

Joanna Bachura-Wojtasik, Kinga Klimczak

## **Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem**

### **Zmysł słuchu i potrzeba edukacji audialnej**

John Biewen, amerykański naukowiec i nauczyciel uniwersytecki, odpowiedzialny za audialną część projektu „Center for Documentary Studies” w Duke University<sup>1</sup>, podkreśla, że zmysł słuchania jest pierwszym, jaki rozwija się w człowieku, bo już na etapie życia płodowego:

Lying in the darkness of the womb at first we can only hear. We can tell there's something out there – it may be Mom playing Mozart to us with headphones on her belly or having a shouting match in the kitchen with Dad – but we can't see it or smell it or taste it. All we can do is listen and imagine what it may be<sup>2</sup> [Biewen 2010: 11].

Inny badacz i fascynat dźwięku, Julian Treasure, rozwijając ten wątek zauważa, że zaczynamy słyszeć już w dwunastym tygodniu po poczęciu, na długo przed tym nim nasze uszy zostaną w pełni ukształtowane. Słyszymy bicie serca matki, ale także jej głos, którego poziom głośności się zmienia, raz ścisza, innym razem zgłośnia, odbieramy różne barwy tego głosu [Treasure 2011: 53]. Już więc w łonie matki zaczynamy odczuwać różnorodność otaczającej nas przestrzeni fonicznej. Ten zmysł, ukształ-

<sup>1</sup> <http://documentarystudies.duke.edu/about> [dostęp: 10.03.2015].

<sup>2</sup> „Leżąc w łonie matki, w ciemności, na początku możemy tylko słyszeć. Możemy powiedzieć, że tam »na zewnątrz« coś jest / coś słyszeć – to może być mama grająca dla nas Mozarta ze słuchawkami na brzuchu, czy kłócący się tata, ale nie możemy tego zobaczyć, powąchać ani zasmakować. Wszystko, co możemy, to słuchać i wyobrażać sobie, co to może być” (tłum. własne).

towany jako pierwszy, winien być rozwijany i pielęgnowany w dalszym życiu. Świadomość ta budzi w takich osobach jak J. Treasure czy J. Biewen potrzebę działania na rzecz edukacji audialnej, polegającej na uzmysłowieniu ludziom tego, że rzeczywistość nas otaczająca wyraża się również audialnie, ale także w nauczaniu uważnego odbierania dźwięków i budowania komunikatów dźwiękowych. W Polsce konieczność wprowadzenia edukacji audialnej wyraźnie podkreśla reportażystka Polskiego Radia Lublin, Katarzyna Michalak. W rozmowie z autorkami tekstu zauważa ona:

W dzisiejszym świecie cywilizacji obrazkowej, w tym smogu akustycznym, w którym żyjemy, dociera do nas tylko dwadzieścia pięć procent informacji, tej usłyszanej. Czyli jeżeli nie będziemy uczyć, na przykład dzieci na poziomie szkoły podstawowej, umiejętności słuchania, nie będzie szans na rozwijanie kompetencji poznawczych, młodzi ludzie nie będą rozumieli drugiego człowieka, nie będą w stanie budować więzi z drugim człowiekiem. Jest to wręcz konieczne, taka praca u podstaw, jeśli chodzi o nauczanie słuchania<sup>3</sup>.

Jako nauczycielki akademickie świadome konieczności uczenia uważnej percepcji audialnej także na studiach, postanowiłyśmy wprowadzić do programu nauczania na kierunku „dziennikarstwo i komunikacja społeczna” na specjalizacji „dziennikarstwo i krytyka medialna” cykl projektów, których realizacja ma na celu uwrażliwienie studentów na medium dźwiękowe. Należy zaznaczyć, że te – mające charakter praktyczny – zajęcia, odbywają się na ostatnim roku studiów licencjackich. Studenci są wówczas osłuchani z różnymi formami przekazów audialnych zarówno informacyjno-publicystycznych, jak i artystycznych, znają przykłady wybitnych i cenionych na świecie słuchowisk, dokumentów, jak i *features* [Bachura-Wojtasik, Klimczak 2014: 43–60]. Są więc teoretycznie przygotowani do praktycznej realizacji autorskich pomysłów.

W kolejnych częściach naszego tekstu omówione zostaną artystyczne gatunki radiowe, ich semiotyczna materia i funkcje znaków radiowych w tych przekazach. Następnie wskażemy na kompozycję utworów audialnych jako jeden z najważniejszych wymiarów każdego dzieła, by w konsekwencji przejść do prezentacji projektów angażujących studentów w pracę z dźwiękiem. Część teoretyczna artykułu, traktująca o podziale gatunkowym audycji artystycznych i specyfice materiału fonicznego, została w dużym stopniu okrojona, niemniej jednak znajomość podstawowych ustaleń w niej zawartych jest warunkiem *sine qua non* przed przystąpieniem studentów do zadań praktycznych.

---

<sup>3</sup> Prywatna rozmowa autorek tekstu z Katarzyną Michalak przeprowadzona 23.10.2014 r.

## Artystyczne formy radiowe

Opowieści i narracje są bardzo charakterystyczne dla pierwotnych kultur oralnych, najważniejsze spośród wszystkich form sztuki słowa [Ong 2011: 209–229]. Człowiek od zawsze nosił w sobie potrzebę opowiadania historii. I z takiej potrzeby zrodziło się w dwudziestoleciu międzywojennym słuchowisko jako jeden z pierwszych eksperymentów radia z literaturą [Pleszkun-Olejniczakowa 2000: 18; Schöning 2005: 128], trochę później radiowy reportaż [Jankowska 1995: 101–111; Klimczak 2011: 44–70]. Przez artystyczne formy radiowe czy też radiowe formy narracyjne rozumiemy audialne teksty kultury prezentujące wydarzenia, bohaterów, historię, wyrażane za pomocą słów i tzw. dźwiękowej scenografii, oparte na wydarzeniach fikcyjnych bądź *non-fiction*. Służą one stworzeniu pewnej fabuły, opowieści, jako następstwa działań uszeregowanych w pewnym porządku czasowym, niekoniecznie linearnym<sup>4</sup>, ale z zastosowaniem zasad budowania dramaturgii. Zaliczamy do nich **słuchowisko** [Bachura 2012; Pawlik 2014; Pleszkun-Olejniczakowa 2012], **reportaż** [Klimczak 2012] i **feature** [Bachura 2013; Bachura-Wojtasik, Klimczak 2014]. Współczesne radiowe narracje, znane przede wszystkim z rozgłośni publicznych, całkowicie odmienne w swym charakterze od form gatunkotwórczych [Stachyra 2008] wypełniających czas antenowy rozgłośni komercyjnych, mogą być nadal fascynującą alternatywą dla odbiorcy, wymagającą od niego skupienia i zaangażowania, ale oferującą w zamian niezwykle doświadczenia estetyczne i intelektualne.

## Radiowe środki wyrazu

Wśród elementów tworzących tzw. język radia należy wskazać: ludzki głos, słowo, gest foniczny, efekty dźwiękowe, w tym dźwięki naturalne i konkretne, muzykę oraz ciszę.

**Głos** ludzki uchodzi za najważniejszy element artystycznych dzieł audialnych, ponieważ wyznacza foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową audycji, jest nośnikiem dodatkowych znaczeń, uzasadnionych wyłącznie w kontekście utworu radiowego. Głos jako składnik świata kreowanego dźwiękowo nawiązuje do komunikacji interpersonalnej znanej z codziennych doświadczeń słuchaczy. Dzięki temu nośnikiem informacji może stać się również fizjologiczny

<sup>4</sup> Zob. hasło: *Narracja*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 318–319.

i prozodyczny wymiar głosu, umożliwiający między innymi indywidualizację bohaterów<sup>5</sup>. Właściwości fizyczne głosu, takie jak barwa, wysokość czy timbre, pozwalają określić wiek, płeć, poziom wykształcenia mówiącego, a niekiedy także jego status społeczny<sup>6</sup>. Głos w sposób naturalny staje się także informacją o stanach emocjonalnych bohatera, stanowi podstawę rekonstrukcji jego cech charakteru, a tym samym pobudza wyobraźnię odbiorcy do twórczego ustanawiania portretów poszczególnych postaci. Można zatem powiedzieć, że głos ujawnia bohatera, czyni zeń znak czy raczej – jak słusznie zauważa Jerzy Limon – synekdochę obecności aktora, gdyż w rzeczywistości pozafonicznej stanowi, wzmacniający siłę audialnej wypowiedzi artystycznej, atrybut człowieka [Limon 2003: 154]<sup>7</sup>.

Dominującej pozycji głosu w hierarchii elementów składających się na tworzywo foniczne sprzyja integralny związek ze **słowem**. Jak podkreśla Sława Bardijewska, wynalazek druku zaczął szerzyć słowo pisane, hibernujące naturalne walory dźwiękowe, aktywizowane brzmieniowo jedynie w razie doraźnej potrzeby, a nie przy każdym przywołaniu [Bardijewska 2001: 54]. Tymczasem radio – także sztuka radiowa – przyczyniło się do przywrócenia słowa w jego pierwotnej postaci brzmieniowej. Walter Jackson Ong nazywa to zjawisko „wtórną oralnością” i zauważa, że nowa oralność tym różni się od pierwotnej, że jest bardziej „swobodna i światłota, trwale oparta na wykorzystaniu pisma i druku” [Ong 2011: 185]. Współcześnie słowo wydaje się pełnić funkcję nadrzędną wobec niewerbalnych elementów fonicznych [Pleszkun-Olejniczakowa 2000: 363–370], o czym już w latach 70. przekonywał Józef Mayen pisząc między innymi o słuchowisku:

w słuchowisku nadrzędnym środkiem wyrazu jest zawsze i tylko słowo, a tworzywa, które w dramacie, choć uzupełniają się wzajemnie i posiadają w jego realizacji – a więc potencjalnie i w samym tekście – swój autonomiczny byt, podporządkowane są w słuchowisku tworzywu słownemu [Mayen 1965: 31].

Słowo w radiu jest żywe, a dzięki temu dynamiczne, stanowi pole ekspresji emocjonalnej i stwarza możliwości różnorodnego wykonania prozodycznego – może stać się źródłem dodatkowych informacji o stosunku

---

<sup>5</sup> Indywidualizacja głosowa – portret głosowy postaci, stanowiący swoistą psychiczną i fizyczną charakterystykę właściciela, pozwalający wnioskować o pewnych cechach charakteru i osobowości bohatera. Zob. M. Kaziów [1973: 99–100].

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 96–100.

<sup>7</sup> Koncepcji tej dopełniają badania E. Sapira poświęcone interpretowaniu głosu, najbardziej podstawowej warstwy mowy, jako przejawu osobowości mówiącego. „Głos – twierdzi Sapir – jest w pewnym sensie symbolicznym wykładnikiem całej osobowości” [Sapir 1978: 74].

wypowiadającego do wypowiedzianych słów. Przyległość głosu ludzkiego wobec słowa nie oznacza jednakże zgodności implikowanych przez oba elementy znaczeń. Głos może wspierać słowo, ale równie dobrze może stać w opozycji wobec niego, zabarwiać znaczenia słów ironią czy podważać ich prawdziwość [Bardijewska 2001: 57]. W takich sytuacjach to głos dominuje nad słowem, a ośrodkiem kreacji znaczeń wypowiedzi stają się pozajęzykowe środki ekspresji. Dynamikę zmiennego ukształtowania relacji słowo–głos można by uznać za konstytutywną dla charakteru i siły ekspresji sztuki radiowej.

### **Gest foniczny w radiu ma**

pełną autonomię znaczeniową, a jego współwystępowanie ze słowem artykułowanym dowodzi integralności sfery językowej i pozawerbalnej oraz związku między dwiema warstwami mowy – artykulacyjną i gestyczną; przekazuje on te treści, które nie poddają się procesowi werbalizacji [Bardijewska 1977: 127–128].

Gest foniczny określany jest inaczej jako „dźwiękowy ruch mimiczny” [Mayen 1972: 97], będący odpowiednikiem wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka. To swoiste paralingwistyczne zjawisko wspomaga słowo i odgrywa bardzo ważną rolę w radiowej ekspresji [Bardijewska 2001: 58]. Należy podkreślić, że gest foniczny nie jest wieloznaczny, przeciwnie, charakteryzuje go absolutna precyzja [Mayen 1972: 97].

Intonacja i jej dookreślająca funkcja są bardzo ważne w radiowych wypowiedziach artystycznych. Intonacja nadaje właściwe znaczenie gestowi fonicznemu, nie dopuszczając do błędnej interpretacji wieloznacznych wyrazów wykrzyknikowych. Szczególnie sugestywne są interiekcje onomatopieczne.

Funkcje „znaków przestankowych” w artystycznych tekstach audialnych pełnią wyrazy wtrącone jako dodatkowe wyznaczniki uczuciowe lub woluntarne. Są to tzw. gesty interpunkcyjne. Pauzy stanowią interesującą postać gestu fonicznego i są odbierane szczególnie dobrze w przekazie radiowym. Pozornie ich nie słyszać, w rzeczywistości jednak stanowią pełnowartościowe gesty foniczne. W odbiorze radiowym, w którym pozostają niejako w izolacji wobec innych dźwięków, zwracają one uwagę słuchacza znacznie silniej, jak choćby moment ciszy zapadający po jakimś dramatycznym zdarzeniu.

Sens wypowiedzi akcentują także gesty foniczne niezleksykalizowane, jak westchnienia, jęki, krzyki, silniejsze wdechy, wyraźnie słyszalne przyspieszenia oddechu, a także wspomniane chrząknięcia. Zdolny realizator dźwięku i odpowiedni montaż z niezleksykalizowanych form potrafią uczynić niezwykle sugestywny środek ekspresji.

Gest foniczny w wysublimowany sposób dopowiada to, czego w pełni zlektykalizowane elementy wypowiedzi nie wyrażą dość dobitnie. Implikuje on pewną szczególną warstwę mowy, specyficzną dla sztuki radiowej, leżącą między warstwą artykulacyjną a warstwą ruchową [Mayen 1972: 111].

Sztuka radiowa to nie tylko słowo współistniejące z głosem, lecz także różnego rodzaju **efekty dźwiękowe, składające się na warstwę dźwiękowo-akustyczną audycji**. Tak zwana kuchnia akustyczna stanowi dźwiękowy odpowiednik wizualności. Rola efektu akustycznego powinna zatem polegać – jak słusznie zauważa Maciej Józef Kwiatkowski – „na potęgowaniu wrażenia słowa, ma dać oprawę dźwiękową, podkreślić jego artystyczny wyraz, ubarwić – ale nie zastąpić” [Mayen 1972: 124]. Efekty akustyczne mają ewokować u odbiorcy niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe, pobudzać zmysły do uzupełnienia wykreowanego dźwiękiem świata, „unaoczniać” pozawerbalne elementy świata przedstawionego. Źródłem znaczeń elementów składających się na „kuchnię akustyczną” jest więc funkcja, jaką pełnią w rzeczywistości pozaartystycznej, pierwotnej w stosunku do kreacji dźwiękowej.

Jak podkreśla wybitny reżyser Teatru Polskiego Radia, Jan Warenycia, współcześnie elementy „kuchni akustycznej” są rekonstruowane komputerowo i utrwalane na nośnikach dźwięku<sup>8</sup>. Aby dźwięk w radiu był czytelny, musi posiadać cechy dźwięku modelowego, tzn. być nagrany w warunkach laboratoryjnych, umożliwiających jednoznaczne rozpoznanie dźwięku. Zdarza się bowiem – stwierdza J. Warenycia – że dźwięk naturalny, pozyskany z rzeczywistości, brzmi mniej wiarygodnie niż efekt zrekonstruowany komputerowo. Zrekonstruowane dźwięki zasilają tzw. **efektotekę** gromadzoną na płytach w studiu radiowym, a reżyser może sięgać po nie, ilekroć potrzebuje elementu dźwiękowego nie dającego się nagrać w studiu. Zastępca dyrektora Teatru Polskiego Radia, reżyser dźwięku Andrzej Brzoska zwraca uwagę, że zdarzają się sytuacje, w których trzeba stworzyć efekt na określoną okoliczność – wówczas wykorzystuje się elementy dźwiękowe już zarejestrowane, o cechach stosunkowo najbliższych szukanemu efektowi<sup>9</sup>. J. Warenycia dodaje, że wykorzystywanie „efektoteki” jest w radiu zjawiskiem powszechnym i wskazanym nie tylko ze względu na ekonomię czasu, lecz przede wszystkim z uwagi na ogromną precyzję w pracy nad wypreparowanym dźwiękiem cyfrowym, możliwość szczegółowego określenia, w którym momencie efekt ma się pojawić. Nie oznacza to jednak, że wszystkie dźwięki dogrywane są z płyt

<sup>8</sup> Prywatna rozmowa autorki tekstu z Janem Warenycią, przeprowadzona w maju 2008 r.

<sup>9</sup> Prywatna rozmowa autorki tekstu z Andrzejem Brzoską, przeprowadzona w 2010 r.

– część z nich rejestrowana jest już w czasie nagrań słuchowiska w studio. Dotyczy to przede wszystkim dźwiękowego zapisu elementarnych czynności, wykonywanych przez aktorów podczas nagrania (np. otwieranie drzwi, picie herbaty, korzystanie z telefonu)<sup>10</sup>. Zapis studyjny umożliwia rejestrację efektu w bezpośrednim otoczeniu słowa, dzięki czemu nosi znamiona szczególnie wysokiej wiarygodności<sup>11</sup>.

Składnikiem o stosunkowo najwyższym stopniu złożoności w dziele radiowym jest **muzyka** – materia dźwiękowa uporządkowana pod względem formalnym, zawsze aktywna semantycznie. Znaczenia ewokowane przez muzykę wchodzi w rozmaite interakcje z zawartością semantyczną pozostałych elementów dzieła radiowego, dzięki czemu możliwe staje się wydobywanie zamierzonych przez reportażystę czy reżysera odcieni znaczeniowych całości. Muzyka w reportażu bądź w słuchowisku może stanowić element struktury świata przedstawionego, gdy jej pojawienie się jest uzasadnione względami fabularnymi, lub element struktury całego dzieła audialnego, gdy brak jest bezpośredniej zależności wobec świata przedstawionego (tzw. muzyka transcendentna)<sup>12</sup>. Do przygotowania tej ostatniej niekiedy zatrudnia się kompozytora, co – jak zauważa A. Brzowska – nie jest zbyt częste ze względów finansowych, zdarza się jednak. Znacznie częściej radiowi artyści decydują się na korzystanie z gotowych już nagrań, wykorzystując je do stworzenia muzycznej ilustracji.

Za podstawową rolę muzyki w słuchowisku S. Bardijewska uznaje funkcję dramaturgiczną, przejawiającą się w oddziaływaniu na ukształtowanie linii przebiegu konfliktu, dookreślaniu napięć wewnętrznych w audycji, ewokowaniu określonych emocji u odbiorcy [Bardijewska 2001: 57–58]. W swoistej hierarchii elementów tworzywa radiowych gatunków artystycznych muzyka sytuje się, obok efektów akustycznych i ciszy, w warstwie dźwiękowo-akustycznej, zachowującej charakter komplementarny wobec prezentowanej głosowo warstwy werbalnej. Michał Bristiger, badając relację muzyki i słowa w muzyce wokalne, określa ową relację jako „bardzo plastyczną” dzięki zależności indeksowej, ponieważ „same momenty symboliczne i ikoniczne nie byłyby w stanie zapewnić związku obu warstw tak prawdziwej żywotności” [Bristiger 1986: 163–164].

---

<sup>10</sup> W czasie nagrań tekstu niekiedy towarzyszy aktorowi pomocnik, który wykonuje efekty dźwiękowe. Zob. rozmowa z A. Brzowską.

<sup>11</sup> Przy takim nagraniu szczególnie wyraźnie widoczne jest oddziaływanie elementów warstwy dźwiękowo-akustycznej na słowo i głos. Czynności wykonywane przez aktorów w czasie nagrań wpływają bowiem na artykulację ich kwestii, zmieniają realizację cech prozodycznych wygłaszanych replik. Zob. rozmowa z A. Brzowską.

<sup>12</sup> Termin stosowany w filmoznawstwie. Zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 344–350.

Podobnie znaczeniowy charakter ma w dziele audialnym **cisza**, która nigdy nie jest brakiem dźwięku, lecz ma swoją wartość semantyczną, cisza „gra”, a kontrastując z harmonią słowa i akustyki, staje się niejednokrotnie środkiem wyrazu silniejszym niż sam dźwięk. Może pełnić ważne funkcje dramaturgiczne: budować nastrój zgodny z ideą utworu, wpływać na ukształtowanie napięcia emocjonalnego, towarzyszyć zmianie miejsca akcji lub poprzedzać pojawianie się na scenie wrogich czy niespodziewanych postaci<sup>13</sup>. E. Pleszkun-Olejniczakowa trafnie określiła funkcję ciszy jako jednego z elementów tła dźwiękowego: „cisza stanowi swoistą przestrzenną »dekorację foniczną«” [Pleszkun-Olejniczakowa 2001: 56]. I to dekorację do pewnego stopnia niezbędną, jak bowiem zauważa Kazimierz Dobrzyński, cisza jest „elementem czynnym emocjonalnie i artystycznie, jest więc w tym sensie »ważna« i dzięki niej odbieramy takie, a nie inne doznania estetyczne” [Dobrzyński 1986: 49].

## Kompozycja i budowanie dramaturgii

Kompozycja to bardzo istotny etap pracy nad dziełem audialnym. To w niej przejawia się to, co możemy nazwać literackością reportażu, to tu realizuje się jego artyzm, wszak jak zauważa Krzysztof Kąkolewski: „literackość reportażu to kształt, fabuła ujrzana przez reportera, wydobyta z faktów, z dramatyzmem ich narastania, wyodrębnionym z rzeczywistości, opowiadań i dokumentów” [Kąkolewski 1993: 930]. To jest ta „artystyczność”, która – jak zauważa z kolei Egon Erwin Kisch – nie stoi w sprzeczności z „roszczeniem do naukowości, sprawdzalnej prawdziwości” [Rödel 1973: 2].

Komponowanie to ułożenie nagranych materiałów w ciągu logicznym, ze szczególną dbałością o oddanie naturalnej dynamiki wydarzenia, procesu jego „dziania się”: „Každy prezentowany przez nas wycinek rzeczywistości ma swoją własną wewnętrzną dramaturgię” – mówi Katarzyna Michalak<sup>14</sup> – „i trzeba ją przełożyć na język naszego tworzywa, czyli radia. Dokument łączy w sobie dramaturgię rzeczywistości z dramaturgią fikcji literackiej [...]. Tworząc reportaż tworzymy nową jakość”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> M. Kaziów wymienia kilka rodzajów ciszy: cisza jako tło, jako klimat, personifikacja strachu i grozy, jako zmiana miejsca akcji oraz cisza wyrażona dźwiękowo. Zob. M. Kaziów [1973: 107–110].

<sup>14</sup> Warsztat A. Sekudewicz i K. Michalak, *Dramaturgia w reportażu i dokumencie radiowym*, Kazimierz Dolny nad Wisłą, 28.10.2008 r.

<sup>15</sup> *Fact plus fiction daje faction.*



Najważniejsze są pierwsze trzy minuty – zgodnie mówią reportażyści oraz twórcy radiowych teatrów. To one mają być antycypacją audycji, jej zapowiedzią, ale na tyle niepełną, a jednocześnie na tyle sugestywną, aby słuchacza zachwycić, zaciekawić, zadziwić, lecz nie zmęczyć i zaprosić do wysłuchania<sup>16</sup>. Ta introdukcja ma być zarysowaniem konfliktu, którego istota dalej zostanie zgłębiona. To tu po raz pierwszy powinny zetrzeć się przeciwstawne siły, to tu winna zrodzić się opozycja myśli, kontrast uczuć czy zdarzeń. Jak trafnie podsumowuje Barbara Bogołębska: „wstęp porównywany często bywa do ‘strojenia instrumentów’, ‘przerzucania pierwszego mostu’, tworzenia wspólnoty myślowej [...] z czytelnikiem” [Bogołębska 2001: 196]. Choć badaczka odniosła to spostrzeżenie do tekstów pisanych, jest ono równie celne i trafne także w powiązaniu z reportażami radiowymi; więcej – daje się odnieść do wielu tekstów audialnych.

Radiowe formy narracyjne są dziełami autonomicznymi, a wyznacznikiem ich ontologicznej autonomii jest posiadanie wyrazistego początku, punktu kulminacyjnego i końca. Kolejne sceny, skomponowane wedle obranej linii dramaturgicznej, winny mieć różną temperaturę zdarzeń, to bowiem różnica napięć, amplituda poziomu emocji następujących po sobie fragmentów radiowej opowieści jest gwarantem jego dynamiki.

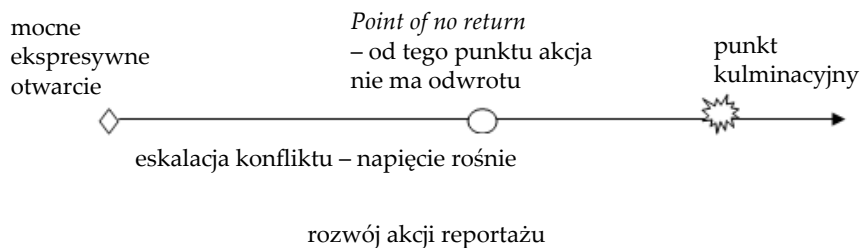
Wyróżnić możemy dwa zasadnicze **modele dramaturgiczne**, wykorzystywane w konstruowaniu radiowych narracji: **linearny (przyczynowo-skutkowy) i cyrkularny**<sup>17</sup>. Pierwszy odzwierciedla dążenie do chronologicznego przedstawienia zdarzeń, demonstracji ich ciągłości; drugi oparty jest na luźnych skojarzeniach, przybierających formę „wariacji na temat”. Poniższe rysunki (rys. 1 i 2) prezentują oba schematy.

Kompozycję zbudowaną według pierwszego modelu charakteryzuje mocny początek i wyraziste zawiązanie konfliktu. Dalej następuje rozwój akcji, słuchacz poznaje bohaterów, motywy ich działań, emocje, dochodzi do eskalacji konfliktu, napięcie zaczyna rosnąć, aż do punktu, który określany jest jako „point of no return” – od tego momentu nie ma odwrotu w dalszym rozwoju akcji, nie da się już konfliktu powstrzymać. Następuje jego dalsza eskalacja, aż do punktu kulminacyjnego, po którym najczęściej autor dzieła audialnego pozostawia czas do przemyślenia tego, co dotychczas się wydarzyło, jest to moment na refleksję.

<sup>16</sup> Warsztat A. Sekudewicz i K. Michalak, *Dramaturgia w reportażu...*

<sup>17</sup> Wykład i warsztat Katarzyny Michalak oraz Anny Sekudewicz nt. *Budowania dramaturgii w reportażu*, wygłoszony podczas *Seminarium Reportażu poświęconego prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny, 27.10.2008.

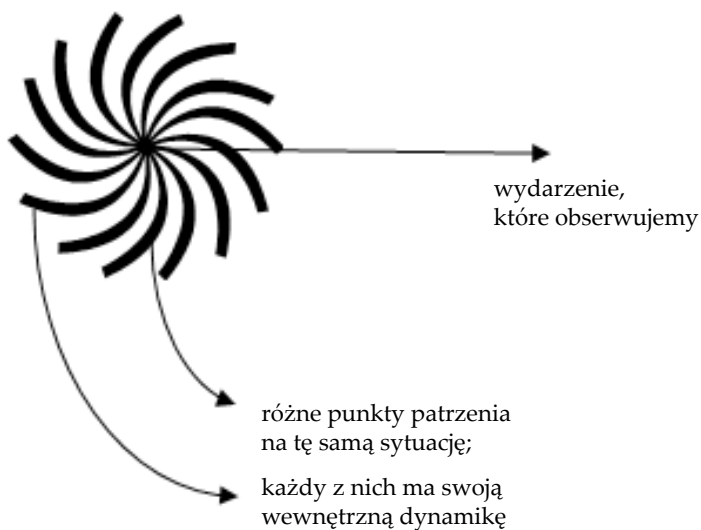
## 1. Linearny model budowania dramaturgii



Rysunek 1. Schemat przedstawiający klasyczny (liniowy) model budowania dramaturgii w dziele audialnym

Źródło: opracowanie własne na podstawie wystąpienia Katarzyny Michalak

## 2. Cyrkularny model budowania dramaturgii



Rysunek 2. Schemat przedstawiający cyrkularny model budowania dramaturgii w dziele audialnym

Źródło: opracowanie własne na podstawie wystąpienia Katarzyny Michalak

Katarzyna Michalak zauważa, że model cyrkularny możemy porównać z obchodzeniem rzeźby, kiedy to obserwując ją z różnych miejsc, pod różnymi kątami, ciągle zauważamy w niej coś nowego, interesującego, ważnego. Kompozycja taka ma charakter swobodnego połączenia scen, które mogłyby istnieć samodzielnie, bo każda z nich cechuje się swoją wewnętrzną dramaturgią. Ten typ komponowania opowieści oferuje nam odmienny w zestawieniu z modelem linearnym typ bohatera i inne rozwiązania stylistyczne. Audycja o tej konstrukcji przybiera formę wariacji, każdorazowo ujmując sytuację czy bohatera w inny sposób.

Studenci pracujący nad realizacją swoich utworów dźwiękowych mogli wybrać jeden ze schematów, dostosowany do fabularnej zawartości opowieści.

## Projekt pierwszy – słuchowisko

Pierwszy z zaproponowanych przez nas projektów polegał na samodzielnym nagraniu i zrealizowaniu słuchowiska z uwzględnieniem wszystkich etapów procesu produkcji radiowego teatru. Komplementarne informacje względem tego projektu znajdują się w Aneksie do niniejszej publikacji, zawierającym scenariusze zajęć w konkursie „Twórz zespoły – zaangażuj – stwórz warunki uczenia się” [Bachura 2012], stąd też w tym miejscu ograniczamy się jedynie do podania kwestii najistotniejszych dla tego zadania. Studenci pracowali w kilkusobowych grupach, dzieląc się zadaniami i odpowiedzialnością za efekt finalny. Wchodzili w rolę scenarzysty, reżysera, aktorów, realizatorów dźwięku, ilustratorów muzycznych. Celem projektu było zapoznanie studentów z etapami pracy nad słuchowiskiem radiowym oraz uświadomienie uczestnikom istoty twórczości słuchowiskowej. Głównym zadaniem sztuki słuchowiskowej jest doprowadzenie do odtworzenia pewnych myśli, idei, obrazów w umyśle słuchacza. Końcowy rezultat jest dziełem wyobraźni, w związku z czym nie ma w niej ograniczeń co do rozmiarów, rzeczywistości, miejsca, nastroju, czasu czy prędkości zachodzenia zmian. Radio wytwarza indywidualne obrazy będące reakcją poszczególnych słuchaczy na dostarczane informacje. Nim jednak w radiu zabrzmiała ta „udźwiękowiona historia”, jej powstanie poprzedza kilka wyraźnie wytyczonych etapów:

- wybór tematu słuchowiska, problemu, poszukiwanie frapującego materiału literackiego w przypadku adaptacji,
- wybór obsady, studia, planów dźwiękowych,
- próba i nagranie,
- montaż materiału, konstruowanie dramaturgii,
- zgranie.

Pierwszym etapem w pracy studentów był wybór tematu, problemu, zagadnienia, które ich interesowało i frapowało. Mogli pracować nad swoim słuchowiskiem autorskim, oryginalnym, napisanym specjalnie do radia lub zdecydować się na przygotowanie słuchowiska będącego adaptacją. Na tym też etapie uczestnicy musieli zdać sobie sprawę, że inaczej pracuje się z utworem dramatycznym, którego transpozycja do radia jest prostsza, a inaczej z prozą, którą trzeba do warunków radiowych odpowiednio dostosować, przełożyć partie opisowe na język dialogu, na sceny dźwiękowo-przestrzenne.

Kolejnym krokiem był pomysł na obsadę słuchowiska, zastanowienie się nad poszczególnymi rolami i wyborem aktorów. Następnie studenci pracowali nad konstrukcją fabuły, zabiegami realizacyjnymi, muzyką. Istotne jest, by przed przystąpieniem do prób, a następnie nagraniem, porozmawiać z osobą, która weszła w rolę realizatora dźwięku, o wyborze planów akustycznych, aranżacji przestrzennej, itp.

Nagrania poprzedzały wcześniejsze próby. To na tym etapie współpraca między odtwórcami ról a reżyserem była bardzo intensywna. Wtedy też reżyser miał czas, by powiedzieć o intencjach tekstu, o swojej wizji poszczególnych scen, o efektach dźwiękowych jego zdaniem najbardziej adekwatnych do treści utworu.

Tekst i dialogi nagrywane były, jeśli tego wymagała sytuacja, łącznie z charakterystycznymi dla danej sceny efektami dźwiękowymi, np. bohater przełykający jedzenie. Wiele efektów dźwiękowych było jednak dogrywanych później, na etapie postprodukcji, podczas montażu, jak np. dograny efekt gwaru w kawiarni. Wykorzystywanie „efektoteki” jest w radiu zjawiskiem powszechnym i chodziło o to, by studenci mieli tego świadomość i potrafili odpowiednio z niej korzystać.

Kompozycja nagranych materiałów i dogranie elementów kuchni akustycznej polegało na takim ułożeniu dźwiękowego tworzywa, by wybrzmiała nadrzędna i wiodąca myśl czy idea spektaklu słuchowego. Ten etap, podczas którego intensyfikuje się współpraca reżysera, realizatora dźwięku, ilustratora muzyki, okazał się etapem najdłuższym, wielogodzinnym, wymagającym ogromnej precyzji i umiejętności. Praca nad montażem służyła nie tylko technicznemu usprawnieniu pracy z programami do edycji dźwięku, ale nade wszystko pokazała, że montaż służy kreacji, jest środkiem do osiągnięcia nowych jakości artystycznych, służy artystycznemu kształtowaniu świata przedstawionego.

Zgranie było ostatnim etapem pracy nad słuchowiskiem radiowym. Polegało ono na „zgraniu”, scaleniu, połączeniu wszystkich elementów budujących radiowy teatr, tj. partii dialogowych, narracyjnych, wszelkich efektów akustycznych oraz muzyki. „Zgrywa się scenami. To rodzaj

prawdziwej kuchni – kuchni akustycznej: tu szczypta soli, tam trochę świeżych warzyw. Dodajemy muzykę, efekty dźwiękowe, plany akustyczne: pogłosy, odbicia głosu. To dźwiękowa magia”<sup>18</sup> – mówił Waldemar Modestowicz, reżyser słuchowisk.

Po zakończonym projekcie wybraliśmy jeden dzień po to, by spotkać się, wspólnie wysłuchać wszystkich prac, dokonać ich oceny i przystąpić do ewaluacji zajęć. Teatry radiowe oceniane były w kategoriach: a) zainteresowanie tematem; b) sposób przedstawienia tematu (dramaturgia); c) jakość realizacji; d) wykorzystanie możliwości typowo radiowych w samym pomysle autorskim – „kuchnia” akustyczna; e) ogólne wrażenie (czy słuchowisko poruszyło słuchacza? emocjonalnie, intelektualnie?). Uzasadnianie ocen, konstruktywna krytyka, sugerowanie innych rozwiązań formalnych, ożywione dyskusje przekonały, że zajęcia osiągnęły swój cel, zaangażowały studentów w pełni, pozwoliły im „rozwinąć skrzydła” i twórczo myśleć. Świadczą o tym także opinie po zajęciach nadesłane w formie elektronicznej:

*Słuchowisko to gatunek szczególnie mi bliski, więc wiadomość o tym, że będę mogła stworzyć własny radiowy dramat była niczym spełnienie jednego z marzeń. Po raz pierwszy mogłam sprawdzić się w roli reżysera, scenarzysty, montażyisty czy nawet aktora. Zadanie to pozwoliło mi puścić wodze fantazji, uwolnić drzemiącego we mnie małego artystę, dla którego teatr jest zdecydowanie elitarny i wyjątkowy. Praca nad projektem nauczyła mnie myśleć o dźwięku w kategoriach estetycznych, uwrażliwiła mnie na słowo, nauczyła kreować efekty oraz dźwięki o różnej „przestrzeni”. Praca nad kuchnią akustyczną, mimo że najbardziej wymagająca, sprawiła mi najwięcej przyjemności. Zadanie to utwierdziło mnie w przekonaniu, że teatr radiowy jest wspaniałą i godną podziwu sztuką. Wydaje mi się, że po tym doświadczeniu wiem już, w jakim kierunku swojej zawodowej ścieżki chciałabym podążać. Projekt ten nie był dla mnie pracą do wykonania, a radiowym prezentem, który od dawna chciałam dostać.*

Ola Chrząszcz

*(...) słuchowisko – było czymś, co muszę zbudować od podstaw ze świadomością, że będzie to musiało zabrzmieć i ma być dla kogoś przygodą dźwiękową.*

Zuza Rezner

*Praca nad słuchowiskiem dała mi możliwość „innego kontaktu” z mikrofonem niż miało to miejsce do tej pory. Dotychczas moje doświadczenie radiowe ograniczało się do prowadzenia audycji. Odbiegało to zupełnie od wymagań, jakie stawiało przede mną to nowe*

<sup>18</sup> Por. na ten temat J. Bachura [2012: 355].

*zadanie. Stuchowisko wymaga przede wszystkim innego sposobu myślenia. Od aktora oczekuje się wcielenia się w określoną postać, a może on do tego użyć tylko swojego głosu. Musi nim oddać rzeczywistość, cały świat przedstawiony. To była również cenna lekcja współpracy, musieliśmy bowiem odnaleźć się w roli scenarzysty, reżysera oraz realizatora dźwięku. Tylko dzięki dobrej pracy zespołowej byliśmy w stanie osiągnąć efekt, na którym nam zależało. Oczywiście, jak to często bywa podczas zadań w grupach, każdy musiał z czegoś zrezygnować, ustąpić, abyśmy wspólnie osiągnęli kompromis. To również była bardzo cenna lekcja, z której bardzo wiele wyniosłem.*

Krzysztof Boczek

*Przygotowanie stuchowiska – każdorazowe wejście do studia i zmierzenie się z mikrofonem to doświadczenie naprawdę niesamowite i wiele uczące – to od strony „aktorskiej”. Przygotowanie stuchowiska było zadaniem kompleksowym, które wymagało od nas wysiłku i zastanowienia na wielu polach. Przygotowanie scenariusza pod kątem audycji radiowej z jednej strony dało możliwość podjęcia tematu, który być może od dłuższego czasu gdzieś tam w nas siedział, z drugiej strony zaś, trzeba było przygotować go tak, aby dobrze zaprezentował się w specyficznym medium radiowym. Samodzielne stworzenie scenerii, zastanowienie się, jak brzmi jadalnia, a jak ulica, praca na kilku ścieżkach – to wszystko pozwoliło w praktyce zmierzyć się z tym, o czym uczyliśmy się przez trzy lata.*

Weronika Chodorek

## Projekt drugi – reportaż dźwiękowy

Drugi z projektów polegał na realizacji reportażu radiowego, artystycznej formy dźwiękowej, wymagającej od jego twórców znacznych nakładów pracy, pomysłowości i umiejętności słuchania. Głównym celem zadania było praktyczne oswojenie studentów z tym elitarnym gatunkiem radiowym, poprzez wykonanie wszystkich etapów pracy, jakie należą do obowiązków reportażysty radiowego. Są nimi:

- poszukiwanie tematu,
- dokumentacja tematu,
- rejestrowanie nagrań,
- montaż nagrań,
- ostateczne zgranie materiału dźwiękowego.

Do finalnego celu prowadzą działania pomniejsze, osiągane na poszczególnych etapach pracy.

Poszukiwanie tematu i dokumentacja pozwoliły studentom na rozwijanie umiejętności typowo dziennikarskich, jakimi są zdolność obserwacji, wyszukiwania interesujących zdarzeń i osób, które mają do opowiedze-

nia ciekawe, reportażowe historie. Poszukując tematu do realizacji studenci mieli świadomość ograniczenia czasowego ostatecznej wersji materiału – finalnie reportaż powinien zawierać się w piętnastu minutach. Temat nie mógł być więc bardzo rozbudowany, wielowątkowy, wówczas bowiem zostałby potraktowany skrótowo, a cechą reportażu jest przecież ukazanie głębi opowieści. Dokumentacja jest bardzo istotnym etapem pracy nad reportażem, ważnym szczególnie dla adeptów dziennikarstwa. W tej fazie pracy należy zastanowić się, kto w reportażu powinien „wystąpić”, na jakie dokumenty (jeśli w ogóle) trzeba się powołać. Jeśli tematem jest konflikt interesów, bohaterami audycji muszą być wszyscy biorący udział w tym konflikcie. Jednocześnie studenci muszą mieć świadomość tego, że nasza percepcja słuchowa jest ograniczona do pewnej liczby głosów – ich nadmiar może sprawić, że reportaż stanie się nieczytelny. Studenci winni więc zastanowić się, czyje wypowiedzi są niezbędne dla pełnej realizacji tematu, a czyje nie muszą się w reportażu pojawić.

Podczas rejestrowania nagrań studenci uczą się słuchania, odbierania otaczającego świata świadomie zmysłem słuchu, a także wybierania z karkofonii akustycznej, która jest charakterystyczna dla obecnej cywilizacji<sup>19</sup>, znaków fonicznych mających dla nich wartość. J. Treasure wyraźnie rozdziela zdolność słyszenia (*hearing*) jako proces fizyczno-elektrochemiczny od słuchania (*listening to*), które jest swoistą relacją z dźwiękiem; w słuchaniu wyraża się aktywność<sup>20</sup>. Zdolność słuchania jest wielką umiejętnością, której wagę wyraża J. Treasure w stwierdzeniu:

It's the art of perceiving and interpreting the sound that we experience in every moment of our lives [...]. It's also probably the most important activity in our relationships, where we all need to feel heard, understood and valued – none of which can happen if we are not listened to<sup>21</sup>.

Rozwijanie i pielęgnowanie umiejętności słuchania jest ważne dla budowania głębokich i autentycznych relacji ze światem. Podczas rozmowy z bohaterami swoich reportaży studenci uczą się słuchania, zadawania pytań tak, by „otworzyć” rozmówcę i uzyskać od niego plastyczną wypowiedź. Przebywając w miejscu charakterystycznym dla bohatera z kolei uczą się odbierać fonicznie tę przestrzeń. I rejestrują ją.

<sup>19</sup> Zob. J. Treasure [2011: 11].

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>21</sup> *Ibidem*, „To sztuka percepcji i interpretacji dźwięku / dźwięków, którego / których doświadczamy w każdej chwili naszego życia. [...] Jest to także prawdopodobnie najważniejszą aktywnością w naszych relacjach / związkach, gdzie każdy z nas chce poczuć się usłyszany, zrozumiany i doceniony – a co nie może wystąpić, jeśli nie będziemy słuchani”.

Montaż pozwolił na doskonalenie umiejętności zdobytych podczas zajęć warsztatowych, jakie studenci odbyli w poprzednim semestrze. Praca nad edycją reportażu radiowego dała możliwość odkrycia nowych możliwości programu, ale nauczyła także szacunku dla zebranych, często z trudem, dźwięków i precyzyjnego ich ze sobą łączenia.

Ostatni etap, zgranie, uczy spojrzenia na całość akustycznego dzieła artystycznego i zamyka pracę nad nim.

Studenci mieli możliwość pracy w zespołach dwuosobowych lub samodzielnie. Ci którzy pracowali w parach, stanęli wielokrotnie przed koniecznością podziału obowiązków i konstruktywnej dyskusji nad stworzeniem spójnej, jednej wizji całości.

Pod koniec semestru nastąpiła ewaluacja wyników prac. Wszyscy studenci zgromadzeni w studiu radiowym, w odpowiednich warunkach akustycznych, słuchali prac swoich własnych i kolegów. Po emisji każdego z reportaży dokonywali konstruktywnej oceny prac i zadawali pytania ich autorom.

Ta praktyczna nauka słuchania spotkała się z pozytywnymi opiniami studentów, którzy przesłali e-maile o następującej treści:

*Przygotowanie reportażu – niesamowita sprawa, wymagająca od nas dużo pracy, a jednocześnie było przy tym sporo dobrej zabawy. Na pewno też nauczyliśmy się sami szukać interesujących nas tematów i zrobić coś, z czego później jesteśmy zadowoleni. Odsłuchiwanie wszystkich reportaży nauczyło nas wyrażania konstruktywnej krytyki oraz jej przyjmowania z honorem.*

Ania

*Reportaż to przede wszystkim dla mnie bardzo emocjonalna podróż poprzez dźwięk. Praca ta pozwoliła mi odkryć, w jaki sposób właściwie opowiadać dźwiękiem uczucia. Dzięki „patrzeniu uszami” zacząłem inaczej patrzeć na rzeczywistość. Dostrzegam również, w jaki sposób można opisywać nasz świat, jakich radiowych środków wyrazu użyć, aby uwypuklić to, na czym najbardziej mnie jako obserwatorowi zależy. Dowiedziałem się, które moje pomysły były dobre i dlaczego. Olbrzymim plusem tej pracy była nauka nie dlaczego coś jest złe, lecz dlaczego coś jest dobre. Mnie jako uczącemu się taka metoda motywowania wydaje się o wiele skuteczniejsza.*

Krzysztof Boczek

*Reportaż radiowy był nauką słuchania i przyjmowania tego, co ktoś ma mi do zaoferowania.*

Zuza Rezner



*Zmierzyć się z reportażem radiowym to trudne zadanie. Jak wielka jest więc satysfakcja, kiedy uda nam się taki reportaż stworzyć. Praca przy tym projekcie nauczyła mnie uważniej obserwować otaczający świat, patrzeć na innych w bardziej ludzki sposób, oczami nieobojętnego wrażliwca. Z kolei praca nad samą materią reportażu sprawiła, że nabyłam umiejętność selekcjonowania zdobytych informacji i tworzenia z nich oryginalnej i spójnej całości. Po tym zadaniu mogę z całą świadomością powiedzieć, że nie boję się już zmierzyć z tym trudnym i wymagającym gatunkiem. Dzięki temu doświadczeniu wreszcie nauczyłam się tego, co chyba w pracy dziennikarza i publicysty najtrudniejsze – nauczyłam się uważnie słuchać. Oceniać to rzecz prosta. Słuchać i próbować zrozumieć to nie lada wyzwanie. Dzięki temu wyzwaniu udało mi się zdobyć ten dziennikarski Mount Everest.*

Ola Chrząszcz

*Przygotowanie reportażu – dla mnie bomba :) setki wysłuchanych reportaży i przeczytanych prac teoretycznych nie nauczą tyle, co samodzielne obmyślenie tematu, umówienie się z rozmówcą, selekcja materiału i montaż. Dla mnie reportaż jest szczególną formą, bo „podchodzi” najbliżej człowiekowi, przekracza ten 45-centymetrowy dystans intymny :) Takie zadania pozwalają poczuć się jak prawdziwy dziennikarz. Spotykając się oko w oko z naszymi bohaterami, byliśmy po prostu wystawieni na jak najbardziej poważną próbę. Mieliśmy okazję do zweryfikowania tego, czy faktycznie nadajemy się do tej pracy – pisanie sprawdzianów to jedno, a realny kontakt z drugą osobą, na którym w znakomitej większości opiera się praca reporterska – to drugie.*

Weronika Chodorek

## Projekt trzeci – obrazek dźwiękowy o sobie

Ostatni projekt polegał na przygotowaniu dźwięku o sobie, o długości nieprzekraczającej jednej minuty. Ta swoistego rodzaju „audiobiografia” miała na celu nauczanie studentów dyscypliny czasowej, kształcenie umiejętności szybkiego, precyzyjnego montażu i komponowania krótkiej formy dźwiękowej z zachowaniem reguł dramaturgii, o których pisałyśmy wcześniej. Procesowi tworzenia tej „audiobiografii” towarzyszyła nieustanna autorefleksja, studenci musieli bowiem zastanowić się, jakie dźwięki ich charakteryzują, określają, które są dla nich ważne i tworzą swoistą audioscenografię ich życia. Zadanie miało znaczące ograniczenie – tworząc dźwięk o sobie, nie wolno było w nim użyć własnego głosu. Zadanie kończyło się bowiem odsłuchiowaniem w grupie tych miniprojektów i zgadywaniem, który dźwięk opowiada o kim. Biografia foniczna stała się więc jednocześnie zagadką, co powodowało większe zainteresowanie projektem, a także silniejsze zaangażowanie w stworzenie czegoś nieoczy-

wistego, niejednoznacznego. Studenci korzystali głównie z następujących dźwięków:

- dźwięków akustycznych, określających przestrzeń swego życia,
- muzyki, piosenek lubianych przez bohatera,
- dialogów z ulubionych filmów, kabaretów,
- głosów, wypowiedzi osób, które mogłyby coś powiedzieć o bohaterze dźwięku.

Odsłuchiwanie dźwięków przyniosło wiele momentów zaskoczenia. Okazało się, że wielu rzeczy o sobie nie wiemy, a ten projekt pozwolił nam lepiej poznać siebie nawzajem. Co więcej, studenci mogli pochwalić się swoimi zainteresowaniami i pokazać, jak są wielobarwni. Realizację projektu ocenili pozytywnie, co potwierdzają nie tylko ich spontaniczne, wyrażające zadowolenie, reakcje podczas odsłuchiwania i zgadywania, ale także nadesłane wiadomości, których treść pozwolimy sobie tu zacytować:

*Dźwięk o sobie – zdecydowanie moja ulubiona część, miałam mnóstwo radości z przygotowania tego oraz mnóstwo radości z odsłuchiwania innych. A nauczyło mnie przede wszystkim cierpliwości do montażu.*

Ania

*Dźwięk o sobie był dla mnie wyzwaniem. Praca ta wymagała odpowiedzenia sobie na pytanie, co tak naprawdę „w duszy gra”. Kolejnym wyzwaniem było opisanie tego, co odnalazłem w swoim wnętrzu za pomocą dźwięku. Przekucie bardzo luźnych pomysłów na bardzo konkretną materię dźwiękową. Dodatkowym wyzwaniem okazał się również czas (około jednej minuty). Początkowo wydawało się go za dużo nawet, lecz wraz z postępem prac coraz ciężiej było się zmieścić w tym przedziale. Okazało się jednak, że ten limit zmusił mnie do pewnej syntezy, mocnego skonkretyzowania pierwotnego zamysłu. Dzięki temu uniknąłem chaosu i stworzenia zwykłego zlepką nic nie znaczących dźwięków. Była to niewątpliwie interesująca dźwiękowa podróż w głąb samego siebie.*

Krzysztof Boczek

*Dźwięk o sobie był ciekawostką, dowiedziałam się czegoś o własnej osobowości :)*

Zuza Rezner

*Przygotowanie dźwięku o sobie było wspaniałym sposobem poznania siebie samego. Zadanie to pozwoliło mi wyrazić swą osobę w oryginalny sposób. Takie dźwiękowe selfie pomogło mi przede wszystkim dotrzeć do własnego wnętrza, gdyż dźwięk, nieposiadający żadnych wizualnych elementów uniemożliwił skupienie się jedynie na zewnętrznej war-*

*stwie człowieka, jego wyglądzie. Projekt był dla mnie cennym doświadczeniem, pozwolił mi sięgnąć po zupełnie nowe narzędzia do opowiadania o sobie. Był to również ciekawy sposób na poznanie innych ludzi, gdyż odsłuchując dźwięki w obecności całej grupy, mogliśmy dowiedzieć się o sobie więcej niż da się dostrzec oczami czy wyrazić słowami. Taka dźwiękowa fotografia sięga głęboko w zakamarki osobowości i charakteru, wzbudza emocje, uwrażliwia oraz pozwala lepiej poznać samego siebie.*

Ola Chrząszcz

*Przygotowanie dźwięku o sobie – zmora introwertyków :) :) Walka z samym sobą i czasem. Niektórzy za pomocą samych dźwięków stworzyli naprawdę piękne historie. To zadanie pozwoliło doświadczyć, jak wiele treści niosą ze sobą dźwięki same w sobie.*

Weronika Chodorek

## Zakończenie

Słuchaj, nagrywaj, praktykuj! – takie motto przyświeca zajęciom radiowym, które prowadzimy i podczas których z jednej strony staramy się pokazać jak fascynujące w swojej różnorodności formalnej, konstrukcyjnej, estetycznej może być radio artystyczne, a z drugiej zachęcić i zmotywować do praktykowania i czynnego zaangażowania w wykonywane zadania. Audialne projekty autorskie studentów angażują emocjonalnie ich autorów, ale też słuchaczy, za każdym razem wzbogacając naszą wiedzę o świecie, ludziach, życiu. Obok interesujących tematów podejmowanych w audycjach artystycznych, ogromny wpływ na jakość danego utworu audialnego – co starałyśmy się pokazać w niniejszym szkicu – zawsze będą miały forma, konstrukcja i krzywa dramaturgiczna.

Studenci wielokrotnie dawali wyraz znaczeniu praktycznych audialnych zajęć podczas toku swej edukacji. O wadze przeprowadzonych przez nas projektów niech zaświadczy jeszcze jedna opinia anonimowego studenta:

*Zajęcia z tworzenia własnego reportażu radiowego, słuchowiska oraz dźwięku o sobie rozwinęły mnie w kilku aspektach. Przede wszystkim warsztatowo – usprawniłam moją pracę w programach do montażu i obróbki dźwięku, odkryłam wiele nowych funkcji i możliwości w pracy nad dźwiękiem, więc moje następne prace z pewnością będą o wiele bogatsze i zrobione profesjonalniej od strony technicznej. Natomiast najbardziej te zajęcia rozwinęły mnie dziennikarsko – o wiele lepiej rozumiem teraz wagę każdego dźwięku, akcentu i słowa, wiem, jak słuchać rozmówcy i na co zwrócić uwagę, żeby praca była jak najlepsza i najbogatsza dźwiękowo.*

## Literatura

- Bachura J., 2012, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń.
- Bachura J., 2013, *Feature – the marriage of fact and fiction*, [w:] *Radio: Community, Challenges, Aesthetics*, red. G. Stachyra, Lublin.
- Bachura-Wojtasik J., Klimczak K., 2014, *Feature w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genologiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2013 i 2014*, „Acta Universitatis Lodziensis”. Folia Litteraria Polonica, nr 1 (23).
- Bardijewska S., 1977, *O znakach radiowych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Bardijewska S., 2001, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa.
- Biewen J., 2010, *Inroduction*, [w:] *Reality Radio. Telling true stories in sounds*, University of North Carolina, Chapel Hill, NC.
- Bogołębska B., 2001, *Studia o stylistyce i retoryce*, Zgierz.
- Bristiger M., 1986, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa.
- Dobrzyński K., 1986, *O kulturze słuchania radia*, [w:] W. Legowicz, *Radio – ulotność słowa?*, Warszawa.
- Jankowska J., 1995, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia 1925–1995*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Warszawa.
- Kaziów M., 1973, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Kąkolewski K., 1993, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław.
- Klimczak K., 2011, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź.
- Limon J., 2003, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk.
- Mayen J., 1965, *Radio a literatura*, Warszawa.
- Mayen J., 1972, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław.
- Narracja*, 2002, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Ong W. J., 2011, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. i red. J. Japola, Warszawa.
- Pawlik A., 2014, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., 2000, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, *Fakty, wnioski, przypuszczenia*, Łódź.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., 2001, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, red. G. Habrajska, Łódź.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., 2012, „Muzy rzadko się do radia przyznają”. *Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź.
- Plaźewski J., 2008, *Język filmu*, Warszawa.
- Rödel W., 1973, *O reportażu radiowym. Uwagi podyktowane aktualnością problemu*, „Zeszyty Prasoznawcze”.
- Sapir E., 1978, *Mowa jako rys osobowości*, [w:] idem, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa.
- Schöning K., 2005, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, tłum. H. Żebrowska, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa.
- Stachyra G., 2008, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin.
- Treasure J., 2011, *Sound business. How to use sound to grow profits and brand value* (2nd ed.), „Journal of Business Research”, 49 (2): 193–211.

---

## **Listen, record, practice – about the aesthetics of sound and sound methods of expression and about engaging in work with sound (summary)**

The text says about the power of sound to engage students to creative work. The authors discuss the importance of different sound elements that build a radio story, such as voice, acoustic elements, music. Next the authors offer various ways of composing these elements. The main idea of the text is to present three projects executed with students. Their goal was to capture the imagination and show how great strength and creativity lies in the sound. The authors discuss the implementation of three projects: radio drama, radio documentary and a „sound about myself”, specific type of audiobiography. Realization of that projects proves that you can successfully engage students by using sounds.