warmii i Mazurach w tym czasie.

Maja Kwiatkowska, *Co się wydarzyło w Małszewie* 21 stycznia 1945 roku? (2017 rok)

Reportaż (Kwiatkowska 2017) trwa 15 minut i 40 sekund. Jego autorka postanowiła poszukać odpowiedzi na tytułowe pytanie: „Co się wydarzyło w Małszewie 21 stycznia 1945 roku?”. Małszewo leży w gminie Jedwabno, niedaleko wsi Łajs w gminie Purda, a lasy małszewskie to okolice Pasymia w powiecie szczywieńskim. Tereny te są nazywane „szlakiem tatarskim” z powodu wydarzeń z 1656 roku, kiedy to Małszewo ucierpiało podczas najazdu tatarsko-polskiego na Prusy Książęce. O wydarzeniach z 21 stycznia 1945 roku opowiada Marta Matyszewska, polska Mazurka, która miała wówczas dziewięć lat. Czekała trzy dni na ratunek na siarczystym mrozie, straciła dłonie i stopy. Jej matka oraz trzy siostry zginęły (*Co się wydarzyło w Małszewie... 2017*).

Rodzinę Marty Matyszewskiej zabili żołnierze Armii Czerwonej, którzy weszli na tereny Mazur w 1945 roku. Mieszkańcy Małszewa otrzymali nakaz opuszczenia gospodarstwa. Mama głównej bohaterki reportażu pochodziła z Łajsu, a zatem postanowiła przez las udać się właśnie tam, ponieważ uznała, że taka droga będzie bezpieczniejsza. Niestety napotkali czerwonooarmistów, którzy zastrzelili niemal całą rodzinę. Mała Marta ocalała, ale podczas trzech dni oczekiwania w lesie na pomoc w wyniku odmrożenia została okaleczona. Opowieść uzupełnia pisarka Wioletta Sawicka, zainspirowana losami Marty Matyszewskiej autorka książki *Wyspy szczęśliwe* (Sawicka 2017). Oprócz opowieści o tragicznych losach głównej bohaterki i jej najbliższych, narracji uniwersalnej w kontekście losów Mazurów w tamtym czasie, w reportażu poruszono istotne zagadnienie narodowości. Marta Matyszewska mówi bowiem, że nie jest ani Polką, ani Niemką, tylko po prostu Mazurką, „człowiekiem stąd”, dlatego nie chciała wyjechać do Niemiec.

Z tragedią tamtego stycznia kontrastuje dźwiękowa oprawa reportażu, podkreślająca piękno lasu i słoneczną pogodę, która była akurat tego dnia, kiedy autorka audycji pojechała na nagranie do Małszewa – śpiew ptaków, odgłos kroków osób idących po trawie, liściach.

Podsumowanie

Przeanalizowane reportaże radiowe poruszające tematykę powojennej historii regionu Warmii i Mazur dowodzą, że reportażyści Radia Olsztyn uznają ten okres za ważny rozdział w dziejach mieszkańców tych ziem. Znakomicie odpowiadają one definicji reportażu radiowego Moniki Białek, cytowanej na początku artykułu, jak również bez wątpienia posiadają cechy gatunkowe wyróżnione między innymi przez Alinę Słapczyńską, czyli aktualność oraz to, że bezpośrednią przyczyną ich powstania były autentyczne zdarzenia i sprawdzalny zapis rzeczywistości (1979, za: Białek 2010: 122). Do stworzenia wszystkich opisanych audycji przyczyniło się bowiem aktualne wydarzenie – na przykład rocznica, odsłonięcie pomnika czy początek prac archeologicznych lub poszukiwawczych. Bardzo ważny jest w nich kontekst historyczny, podobnie istotną rolę pełni społeczne tło wydarzeń. Losy bohaterów i miejsc zostały również zaprezentowane w sposób wielowątkowy. Reportaże te można zatem zakwalifikować do następujących kategorii, wyróżnionych z uwzględnieniem poszczególnych aspektów:

- reportaże historyczne (ze względu na tematykę),
- reportaże środowiskowe i społeczno-obyczajowe (ze względu na charakterystykę środowiska),
- reportaże fabularne (ze względu na sposób ukazania faktów),
- reportaże publicystyczne (ze względu na sposób ujęcia tematu)¹⁰.

Nie można jednak uznać tej klasyfikacji za wyczerpującą i ostateczną, ponieważ poszczególne nagrania różnią się od siebie formą i treścią – chociażby proporcjami między radiowymi środkami wyrazu a zawartością merytoryczną oraz sposobem przedstawiania faktów. Nie bez znaczenia pozostaje również to, że ich autorzy preferują odrębne style tworzenia swoich audycji. W związku z powyższym trudno również przyporządkować dany materiał do jednej kategorii – właściwym tego przykładem jest między innymi reportaż *Co się wydarzyło w Rapie?*, który z powodzeniem można zakwalifikować do audycji wpisujących się w tematykę troski o pamięć o miejscu (grobowiec rodu von Fahrenheit) i jednocześnie pamięć o ludziach (ród von Fahrenheit).

Dziewięć przedstawionych reportaży ujawnia oczywiście, co już wspomniano, cechy gatunku, jakim jest reportaż radiowy, ale po dokonaniu analizy trudno oprzeć się wrażeniu, że nad walorami artystycznymi dominują te informacyjne. Ich autorzy nie korzystają bowiem z dużej liczby radiowych środków wyrazu,

¹⁰ Takie klasyfikowanie reportaży zaproponował Kazimierz Wolny w swojej książce *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945–1985* (Wolny 1991).

a czas trwania niektórych reportaży (niewiele przekraczający 10 minut) również przemawia za tym, że ich powstaniu przyświecały przede wszystkim cele informacyjne. Świadczy o tym ponadto ich charakter publicystyczny (nie literacki), w którym przeważają elementy sprawozdawczości, oraz chociażby autoprezentacja bohaterów reportażu zastosowana między innymi we *Fromborskich niewypałach* Mariusza Borsiaka. Według Białek ten sposób przedstawienia bohatera kojarzony jest przede wszystkim z dziennikarstwem informacyjnym (Białek 2010: 122).

Uwagę zwraca tematyka tych audycji. W przeanalizowanych nagraniach często wspomina się styczeń 1945 roku, a więc okres drugiej wojny światowej, który dla Warmii i Mazur okazał się niezwykle tragiczny – głównie dla mieszkańców tych ziem, ale także dla miejsc posiadających niezaprzeczalną wartość dziedzictwa materialnego. Wkraczający na tereny Warmii i Mazur czerwonoarmiści byli negatywnie nastawieni do zamieszkującej tu ludności. Autochtonów uważali za Niemców, czyli za wrogów, dlatego nierzadko w bestialski sposób się z nimi rozprawiali (Sroga 2014).

Przeanalizowane reportaże w znakomity sposób wypełniają jedną z najważniejszych funkcji mediów publicznych – funkcję edukacyjną. Przestrzegają przed zapomnieniem i zachęcają młode pokolenia słuchaczy do aktywności na rzecz pamięci o ludziach, wydarzeniach i miejscach, które ukształtowały tożsamość narodową, regionalną i społeczną. Autorka jest przekonana, że badania te warto kontynuować i śledzić dalsze poczynania dziennikarzy olsztyńskiej rozgłośni, przed którymi, tak samo jak przed badaczami, z pewnością jeszcze wiele nieodkrytych lub nie w pełni odkrytych tematów, które kryje warmińsko-mazurska ziemia.

Bibliografia

- Białek, Monika. 2010. *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*. Poznań – Opole: Wydawnictwo Naukowe.
- Cichy, Marta. 2016. Radio Olsztyn. W: Kuca, Paweł, Furman, Wojciech, i Wolny-Zmorzyński, Kazimierz. *Radio regionalne w Polsce*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 155–168.
- Drygas, Maciej. 2010. Wyzwolić wyobraźnię. W: Skworz, Andrzej, i Niziołek, Andrzej (red.). *Biblia dziennikarstwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 307–328.
- Sawicka, Wioletta. 2017. *Wyspy szczęśliwe*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Skrzypczak, Józef (red.). 1999. *Popularna encyklopedia mass mediów*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz.
- Szydłowska, Magdalena. 2013. Problematyka pamięci i upamiętniania w audycjach lokalnego radia i telewizji. W: Narojczyk, Krzysztof (red.). *Olsztyn jako region pamięci w latach 1989–2013*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s. 135–180.
- Wolny, Kazimierz. 1991. *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945–1985*. Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie.
- Wolny-Zmorzyński, Kazimierz, Kaliszewski, Andrzej, i Furman, Wojciech. 2009. *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Netografia

- Ania Minkiewicz-Zaremba laureatką nagrody Okęckiej-Bromkowej. 2016. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/ania-minkiewicz-zaremba-laureatka-nagrody-okেকেckiej-bromkowej/01304839> [16.11.2017].
- Co się wydarzyło w Malszewie 21 stycznia 1945 roku? 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/co-sie-wydarzylo-w-malszewie-21-stycznia-1945-roku-odpowiedz-na-to-pytanie-w-reportazu-mai-kwiatkowskiej-zapraszamy-dzis-o-godzinie-18-30/01338189> [18.11.2017].
- Co się wydarzyło w Rapie? 2015. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/co-sie-wydarzylo-w-rapie/01240268> [15.11.2017].
- Fromborskie niewypały. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/fromborskie-niewypaly/01353956> [16.11.2017].
- Grand Press dla Alicji Kulik z Polskiego Radia Olsztyn. 2016. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/grand-press-dla-alicji-kulik-z-polskiego-radia-olsztyn/01313479> [16.11.2017].
- Historia Radia Olsztyn. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/historia-radia-olsztyn> [19.11.2017].
- Kochaj, jak długo możesz kochać. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/kochaj-jak-dlugo-mozesz-kochac/01327835> [19.11.2017].
- Kościół za złotówkę. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/kosciol-za-zlotowke/01287659> [17.11.2017].
- Leśne drogi do wolności. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/lesne-drogi-do-wolnosc/01324959> [26.04.2018].
- Ludzie z Szymonki. 2013. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/23287/0123287> [26.04.2018].
- Mariusz Borsiak. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/mvc/autorzy/show/6> [16.11.2017].
- Sroga, Piotr. 2014. *Krwawiąca Warmia*. [Online]. Gosc.pl. Dostęp: <https://www.gosc.pl/doc/1858568>. Krwawiąca-Warmia [30.05.2018].
- Tiburcja, Maurycja, Leonis i inne. 2017. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/tiburcja-maurycja-leonis-i-inne/01324197> [18.11.2017].
- Wiś z duszą. 2013. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/reportaz-pt-wies-z-dusza-zapraszamy-we-czwartek-o-godz-17-15/0139310> [14.11.2017].

Reportaże

- Borsiak, Mariusz. 2016. *Kościół za złotówkę*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/kosciol-za-zlotowke/01287659> [17.11.2017].
- Borsiak, Mariusz. 2017. *Fromborskie niewypały*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/fromborskie-niewypaly/01353956> [16.11.2017].
- Kulik, Alicja. 2013. *Wiś z duszą*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/reportaz-pt-wies-z-dusza-zapraszamy-we-czwartek-o-godz-17-15/0139310> [14.11.2017].
- Kulik, Alicja. 2015. *Co się wydarzyło w Rapie?* [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/co-sie-wydarzylo-w-rapie/01240268> [15.11.2017].
- Kulik, Alicja. 2017. *Kochaj, jak długo możesz kochać*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/kochaj-jak-dlugo-mozesz-kochac/01327835> [19.11.2017].
- Kwiatkowska, Maja. 2017. *Co się wydarzyło w Malszewie 21 stycznia 1945 roku?* [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/co-sie-wydarzylo-w-malszewie-21-stycznia-1945-roku-odpowiedz-na-to-pytanie-w-reportazu-mai-kwiatkowskiej-zapraszamy-dzis-o-godzinie-18-30/01338189> [18.11.2017].
- Minkiewicz-Zaremba, Anna. 2013. *Ludzie z Szymonki*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/23287/0123287> [26.04.2018].
- Minkiewicz-Zaremba, Anna. 2017. *Leśne drogi do wolności*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/lesne-drogi-do-wolnosc/01324959> [26.04.2018].
- Zdrojkowska, Ewa. 2017. *Tiburcja, Maurycja, Leonis i inne*. [Online]. Ro.com.pl. Dostęp: <https://ro.com.pl/tiburcja-maurycja-leonis-i-inne/01324197> [18.11.2017].

Streszczenie

W artykule przedstawiono analizę formy i treści dziewięciu reportaży traktujących o historii Warmii i Mazur, które wyemitowano w Radiu Olsztyn w latach 2013–2017. Reportaże to jedne z najważniejszych, jeśli nie najważniejsze gatunki radiowe, zwłaszcza w rozgłośniach publicznych. Z powodu bogactwa środków wyrazu, skomplikowanych narracji oraz wagi poruszanych w nich tematów stanowią swego rodzaju wizytówkę danej stacji radiowej, a co za tym idzie, są wyzwaniem dla ich twórców. Analiza wykazała, że wydarzenia historyczne, które miały miejsce na Warmii i Mazurach, przyciągają uwagę dziennikarzy Radia Olsztyn. Tematem, który przeważa w reportażach o historii Warmii i Mazur w Radiu Olsztyn, jest koniec drugiej wojny światowej, a konkretnie 1945 rok – jeden z najbardziej tragicznych okresów w dziejach tego regionu. Reportaże te wpisują się w misję mediów publicznych, zwłaszcza edukacyjną i związaną z pamięcią o przeszłości.

History of Warmia and Mazury Presented in Radio Documentaries Broadcast on Radio Olsztyn from 2013 to 2017

Summary

In this article an analysis of eight radio documentaries broadcast on Radio Olsztyn from 2013–2017 which discuss historical events in Warmia and Mazury is presented. Radio documentaries are one of the most important radio programmes, especially in public radio, and one of the most challenging for their authors. This analysis shows that the historical events in Warmia and Mazury attract the attention of Radio Olsztyn's journalists. The most important events are those about the events from the end of the Second World War. It was one of the most tragic periods for the region. Those radio documentaries help to educate young generations who must remember about the past and that is one of the main goals of public media.

Eliza Matusiak

<https://orcid.org/0000-0003-2455-024>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

O specyfice słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* – analiza i interpretacja

Słowa kluczowe: słuchowisko, sztuka radiowa, radioznawstwo, opowieść, Adam Chyliński, Bartosz Szpak

Key words: radio drama, radio art, radio studies, story, Adam Chyliński, Bartosz Szpak

Wstęp

Fikcjonalna sztuka audialna stale, od 1925 roku¹ rozwija się w Teatrze Polskiego Radia. Powstają liczne słuchowiska, również w rozgłoszeniach regionalnych. Kontynuowane są seriale radiowe, na przykład kultowi już *Matysiakowie*. Choć Polskie Radio² jest głównym ośrodkiem tworzącym sztukę radiową, teatr wyobraźni istnieje także poza radiowymi rozgłoszeniami, czego przykładem może być słuchowisko *Kim jest Max Winckler?* autorstwa – a także w reżyserii – Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka. Celem przyświecającym powstaniu artykułu na temat dzieła łódzkich twórców jest przybliżenie tej produkcji oraz zaznaczenie jej wyróżników w warstwach fabularnej oraz fonicznej na tle dystynktywnych cech słuchowiska jako gatunku. Jednocześnie w swoich rozważaniach zwrócę uwagę na atypowe i nieszablonowe cechy analizowanego utworu w odniesieniu do definicji genologicznej teatru radiowego³. W formułowaniu wniosków badawczych posłużyłam się analizą, a zatem jakościową metodą badawczą, jako jedną z metod charakterystycznych w metodologii badań nad mediami⁴. Analiza i interpretacja wybranego dzieła pozwoliła mi skupić się na sposobach,

¹ „[...] 29 listopada 1925 roku, czyli już w kilka miesięcy po pierwszych próbach nadawczych, przygotowano na antenę radiową obszerne fragmenty *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego w opracowaniu i reżyserii Mikołaja Alojzego Kaszyna (1895–1977), pierwszego etatowego kierownika działu programowego. Prapremierę tego radiowego spektaklu (jeszcze pod szyldem Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego) uznaje się za początek radia artystycznego w Polsce. W rok później – już przed mikrofonami Polskiego Radia – pojawiły się kolejne słuchowiska, głównie montaż i adaptacje literatury polskiej” (Dziwiątkowski 2018).

² Joanna Bachura-Wojtasik pisała również o słuchowiskach radia TOK FM w pracy *Od strony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe* (Bachura-Wojtasik 2012: 92–98).

³ Szerzej na ten temat zob. między innymi opracowania: Joanny Bachury-Wojtasik (2012: 30–40), Sławy Bardijewskiej (2001: 43), Eweliny Godlewskiej-Byliniak (2014: 451–461), a także Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej (2012: 11–30).

⁴ Zob. Lisowska-Magdziarz (2013: 27–42).

w jakie jego twórcy konstruują świat przedstawiony, oraz na istocie znaku fonicznego. Na język słuchowiska składają się między innymi słowo i jego głosowa interpretacja, gest foniczny, muzyka, cisza. W prezentowanym artykule moje podejście badawcze ukierunkowała zatem semiotyka materii radiowej.

Kim jest Max Winckler? a wyróżniki definicyjne słuchowiska

Słuchowisko, zgodnie z definicją Sławy Bardijewskiej,

[...] jest dziełem sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim. Słuchowisko ma więc podwójną postać: jest dziełem autorskim, opartym na słowie pisanim potencjalnie dźwiękowym, otwartym na wielość realizacji, i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną konkretyzacją tekstu (Bardijewska 2001: 43).

Zarówno za „słowo pisane potencjalnie dźwiękowe”, jak i reżyserię „fonicznej konkretyzacji tekstu” w utworze *Kim jest Max Winckler?* odpowiadają A. Chyliński i B. Szpak. Ich słuchowisko to opowieść kryminalna z elementami thrillera, osadzona w Łodzi i Wiedniu przełomu XIX i XX wieku. Max Winckler jest młodym mężczyzną mieszkającym w Wiedniu, którego od dzieciństwa nękały senne koszmary. Pewnego dnia dowiaduje się o śmierci swego przyjaciela Johanna Neumayera, a informację tę otrzymuje od Ludwiga Liebenthala, współnika zmarłego. Winckler wyrusza do Łodzi, gdzie ma zrzec się praw do majątku, którego jest jedynym spadkobiercą. Zostaje jednak wplątany w kryminalną intrygę, w której kolosalne znaczenie mają jego sny.

Sława Bardijewska, badając sztukę audialną, dostrzegła jej dystynktywne właściwości:

Słuchowisko jest formą krótką, skondensowaną, która we wszystkich swoich warstwach rządzi się ekonomią czasu i intensywnością ekspresji. W klasycznym słuchowisku budowa akcji, przebieg konfliktu, jak również kreacja postaci są rygorystycznie podporządkowane temu prawu – sytuacja dramatyczna ma znaczną wyrazistość i dużą wewnętrzną dynamikę, konflikt odznacza się ostrą linią rozwoju, a bohater zostaje szybko i silnie zarysowany (Bardijewska 2001: 64).

Owe wyznaczniki zdają się nie być w pełni adekwatne wobec dzieła Chylińskiego i Szpaka. Błędem byłoby nazwanie słuchowiska ich autorstwa mianem utworu o tradycyjnej budowie. *Kim jest Max Winckler?* nie jest formą ani krótką, ani skondensowaną, a determinanta czasu również daleka jest od tradycyjnego postrzegania teatru wyobraźni, bowiem dzieło to składa się z pięciu części i trwa blisko dwie godziny. Tempo zarysowywania sylwetki bohatera, w odniesieniu do klasycznego słuchowiska, także zostało zaburzone. Pytanie zawarte w tytule utworu do ostatnich minut pozostaje bez odpowiedzi, a wyraźne zaznaczenie najbardziej znaczących cech postaci następuje w dalszych minutach trwania

opowieści – nie zaś u jej otwarcia. Zabieg ten powodowany jest względami fabularnymi i charakterologiczną konstrukcją bohatera⁵.

Rozważając kolejne cechy typowe dla teatru radiowego, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 26) zwróciła uwagę, że „[...] scenariusz słuchowiska oryginalnego już w chwili powstawania bierze pod uwagę, przynajmniej teoretycznie, pewne specyficzne dla tego medium warunki, na przykład [...] niezbyt dużą liczbę występujących postaci [...]”. Owo ograniczenie liczebności obsady aktorskiej dalekie jest od wielości głosów, z którymi styka się odbiorca w *Kim jest Max Winckler?* Wśród postaci głównych⁶ można wyróżnić tytułowego Maksa Wincklera oraz Julię Janicz; do bohaterów drugoplanowych (Pawlik 2014: 136–139) zaliczają się: Szczęsny, Wozniacow, Ludwig Liebenthal, doktor Wiltsch, Helena, Baba, Aloszka oraz Hirsch. Natomiast bohaterowie epizodyczni (Pawlik 2014: 136–139) to aż szesnaście głosów wybrzmiewających w wielu momentach akcji.

Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 26) uzupełniła listę cech właściwych produkcji radiowej o „[...] jasną, klarowną linię organizującą treść utworu (na przykład konflikt psychologiczny lub jednorodna, wyrazista akcja) przy uwzględnieniu historycznie zmiennych możliwości tzw. kuchni akustycznej”. Analizowane słuchowisko rozpoczyna się od dźwięków akustycznych, muzyki i urwanych krzyków, które łączą się w kakofonię; sugerują jednocześnie, że bohater właśnie śni. Oniryczność nie wiąże się tu jednak z wyciszeniem, a sen sugeruje niepokój. Linia porządkująca fabułę opowieści nie została wyraźnie wyznaczona. Płazczyzna jawy w świecie przedstawionym przenika się z warstwą koszmarów sennych bohatera.

Joanna Bachura-Wojtasik (2012: 49) dostrzegła, że „[...] sztuka radiowa zmusza słuchacza do czujnego odbioru, wzmożonej koncentracji po to, by odbiorca nie utracił kontaktu z dziełem, by nie nastąpiła utrata ciągłości dzieła, a to wiązałoby się z zachwianiem logiki, a nawet sensu artystycznego dzieła”. To spostrzeżenie badaczki jest szczególnie istotne wobec utworu pozbawionego wizualności, o jednozmysłowym sposobie percepcji. W przypadku sinusoidalnej wędrówki bohatera między jawą a przywidzeniami⁷, marzeniami sennymi, które zdają się mieć profetyczny wpływ na „realny” świat przedstawiony, skupienie słuchacza jest szczególnie zasadne dla zrozumienia istoty przekazu. Jak słusznie zauważyła Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 173): „[...] sztuka żyje w czasie i nie »potrafi« być atemporalna ze swej istoty; również samo życie jest zawsze przedstawiane i postrzegane temporalnie. Na pozór w pewnej sprzeczności z tym stwierdzeniem pozostają teksty *science fiction* i wszelkie inne wytwarzające światy alternatywne”. Warstwa snów w dziele Chylińskiego i Szpaka znajduje się właśnie w pozorowanej sprzeczności z temporalnością sztuki audialnej. Bo, choć na pozór atemporalna, warstwa oniryczna jest odezwana od wydarzeń „właściwego” świata przedstawionego, to pozostaje z nim

⁵ Więcej o konstrukcji postaci piszę w dalszej części tekstu.

⁶ O typologiach postaci pisała Aleksandra Pawlik (2014: 136–139).

⁷ Łączenie rzeczywistości świata przedstawionego z omamami, imaginacjami jest cechą wyróżniającą także słuchowisko *Andy* autorstwa i w reżyserii Krzysztofa Czeczota. Dzieło to zdobyło nagrodę Prix Europa w 2013 roku.

w stałej korelacji, jest zakotwiczona w określonej czasoprzestrzennie płaszczyźnie. Michał Kaziów (1973: 93), pisząc o tworzywie artystycznych dzieł audialnych, konstatuje, iż „[...] akcja słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, a konstituuje się jako imaginatywna rzeczywistość w twórczej wyobraźni słuchacza”. W słuchowisku *Kim jest Max Winckler?* można wykazać tę dwoistość imaginatywnej rzeczywistości. Z jednej strony, zgodnie z tezą M. Kaziowa, rzeczywistość ta kształtuje się w wyobraźni odbiorcy; z drugiej zaś strony jej formowanie jest dostrzegalne w samym świecie przedstawionym dzieła, ponieważ nie zawsze możliwe jest jednoznaczne określenie, które zdarzenia zaistniały w faktycznej fabule utworu, a które są jedynie wyobrażeniami, snami lub złudzeniami postaci.

Postać Maksa Wincklera

Intensywna ekspresja dźwięków, swoista kakofonia, od pierwszych sekund trwania audycji pozwala odbiorcy suponować, że bohater jest człowiekiem pełnym sprzeczności, o nieco mrocznym usposobieniu. Twórcy słuchowiska uważają, że to przestrzeń akcji determinowała pojawienie się pomysłu na taką opowieść i takiego bohatera:

[...] to właśnie miejsce akcji zrodziło Maksa Wincklera. Łódź w całej swojej okazałości, z pałacem Poznańskiego i rymsztokiem za rogami. Z dziećmi w beczkach i trzygodzinnymi mszami o uzdrowienie, na które przyjeżdża pół Polski. Powiedzieć, że to miasto kontrastów, to zdecydowanie za mało. To bałagan, chaos, strach, śmiech – cudowna, inspirująca mieszanka. Spotkaliśmy się kiedyś [z Bartoszem Szpakim] i od słowa do słowa z tego ponurego, groteskowego i fantastycznego zarazem miasta wyszedł nagle nasz główny bohater. Stał po środku Piotrkowskiej i patrzył na nas, a my wiedzieliśmy, że go bierzemy, całego. Tuż obok stała gotowa historia⁸.

Maksa Wincklera można określić mianem bohatera realistycznego, skonstruowanego na podstawie struktury dialogowej. Rozmowy ujawniają poszczególne zalety i wady tej postaci. Przykładem dialogu, który sugeruje, jakimi cechami obdarzony został bohater, jest rozmowa Maksa z Liebenthalem jeszcze przed przybyciem do Łodzi:

Liebenthal: Guten Abend. Ludwig Liebenthal. Kłaniam się nisko.

Max Winckler: Witam.

Liebenthal: Gorąco współczuję z powodu śmierci Johanna.

Narrator: Liebenthal przytulił Maksa po ojcowsku. W tym wylewnym uścisku było jednak coś więcej niż samo współczucie.

⁸ Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku (z archiwum autorki). Wszystkie uzupełnienia w cytatach, podane w nawiasach kwadratowych, pochodzą od autorki artykułu.

Liebethal: Niezmiernie się cieszę na to spotkanie.

Max Winckler: Dziękuję i wzajemnie. Jak to się stało?

Liebethal: No cóż. Nagła choroba i serce nie wytrzymało. Tak... dla mnie on też był bardzo drogi. Ale zastanawiasz się zapewne, co tu robię. Wystarczyłyby przecież list.

Max Winckler: Hmm. Niewątpliwie.

Liebethal: Tak jak już mówiłem twojemu ojcu, mój wspólnik chciał, żebym osobiście zadbał o wykonanie testamentu. Usiądźmy może, proszę. [...] W celu wypełnienia całej procedury i przekazania pieniędzy musiałbyś przyjechać do Łodzi. Wymóg zarządu spółki. Oczywiście nie ma pośpiechu. Twój ojciec nie jest przekonany do tego wyjazdu, więc pewnie będziecie chcieli wspólnie się...

Max Winckler: Ojciec nie jest decyzyjny w tej sprawie!

Choć to Liebethal kieruje rozmową, odpowiada za jej przebieg, to słuchacz poznaje pewne wyznaczniki charakterologiczne bohatera – jego powściągliwość, oschłość w kontaktach międzyludzkich oraz niechęć i zdystansowanie wobec ojca. Z zabarwienia głosu Maksa Wincklera można wysnuć wniosek, że jedyną bliską mu osobą był zmarły przyjaciel – Johann. Rolę tworzywa dźwiękowego w słuchowisku tak podkreślała J. Bachura-Wojtasik:

Nieprzypadkowo głos człowieka uchodzi za jeden z najważniejszych elementów słuchowiska. Wyznacza bowiem foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego. [...] umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela [...] (Bachura-Wojtasik 2012: 135).

Z kolei Aleksandra Pawlik, uzupełniając wnioski o wadze głosu w teatrze audialnym, zauważyła, że:

Teatr radiowy oferuje bogate możliwości ekspresji słownej, buduje intymną relację ze słuchaczem. Posługuje się gradacją dynamiki i intensywności wypowiedzi: począwszy od szeptu, poprzez szczególną intonację, aż do krzyku wzmocnionego pogłosem – rozszerza możliwości znaczeniowe słowa i głosu (Pawlik 2014: 97).

Owa gradacja jest charakterystyczna dla głównej postaci słuchowiska Chylińskiego i Szpaka. Audycja przepełniona jest zdaniem wypowiedzianymi półszepem, które odnoszą się do niepewności Maksa, ale również do jego ignorancji lub niechęci wobec niektórych napotykanym osób. Szept nierzadko przechodzi w krzyk, który odbija się echem w akustycznej scenografii dzieła, kiedy bohater nie jest w stanie zapanować nad koszmarami sennymi.

Max przedstawia się odbiorcy jako osoba, zgodnie z założeniami twórców, pełna kontrastów. Szorstki, nerwowy indywidualista, arystokrata (nazwany zostaje tak przez policjanta), wycofany z relacji rodzinnych, jednocześnie zagubiony i głęboko poruszony śmiercią bliskiej mu osoby. Dzięki metodzie pośredniej, która „[...] ukazuje go stopniowo poprzez uczestnictwo w zdarzeniach, przez zachowania i decyzje, tworząc [...] sylwetkę zindywidualizowaną psychologicznie i językowo”

(Bardijewska 2001: 64), słuchacz postrzega Maksa jako postać porywczą, której próba ucieczki od ludzi i rzeczywistości może wynikać z koszmarów sennych. „Bohater realistyczny [jakim jest Max] bliski jest rzeczywistości, charakteryzuje się dużą ilością wyznaczników osobowych – zewnętrznych i wewnętrznych – służących silnej indywidualizacji jego sylwetki” (Bardijewska 2001: 65).

Niezwykle istotną funkcję w podkreślaniu cech osobowościowych, ale także wyrażaniu mimiki w audialnej ekspresji, pełnią gesty foniczne. Przyspieszone oddechy, jęknięcia, które wydaje z siebie Max podczas pobytu w więzieniu lub w trakcie ucieczki z domu Julii, mają znaczenie semantyczne – są słyszalnymi grymasami bólu spowodowanego obrażeniami doznanymi podczas pobicia Maksa przez policjantów. „Również dźwięki paralingwistyczne czy inaczej – gesty foniczne: westchnienia, pomruki, śmiech, które nie tworzą słów ani ich części [...] umożliwiają odczytanie, dekodowanie teatru audialnego” (Bachura-Wojtasik 2012: 129)⁹. Dźwięki bezfonemowe¹⁰ są także niezwykle sugestywne w scenie w części pierwszej słuchowiska, kiedy Max oddaje się miłosnym uniesieniom z prostytutką spotkaną w hotelu, a gesty foniczne związane z wybrzmieniem erotyki przechodzą w krzyk agonii dziewczyny, która umiera w płomieniach¹¹ trawiących jej ciało.

Narracja w *Kim jest Max Winckler?*

W omawianym dziele sytuację narracyjną, zgodnie z typologią Franza Stanzela (1970: 219–232), można określić jako narrację personalną. Narrator personalny nie materializuje się w konkretnej postaci, jest swego rodzaju instancją narracyjną. Nie pojawia się w płaszczyźnie wydarzeń, ale ujawnia się poprzez wypowiedzanie kolejnych kwestii, objaśniających czasoprzestrzeń, uczucia bohaterów, wrażenia, jakie odnoszą. „Postać powinna być wewnętrznie bogata, z wszystkimi niekonsekwencjami i sprzecznościami, jakie się z nią łączą, ale jednocześnie wewnętrznie spójna w tej różnorodności, tak by jej zachowania i wypowiedzi były umotywowane” (Bachura-Wojtasik 2012: 191). Motywy, o których pisze Bachura-Wojtasik, są wyraźniej ukazane dzięki słowom narratora. We wspomnianej scenie, kiedy Max znajduje się w hotelu z prostytutką, narrator mówi: „Skądś pamiętał to niejasne uczucie, które teraz sprawiało, że drgał każdy mięsień jego ciała. Ulegał jej, jakby zupełnie stracił własną wolę”. Sygnalizuje to, następującą za chwilę, utratę przytomności Maksa oraz wagę jego przeczuc. Metoda bezpośrednia prezentowania postaci, która ukazuje bohatera werbalnie (Bardijewska 2001: 64), pozwala narratorowi na dopowiedzenie uczuć i emocji, jakie targają postacią, a co za tym idzie

⁹ O geście fonicznym pisze także Józef Mayen (1972: 97).

¹⁰ Terminów „dźwięk bezfonemowy” oraz „gest foniczny” używam synonimicznie. Zob. Bachura-Wojtasik (2012: 132–133).

¹¹ Wybrzmienie płomieni nie należy do gestów fonicznych. Jest elementem „kuchni akustycznej”, która uzupełnia dźwięki bezfonemowe. Jest to szczególnie słyszalne w przytoczonej scenie.

– na dookreślenie kolejnych cech osobowości. Narrator stanowi także determinantę możliwości imaginacyjnych słuchacza, dookreślając przestrzeń, w jakiej bohaterowie aktualnie przebywają:

Narrator: W pokoju panował półmrok. Lamy rzucały czerwoną poświatę na najlepsze wnętrza, jakie mógł zaferować ten umierający przybytek. Wszystkie przedmioty, które kiedyś świadczyły o bogactwie, dogorywały pod grubą warstwą kurzu, jakby nikt nie mieszkał tam od lat.

Miejsce akcji jawi się dzięki temu opisowi jako mroczne, brudne – a tym samym umotywowane zostaje zaistnienie groźnych dla Maksa wydarzeń właśnie w tejże przestrzeni. „Narracja jest wypowiedzią nacechowaną ekspresywnie, o dużej sile sugestywności” (Bachura-Wojtasik 2012: 260), co w dziele łódzkich twórców stało się wyjątkowo znaczące.

Narrator w *Kim jest Max Winckler?* jest immanentną częścią kompozycji słuchowiska. Wpływa na możliwości dramaturgiczne – na osadzenie wydarzeń świata przedstawionego w dwóch płaszczyznach: jawy oraz snu. Koszmary senne Maksa odnoszą się nie tylko do bieżących zdarzeń, ale mają także charakter retrospektywny. Bohater nieustannie zastanawia się, dlaczego sen zawsze urywa się w tym samym momencie, zapisuje swe koszmary w notatniku, wzbogaca zapiski o szkice, co ma mu pomóc zrozumieć sny i odnaleźć ich przełożenie na aktualne wydarzenia. Pleszkun-Olejniczakowa dostrzegła, że:

[...] słuchowiska, podobnie jak dramaty sceniczne, „nie lubią” czasu linearnego. [...] Większości zawartych w słuchowiskach historii nie da się opowiedzieć chronologicznie, nie da się ukazać zdarzeń po kolei, tak, jak stawały się udziałem bohaterów. [...] Budowa o charakterze dyspozycji (a więc ukazująca zdarzenia po kolei, w ciągu linearnym, w jakim istotnie po sobie następowały) [...] w dziele audialnym [...] przekształca się w kompozycję, gdzie sieć wzajemnych relacji między motywami, budowa świata przedstawionego, układ i powiązanie jego elementów, są formowane nie zgodnie z porządkiem chronologicznym, lecz artystycznym – a więc z reguły z użyciem inwersji czasowych (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158–159).

Tym samym inwersje czasowe w dziele Chylińskiego i Szpaka są możliwe dopiero dzięki wykorzystaniu narratora znającego uczucia oraz motywy bohaterów, organizującego zarówno czas, jak i liczne przestrzenie utworu. Bardijewska (2001: 78) zaznacza, że choć narracja i dialog to elementy z sobą sprzeczne, przeciwstawne, w słuchowisku stają się komplementarne, „[...] przenikają się wzajemnie i dopełniają lub łączą na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału dzieła, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego”. Korelacja warstwy dialogowej z płaszczyzną narracji buduje dramaturgię słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* Narrator wyraża swe kwestie nie tylko pomiędzy kolejnymi dialogami, ale także w trakcie ich trwania¹², uzupełniając, dookreślając emocje bohatera.

¹² Przykładem może być przytoczona rozmowa Maksa z Liebenthalem.

Scenografia akustyczna – dźwięki i cisza

Jak pisała Pleszkun-Olejniczakowa (2012: 53), „[...] słuchowiska oryginalne, czyli teksty pisane specjalnie dla radia, tworzone [są] od razu z myślą o tym medium – z uwzględnieniem jego możliwości, ale i ograniczeń. [...] trzeba też pamiętać, że scenografię, kostiumy i rekwizyty tworzą wyłącznie dźwięki”. Dźwięk jest tworzywem budującym słuchowisko. Scenografia audialna w *Kim jest Max Winckler?* to immanentna jego część, wpływa zarówno na nastrój panujący w dziele, jak i postrzeganie bohatera. Cechy ogólne, zewnętrzne (fizyczne), społeczne oraz psychologiczne są kreślone za pomocą obu płaszczyzn: słowa oraz fonii. O ile o zainteresowaniach, manierach, pochodzeniu czy relacjach rodzinnych decyduje *verbum*, o tyle cechy psychologiczne, takie jak obsesje, fobie lub temperament, zostają dookreślone dźwiękiem.

Słuchacz może odnieść wrażenie, że Max nie zaznaje spokoju, stale boi się, że ktoś za nim podąża. Scenografia akustyczna wzmaga uczucie niepokoju, ponieważ w tle słyszalne są kroki, a więc odczucia bohatera zdają się być prawdziwe. Atmosfera grozy została zbudowana także poprzez szelesty i szepty pojawiające się w drugim planie fonicznym¹³. Dźwięki ulic miasta, krakanie kruków, tętent koni, uderzanie powozu o uliczny bruk, przyspieszony oddech, krzyki przechodzące w niemal bolesny w odbiorze pisk wprowadzają uczucie niepokoju, które jest nieodłącznym elementem życia postaci. Rozbudowana warstwa tej „kuchni akustycznej” urywa się nagle, pozwala wybrzmieć muzyce, z której, po wyciszeniu, wyłania się głos narratora, mówiącego: „Max Winckler nie wiedział, gdzie jest. Pędził między rzędami kamienic. Miał mało czasu, świat zamarzał”. Zastosowanie takiego rozwiązania kompozycyjnego pozostawia odbiorcy czas na zrozumienie, czego przed chwilą doświadczył, oraz na potwierdzenie zasadności wykorzystania wszystkich przytoczonych dźwięków tła. Scenografia audialna jest bytem komplementarnym wobec słowa. Odbiór staje się pełny, a wybory – umotywowane.

Bachura-Wojtasik, pamiętając o awizualności radiowego teatru, zwróciła jednak uwagę na obecność, podobnie jak w przypadku dzieła filmowego, planów tworzących przestrzeń. „Plany akustyczne – pisała – niewątpliwie budują przestrzeń w słuchowisku, która okazuje się mimo swej jednowymiarowości przestrzenią trójwymiarową” (Bachura-Wojtasik 2012: 232). Uzyskanie wielowymiarowości brzmieniowej nie byłoby możliwe bez stale obecnej „kuchni akustycznej”. Wyjątkowo zasadne i konieczne zdaje się być dopełnienie wielowymiarowości planów w dziele, które swą fabułę zasadza na nieustannym łączeniu się wymiarów: jawy i snu, realnych wydarzeń i złudzeń, faktów i myśli. Adam Chyliński, podczas rozmowy o powstawaniu dzieła, podkreślił:

Obudowaliśmy go [bohatera] maksymalnie dźwiękami tak, żeby w stu procentach pokazać jego naturę, jego osobowość. Myślę, że ktoś, kto słucha projektu

¹³ O planach audialnych oraz pojmowaniu głosów: „dużego” – wybrzmiewającego w pierwszym planie, dominującego, oraz „z głębi” – ludzkiego głosu pochodzącego z dalszych przestrzeni w scenie pisała Bachura-Wojtasik (2012: 232–235).

uważnie, wyłapie, że większość dźwięków to nie są po prostu tła, gwary i odgłosy miasta – to są myśli Maksa Wincklera. To jest jego świat. Świat przedstawiony to w całości nasz główny bohater. I chyba tym jest dla nas finalnie Max – inspirowanym Łodzią tygłem dźwięków, emocji, myśli. Postacią zrodzoną z dźwięku i z miasta. I tak samo jak dźwięk i jak miasto – bogatą, pełną, trudną do uchwycenia i zdefiniowania¹⁴.

Zgodnie z założeniami przyjętymi przez twórców, scenografia audialna ma swoje przełożenie na pojmowanie Maksa jako postaci. Dopiero przy współzaistnieniu oraz współwybrzmieniu części werbalnej i „kuchni akustycznej” słuchacz ma szansę uwierzyć postaci, jej wyborom i motywacjom. „Wszystkie »figury« języka słuchowiska, do których zaliczam: słowo, ujęcie radiowe, sekwencję, są jednostkami znaczącymi; wartość semantyczną przyjmują dopiero w otoczeniu kontekstualnym” (Bachura-Wojtasik 2012: 226–227). W przypadku słuchowiska *Kim jest Max Winckler?* również scenografia audialna, w określonym kontekście, jak na przykład w scenach osadzonych w snach, zyskuje potencjał semantyczny. Fonia znaczy w nich więcej niż słowo, ponieważ staje się bardziej sugestywna; zdania urywają się, półszepoty nie zawsze są dostatecznie słyszalne, by słuchacz mógł z nich wnioskować. „Efekty stanowią swoisty dźwiękowy odpowiednik wizualności, »unaoczniają« pozawerbalne elementy rzeczywistości przedstawionej, ewokują u odbiorcy niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe” (Bachura-Wojtasik 2012: 141). Dlatego tak ważne stało się dopracowanie warstwy akustycznej dzieła. Akustyka zyskała wartość poznawczą, szczególnie w odniesieniu do głównego bohatera.

Bardijewska (2001: 59) pisała o muzyce, że „[...] funkcjonuje ona w dramaturgii utworu na zasadzie harmonii lub kontrapunktu wobec słowa – kreuje wspólnie z warstwą słowną treść sytuacji czy kształt postaci bądź podważa treść słów, bierze je w nawias, tworzy kontrast”. W omawianym dziele dostrzegalny jest dwoisty charakter muzyki. Znajduje ona swe zastosowanie zarówno w sferze kompozycji utworu, jak i jego dramaturgii. Konstytutywne znaczenie dla osiągnięcia zamierzonej percepcji ma kompozycja (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158). W *Kim jest Max Winckler?* to właśnie muzyka porządkuje dzieło. Stanowi swego rodzaju przejścia między kolejnymi odcinkami słuchowiska, pozwala odbiorcy na swoisty „oddech” po wysłuchaniu fragmentów budowanych za pomocą kakofonii. Wybrzmiewa tuż po punktach kulminacyjnych lub informacjach znaczących dla fabuły. Przykład może stanowić pierwszoplanowość muzyki tuż po słowach Liebenthala informującego o tym, że zmarły Johann nie miał nikogo, był sam. Jest to wiadomość o tyle znacząca, że wpływa na rozumienie śmierci postaci oraz bieg śledztwa z nią związanego, a więc jest aktywna semantycznie (Bachura-Wojtasik 2012: 149), warunkuje niejako dramaturgię. W słuchowisku obecna jest muzyka transcendentna (Płazewski 2008: 343–344)¹⁵. Jest to „[...] muzyka stanowiąca arealistyczny komentarz twórcy

¹⁴ Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku.

¹⁵ Choć badacz omawia zagadnienia związane z filmem, a więc sztuką wizualną, to Bachura-Wojtasik obszernie uzasadnia możliwość ich odniesienia do sztuki radiowej (2012, 2010).

[...]. Pełni ona bardzo ważną funkcję w emocjonalnym przygotowaniu słuchacza do odbioru audialnego dzieła. [...] odmalowuje ona tło nastrojowe, sugeruje stany emocjonalne [...]" (Bachura-Wojtasik 2012: 153). Komentarz twórcy w *Kim jest Max Winckler?* zostaje dodatkowo wzmocniony skomponowaniem muzyki przez Bartosza Szpaka, jednego z autorów scenariusza i reżyserów słuchowiska. Muzyka rozpoczyna dzieło jako całość, a także zamyka utwór, pełniąc funkcję klamry kompozycyjnej.

Do materiału fonicznego, a więc tworzywa „kuchni akustycznej”, zaliczyć można także ciszę. „Cisza w radiu nigdy nie jest brakiem dźwięku, lecz ma swoją wartość semantyczną [...]. Cisza w funkcji ekspresyjnej ma zaskakiwać słuchacza, wywoływać szczególne napięcie emocjonalne i psychiczne, poniekąd kierować uczuciami odbiorcy” (Bachura-Wojtasik 2012: 158–159). Napięcie, wrażenie oczekiwania na nieuniknione, ale też dramatyczne wydarzenia są w dziele Chylińskiego i Szpaka wywoływane lub wzmacniane właśnie poprzez zastosowanie ciszy. Cisza, paradoksalnie, rozbrzmiewa tuż po ustaniu kafeofonii związanej ze snami Maksa. Sygnalizuje jego przebudzenie, któremu niejednokrotnie towarzyszą tragiczne zdarzenia, jak na przykład scena śmierci prostytutki; w tej scenie cisza wyraża się niezwykle dosadnie po zatrzymaniu wielości dźwięków wynikających z agonii dziewczyny. „Moment ciszy pozwala wyeksponować wybrane fazy rozwoju konfliktu, wyodrębnić najważniejsze elementy działań bohaterów, nadać wagę określonym zdarzeniom. Cisza pozwala stawiać akcenty znaczeniowe i ekspresyjne, pomocne przy fonicznej percepcji” (Bardijewska 2001: 63). Tym samym cisza w przywołanej scenie zaznacza to wydarzenie jako istotne dla stadiów przebiegu konfliktu. Feliks Netz, znakomity reżyser radiowy, w liście do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej podkreślił, że „[...] w słuchowisku nie idzie tylko o to, aby coś opowiedzieć, ważniejsze jest to, co jest »ukryte«, to, ku czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost”¹⁶. I to właśnie cisza, niejako ukrywając dźwięk, wskazuje wątki najważniejsze dla zawiązania akcji, eksponuje zagubienie bohatera w rzeczywistości świata przedstawionego.

Audiobook, serial radiowy czy słuchowisko?

Kim jest Max Winckler? to dzieło, którego zgodnie z tezami postawionymi w pierwszej części prezentowanego tekstu nie sposób nazwać słuchowiskiem klasycznym. Pod względem czasu trwania może ono przypominać audiobook. Warto jednak, moim zdaniem, zaznaczyć, że choć utwór odchodzi od tradycyjnych wyznaczników gatunkowych słuchowiska, takich jak między innymi krótki czas trwania, ograniczona liczba postaci czy jednowątkowość, to audiobookiem nie jest. Aleksandra Pawlik rozumie audiobook jako:

¹⁶ Z listu elektronicznego, od Feliksa Netza do Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej z 2008 roku.

książkę w wersji dźwiękowej, wykorzystującą profesjonalne zaplecze techniczne i głosy doświadczonych aktorów. Niekiedy to wyłącznie aktorska lub lektorska interpretacja tekstu literackiego, który ukazał się wcześniej w druku, innym razem rozbudowana audialnie forma, wykorzystująca bogactwo radiowych środków ekspresji. Choć „książka mówiona” nie jest tym samym co książka pisana, to jednak nie jest również gatunkiem teatru radiowego. Materia radiowa pełni w niej rolę służebną, warstwa dźwiękowo-akustyczna pełni funkcję ilustracyjną w stosunku do tekstu literackiego (Pawlik 2014: 15).

Dzieło Chylińskiego i Szpaka korzysta z zasobów audialnych środków ekspresji, jest audialnie bardzo rozbudowaną interpretacją tekstu, jednak tekstu scenariusza, a nie książki *sensu stricto*. Przede wszystkim, co nader ważne, materia foniczna nie pełni w *Kim jest Max Winckler?* owej „roli służebnej”, nie stanowi tła ilustrującego tekst. Jest jego podstawą, tworzywem głównym. Utwór powstał z myślą o dźwięku, został stworzony dla radiowego teatru. Choć autorzy zdecydowali się podzielić dzieło na części, nie jest ono także serialem radiowym. Jak konstatuje A. Pawlik, serial radiowy to:

[...] cykliczny gatunek dramaturgii radiowej, wykorzystujący słowo podawane przez aktorów i specyficznie radiowe środki wyrazu. [...] Podział na odcinki nie jest dokonywany mechanicznie, każda cząstka jest samodzielna dramaturgicznie i stanowi całość kompozycyjną [...]. Serial radiowy przedstawia historię stałej grupy głównych bohaterów, rozłożoną w czasie i podzieloną na co najmniej kilkanaście regularnie emitowanych odcinków (Pawlik 2014: 257).

Podział na części w *Kim jest Max Winckler?* nie jest spowodowany cyklicznością emisji. Decyzja ta wydaje się uzasadniona ze względu na możliwości percepcyjne odbiorcy. Dzieło jest wymagające pod względem czasu, jaki należy mu poświęcić, oraz pod względem wielowątkowości fabuły. Jego odcinkowość jest zatem rozsądnym wyborem przede wszystkim dla przyswojenia istoty opowieści. Jak zauważyła przywołana powyżej badaczka, serial musi składać się z co najmniej kilkunastu epizodów – w przypadku omawianej audycji jest ich zaledwie pięć. Ponadto ukazały się one razem na jednym nośniku – płycie CD, toteż nie ma mowy o regularności emisji. *Kim jest Max Winckler?* to wielkoobsadowe słuchowisko, powstałe dla teatru wyobraźni.

Podsumowanie

Kim jest Max Winckler? to dzieło szeroko wykorzystujące spektrum radiowych możliwości wyrazu. Twórcy posłużyli się w pełni tworzywem sztuki audialnej, co przyczyniło się do nadania wartości semantycznej zasobom tak zwanej kuchni akustycznej – ciszy oraz gestowi fonicznemu. Choć *Kim jest Max Winckler?* wymyka się części wyznaczników gatunkowych, jest pełnoprawnym słuchowiskiem. Max Winckler to postać, która dojrzewa wraz z biegiem wydarzeń w świecie przedstawionym. Bohater poznaje prawdę o sobie, a droga do jej odkrycia wymaga wielu poświęceń i autorefleksji, co jest niebagatelne

w przypadku teatru wyobraźni. Autorzy słuchowiska, Adam Chyliński i Bartosz Szpak, nie zaprzestali działań artystycznych i, jak sami piszą, „[...] kochają opowiadać historie”¹⁷, którym, jak myślę, warto się przyglądać.

Bibliografia

- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2010. Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku. W: Bogolebska, Barbara, i Worsowicz, Monika (red.). *Styl – dyskurs – media*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 485–496.
- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2012. *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bardijewska, Sława. 2001. *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina. 2014. Słuchowisko. W: Godlewski, Grzegorz, i in. (red.). *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 451–461.
- Kaziów, Michał. 1973. *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lisowska-Magdżar, Małgorzata. 2013. Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania. *Studia Medioznawcze*, 2, s. 27–42.
- Mayen, Józef. 1972. *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pawlik, Aleksandra. 2014. *Teatr radiowy i jego gatunki*. Toruń: Wydawnictwo Mado.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2012. *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*. Łódź: Primum Verbum.
- Plaźewski, Jerzy. 2008. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Stanzel, Franz. 1970. Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły. Tłum. Ryszard Handke. *Pamiętnik Literacki*, 4, s. 219–232.

Netografia

- Dziewiątkowski, Janusz A. 2018. *O teatrze*. [Online]. polskieradio24.pl. Dostęp: <https://polskieradio24.pl/357,Teatr-Polskiego-Radia-2018/7138,O-teatrze> [10.11.2018].

Słuchowisko radiowe

- Chyliński, Adam, i Szpak, Bartosz. 2016. *Kim jest Max Winckler?* Łódź: Biały Atrament, koprodukcja: Sound Tropez, Grupa Animusz [ebook].

Streszczenie

W artykule poddano analizie wielkoobsadowe słuchowisko *Kim jest Max Winckler?* w reżyserii Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka w celu zinterpretowania tej produkcji audialnej oraz zaznaczenia jej cech dystynktywnych. W formułowaniu wniosków autorka posłużyła się jakościową metodą badawczą – analizą. Wskazała atypowe cechy omawianego słuchowiska w odniesieniu do tradycyjnych wyznaczników definiujących teatr radiowy, a także wykorzystane przez twórców radiowe środki wyrazu, za pomocą których autorzy skonstruowali świat przedstawiony. Omówiła istotę tak zwanej kuchni akustycznej w odniesieniu do utworu *Kim jest Max Winckler?* oraz sposób prowadzenia w nim narracji.

¹⁷ Z listu elektronicznego od Adama Chylińskiego do autorki, z 15 sierpnia 2016 roku.

The Specificity of the Radio Drama *Who is Max Winckler?* – Analysis and Interpretation

Summary

In this article the radio drama *Who is Max Winckler?* by Adam Chyliński and Bartosz Szpak is analysed to exemplify and interpret this radio-play. The author uses the analysis method to formulate the final conclusions. She describes the characteristics of this artwork, which are not typical for audio drama in the classical perspective, highlighting the techniques of radio expression employed and indicates the creative ways to represent the world in radio drama. She discusses the meaning of background sounds and the kind of narration used in *Who is Max Winckler?*

Recenzje i sprawozdania

Magdalena Szydłowska

<https://orcid.org/0000-0002-6197-8876>

Urszula Doliwa

<https://orcid.org/0000-0001-6946-7555>

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Sprawozdanie z konferencji „The Radio Conference 2018: A Transnational Forum”, Prato (Włochy), 10–13 lipca 2018 roku

The Radio Conference 2018: A Transnational Forum, Prato (Italy), 10–13 July 2018: A Report

Szeroko pojęta problematyka radiowa znalazła się w centrum zainteresowania badaczy z całego świata biorących udział w dziewiątej już konferencji z cyklu „The Radio Conference: A Transnational Forum”. Tym razem spotkanie, zorganizowane przez australijski Monash University, odbyło się we Włoszech, w Prato, i trwało od 10 do 13 lipca 2018 roku. Współorganizatorami konferencji były międzynarodowe i lokalne organizacje, pośród nich brytyjskie MeCCSA¹ – stowarzyszenie skupiające badaczy i nauczycieli zajmujących się mediami, komunikacją i kulturą.

Rozległość podejmowanej podczas spotkania tematyki wskazywała na wieloaspektowe postrzeganie radia, potwierdziła także istotną jego rolę w życiu społeczeństw. Spostrzeżenia badaczy wskazały na uniwersalny charakter doświadczeń związanych z korzystaniem z tego medium, a jednocześnie pozwoliły na dostrzeżenie indywidualnych cech radiofonii w poszczególnych krajach. Co ciekawe, badacze radia uczestniczący w konferencji to znakomici teoretycy, ale bardzo często także praktycy. Sprawia to, że traktują oni materię radiową z zaangażowaniem i wyjątkową wnikliwością.

Inspiracją tegorocznej konferencji był włoski ruch Wolne Radio (wł. *Libertà d'antenna*, ang. *Antenna Freedom Movement, Free Radio*). Rozpoczęta w latach siedemdziesiątych XX wieku kampania miała na celu zapewnienie dostępu do mediów elektronicznych zarówno nadawcom komercyjnym, jak i rozgłośniom prowadzonym przez organizacje pozarządowe. Doprowadziła do zakończenia monopolu nadawczego radia publicznego. W połowie 1978 roku we włoskim

¹ MeCCSA UK – Media, Communication and Cultural Studies Association in the United Kingdom.

eterze działało ponad 2000 niezależnych stacji radiowych, a Włochy stały się wówczas światowym liderem pod tym względem. Ruch doprowadził nie tylko do uwolnienia eteru, ale także zapoczątkował nową estetykę radia zarówno w zakresie technologii produkcji, stylu, jak i formy (Padovani 2011: 205–208).

Dyskusja na temat dziedzictwa ruchu Wolne Radio we Włoszech odbyła się pierwszego dnia obrad. Wzięli w niej udział Marcello Lorrain z Radio Popolare (emblematicznej dla ruchu Wolne Radio stacji) oraz Giorgio Zanchini, autor audycji *Radio Anchiò* (porannego programu najdłużej obecnego we włoskim eterze). Debatę poprowadził Tiziano Bonini z Uniwersytetu w Sienie – współautor książki o Radio Popolare (Ferrentino i in. 2006).

Podczas konferencji zaprezentowano także mapę przestrzeni radiowej świata, znaną z uruchomionej w grudniu 2016 roku aplikacji internetowej Radio Garden². Jej funkcjonowaniu i recepcji poświęcono dyskusję „Foreign Feels Like Home: The Transnational Significance of the Radio Garden”. Aplikacja Radio Garden jest efektem prac prowadzonych w ramach projektu Transnational Radio Encounters (TRE), wspieranego przez program HERA Cultural Encounters³. Za pomocą tego internetowego narzędzia każdy może posłuchać nie tylko stacji streamującej w Internecie, znajdującej się najbliżej miejsca, w którym przebywa, ale także przekonać się, co nadają rozgłośnie znajdujące się w dowolnym miejscu na świecie. Koncepcja Radio Garden, stworzona przez zespół naukowców pracujących pod patronatem Netherlands Institute of Sound and Vision in Hilversum (Holenderskiego Instytutu Dźwięku i Wizji), spotkała się z ciepłym przyjęciem jej użytkowników na całym świecie. Uczestnicy konferencji zostali włączeni do grup roboczych mających na celu analizę platformy, jej funkcjonowania i recepcji, a także możliwości promocji i dalszego rozwoju.

O podsumowanie stanu badań nad radiem organizatorzy poprosili Kate Lacey z University of Sussex. W czasie wykładu plenarnego zwróciła ona uwagę na to, jak bardzo różnorodna stała się ta dziedzina badań i jak wielu badaczy zajmuje się tym medium na całym świecie. Interesującą prezentację na temat roli radia w przekazywaniu informacji przygotował też Graham Dixon – szef departamentu radiowego Europejskiej Unii Nadawców. Zauważył on, że opinia publiczna staje się coraz bardziej spolaryzowana, a media publiczne stają przed ważnym wyzwaniem zapewnienia spójności społecznej i stworzenia obywatelom równych szans w procesie komunikowania. Jego zdaniem radio doskonale nadaje się do realizacji tego zadania. Będąc medium wyjątkowo elastycznym, o silnych korzeniach społecznościowych, może pełnić rolę integrującą.

Panel nazwany „Women on Air” poświęcono zarówno dziennikarkom radiowym, jak i obecności problematyki kobiecej na antenie. Badaczki reprezentowały cztery kontynenty: Amerykę Północną, Europę, Azję i Australię. Lori Beckstead z Ryerson University w Toronto poddała analizie sytuację dziennikarek radiowych we wciąż zdominowanym przez mężczyzn radiu w Kanadzie. Materiał badawczą były wypowiedzi respondentek z sześciu głównych miast,

² Zob. Radio Garden. [Online]. Dostęp: <http://radio.garden/live/> [26.09.2018].

³ Zob. HERA Cultural Encounters. [Online]. HERA. Dostęp: <http://heranet.info/> [26.09.2018].

osób reprezentujących 20 stacji radiowych. Lu Lin z Royal Melbourne Institute of Technology (uczelni potocznie nazywanej RMIT University) zaprezentowała wycinek swoich badań antropologicznych. Zestawiła w nich trzy pokolenia chińskich kobiet z jednej rodziny, mówiące w trzech odrębnych językach. Były to bardzo intymne wypowiedzi babki, matki i samej Liu Lin – córki, trzy różne perspektywy kulturowe. Wywiady te zaprezentowano także na antenie radia społecznego w Australii. Wei Lei z The University of Sydney zajęła się wykorzystaniem nowych mediów przez radio, prezentowała portale, na których zgromadzono wybrane audycje chińskiej radiofonii publicznej. Na zakończenie panelu Magdalena Szydłowska z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie mówiła o zasobach archiwalnych Polskiego Radia, o zbiorze folklorystycznym wpisany w figurę kultur pamięci, w całości zgromadzonym przez dziennikarkę radiową z Olsztyna – Marynę Okęcką-Bromkową.

Interesujący był także panel nazwany „Negotiating the Parameters of Broadcasting”, poświęcony kontekstom historycznym funkcjonowania radia. Ann F. MacLennan z York University w Toronto mówiła o CKCK FM, wiejskiej rozgłośni z Reginy, emitującej program na terenie prowincji Saskatchewan w Kanadzie. Była to jedna z pionierskich rozgłośni radiowych. Powstała w 1922 roku i jako pierwsza na świecie wyemitowała transmisję z meczu hokejowego, a także mszę z Kościoła anglikańskiego. Program dostosowany był do specyfiki rolniczej społeczności, w tym kontekście można przyjąć, że rozgłoszenia była dowodem na zasadność kameralnej, doprecyzowanej formuły nadawczej. Len Kuffert z University of Manitoba w Winnipeg swoje wystąpienie, zatytułowane „*At No Cost: The Struggle over „Free” Radio in Canada*”, poświęcił walce o wolne radio w Kanadzie. W odróżnieniu od większości radiofonii wolne radio w Kanadzie, z uwagi na uwarunkowania historyczne, wyprzedziło nadawcę publicznego i było przejawem wysokiej świadomości społecznej. Na zakończenie Alex Wiseman z angielskiego University of Birmingham mówił o rozwoju brytyjskiej polityki radiowej podczas II wojny światowej (*The Development of British Radio Policy 1939–1945*). Analizował rolę radia podczas konfliktów w perspektywie złożonych relacji brytyjskiego rządu i British Broadcasting Corporation (BBC). Uwzględnił także w swoich badaniach rolę audytorium radiowego.

Radio to także cenny obszar komunikowania się z perspektywy wspólnot. Mogą one zaistnieć w nim podmiotowo w postaci zapisanych danych archiwizujących ich działalność bądź mogą stać się przestrzenią aktywności poszczególnych ich członków. Interesujące wypowiedzi poświęcone temu kontekstowi funkcjonowania nadawcy znalazły się w panelu trafnie zatytułowanym „Being Heard: Radio Broadcasting and Representation”. Graziela Mello Vianna z Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) w Sao Paulo w Brazylii mówiła o dokumencie radiowym zrealizowanym w radiu studenckim, poświęconym zanikającej społeczności żyjącej w dorzeczu Sao Francisco. Jest to jedyny dźwiękowy obraz tej endemicznej grupy etnicznej, wpisany co prawda w przestrzeń kulturową Brazylii, ale nadal niezauważalny dla mainstreamowych mediów. Heather Anderson z University of South Australia zaprezentowała zaś efekty

półtorarocznych badań będących wynikiem projektu poświęconego radiu więziennemu. W wystąpieniu *On What It Means to Be Free: Making Radio with Women of Criminalised Experience in Adelaide, Australia* przeanalizowała rolę radia w procesie resocjalizacji. Jej spostrzeżenia były bardzo cenne z uwagi na fakt, że sama aktywnie uczestniczyła w programie, szkoląc kobiety przebywające w więzieniu i stając się w pewnym sensie członkinią ich wspólnoty.

Autorki sprawozdania miały również okazję wziąć udział w sesji dotyczącej polityki w zakresie nadawania w poszczególnych państwach „Broadcasting Opportunities and the Policy Dynamic”. Urszula Doliwa z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie opowiedziała o zaprzepaszczonej szansie stworzenia silnego trzeciego, społecznego sektora radiowego na początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce, dowodząc, że wiele pirackich inicjatyw radiowych z tego okresu miało prospołeczny charakter. Aleksandar Kocic z Edinburgh Napier University zastanawiał się zaś nad formułą, w ramach której mogłoby funkcjonować radio publiczne w Szkocji, przekonując, że działanie jednej stacji BBC Radio Scotland w tym regionie uniemożliwia dostarczanie informacji przeznaczonych dla lokalnych społeczności.

Powyżej wymieniono tylko niektóre panele z tych, które znalazły się w programie konferencji. Nie sposób było uczestniczyć we wszystkich interesujących prezentacjach i dyskusjach, gdyż odbywały się one zazwyczaj w tym samym czasie, w kilku różnych salach. Wybrane sesje emitowano w całości w formule „na żywo” na antenie internetowego Radia Papesse.

Uzupełnieniem konferencji były wydarzenia towarzyszące. Jednym z bardziej interesujących okazała się wieczorna plenerowa prezentacja projektu Radio Atlas. W jego ramach reportaże, dramaty i inne dzieła sztuki dźwiękowej z całego świata są opatrywane anglojęzycznymi napisami, przez co stają się dostępne szerokiej publiczności. Uczestnikom konferencji zaprezentowano jedną z ostatnich produkcji Radia Atlas – dokument *Den brune pakken*⁴, którego autorką jest Kari Hesthamar z norweskiego radia publicznego. Podczas jego emisji można było przekonać się, jak wiele emocji niesie dźwięk, i odczytać uczucia, które towarzyszą bohaterom reportażu, nawet jeżeli są wyrażane w obcym języku.

Bibliografia

- Padovani, Cinzia. 2011. Free Radio Moment (Italy). W: Downing, John (red.). *Encyclopedia of Social Movement Media*. Los Angeles: Sage, s. 205–208.
- Ferrentino, Sergio, Gattuso, Luca, i Bonini, Tiziano. 2006. *Vedi alla voce Radio Popolare*. Milan: Garzanti.

Netografia

- HERA Cultural Encounters. [Online]. HERA. Dostęp: <http://heranet.info/> [26.09.2018].
- Kari Hesthamar. 2014. *Den brune pakken*. [Online]. Radio Dok. Dostęp: <https://podtail.com/en/podcast/nrk-radiodokumentaren/den-brune-pakken/> [26.09.2016].
- Radio Garden. [Online]. Dostęp: <http://radio.garden/live/> [26.09.2018].

⁴ Kari Hesthamar. 2014. *Den brune pakken*. [Online]. Radio Dok. Dostęp: <https://podtail.com/en/podcast/nrk-radiodokumentaren/den-brune-pakken/> [26.09.2016].

Autorzy

Authors

Aleksandra Chyczewska – studentka magisterskich studiów uzupełniających na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, kierunek dziennikarstwo i komunikacja społeczna.

Paulina Czarnek-Wnuk – dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Członkini Łódzkiej Szkoły Radioznawczej. Prowadzi badania poświęcone szeroko pojętemu medium audialnemu, w tym reportażowi radiowemu i nowomedialnemu obliczom radia. Współredaktorka (z Katarzyną Burską) książki *Rozrywka w mediach* (2012), autorka m.in. publikacji *Rodzaje rozrywki w polskiej radiofonii komercyjnej* (2015).

Urszula Doliwa – dr hab., prof. w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, kierownik Zakładu Kultury Mediów. Członek zarządu Community Media Forum Europe. Autorka książek *Radio studenckie w Polsce* (2008) i *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy* (2016).

Filip Grobelski – student magisterskich studiów uzupełniających na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, kierunek dziennikarstwo i komunikacja społeczna.

Radosław Łatacz – student magisterskich studiów uzupełniających na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, kierunek dziennikarstwo i komunikacja społeczna.

Eliza Matusiak – mgr, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej (UŁ). Członkini Łódzkiej Szkoły Radioznawczej, sekretarz Radioznawczego Koła Naukowego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się przede wszystkim artystyczne dzieła radiowe, ze szczególnym uwzględnieniem słuchowisk o nieliniarnej konstrukcji oraz audiogier.

Kinga Sygizman – dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Łączy badania nad przekazami audialnymi z zainteresowaniami filozofią, psychologią i teorią literatury. Autorka m.in. książki *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu* (2011).

Paulina Wiernicka – mgr, doktorantka Wydziału Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, dyscyplina nauki o mediach. Laureatka II nagrody w Ogólnopolskim Konkursie „Mediastery” za pracę „Muzyka

w słuchowiskach a słuchowiska o muzyce. Analiza gatunku w oparciu o wybrane słuchowiska”. Od 2015 roku związana z Łódzką Szkołą Radioznawczą. Głównymi obszarami jej zainteresowań badawczych są: szeroko pojmowana muzyka w radiu, artystyczne gatunki radiowe, obraz i funkcje muzyki w mediach oraz jej osadzenie w kontekstach.

Marta Wiśniewska – mgr, doktorantka w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej (UWM). Dziennikarka największego polskiego portalu o kolarstwie szosowym Naszosie.pl oraz studenckiego radia UWM FM. Zainteresowania badawcze koncentruje na prasie, a zwłaszcza na sposobie przedstawiania Warmii i Mazur na łamach ogólnopolskich i regionalnych.

Table of Contents

Urszula Doliwa	
Introduction: Radio – Our Loyal Companion	5

Radio in the 21st Century

Paulina Czarnek-Wnuk	
The Role of the Presenter in Entertainment Programmes of Commercial Radio Stations	11
Paulina Wiernicka	
Rules of Music Perception in Radio Jingle Samples from Selected Radio Stations	23
Urszula Doliwa, Aleksandra Chyczewska, Filip Grobelski, Radosław Łatacz	
Podcasting in Poland: Test Analysis of the Phenomenon	37

On the Genres of Radio Art

Kinga Sygizman	
The Dark Side of the City: Łódź in Radio Documentary by Joanna Sikorzanka ...	57
Marta Wiśniewska	
History of Warmia and Mazury Presented in Radio Documentaries Broadcast on Radio Olsztyn from 2013 to 2017	71
Eliza Matusiak	
The Specificity of the Radio Drama <i>Who is Max Winckler?</i> – Analysis and Interpretation	87

Book Reviews and Reports

Magdalena Szydłowska, Urszula Doliwa	
The Radio Conference 2018: A Transnational Forum, Prato (Italy), 10–13 July 2018: A Report	103
Authors	107

Informacje dla Autorów

Zasady przygotowania prac naukowych do zamieszczenia w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”

1. W kwartalniku są drukowane artykuły naukowe, recenzje i materiały kronikarskie (np. sprawozdania z sesji naukowych) dotyczące szeroko rozumianej relacji media – kultura – komunikacja społeczna, napisane w języku polskim lub angielskim.
2. Całość pracy stanowi tekst główny, a w nim poniższe elementy, które winny znaleźć się w jednym pliku:
 - słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (5–6 haseł),
 - tytuł artykułu w języku angielskim,
 - bibliografia,
 - streszczenie artykułu w językach polskim i angielskim (Summary), o objętości do 0,5 strony tekstu, zawierające m.in. określenie celu pracy,
 - nazwa ośrodka naukowego i wydziału, także spoza UWM w Olsztynie,
 - aktualny biogram, adres, numer telefonu i adres poczty e-mail autora,
 - numer ORCID.
3. Maksymalna objętość artykułu wynosi 20 stron (40 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami), recenzji, sprawozdania i kroniki – 10 stron (20 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami). Teksty artykułów powinny posiadać precyzyjnie wyodrębnione sekcje oznaczone śródtytułami, w tym zawsze posiadać śródtytuły „Wstęp” i „Podsumowanie”.
4. **Cytaty i wszelkie przypisy (odwołania) należy przygotować w systemie harwardzkim.**

Cytaty w tekście głównym – przykłady:

Jeśli publikacja ma jednego autora:

John Fiske (2010: 46) twierdzi, że „Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa...”.

Lub

„Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa” (Fiske 2010: 46).

Jeśli publikacja ma dwóch autorów:

„Często się mówi, że wyróżniającą cechą nowych studiów nad mediami jest to, że bardziej zwracają uwagę na przestrzeń niż na czas” (Dovey i Kennedy 2011: 121).

Jeśli publikacja ma trzech lub więcej autorów:

„W związku z tym intencją wpisaną w prezentowaną tu analizę jest przekonywanie do potrzeby zredefiniowania kategorii mediów alternatywnych” (Bailey i in. 2012: 109).

Dla odróżnienia kilku prac tego samego autora wydanych w jednym roku stosuje się małe litery „a” i „b” w nawiasie po roku publikacji (lub jeśli to konieczne – następne w alfabecie):

„Cytat, cytat, cytat, cytat, cytat, cytat” (Levinson 2006a: 124).

„Cytat, cytat, cytat, cytat, cytat, cytat” (Levinson 2006b: 195).

- Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, nie pojawia się w tekście (nie jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: „treść cytowana” + (Nazwisko rok: strona): „Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Festinger 2007: 20).
 - Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, pojawia się w tekście (jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok: strona):
Leon Festinger (2007: 20) w publikacji *Teoria dysonansu poznawczego* stoi na stanowisku, że dysonans może być czynnikiem motywacyjnym sam w sobie.
 - Jeśli w tekście artykułu następuje odniesienie do publikacji cytowanej przez innego autora, wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok, za Nazwisko rok: strona):
Z eksperymentu Bennett (1995, za Festinger 2007: 74) jasno wynika, że ...
5. Bibliografię umieszczamy bezpośrednio po tekście głównym, a przed tekstem streszczenia w języku polskim i angielskim. Bibliografię należy przygotować w porządku alfabetycznym, korzystając z poniższych wzorów.

Bibliografia – przykłady:

Monografie

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Festinger, Leon. 2007. *Teoria dysonansu poznawczego*. Tłum. Julitta Rydlewska. Warszawa: PWN.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Labocha, Janina. 2008. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Bolton, Robert. 2007. Bariery na drodze komunikacji. W: Stewart, John (red.). *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*. Tłum. Jacek Suchecki. Warszawa: PWN, s. 174–186.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Orłowska, Dominika. 2009. Reklama internetowa, jej odbiorcy oraz kierunki rozwoju. W: Bednarek, Józef, i Andrzejewska, Anna (red.). *Cyberświat. Możliwości i zagrożenia*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak, s. 101–111.

Encyklopedie i słowniki

- Nazwisko, Imię (red.). Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Polański, Kazimierz (red.). 1999. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.

Artykuły w czasopismach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł artykułu*. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do].
Babecki, Miłosz. 2018. Gry cyfrowe jako przedmiot badań w naukach o mediach. *Studia Medioznawcze*, 1 (72), s. 45–56.
Ulman, Marta. 2017. Trafny insight. Chybiony insight. *Marketing w Praktyce*, 8 (234), s. 6–8.

Artykuły w prasie

- Nazwisko, Imię. Data publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł gazety*, numer wydania, s. [strony od–do].
Wieliński, Bartosz. 9.06.2017. To już prawie przesądzone. Przyleci Trump. *Gazeta Wyborcza*, 133, s. 1.

Materiały online – artykuły

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. *Tytuł publikacji*. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Bogusiak, Michał. 2010. *Ulica gromi reklamę*. [Online]. Eventspace.pl. Dostęp: <http://www.eventspace.pl/knowhow/Ulica-gromi-reklame,90> [16.07.2010].

Materiały online – artykuły z czasopism

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Kurek, Olga. 2012. Media studenckie w Polsce. *Komunikacja Społeczna. Kwartalnik internetowy*, 1, s. 56–67. [Online]. Dostęp: <http://socialcommunication.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/125-KOMUNIKACJA-SPOC5%81ECZNA-nr-1-2012.pdf> [5.03.2017].

Materiały online – rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł dzieła. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Lunenfeld, Peter. 2011. Unimodernizm: info-triaż, przyczepne media i niewidzialna wojna ściągania z udostępnianiem. W: Celiński, Piotr (red.). *Kulturowe kody technologii cyfrowych*. Tłum. Paweł Frelik. Lublin: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie. [Online]. Dostęp: http://www.kody.wspa.pl/01_Peter-Lunenfeld-Unimodernizm-info-tria%C5%BC-przyczepne-media-i-niewidzialna-wojna-%C5%9Bci%C4%85gania-z-udost%C4%99pnianiem [13.06.2018].

Jeśli publikacja online nie ma tytułu (autora i/lub daty umieszczenia w Internecie), wówczas tytuł tworzymy z pierwszych dwóch, trzech, czterech... słów układających się w spójną znaczeniowo całość, np.:

Gateway of the Mind. [Online]. Creepypasta Wiki. Fandom powered by Wikia. Dostęp: http://creepypasta.wikia.com/wiki/Gateway_of_the_Mind [12.01.2017].

6. Preferowane parametry wydruku to:

- format kartki A-4, druk jednostronny,
- 30 wersów na stronie, po około 60 znaków w wersie (łącznie z odstępami międzywyrazowymi),
- edytor tekstu Word, czcionka: Times New Roman,
- wielkość czcionki 12 (łącznie z przypisami), odstępy między wierszami 1.5, odstęp między wierszami w przypisach 1.0, akapit 08,
- marginesy: górny i dolny 25 mm, lewy 35 mm, prawy 25 mm,
- formatowanie tekstu ograniczone do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, justowanie, kursywa.

Więcej informacji o piśmie, w tym o zasadach nadsyłania artykułów, znajduje się na stronie internetowej: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>