

*Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa**

Przyczynek do planu klasztoru kultury na podstawie badań radiowych przekazów artystycznych

Klasztor kultury pod postacią dyrektyw i norm nie jest zwartą budowlą i posiada wiele pomieszczeń zazdrośnie strzeżonych przez różne grupy, ale jego plan i struktura dają się interpretacyjnie odtwarzać¹.

Plan i struktura dają się odtwarzać. Wśród planów skomplikowanej struktury klasztoru nazywanego kulturą ujrzymy także, patrząc uważnie, pomieszczenia, w których mają swoje miejsce artystyczne dzieła audialne. Trzeba niestety przyznać, że względnie niewielkie tłumy podążają tam współcześnie. Niegdyśejsze podziały, zamykające kultury w ramach barier społecznych i narodowych², w zachodzących w zglobalizowanym świecie procesach komunikowania się uległy rozbiciu, a sieć, ten wyznacznik dzisiejszego społeczeństwa, nie znosi ekskluzywizmu i wykluczania kogokolwiek. Natomiast, gdy ktoś już raz wejdzie na dłużej do takiego pokoju, salonu, gdy uważnie się rozejrzy, popatrzy, ale i posłucha, bardzo często tam wraca. Dotyczy to nie tylko tych, którzy na ową wyprawę wybierają się z potężnym bagażem nauki i własnych doświadczeń (m.in. praktyk

* Prof. dr hab., e-mail: elzbieta.olejniczakowa@wp.pl; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej; Łódź, 90-236, ul. Pomorska 171/173.

¹ W.J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 41.

² Patrick Savidan zauważa, że „w rzeczywistości grup etniczno-kulturowych jest o wiele więcej niż państw narodowych. Obecnie jest na świecie nieco ponad 190 suwerennych państw, a ponad 5000 grup etnicznych, z których każda posługuje się innym językiem” (P. Savidan, *Wielokulturowość*, przeł. E. Kozłowska, Warszawa 2012, s. 15).

kulturowych), ale i zupełnie młodych „turystów”, studentów, wkraczających tam z niewielkim plecakiem, a jednak chcących powracać. To prawda, że z zaprowadzonych siłą zajęć dydaktycznych na tę wycieczkę chce przyjść potem ponownie z własnej woli stosunkowo niewielki procent studentów, ale ci, którzy już raz zasmakują w specyficznym uroku „radiowych komnat”, wracają na ogół z dużą wytrwałością, często czyniąc z tego zwyczaj, który kultywują latami. Sama zresztą powracam tam od kilkudziesięciu lat, choć najczęściej wracam do pokojów podobnie urządzonych i o podobnym charakterze; to tam znajduję artystyczne dzieła audialne, tj. słuchowiska i artystyczne reportaże radiowe³.

Artykuł ten został pomyślany jako wstępna, a więc *ex definitione* niepewna jeszcze, próba wskazania podstaw dla subdyscypliny, którą sama uprawiam od lat; to ten fragment radioznawstwa, który czerpie z wyników badań radiowych przekazów (wypowiedzi?) artystycznych. Inspiracją dla wykonania tego pierwszego polskiego zarysu subdyscypliny, jej zakresu, założeń, pytań i celów, stała się dla mnie książka Régisa Debraya zatytułowana *Wprowadzenie do mediologii*⁴. R. Debray chciał tu wyodrębnić „mediologię”, nietożsamą z „medioznawstwem”; szkoda, że nie da się przez analogię ze względów leksykalnych tego zabiegu powtórzyć, bowiem terminy „radiologia” i „audiologia” są niestety od dłuższego czasu „zawłaszczone” przez nauki medyczne, dlatego w polszczyźnie, już na poziomie nazewnictwa, trudno zgrabnie rozgraniczyć oba te byty naukowe, gdy sama dwuczłonowość nazwy czyni ją niezbyt poręczną. Niemniej, niezależnie od braku pomysłu na zwartą nazwę tej części radioznawstwa, nie zrezygnowałam z samej próby naszkicowania jej celów i wskazania cech dystynktywnych. Jak każda pierwsza próba, tak i ta, niesie z sobą ryzyko błędów i pominięć lub nadmiernego rozwinięcia niektórych wątków, co nie znaczy wszakże – moim zdaniem – iż z prób tego rodzaju należy rezygnować. Rozwój nauki jest dla mnie, „popperystki” – przynajmniej w tym zakresie, w istocie stałą wymianą hipotez i teorii, zaś w naukach humanistycznych (jak i w wielu innych zresztą) badacze zmuszeni są nie tylko do poszerzania swych kompetencji, poruszania się po spokrewnionych obszarach wiedzy, ale także do proponowania nowych interpretacji, nowych spojrzeń na zagadnienia tak te drobne, jak i sprzyjające spojrzeniu całościowemu.

Do przedstawienia mego punktu widzenia w zakresie części radioznawstwa, która bazuje na wynikach badań radiowych przekazów artystycznych, czuję się w jakimś stopniu uprawniona także ze względu na wytrwałą walkę prowadzoną przeze mnie od kilkudziesięciu lat; to walka o pozycję radioznawstwa prowadzoną na polu metodologicznym, z nadzieją, że narzędzia tej subdyscypliny

³ Przyczyny uwzględniania tylko reportaży artystycznych wyjaśniałam m.in. w mojej ostatniej książce: „*Muzy rzadko się do radia przyznają*”. *Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 11 i nn.

⁴ R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010.

mają szanse być także inspiracją dla medioznawstwa ogólnego, ale nade wszystko w przekonaniu, iż ta subdyscyplina jest zdolna do ofensywy i rywalizacji z innymi subdyscyplinami medioznawczymi. Warunek stanowi tu nie tylko kooperacja metodologiczna, ale także środowiskowa, instytucjonalna, a nawet pokoleniowa. Należy bowiem przypomnieć, że po okresie bardzo bujnie rozwijającego się radioznawstwa w latach międzywojennych, badanie radia niemal zamarło i ograniczało się do bardziej lub mniej regularnych publikacji nielicznych, działających w całkowitym rozproszeniu, badaczy radia. W takiej sytuacji także 30 lat temu sama startowałam, bowiem – co naturalne – na efekty powstawania nawet systematycznie prowadzonych badań należało poczekać. Dziś, gdy prace Łódzkiej Szkoły Radioznawczej obejmują w zasadzie wszystkie ważniejsze wątki i tematy, uznałam, że mogę podjąć próbę stworzenia bazy dla dalszego rozwoju tej części badań, którymi sama się zajmuję, a więc badań radiowych przekazów artystycznych.

O ile dla R. Debraya bardzo ważną rolę transformatorów informacyjnych odgrywają liczne, ważne historycznie, instytucje, takie jak kościół czy muzeum, o tyle ja mówię tylko o jednej instytucji – o radiu, stąd bliższy mi porządek synchroniczny; inaczej też, oczywiście, rozumiem samo pojęcie horyzontu historycznego. Niemniej właśnie w owym szerokim horyzoncie czasowym – szerokim na tyle, na ile pozwala mi na to czas historyczny⁵ – staram się oglądać wszystkie ważne dla mnie elementy, od sytuacji bytowej samych dzieł audialnych, przez skutki coraz silniejszej inwazji techniki w tę sferę, po ewolucję odbioru wiodącą – przynajmniej w pewnym stopniu – do zmiany charakteru praktyk kulturowych. Ponieważ w tym artykule, pisząc o badaniach przekazów kulturowych, nie pomieściłam już egzemplifikacji, zaznaczę tylko, iż jedną z ważnych cech tych tekstów kultury jest ich wtórnie oralny charakter⁶ oraz to, że mogą one poniekąd służyć za potwierdzenie tezy, iż „zmniejszenie znaczenia tradycji ustnej [...] czasami wzmacnia niektóre formy oralne (czy «lektoralne»)»⁷.

Jak sądzę, badania tak pomyślane wpisują się także we współczesne badania antropologiczne. Przykładowo Janusz Barański, tłumacz, redaktor tomu oraz autor posłowania do cennej pracy Johna Storeya, zwraca uwagę, że „poza kulturą jako drogą życiową, na którą składają się idee, nastawienia, języki, praktyki, instytucje, stosunki etniczne, rasowe itd., studia kulturowe zaczęły się z czasem

⁵ Rzecz jasna ów horyzont musi się różnić w czasie u mnie, skoro pierwsze kulturowe teksty radiowe – inaczej niż np. literackie – powstawały w Polsce dopiero po r. 1925.

⁶ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp, red. nauk. J. Japola, Warszawa 2011, s. 256–261.

⁷ Jack Goody mówi o wzmocnieniu niektórych „form lektoralnych” w kontekstach, w których „za prawdziwą uważa się wiedzę wprawdzie istniejącą w zapisie, ale odtwarzaną ustnie na zawołanie” (J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, wstęp P. Majewski, Warszawa 2012, s. 236). Sądzę, że można przyjąć, iż niektóre artystyczne dzieła radiowe – szczególnie słuchowiska adaptacyjne – miewają taki właśnie charakter.

interesować także formami artystycznymi, ale też wytworami popularnymi”⁸. Badania te, sporo młodsze od etnologii, która postrzegała rzeczywistość w kategoriach „swój – obcy”, wykraczają „poza etnologiczne pojęcie kultury, obejmując [...] także węższe, humanistyczne, w których obok kultury materialnej jest także miejsce na literaturę, obok problemów płci jest miejsce na muzykę, obok stylu życia – miejsce na film”⁹ – czy dodajmy *pro domo sua* – miejsce na radio. Warto pamiętać bowiem, iż artystyczne dzieła audialne wpisują się także w proces kształtowania kultury, bo choć – jak pisał m.in. Ralf Konersmann – kultura to „pojęcie [...] o szeroko rozproszonej semantyce”¹⁰, niemniej artystyczne przekazy radiowe poprzez swe powstawanie, interpretacje istniejących już tekstów, falsyfikacje tych interpretacji itd. wywierają niewątpliwie także swój wpływ na rozwój i kształt kultury.

Mówiąc zresztą o dyscyplinach przydatnych dla radioznawcy, wymienić należy także: socjologię, filozofię (szczególnie estetykę), a nawet literaturoznawstwo (głównie w odniesieniu do słuchowisk). Użyteczna bywa także psychologia, lingwistyka¹¹ oraz semiologia¹². Warto przy tym pamiętać, że część owych dyscyplin, niezależnie od relacji, w jakie wchodzi z radioznawstwem, i tak się wzajemnie przenika. Do takich obszarów wiedzy, mogących inspirować do nowego spojrzenia na interesujące radioznawcę kwestie, należą według mnie, obok już wymienionych: filozofia kultury¹³, socjologia sztuki¹⁴, archeologia mediów¹⁵

⁸ J. Barański, *Posłowie*, [w:] J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł., red. J. Barański, Kraków 2003, s. 138.

⁹ Tamże, s. 138–139. Także klasyk tej dziedziny, Raymond Williams (*Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York 1976, s. 16), rozumie kulturę nie tylko w sensie antropologicznym, ale i w odniesieniu do zainteresowań studiów kulturowych jako „całą drogę życiową, materialną, intelektualną i duchową aktywność” człowieka.

¹⁰ R. Konersmann, *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2009.

¹¹ Obok ujęć kognitywnych i formalnych lingwistyka rozpatruje także socjolingwistyczne, psycholingwistyczne, neurolingwistyczne aspekty językowe, co czyni ją tym bliższą radioznawcom. Próbę zebrania wymienionych punktów widzenia zawiera książka Jolanty Mazurkiewicz-Sokołowskiej *Lingwistyka w zarysie. O zdolność językową w ujęciu integrującym* (Kraków 2010). Zob. też A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004; t. 2, Łask 2006.

¹² Umberto Eco w swej *Semiologii życia codziennego* traktuje semiologię jako ogólną teorię znaków, semiotyka zaś, jego zdaniem, obejmuje tylko praktyczne realizacje owej teorii – badacz uznaje więc określenia w rodzaju semiotyki radia czy semiotyki telewizji. Jerzy Pelc z kolei (*Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 28) wyraźnie rozróżniał semiologię, semiotykę i semantykę, traktując tę ostatnią jako część tej drugiej. Przy tym wszystkim można, jak sądzę, przyjąć, że rozpatrywane terminy są obecnie w polszczyźnie traktowane najczęściej synonimicznie, stąd i ja tak czynię.

¹³ *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006; R. Konersmann, dz. cyt.

¹⁴ N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010.

¹⁵ S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.

oraz mediologia¹⁶. Ukazanie tak szerokości horyzontu, jak i tła, stanowi dla mnie jedno z głównych wyzwań i zadań.

Badania nad radioznawstwem artystycznym i nad kulturą na tle nowo definiowanej humanistyki

Jak już wspomniałam, sama chadzam do tytułowego klasztoru kultury od lat; dziś pragnę zaprowadzić tam także moich czytelników. Chcąc się jednak względnie sprawnie poruszać wśród pomieszczeń składających się na „klasztor kultury”, spróbujmy tym razem dostać się tam nie bocznym wejściem, wiodącym od strony komnat radiowych, ale głównymi drzwiami. Nawet z rozłożonym przed nami planem tej budowli poruszanie się po niej nie jest zbyt proste; dlatego spróbuję dla ułatwienia ustawić kierunkowskazy i wywiesić szyldy, bym i ja, i czytelnik tego tekstu, i słuchacz radia w końcu, mógł do owego „klasztoru” trafić, nawet jeśli będzie to droga nieco okrężna.

Wpierw przypomnijmy, gdzie szukać owego „klasztoru kultury”. Co jakiś czas badacze podejmują oczywiście próby narysowania planu obejmującego całość jego struktur, czyniąc to z większym lub mniejszym szczęściem. Pomijam głębokie korzenie tych prób, sięgające etnologii, a nawet filozofii, by ograniczyć się tu głównie do poczynañ współczesnych. Na gruncie polskim podjęli je zgodnie m.in.: Janusz Anusiewicz, Anna Dąbrowska i Michael Fleischer, pisząc: „Kultura jest rzeczywistością znaków. Jest ona zjawiskiem semiotycznym o charakterze systemowym. [...] Wszędzie tam, gdzie występują znaki [...], mamy do czynienia z systemem kultury”¹⁷. Nie wszyscy jednak zgadzają się z tym próbny rozeznaniem. Przykładowo Stefan Symotiuk, postrzegając klasztor kultury jako budowlę wzniesioną na partnerstwie człowieka z pewnym fragmentem przyrody, twierdzi, że propozycja J. Anusiewicza, A. Dąbrowskiej i M. Fleischera „wrzuca zbyt wiele do «jednego worka», wcale niemało też ze świata ludzkiego eliminuje”¹⁸. Sądzę, że co najmniej od czasów pojawienia się dzieł Marshalla McLuhana opozycja: kultura – natura niesie z sobą coraz mniejsze możliwości. Teza M. McLuhana głosząca, że narzędzia, a później maszyny, stają się swoistym „przedłużeniem człowieka”, jest przekonywająca. Jeśli kultura to porządek zbudowany nad żywiołem przyrody, jak chce m.in. wspomniany S. Symotiuk, to winna występować jako porządek właśnie – zespół podlegający określonym

¹⁶ R. Debray, dz. cyt.

¹⁷ J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, „Język a Kultura”, t. 13 (2000), s. 13.

¹⁸ S. Symiotuk, *Kultura jest sytuacją, gdzie silne musi służyć słabemu*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, s. 224.

prawom, o określonym układzie elementów, nie zaś jako rozproszona konstelacja problemów i zagadnień. Ten klasyczny pogląd Ruth Benedict¹⁹ ciągle zachowuje swą atrakcyjność badawczą, choć nie jest prosty w realizacji. Zdaniem amerykańskich antropologów Philipa C. Salzmanna i Patricii C. Rice holizm winien być podstawowym sposobem patrzenia na kulturę/y:

Kultury są zintegrowanymi systemami zawierającymi wzorce przekonań i zachowań, to nitki wplecione w szerszą materię znaczenia i praktyki [...]. Wyuczzone przekonania i zachowania [...] mogą dostarczyć ram, które pozwolą ukazać wzajemne powiązania różnych aspektów ludzkiego życia – sztuki, polityki, małżeństwa, religii, rodziny, ekonomii, medycyny i wielu, wielu innych²⁰.

Zatem także praktyk kulturowych i zachowań właściwych słuchaczom radia.

Choć oczywiście pamiętam o wielowiekowej tradycji, która opozycyjnie przeciwstawiała sobie naturę i kulturę, to bliżej jest mi do myśli np. R. Debraya, który stoi na stanowisku, iż

[...] ewolucja techniczna stanowi kontynuację ewolucji biologicznej, gdy ta ostatnia zostaje zatrzymana [...]. Odstępując od prostej biologicznej imitacji, człowiek stopniowo dokonywał eksterioryzacji siły uderzenia swych ramion [...], tworząc koło [...], tworząc młyn wodny i wiatrak, swe marzenia przenosił na ekrany, swą korę mózgową do mikroprocesora²¹.

Tezy, poglądy, hipotezy – uzupełniające się i sprzeczne, bliskie sobie i bardzo odległe – dotyczące medioznawstwa i komunikacji społecznej mnożą się ostatnio także w nauce polskiej. Można, czytając je, wywieść wnioski dotyczące faktu, w jaki sposób poszczególni uczeni prowadzą swoje badania, jakim instrumentarium badawczym się posługują, jakie stawiają sobie pytania, na podstawie czego budują hipotezy niosące próby odpowiedzi²². Mimo stwierdzenia, iż prac takich jest dużo, trudno by się upierać, że cechuje je wspólna, jasno wyartykuło-

¹⁹ Zob. R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, teksty poetyckie przeł. Z. Kierszys, Warszawa 2011.

²⁰ *Mysleć jak antropolog*, red. P.C. Salzman, P.C. Rice, przeł. A. i W. Kubińscy, wstęp W.J. Burszta, Gdańsk 2009, s. 51–52.

²¹ R. Debray, dz. cyt., s. 27–28.

²² Por. np. *Przemiany świata mediów*, red. I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska, Wrocław 2012; *Media na początku XXI wieku. Zawartość mediów, czyli rozważania nad metodologią badań medioznawczych*, red. T. Gackowski, Warszawa 2011 oraz klasyczne już, ale ciągle cenne: P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010; D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010; R.D. Wimmer, J.R. Dominick, *Mass media. Metody badań*, przeł. T. Karłowicz, Kraków 2008 czy L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

wana i powszechnie przyjmowana podstawa, jednolita metoda, że koncentrują się na tych samych problemach, że stosują wspólne klucze kategoryzacyjne czy kategorie badawcze. Przykładowo pogłębione wywiady/ankiety mają, oczywiście, wartość dla badań radioznawczych, acz byłabym ostrożna, by nie przeceniać ich znaczenia²³. Moim zdaniem bowiem (jakkolwiek osobliwie by to nie zabrzmiało), na radioznawczą „empirię” składają się raczej analizy i interpretacje, a odpowiednie ankiety mogą co najwyżej, w ściśle ograniczonym stopniu, wesprzeć nasze hipotezy lub skłonić do ich odrzucenia. Jednak doświadczanie, doznawanie i – w końcu – interpretacja (dzieła audialnego) jest raczej argumentacją, która niezawodnie prowadzi do wniosków, ale nie daje stuprocentowej pewności co do ich słuszności. Tę może jakoby zagwarantować tylko eksperyment. Nawet jeśli pominąć okoliczność, iż w radioznawstwie samo to pojęcie trzeba by redefiniować, to ponadto, zgodnie z bliskimi mi poglądami Karla R. Poppera, i tak trudno zakładać, by jakkolwiek teoria, choćby poparta tysiącami eksperymentów, mogła osiąść status pewnika obowiązującego raz na zawsze²⁴. Kwestia metodologii w powstającej (sub)dyscyplinie wydaje się sprawą podstawową. Niemniej znamienne, że np. Anna Burzyńska w swym świetnym szkicu *Kulturowy zwrot teorii* podkreśla, coraz powszechniej uznawany, mozaikowy charakter metodologii:

Metodologiczny *bricolage* [...] nie przewiduje ani jednej uprzywilejowanej metody badań [...]. Wprost przeciwnie – wybór metody, techniki analitycznej czy sposobu interpretacji motywowany był jedynie względami ich praktycznej użyteczności w danym momencie²⁵.

Jak przenikliwie i dla mnie samej poniekąd zaskakująco zauważył Krzysztof Stępnik w recenzji mego dorobku, istotnie stoję na stanowisku, że

[...] rozwój nauki jest w istocie „sztafetą hipotez”, której początkiem była filozofia [...]. Chciałbym wzmiankować o formacji intelektualnej samej Autorki, którą według mnie określa racjonalność, nie bez podkładu sceptycyzmu płynącego z doświadczenia naukowego, oraz empatia, wrażliwe wnikanie w przedmiot badań, jakby włączanie czynnika osobistego w to, co wydawać by się mogło, jest tylko bytem do zbadania i zanalizowania²⁶.

²³ Pod tym kierunkiem powstały prace magisterskie oparte głównie na materiale uzyskanym z przeprowadzonych ankiet. Wartość tych prac jednak rosła, gdy jej autorzy nie ograniczali się tylko do ankiet sprawdzających wyłącznie częstotliwość uczestniczenia w praktykach kulturowych.

²⁴ K.R. Popper, *Logika odkrycia naukowego*, przeł. U. Niklas, Warszawa 2002, szczególnie s. 73–131.

²⁵ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2012, s. 64.

²⁶ K. Stępnik, *Ocena dorobku naukowego dr hab. Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej prof. UŁ w postępowaniu w sprawie nadania Jej tytułu naukowego profesora nauk humanistycznych*, Lublin, 8 kwietnia 2013.

Czy taka postawa pozwala mi na „naukową bezstronność”? Zdaniem K. Stępnika zdecydowanie tak; upatruje tu nawet postawy *par excellence* humanistki; czy na pewno? W języku potocznym mówi się, że badacze piszą „uczenie”; czy wystarczająco spełniam te oczekiwania? Mówiąc o „uczoności”, myśli się zazwyczaj o specyficznych cechach stylu, o relatywnie dużej liczbie słów obcego pochodzenia itd. Liczne przykłady prac wybitnych współczesnych humanistów wskazują wszakże, iż bardziej lub mniej hermetyczny styl i język nie stanowi – a przynajmniej nie musi stanowić – o wartości pracy. Erudycja jest niewątpliwie niezbędna, różnie się może jednak wyrażać; nade wszystko zaś cenne jest nowe spojrzenie, nowe hipotezy, które badacz potrafi postawić. Co zatem znaczy: „pisać uczenie”? Paweł Boski, przykładowo, sądzi, iż:

[...] różnica między warsztatem naukowca a poszukiwaniami amatora jest porównywalna do relacji zachodzącej między wyjaśnieniem naukowym a psychologią atrybucji przyczynowych. Okoliczności ulegają zmianie, gdy nie tylko chcemy słuchać, ale i pisać, oceniać, a więc też porównywać²⁷.

Wyjaśnienia naukowe²⁸ dotyczące określonych zjawisk należy jeszcze, po ujęciu ich w ogólną teorię, możliwie dokładnie sprawdzić w empirii. Bardzo przywiązany do tej koncepcji P. Boski uważa, że dopiero weryfikacja „odróżnia je od wierzeń, przekonań [amatora – E.P.-O.] czy magii”²⁹. Ale gdzie szukać empirii „odróżniającej [naukę – E.P.-O.] od wierzeń” w przypadku artystycznych dzieł audialnych? Pójdźmy dalej: czy zatem w takim rozumieniu w ogóle radioznawstwo, ale i szerzej: medioznawstwo, a nawet najszerzej: humanistyka, są nauką? Przywołam tu, głęboko mnie przekonywające, uwagi Michała Pawła Markowskiego, który na pytanie, czy humanistyka jest nauką odpowiada jednoznacznie: „nie jest nauką w takim znaczeniu, w jakim są nią nauki ścisłe”. Uznaje natomiast jej praktyczny i pragmatyczny aspekt, twierdząc, że

²⁷ P. Boski, *Kulturowe ramy zachowań społecznych. Podręcznik psychologii międzykulturowej*, Warszawa 2010, s. 295–299, 354–356.

²⁸ K.R. Popper (dz. cyt., s. 65) proponuje w istocie nie tylko wykład współczesnej metodologii nauk w ogóle, co nauk empirycznych („twardych”) w szczególności; acz przywołują go też humaniści. Radioznawstwa z pewnością nie dałoby się włączyć do tej grupy, niemniej w jakimś stopniu staram się być wierna tokowi myślenia wymienionego filozofa. Przekonywające, a i przydatne dla mnie jest szczególnie stwierdzenie, iż „teorie naukowe ulegają ciągłym zmianom [...]. Mimo to system tymczasowy, wraz ze wszystkimi jego ważnymi konsekwencjami, można zwykle [...] traktować jako całość”. Ten punkt widzenia wydaje mi się obiecujący także w odniesieniu do radioznawstwa, które zbliża się do etapu paradygmatu, rozumianego za Thomasem S. Kuhnem (*Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, posł. przeł. J. Nowotniak, Warszawa 2009, s. 308–312).

²⁹ P. Boski, dz. cyt., s. 295.

[...] humanistyka ma znaczenie polityczne [...]. Kryzys nauk humanistycznych [...] wywołany obcięciem [...] wydatków na ich rozwój, to w gruncie rzeczy kryzys legitymizacji, czyli przekonania większości (społeczeństwo i reprezentujący je politycy) przez mniejszość (akademicka humanistyka)³⁰.

Zatem, jak zapyta dalej tenże autor, przywołując tym razem Richarda Rorty'ego,

czy humanistyka ma do spełnienia jakąś misję? Tak, odpowiada Rorty. [...] Zgadzam się z Rortym [...]. Nie jest nią transmisja wiedzy (wtedy humanista byłby fachowcem, a nim nie jest), lecz „pobudzenie” [...] przez „zaszczepienie wątplenia” i „stymulację wyobraźni”³¹.

Aspekty twórczości, na które składają się np. myślenie dywergencyjne i konwergencyjne czy sposób myślenia określany przez psychologów jako rozumowanie indukcyjne i dedukcyjne, ściśle wiążą się z działaniem twórczym, ale i twórczym odbiorem³². Jaką wagę mają te stwierdzenia dla mojego szkicu? Oddam raz jeszcze głos samemu M. P. Markowskiemu, dla którego

[...] humanistyka [...] jest pewną egzystencjalną dyspozycją. [...] [jest – E.P.-O.] „poznawaniem poznanego” [...] czy też interpretacją już zinterpretowanego. To właśnie w tej przestrzeni interpretacji i rekontekstualizacji dzieje się egzystencja, czyli nieustanny *exodus* podmiotu z jałowej ziemi do swojej własnej postawy³³.

Narzuca się oczywiście pytanie: czy prowadząc badania humanistyczne, a zwłaszcza dokonując interpretacji, można uniknąć sądów oceniających? Skrajnie rzecz ujmując, taka nauka byłaby (a nawet: bywała) skazana na słuzenie interesom narodowym (etnocentryzm) czy klasowym (marksizm) czy – jak chcą inni – grupom mającym władzę. W swej książce *Superman w literaturze masowej* Umberto Eco pisał jednak przenikliwie, iż trzeba unikać

[...] ekonomistycznego uproszczenia typu: „X pisze w określony sposób, bo jest opłacany przez Y”. Historia literatury i sztuki pełna jest twórców [...], którzy służyli z bezgranicznym oddaniem klasie, która nigdy im nie płaciła.

³⁰ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 31.

³¹ Tamże, s. 27.

³² P.G. Zimbardo, R.J. Gerring, *Psychologia i życie*, red. nauk. wyd. polskiego M. Materska, przeł. E. Czerniawska, M. Guzowska-Dąbrowska, A. Jaworska-Surma, J. Radzicki, Warszawa 2012, s. 128–185, 775–785.

³³ M.P. Markowski, dz. cyt., s. 432.

[...] determinanty społeczno-ekonomiczne nie przybierają nigdy jednej postaci: nie trzeba być opłacanym przez Igreka, żeby pisać w zgodzie z jego ideologią. [Można – E.P.-O.] pisać w stanie całkowitej swobody duchowej, lecz poddać się odruchowo wpływowi systemu dystrybucji³⁴.

A warto pamiętać, jak pisze Stanisław Jędrzejewski, profesor socjologii, znawca radia o międzynarodowym autorytecie, a obecnie także szef Rady Nadzorczej Polskiego Radia SA, że chociaż radio jako medium nigdy już potem nie odzyskało swej pozycji z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, to „pozostało najbardziej powszechnym środkiem komunikowania masowego we współczesnym świecie”³⁵. Dla radioznawcy brzmi to dość krzepiąco. Nie tylko bowiem radiostacje są liczniejsze – w skali światowej – niż stacje telewizyjne, co jeszcze można by tłumaczyć względami ekonomicznymi; nade wszystko jednak, wedle mego zdania, radio wyraźnie przewyższa telewizję jakością przekazu kulturowego.

Radio uchodziło zazwyczaj za medium towarzyszące osobom samotnym. Małgorzata Kita przywołuje bardzo ciekawy przykład potwierdzający tę tezę, acz przywołujący inne medium – kino:

Kameralność i intymność radia – zarówno w przestrzeni audycji, gdzie padają zwierzenia, wyznania, „spowiedzi” itp., oraz w sferze odbioru – znakomicie oddaje film *Bezsenność w Seattle* w reżyserii Nory Ephron (1993). Mowa tu o wpływie na ludzkie życie audycji emitowanej w paśmie nocnym, gdzie te właściwości ulegają intensyfikacji i której istotą są zwierzenia słuchaczy telefonujących do radiowej dr Marcii Fieldstone o wzbudzającym zaufanie, kojącym głosie³⁶.

Nie tylko o samotność lub jej brak, jak sądzę, tu idzie, ale i o rodzaj audiosfery. Percepcja audialna zdaje się bowiem pozostawać w silnym związku z generalnie zmienioną i rozdzieloną audiosferą. Jak pisze Raymond Murray Schafer: „W czasach, gdy ludzie zwykli żyć w odosobnieniu, słuch ich funkcjonował z sejsmograficzną czułością”³⁷.

Obecnie mieszkańiec wielkiego miasta „będący, jak się zdaje, w stanie permanentnego ogłuszenia, uważa je [ucho – E.P.-O.] za mechanizm nieistotny”³⁸. Może sugerowana przez R. Murraya Schafera próba odpowiedzi na pytanie „kto-

³⁴ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 42.

³⁵ S. Jędrzejewski, *Radio w komunikacji społecznej. Rola i tendencje rozwojowe*, Warszawa 2003, s. 12.

³⁶ M. Kita, *Dyskurs radiowy*, [w:] *Styl współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Kraków 2013, s. 315.

³⁷ R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. M. Matuszkiewicz, Gdańsk 2010, s. 55.

³⁸ Tamże, s. 54.

re dźwięki chcemy zachować i [...] pomnożyć”, które zaś „są nużące i szkodliwe”, może być przydatna do ustalenia takiego „środowiska akustycznego [które – E.P.-O.] umożliwi poprawienie dźwiękowego brzmienia świata”³⁹. Sądzę, że na owym odszumieniu, uwolnieniu audiosfery od dźwięków szkodliwych i męczących mogłoby też wiele zyskać radio ze swymi audialnymi propozycjami. Ze względu na rozmiary i cel mojego artykułu nie będę rozwijać dalej tego wątku, acz „audiosfera miasta”⁴⁰ stanowi niewątpliwie zagadnienie kulturowo ważne, dla radioznawstwa artystycznego zaś niemal podstawowe i to rozpatrywane jako zarówno dźwięki jawiące się w przestrzeni miasta, jak i – a może przede wszystkim – audiosfera rozpatrywana w perspektywie antropologicznej.

W horyzoncie długiego trwania

Piotr Sztompka podkreśla wagę intuicji, iż człowiek w horyzoncie długiego trwania jest nade wszystko „istotą społeczną”, tzn. że „całe jego istnienie przebiega wśród innych ludzi: razem z innymi, obok innych, w walce z innymi, w konkurencji z innymi, ale nigdy samotnie”⁴¹. O ile, jak pisze Norbert Elias, „każda jednostka, rodząc się, wchodzi do grupy ludzi, która istniała przed nią”⁴², o tyle nie można zapominać, iż nasze ostateczne oblicze kształtowały nie tylko geny, ale także rodzina, szkoła, rozmaite instytucje wychowawcze – w najszerszym sensie tego słowa – i w końcu społeczeństwo jako całość. Żyjąc zakorzenieni w społeczeństwie, żyjemy także w jego kulturze. Jakkolwiek by bowiem nie patrzeć, przed kulturą nie ma ucieczki. Wojciech Burszta jedną ze swych książek zatytułował *Świat jako więzienie kultury*, uzasadniając ów tytuł wielce przekonująco:

[...] ludzie [...] pragną znaków orientacyjnych ułatwiających partycypację w świecie [...]. Kultura, jakkolwiek rozumiana, wprowadza porządek w chaos doświadczeń jednostkowych i zbiorowych. [...] Można przyjąć, że sposób rozumienia kultury jako [...] abstrakcyjnej matrycy porządkującej [...] wpływa na to, jak rozumiemy inne pojęcia i jaki nadajemy im status⁴³.

Refleksja nad współczesnymi ponowoczesnymi społeczeństwami domaga się jednak także poruszenia

³⁹ Tamże, s. 53.

⁴⁰ Por. *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.

⁴¹ P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, s. 23.

⁴² N. Elias, *The Society of Individuals*, Oxford 1991, s. 21.

⁴³ W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 16–17.

[...] kwestii znaczenia mediów i ich funkcjonowania [...] [bowiem – E.P.-O.] stosunki między rzeczywistością codzienności a realnością nie są ani jednoznaczne, ani tym bardziej jednostronne. Zauważyć należy, że tworzymy [...] kulturę w dużym stopniu poprzez symbole, wzorce i opowieści zapożyczone poprzez przekazy medialne⁴⁴.

Liczni badacze twierdzą wręcz, że opowieści mediów dostarczają nam środków niezbędnych do budowania własnej tożsamości kulturowej w postmodernistycznym społeczeństwie; tak więc media (w tym radio) są nie tylko częścią przynależną do kultury, ale elementem tę kulturę współtworzącym.

W kontekście relacji rzeczywistości i mediów, począwszy od cokolwiek naiwnych pytań w rodzaju „Czy media mówią prawdę?”⁴⁵ po słynne symulakry Jeana Baudrillarda⁴⁶, warto jednak pamiętać słynną tezę Byrona Reevesa i Cliforda Nassa, iż „mylenie mediów z rzeczywistością [nie da się – E.P.-O.] przypisać problemom wieku, wiedzy lub jej braku”. Jak twierdzą dalej w oparciu o swe badania,

[...] naturalne reakcje są w dużej mierze powszechne i występują w każdej grupie [...] – u dzieci, studentów college’u oraz ludzi zajmujących się interesami [...]. **Wszyscy** ludzie automatycznie i nieświadomie wykazują naturalne reakcje społeczne na media. [...]. Nasze badania sugerują jednak, że [...] nawet najprostsze media są wystarczająco zbliżone [podkreśl. – E.P.-O.]⁴⁷.

Można te uwagi, jak sądzę, odnieść także do radia; a skoro współcześnie takie rozumowanie znajduje swe empiryczne potwierdzenie, wyobraźmy sobie, jak silnie musiało oddziaływać radio u swych początków – i to wcale nie wyłącznie jako źródło informacji społecznych, gospodarczych czy politycznych.

Czy słuchacze mogą być grupą?

Aby ułatwić społeczeństwu, grupie czy każdej pojedynczej osobie partycypację w świecie, pragniemy „znaków orientacyjnych”, powszechnie przyjmo-

⁴⁴ M. Bogunia-Borowska, *Codziennosc życia społecznego – wyzwania dla socjologii XXI wieku*, [w:] *Socjologia codzienności*, s. 74.

⁴⁵ „Czy to, co widzimy [...] to prawda? Ani prawda, ani nieprawda. [...] Świat telewizji [mediów – E.P.-O.] to swego rodzaju koncentrat. Czy koncentrat pomidorowy oddaje prawdę o pomidorach?” (J. Braun, *Potęga czwartej władzy. Media, rynek, społeczeństwo*, Warszawa 2005, s. 14–15).

⁴⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005. Por. tenże, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

⁴⁷ B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 19.

wanych praktyk kulturowych itd. Philip Bagby zauważa, że regularności kulturowe nie muszą się pojawiać w życiu każdej jednostki⁴⁸, istotne jest tylko, by powtarzały się one w zachowaniach różnych członków tej samej społeczności. Nie każdy zatem musi systematycznie oglądać seriale telewizyjne, nie każdy też musi regularnie słuchać nowych reportaży czy słuchowisk. Idealna regularność kulturowa w społeczeństwie winna być tylko „skorelowana z przynależnością do [jego – E.P.-O.] ściśle określonych segmentów [...] takich jak grupy wieku i płci, klasy społeczne, ekonomiczne i zawodowe, frakcji religijnych i politycznych itd.”⁴⁹.

Owa przynależność grupowa, przywiązanie do kanału lub rodzaju audycji, znamionująca słuchacza obecnie w ramach ok. 200 emitujących w naszym kraju stacji, jest niewątpliwie respektowana także przez nadawców: nade wszystko przy konstruowaniu treści programowych, w tym samej ramówki, choć rola tej ostatniej – wobec najnowszych technologii odbioru, możliwości słuchania podkastów, nie mówiąc już o radiostacjach nadających wyłącznie za pośrednictwem internetu⁵⁰ – wyraźnie maleje⁵¹. Percepcja adresata jest przy tym zawsze uzależniona od jego wyposażenia kulturowego rozumianego

[...] jako chwilowy stan pola społecznego (lub jakiegoś jego segmentu). Weźmy jako przykład obiad rodzinny [lub – dodam – słuchanie audycji radiowej – E.P.-O.]. [...] Chwilę wcześniej wszyscy byli rozproszeni, każdy uwikłany w inną wiązkę relacji⁵² [...]. Za chwilę też każdy będzie ponownie robił co innego [...]”⁵³.

Tym, co wyróżnia grupę uczestniczącą w zdarzeniu, jest – mimo ciągłych zmian – pewne wspólne trwanie i – w naszym przypadku – choćby najszerzej pojęta tożsamość kulturowa. Dotyczy to, jak sędzę, tyleż osób złączonych wiązkami wzajemnych relacji, jakie tworzą się w rodzinie, jak i – mimo wszelkich różnic

⁴⁸ Zob. Ph. Bagby, *Kultura i historia. Prolegomena do porównawczego badania cywilizacji*, przeł. J. Jedlicki, przedm. J. Topolski, Warszawa 1975, s. 134–135. Jak wyjaśnia autor: „Ceremonia ślubna zdarza się w życiu większości członków społeczeństwa tylko raz [...] lub wcale. A przecież [...] rytuał ślubny jest cechą naszej kultury” (tamże, s. 140).

⁴⁹ Tamże, s. 140.

⁵⁰ Jako trzy podstawowe technologie przyszłości dla medium radiowego Stanisław Jędrzejewski (dz. cyt., s. 201) wylicza: 1) radio płynące (*radio streaming*); 2) radio niemal na żądanie (*e-Radio*) – tu: internet, satelita, kabel, dekodery i trzy typy radia DAB (zob. tamże, s. 284) oraz 3) radio interaktywne (*i-Radio*) – tu: internet, telefony komórkowe, PDA itd.

⁵¹ Zob. tamże, s. 243–251.

⁵² O nieczęstym, ale jednak pojawiającym się w pewnych sytuacjach, wspólnym – w jednym pomieszczeniu, w wydzielonej przestrzeni – odbiorze pisałam w książce „*Muzy rzadko się do radia przynajd*”... – przyp. E.P.-O.

⁵³ P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2007, s. 24–25.

zarówno w zakresie charakteru zdarzenia, jak i rodzaju udziału w nim – grupy radiosłuchaczy w trakcie odbioru tego samego słuchowiska lub reportażu radiowego, niezależnie od tego, czy są oni skupieni przy jednym bądź kilku radioodbiornikach, czy przy komputerach (np. słuchając podcastów), czy może odbierają audycję utrwaloną na płycie CD z odtwarzacza (w dwu ostatnich przypadkach uniezależnieni od tzw. ramówki). Podkreślmy, że w analizowanym przypadku synchroniczność odbioru przestaje być – wobec jednoczącego udziału w „zdarzeniu” – *conditio sine qua non*. Problem komunikacji kulturowej nabiera jednak nowego znaczenia, gdy pytamy, jak liczna mogła być „owa grupa osób i jaką przestrzeń mogła ogarnąć wymiana komunikacyjna”⁵⁴. Czy – jak przy wspomnianym słuchaniu w trakcie obiadu – tylko kilka? W takiej sytuacji należy zresztą, moim zdaniem, mówić raczej o współuczestnictwie w zdarzeniu. Z kolei w odniesieniu do recypowania audycji dotyczy to, jak sadzę, nawet przypadku, gdy analiza i interpretacja tekstu jest przez słuchacza po części nieuświadomiona. Każdy z nas bowiem poszukując – mniej lub bardziej świadomie – własnej tożsamości, dąży automatycznie do ujednoczenia z pewną grupą wyznającą i „praktykującą” określony typ kultury. Gdyby nawet przyjąć za częścią badaczy, że „zmiany kulturowe zachodzą najczęściej w warstwie [...] praktyk, [bo to one – E.P.-O.] [...] są najbardziej widoczną z zewnątrz warstwą kultury”⁵⁵ (albowiem jesteśmy szczególnie wyczuleni na działania innych), to dotyczy to tyleż audialnego odbioru artystycznych dzieł radiowych, co wielu innych praktyk kulturowych. Nawiązując do sfery działań, przywołajmy raz jeszcze W. Bursztę, który pisał: „Kulturze, jako rzeczywistości intencjonalno-mysłowej, rozpisanej na różne sfery działań praktycznych człowieka, odpowiadają zespoły praktyk, w których uczestniczy on jako członek konkretnej grupy kulturowej”⁵⁶.

W trakcie takich praktyk, jak słuchanie artystycznych audycji radiowych odbiorca dokonuje pewnych operacji na dziele audialnym, choć w praktyce rozumowanie, analiza racjonalna mogą przybrać postać utajoną nawet dla samego słuchacza (o czym już wspominałam, przywołując poglądy psychologów amerykańskich). Zofia Rosińska z kolei, nie będąc zresztą w swych poglądach osamotniona, podkreślała:

Wątki obejmujące refleksję nad różnymi aspektami doświadczenia codzienności okazują się ściśle związane z tymi, które odsłaniają się w obszarze zainteresowań wspólnych dla filozofii kultury i estetyki: problemem ontologicznego i epistemologicznego znaczenia przemian kultury pod wpływem

⁵⁴ Zob. J. Braun, dz. cyt., s. 14.

⁵⁵ G. Hofstede, G.J. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durka, Warszawa 2007, s. 25–26.

⁵⁶ W.J. Burszta, *Świat...*, s. 160.

mediów elektronicznych, pytaniem o sens konstатовanych procesów estetyzacji⁵⁷ rzeczywistości [...]”⁵⁸.

Wolno zatem, jak sądzę, przyjąć, że również radiosłuchacze tworzą, używając nieco metaforycznie tego określenia, swoistą subkulturę⁵⁹ czy raczej swoistą (pod)grupę kulturową. Od razu chcę zastrzec, iż zdaję sobie sprawę, że z punktu widzenia psychologii społecznej pomysł ten byłby trudny do obronienia. Niewidoczna jest tu bowiem w zasadzie hierarchia statusu i prestiżu (myślę, oczywiście, o grupie odbiorców, a nie nadawców); trudno tu odnaleźć także tradycyjną opozycję „my – wy”, gdyż radiosłuchacze raczej incydentalnie podkreślają swoją antagonizacyjność, np. wobec odbiorców innych mediów. Jednak, jak pisał P. Boski, pozostają

[...] szerokie obszary [...] wymiarów i symboli kulturowych, programowo ignorowanych przez psychologię społeczną. W szczególności, psychologia [ta – E.P.-O.] [...] nie zajmuje się następującymi ważnymi zagadnieniami:

- 1) kulturowym zróżnicowaniem w ramach grupy własnej [...];
- 4) wyróżnikami przynależności ponadjednostkowych opartych nie na członkostwie grupowym, lecz na wspólnocie stylu poznawczego, aksjologicznego, estetycznego itp.⁶⁰

Elementy owej przynależności, opartej nie na członkostwie grupowym, ale raczej na jednakowych cechach charakteryzujących proces poznawania, wspólnocie estetycznej czy w końcu integracji w sferze dotyczącej wartości, dają się w odniesieniu do odbiorców medium radiowego zauważyć dość łatwo. Łączy ich zatem – przy czym używam tu tego określenia bardzo pojemnie – spójny (choćby w jakimś stopniu) kod. Wiele interesujących uwag na temat kodu odbioru można znaleźć np. w tekstach U. Eco. Przywołajmy choćby taki fragment:

Mimo oczywistych różnic [...] każdy obraz świata [...] jest samoistną księgą otwartą na dalsze interpretacje. Jednakże pewne interpretacje da się rozpoznać

⁵⁷ „W szeroko rozumianym procesie estetyzacji uczestniczą nowe technologie i nowe sztuki” (I. Lorenc, *Filozofia kultury a estetyka. Przesuwanie granic*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, s. 254).

⁵⁸ Z. Rosińska, *Wstęp*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, s. 10.

⁵⁹ Określenie „subkultura” stosowane jest najczęściej w odniesieniu do kultur młodzieżowych. Zob. np.: M. Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury. Problematyka edukacyjna*, Warszawa 1999; D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004; P. Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Warszawa 2003; B. Prejs, *Subkultury młodzieżowe. Bunt nie przemija*, Katowice 2005.

⁶⁰ P. Boski, dz. cyt., s. 490.

jako nieudane [...]. Sadzę, że istnieją [także – E.P.-O.] przypadki, kiedy ktoś ma prawo podważyć daną interpretację. [...] [Albowiem – E.P.-O.] [k]iedy wszyscy mają rację, wtedy wszyscy są w błędzie [...]⁶¹.

Rozwój technologii i jego wpływ na kształt artystycznych dzieł radiowych

P. Sztompka zauważa, że

[...] w naukach społecznych i humanistycznych [...] dane empiryczne czy teoria mogą bezpośrednio, bez dodatkowego tłumaczenia, wywierać praktyczny wpływ na rzeczywistość. Pojawia się niezwykła sytuacja epistemologiczna, gdy wiedza sama zdolna jest zmieniać swój własny przedmiot⁶².

Istotnie – radioznawstwo w latach 1925–1939, choć rozwijało się w Polsce wyjątkowo bujnie, zadawało sobie nieco inne pytania, niż czynimy to współcześnie. I to nie tylko dlatego, że np. słuchacz w Dwudziestoleciu, jeśliby nawet sam nie doszedł do tego wniosku, to kontaktując się z innymi osobami, czytając prasę, musiał mieć świadomość uczestniczenia w kulturze rozwijającej się wówczas w paradygmacie kultury wysokiej. Inny poziom technologiczny tego niewątpliwie uzależnionego od techniki medium także odgrywał tu niemałą rolę. Co najmniej od czasów Waltera Benjamina uwagi o technologii zajmują coraz więcej miejsca w rozważaniach nad kulturą i mediami. Zgadzam się ze zdaniem Jacka Goody’ego, iż „jeśli patrzeć z zewnątrz, strefa technologii zmienia się wolniej niż religia czy [...] «kultura» w niematerialnym sensie”⁶³, niemniej rola tych zmian jest bardzo istotna⁶⁴. „Przeobrażenia techniczne, przyspieszenie rytmu zmian cywilizacyjnych i rytmu życia wpływają na sposób powstania i krążenia w społecznej przestrzeni przekazów literackich”⁶⁵ – a nawet szerzej: wszelkich, także medialnych, przekazów artystycznych. M. McLuhan jako pierwszy jasno wyartykułował funkcję mediów jako specyficznego „przedłużenia człowieka”. Dzisiaj, gdy nawet radio ma swe odpowiedniki audiowizualne, trudno nam uwierzyć, jak wiele nowych, pożądanych wartości wniosło w chwili swe-

⁶¹ U. Eco, *Replika*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 169.

⁶² P. Sztompka, *Socjologia...*, s. 16.

⁶³ J. Goody, dz. cyt., s. 110.

⁶⁴ J. Tuszewski, *Radio gra, czyli prolegomena do istoty sztuki słuchowej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1979, nr 3, s. 6.

⁶⁵ M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 29.

go powstania; tak w Polsce, jak na świecie. Napotymano na liczne przeszkody i niedogodności takiej właśnie, a nie percepcyjnej czy twórczej natury – od re-alizowania tzw. kuchni akustycznej po możliwość utrwalania nagrań włącznie. Fakt, iż w zasadzie trudno uznać, że w Dwudziestoleciu reportaż radiowy był już w pełni wykształconym bytem gatunkowym, to w gruncie rzeczy rezultat braku wozu transmisyjnego aż do połowy lat trzydziestych oraz słaby dostęp do i tak niedoskonałych wynalazków utrwalających dźwięk. Dostępny niemal od początku, choć nie we wszystkich rozgłośniach (przodowało Wilno) był tzw. *still*, czyli bęben taśmy stalowej; wystarczał na ogół na 30 minut audycji i dawał dość dobrą – zważywszy moment historyczny – jakość nagrania. „Stille tym górują nad płytą, że jedną i tą samą audycję można odtwarzać nieograniczoną ilość razy [...]. I poza tym jedna i ta sama taśma stille’a mogła być używana do kilkudziesięciu i więcej nagrań”⁶⁶ – podkreślano. Niestety, bębny były tak duże i nieporęczne, że korzystać z nich można było niemal wyłącznie w studiu. W pierwszej połowie lat 30. weszła w Polsce do użytku technika nagrywania płyt. Inżynier Franciszek Schoen pisał: „Płyta ma przede wszystkim tę dogodność, że pozwala na odtwarzanie natychmiast po nagraniu [...]. Bardzo dogodne jest też to, że mniej udane fragmenty można poprawić i wykreślać. [...] Ujemną stroną jest kosztowna eksploatacja”⁶⁷.

Podobnie niełatwo było nagrać niezbędne dla wzbogacenia radiowego spektaklu efekty dźwiękowe, a ponadto niekiedy ich brak czy niedostateczne wykuklenie wydatnie zubożały kształt artystyczny audycji radiowej. „Kulisy akustyczne – pisał już w roku 1926 Marian Stępowski – czyli narzędzia niezbędne do odtworzenia wszelkich szmerów, trzasków, hałasów [...] stanowią nieodzowne rekwizyty w widowiskach słuchowych”⁶⁸. Niestety, dziesięć lat później Wiktor Majewski nadal stwierdzał: „A propos «kuchni akustycznej». Wiem, ile nasi radiowcy mają z tym kłopotów (głównie technicznych), ale w głowę zachodzę, dlaczego nigdy nie słychać kroków? *Dramatis persone* chodzą w radiu jak duchy”⁶⁹.

Dzisiejsze „społeczeństwo mediów i spektaklu”⁷⁰, jak określa je Małgorzata Bogunia-Borowska, ma w tym względzie wszystko – a może nawet nieco więcej.

⁶⁶ F. Schoen, *Technika nagrywania płyt*, „Antena” 1935, nr 46, s. 17. Por. też: B. Winawer, *Still. Druk dźwiękowy*, „Antena” 1934, nr 2, s. 9.

⁶⁷ F. Schoen, dz. cyt., s. 17–18. Płyta po 5–7 odsłuchaniach nadawała się już do wyrzucenia. Por. też: (j) *Stille i płyta w programie radiowym*, „Antena” 1937, nr 9, s. 8. Po latach o sposobach utrwalania audycji pisał reżyser radiowy Tadeusz Byrski, *O teatrze radowym. Fragmenty wspomnień*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 496.

⁶⁸ M. Stępowski, *Widowiska słuchowe*, „Radiofon Polski” 1926, nr 38, s. 322.

⁶⁹ W. Majewski, *Słucham i notuję*, „Pion” 1936, nr 14, s. 6.

⁷⁰ Inspiracją tego rodzaju postrzegania wydaje się pojęcie roli społecznej polskiego socjologa, bardzo popularnego w Ameryce, Floriana Znanieckiego czy – z późniejszych – Erving Goffman i jego słynny *Człowiek w teatrze życia codziennego* (Warszawa 2000).

Stale skutecznie kuszone systematycznie otrzymuje więcej i więcej przez „wirtualne” i „interaktywne technologie”, które obiecują – i na ogół dotrzymują słowa – „jeszcze większą więź ze spektaklem”⁷¹.

Myśląc o współczesnych odbiorcach kultury masowej, John Fiske proponuje tezę, którą da się, moim zdaniem, odnieść także do... lat dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia, gdy radio rozpoczynało, a potem coraz śmielej rozwijało swą działalność. Twierdzi on mianowicie, iż różnicowanie wyboru znacząco wykracza poza same teksty. Owo różnicowanie rządzi się bowiem także „wyбором środka przekazu, którego zadaniem jest dostarczenie tekstu i sposobu konsumpcji najbardziej odpowiadającego wymaganiom i społeczno-kulturowej pozycji «konsumenta»”⁷². A warto przypomnieć, że bycie radiosłuchaczem w Dwudziestoleciu wpływało znacząco na ową pozycję społeczno-kulturową odbiorcy. Większość słuchaczy miała maturę (zważywszy poziom ówczesnego abiturienta), a ci, którzy nie należeli do elity, mogli się wiele nauczyć. W roku 1933 Zdzisław Marynowski, ówczesny szef radiowego działu literackiego „produkującego” słuchowiska (a także autor nazwy Teatru wyobraźni⁷³), *notabene* niedoceniany na tle swego głośnego zastępcy na tym stanowisku, Witolda Hulewicza – pisał: „Teatr wyobraźni musi się liczyć z tym, iż abonentami radia są ludzie najrozmaitszych sfer [...] i poziomu kulturalnego, więc w doborze swego repertuaru musi dbać o wielką różnorodność programu”⁷⁴. Zenon Kosidowski, wybitny teoretyk radia omawianego okresu, autor jednej z pierwszych książek poświęconych temu medium w Polsce, w związku z liczbą analfabetów w ówczesnej Polsce wyrażał pogląd, iż „naczelną rolę programu”⁷⁵, zaś listy samych słuchaczy – poświadczające zróżnicowany poziom odbiorców – zawierały m.in. takie postulaty: „Dla radia pozostaje najszczytniejsza misja [...] karmić ludzi mieszkających daleko od centrów prawdziwej sztuki [...] pożywnymi i krzepiącymi ducha audycjami”⁷⁶.

Stan rzeczy właściwy jeszcze Dwudziestoleciu, tj. skłonność do naśladowania stojących wyżej – także kulturowo, zaniknął w stosunkowo krótkim okresie. Nic jednak nie stoi w miejscu. W Europie Północnej, a niekiedy też Zachodniej, coraz częściej mówi się o „modzie” na zastępowanie telewizora radiem. Audytorium radiowe, acz bardzo zróżnicowane w swej wielkości, najliczniejsze jest w Wielkiej Brytanii oraz krajach skandynawskich (szczególnie wyróżnia się tu Finlandia)⁷⁷. To

⁷¹ M. Bogunia-Borowska, dz. cyt., s. 79.

⁷² J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 164.

⁷³ Tę nieco dziwną dziś pisownię jednak zachowuję, bowiem w takim kształcie zaproponował ją jej twórca.

⁷⁴ Z. Marynowski, *XI muza*, „Radio” 1932, nr 18, s. 3.

⁷⁵ J. Onclé, *Společné zadania programu radiowego*, „Antena” 1938, nr 37, s. 24.

⁷⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000, s. 350.

⁷⁷ Szczegółowe dane dotyczące średniego czasu, jaki odbiorca poświęca słuchaniu radia w ciągu

swoista metonimia: niewiele warta telewizję wymienimy na ambitne radio. W jakim stopniu ta przepowiednia jest realna, rzecz jasna, nie umiem określić.

Nie możemy jednak zapominać o warunkach, które zawsze musiały zaistnieć, by przekaz – radiowy czy telewizyjny⁷⁸ – stał się słuchany/oglądany powszechnie. Prócz pewnej ilości czasu wolnego⁷⁹ oraz wyrobienia nawyku potrzeby odbioru należało dać – w Dwudziestoleciu szczególnie tym najbiedniejszym i najsłabiej wykształconym – radioodbiornik lub choćby wskazać miejsce, gdzie można audycji radiowych posłuchać.

Pisałam wielokrotnie, iż już od 1925 roku w Polsce słuchano radia coraz bardziej powszechnie. Pojęcie ‘powszechnie’ wymagałoby jednak licznych dookreśleń; tu poprzestańmy na tym, iż w styczniu 1939 medium to doczekało się w Polsce milionowego abonenta, co przemnożywszy przez liczbę członków rodziny każdego pozwala nam już chyba użyć w odniesieniu do kulturowej praktyki słuchania radia tego określenia. Te początki masowości wydają się oczywiście bardzo skromne w zestawieniu z kulturą masową pierwszej fazy, ta zaś błędnie, zważywszy liczbę użytkowników (nie mówiąc o zmieniającym się równocześnie charakterze uczestnictwa w kulturze), wobec pojawienia się w latach 90. tzw. nowych mediów. Niemniej niemal od początku radio w Polsce zaczęło docierać wszędzie, co – w obliczu wielu niepiśmiennych słuchaczy – było faktem nie do przecenienia. Radio, w pierw poprzec głośniki, docierało kolejno do szkół, do fabryk i – choć najpóźniej – także na wieś⁸⁰. Ze wszech miar bowiem starano się ułatwiać dostęp do niego najuboższym – głównie robotnikom⁸¹. Jak bowiem trafnie stwierdzał Stefan Żółkiewski w swej książce *Kultura literacka 1918–1932*, radio „choć początkowo uchodziło w środowiskach robotniczych i chłopskich za luksus [...] szybko wkroczyło do świetlic organizacyjnych”⁸². Aby zachęcić przedstawicieli warstw mniej wykształconych do słuchania, a potem ewentualnego kupna odbiornika, trzeba było najpierw umiejętnie wyrobić u nich potrzebę słuchania radia, ale także umożliwić jego zakup. Ze względu na wysokie ceny odbiorników

doby w różnych krajach europejskich, także w Polsce, podaje Stanisław Jędrzejewski (dz. cyt., tabele na s. 174–175).

⁷⁸ Powszechnie za okres „inauguracji telewizji w Europie” uważa się dekadę lat 50. XX wieku. Zob. *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 217.

⁷⁹ Warto oczywiście pamiętać, iż czas wolny, uzyskany wskutek skrócenia czasu pracy, jest czymś odmiennym od czasu świątecznego. Rozłożone na ciąg całego roku święta były dla zbiorowości okresem przeżywania wspólnoty. Obecny czas wolny stał się czymś prywatnym i sakralnym. Zob. D. Kot, *Świętowania*, „Znak” 2010, nr 12, s. 10–17 i w tymże numerze: [b. a.], *Świętowanie – rytuał czy rutyna?*, s. 62.

⁸⁰ Początkowo radia, a szczególnie jego „ambitnych” audycji, słuchali głównie ziemianie.

⁸¹ Zob. B. Stefański, *Z głośnikiem do środowisk robotniczych*, „Antena” 1936, nr 9, s. 11; Wasz, *Radio dla robotników*, „Antena” 1938, nr 10, s. 4. Szerzej: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Instytucje literackie w Łodzi międzywojennej i ich rola kulturotwórcza*, Łódź 1996, s. 88–99.

⁸² S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973, s. 57.

lampowych⁸³ zaczęto wśród uboższych propagować tzw. odbiorniki kryształkowe (inaczej detektory lub detefony). Dzięki znakomicie zorganizowanej akcji radiofonizacji kraju Polska aż o cztery lata wyprzedziła znaną w świecie niemiecką akcją budowy odbiorników „dla ludu” (niem. *Volksempfänger*). Bardzo znaczącą rolę odegrała tu współpraca Zarządu Polskiego Radia i osobiste zaangażowanie Zygmunta Chamca. Jak pisał Maciej Józef Kwiatkowski, niedrogi, bo kosztujący 39 zł, z uwzględnieniem rozłożenia płatności na raty (z tygodniową ratą poniżej lub co najwyżej w wysokości 1 zł) radioodbiornik o nazwie Detefon:

[...] wkrótce bił wszelkie rekordy popularności. [...] Akcja prowadzona była ze znakomitym wyczuciem potrzeb [...] i możliwości [...] kraju. Przełamała [...] impas na rynku radiotechnicznym i pchnęła rozwój radiofonii w Polsce⁸⁴.

Więcej nawet: rozpoczęła nową erę radiofonizacji kraju⁸⁵.

Możliwości dzisiejszej technologii są oczywiście nieporównywalne. Jak stwierdza wspominany już S. Jędrzejewski:

Dzięki możliwościom, jakie stwarza produkcja i dystrybucja w sieciach *on-line*, w sieciach funkcjonujących w ramach organizacji radiowej odbywa się ciągły obieg treści, wymiana informacji i ciągła możliwość dodania wartości do cyrkulujących treści⁸⁶.

O szansach i potencjale postradia pisał z kolei Jean-Jacques Cheval:

Podczas ostatniego międzynarodowego kolokwium [...] „W stronę postradia. Wyzwania dotyczące zmian przedmiotu i form radiofonicznych” zorganizowanego [...] przez GRER w Paryżu [...] w 2009 roku, mogliśmy podkreślić, że to, co nazywamy postradiem, jest pełne potencjału i nowych możliwości przestrzenno-czasowych. Obietnice te [...] są jednak tyleż liczne, co ambiwalentne⁸⁷.

⁸³ Wobec cen odbiorników lampowych uznanych, markowych firm, sięgających nieraz i kilku tysięcy zł (ok. 1 tys. zł wynosiła pensja ministra, 5 gr. kosztowała bułka, a 1 zł kilogram stonkowo drogiego cukru), kupno takiego radioodbiornika było – na początku – dla uboższych nieosiągalne.

⁸⁴ M.J. Kwiatkowski, „*Tu Polskie Radio Warszawa...*”, Warszawa 1980, s. 152–153.

⁸⁵ Por. *Statystyka abonentów radiowych*, „Antena” 1934, nr 5, s. 8. Zob. też E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Sluchowiska Polskiego Radia*, t. 1, s. 345. Dodajmy, że o ile liczbę słuchaczy w 1926 r. szacowano na 23 tys. osób, to do r. 1933 liczba ta wzrosła ponad 14-krotnie (do 330 tys.). Na początku r. 1939 zanotowano zaś milionowego abonenta.

⁸⁶ S. Jędrzejewski, dz. cyt., s. 235.

⁸⁷ J.-J. Cheval, *W stronę nowego radia. Między obietnicami a wątpliwościami – kilka pytań o radiofonie francuską i innowacje*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011, s. 74–75.

Dowody trafności tych słów dają się już zaobserwować; należy do nich niewątpliwie m.in. mnożenie się „platform nadawczych”. Przywołany autor zauważa dalej – na przykładzie radiofonii francuskiej – że okres przejściowy zapowiada się jako długi, a niektóre trudności są nawet dziś łatwe do przewidzenia. Według J.-J. Chevala zaliczyć tu należy np. możliwość powstania audytorium bardzo podzielonego, już występujące opóźnienia w dostarczaniu nowych odbiorników (ciągle zresztą – podkreślmy – relatywnie drogich) i wysokie koszty związane z wieloraką dyfuzją (przy czym wybór technologii, przynajmniej we Francji, nie jest jeszcze ostatecznie rozstrzygnięty)⁸⁸. Z kolei w Wielkiej Brytanii – jak relacjonował Guy Starkey – trwa wprawdzie

[...] w ramach „cichej rewolucji” marsz ku cyfrowemu radiu. [...] [ale – E.P.-O.] jedna trzecia słuchaczy mających dostęp do technologii cyfrowej oznacza konsumentów, którzy już na dużą skalę zainwestowali w DAB. Przeważnie nie zdają sobie oni sprawy z debaty prowadzonej przez biznes na temat dalszej migracji do DRM zamiast do DAB+ lub do systemu American IBOC⁸⁹.

Od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku audiosfera generalnie się zmieniła⁹⁰, także jeśli idzie o parametry technologiczne. Na obszar Unii Europejskiej cyfrowa transmisja radiowa wkroczyła – jak zauważa Hans Kleinsteuber – na podstawie programu EUREKA-147, zrealizowanego w 1987 roku w wielu krajach Unii; nazwano ją Cyfrową Transmisją Dźwięku (DAB). Jeszcze inna kwestia łączy się ze słuchaniem radia za pośrednictwem internetu. Autorzy (J.-J. Cheval, G. Starkey i H. Kleinsteuber) nie próbują ukryć faktu, że głównym atutem jest „globalny zasięg [radia internetowego – E.P.-O.], interaktywność, personalizacja, a przede wszystkim – wszechobecność”⁹¹.

Teoretyczne dookreślanie mediów zwykle waha się między rzeczami/materiałami i związaną z nimi stroną technologiczną, która to strona wpływa z kolei na możliwości odgrywania przezeń różnych ról społecznych. Wszystko to dopiero umożliwia dotarcie emitowanego komunikatu do odbiorcy, a zatem warunkuje

⁸⁸ Jean-Jacques Cheval jako wchodzące do gry wymieniane następujące standardy cyfrowe: T-DMB, DAB, DAB+, DRM i Radio IP.

⁸⁹ G. Starkey, *Cyfrowe radio w erze cyfrowej? Wyzwania cyfrowej migracji: studium przypadku*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, s. 44.

⁹⁰ Proces ów rozpoczął się od utrwalania (płyty kompaktowe) i niebawem sięgnął po wyposażenie studiów, w których digitalizacja także stała się już normą.

⁹¹ M. Oliveira, S. Jędrzejewski, *Od air do Web. Rzeźbienie radia w sieci*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, s. 60. Autorzy zwracają też uwagę na okoliczność, iż „w dalszym ciągu w Europie, ale zwłaszcza w USA, popularność odbioru telewizji, a nawet radia i muzyki (CD, MP3) jest wyższa niż internetu. Można więc przyjąć, że [...] stanowią dzisiaj media raczej komplementarne, aniżeli konkurencyjne” (tamże).

wysłuchanie audialnego tekstu np. artystycznego. Rekapitulując rozważania dotyczące techniki, przypomnijmy słowa Tadeusza Peipera z 1927 roku:

Technika wpływa na same sposoby tworzenia, ale też przyczynia się do upowszechniania sztuki w coraz szerszych kręgach odbiorców. [...] Dzięki swym zaletom radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji [...] ⁹².

Czy odbiór, używane kody, wpływ przekazu na komunikację uległ w ciągu minionych prawie dziewięćdziesięciu lat zmianie? Poświęćmy ostatnią część tego szkicu tym zagadnieniom.

Wpływ czasu i technologii na komunikację radiowych przekazów kulturowych i ich odbioru

W ciągu niemal dziewięćdziesięciu lat, od momentu powstania radia w Polsce poziom umiejętności percepcyjnych słuchaczy, jak nietrudno odgadnąć, bardzo się zmienił. Warto wszakże pamiętać, że już ponad osiem dekad temu Jan Roman ⁹³, ledwie w dwa lata od uruchomienia radia na ziemiach polskich, postulował: „Z czasem okaże się rzeczą konieczną powołanie do życia nowego typu krytyka” ⁹⁴, w roku 1937 zaś Andrzej Rybicki kontynuował tę myśl, pisząc: „Artyzm radiowy powstaje dopiero i szuka nowych dróg [...]. Bardzo brak ustaleń teoretycznych, powszechnie uznanych i ważnych” ⁹⁵.

Początkowo audycje ze studia były transmitowane, natomiast utrwalone audialnie zdarzenie mogło być przez słuchaczy wysłuchane wyłącznie w postaci retransmisji. Równoczesność akcji i momentu emisji nie była więc wcale bezwzględnie regułą, choć tak urzekła pierwszych słuchaczy. Urokowi takiego radia uległa np. w latach trzydziestych XX wieku Zofia Nałkowska, skądinąd wybitna autorka nie tylko powieści, ale też kilku scenariuszy słuchowiskowych: „Odbývający się koncert [...], recytacja artysty to wszystko ma swój przebieg niczym, przez fakt zawieszenia u stropu sali mikrofonu, niezakłócony. [...] Połączenie radiowe [...] pomnaża go ilościowo dla odbiorców, zachowując jego jednoczesność i tożsamość” ⁹⁶. Oczywiście, ów „niczym [...] niezakłócony” odbiór, a tym

⁹² T. Peiper, *Radio adwokat*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, przedm., komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac., red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 247.

⁹³ Właśc. Jan Ulatowski.

⁹⁴ J. Roman, *Świat za drzwiami*, „Tydzień Radiowy” 1927, nr 24, s. 5.

⁹⁵ A. Rybicki, *Zagadnienie tworzywa radiowego*, „Pion” 1937, nr 24, s. 7.

⁹⁶ Z. Nałkowska, *Moje pierwsze słuchowisko*, „Pion” 1935, nr 38, s. 6.

bardziej „tożsamość” (w sensie semiotycznym) należy między bajki włożyć, choć skądinąd to rozumiałe, że umiejętności percepcyjne słuchaczy, a i możliwości samego medium, były (w stosunku do dnia dzisiejszego) zubożone. Działo się tak, z jednej strony przez wzgląd na poziom technologii, jaką wówczas dysponowano – choćby możliwości „kuchni akustycznej”. Oto jeden z wielu podobnych przykładów nagrywania efektów dźwiękowych:

Na przykład w *Don Kichocie* trzeba było nagrywać ryk osła i scenę pojedynku. Jest to praca mało wdzięczna; godzinę trwało nagrywanie osła, a efekt [...] cztery beknięcia [...]. Scenę pojedynku nagrywano trzy godziny [...]. Trzeba było zmobilizować kompanię żołnierzy do okrzyków, dwu jeźdźców i dwu żołnierzy z pokrywami od kotłów. W momencie, gdy jeźdźcy się mijali, żołnierze uderzali w kotły – i na płycie dawało to efekt uderzenia kopii o zbroje⁹⁷.

Z drugiej strony na odbiór wpływało relatywnie słabe „osłuchanie” odbiorców i ich nikła orientacja w systemie, skądinąd dopiero powstających, znaków audialnych. Przykładowo efekt wielkiej ciszy jako pointy całkowicie zawiódł Janinę Morawską – autorkę scenariusza *Miasta Santa Cruz*⁹⁸. W słuchowisku *Potrójny ślad* Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej posłużono się z kolei zabiegiem, który dziś nikogo by nie zadziwił. Jedna z kobiet, obecna partnerka protagonisty, zaczyna czytać pamiętnik swej konkurentki, w czym za chwilę zastępuje ją „ta druga” – autorka owych zwierzeń. Tymczasem w latach trzydziestych wołano: „Z zachwytem [...] słuchałam tego urzekającego utworu. Znakomity był pomysł podkładania głosu Eichlerówny słowom czytany przez Łubieńską”⁹⁹. Władysław Majewski wieńczył zaś swą recenzję następująco: „Ten chwyt z zamianą głosów był prawdziwym odkryciem radiowym”¹⁰⁰.

W procesie kulturowym – jak podkreśla Iwona Lorenc – „zawsze uczestniczą tak nowe technologie, jak i nowe aspekty sztuki”¹⁰¹. Na ocenie słuchowisk z lat międzywojennych i powstających obecnie niewątpliwie zaważyłby nieporównywalny poziom opracowania akustycznego. Już w Dwudziestoleciu wiadano, że „czasem fotografowanie dźwięku nie daje prawdziwego obrazu akustycznego”. Porównując po kolei brzmienie różnych dźwięków naturalnych w rzeczywistości i na antenie, Franciszek Pawliszak dochodzi do wniosku, że

⁹⁷ F. P[awliszak], *Jak powstaje słuchowisko radiowe*, „Antena” 1937, nr 16, s. 6.

⁹⁸ Szerzej: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia*, t. 1, s. 211–216.

⁹⁹ M.J. Wielopolska, *Sukcesy (o słuchowiskach: „Potrójny ślad” Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej i powieści Marii Kuncewiczowej)*, „Pion” 1936, nr 49, s. 5.

¹⁰⁰ W. Majewski, *W obronie radiowych eksperymentów*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.

¹⁰¹ I. Lorenc, dz. cyt., s. 254.

„lokomotywa przed mikrofonem wychodzi bardzo prawdziwie, ale prawdziwe strzały podobne są do kłaśnięcia ręką. [...] Wiatr, który tak pięknie szumi nam w uszach [...] jest złym aktorem radiowym”¹⁰².

Współcześnie twórcy na ogół korzystają z gotowej efektoteki, choć sporadycznie zdarzają się słuchowiska nagrywane poza studiem; realizatorzy dźwięku potrafią także osiągać niezwykle efekty akustyczne, tworząc je dla jednego tylko słuchowiska¹⁰³ (rzadziej) czy reportażu (z reguły). W rozmowie z Joanną Bachurą-Wojtasik wybitny polski realizator dźwięku Andrzej Brzoska zauważał zaś m.in.: „Nie każda moneta zabrmi w radiu jak moneta, nie każdy krok jak krok, a nagranie wiatru [...] zawsze trzeba jakoś stworzyć”¹⁰⁴. Co najmniej w tym samym stopniu, co scenariusz słuchowiskowy Krzysztofa Czczota na sukces słuchowiska *Andy* w 2013 roku (pierwsza w historii nagroda Prix Europe dla polskiego słuchowiska) wpłynęła jego doskonała realizacja dźwiękowa autorstwa właśnie Andrzeja Brzoski. Natomiast wartość literacka scenariuszy nie wydaje mi się znacząco różnicowana. Nie powinno to dziwić, gdy zważymy, ilu wybitnych pisarzy tworzyło w Dwudziestoleciu scenariusze słuchowiskowe. Reportaże radiowe natomiast ciągle funkcjonują w Polsce albo jako byty *stricte* dziennikarskie (tzw. reportaż interwencyjny), lokując się bliżej komunikacji, albo jako artystyczne reportaże radiowe, spełniając zasadniczo wymogi sztuki. Oczywiście zarówno co do swych założeń – m.in. estetycznych, ale i możliwości technologicznych – drugi wymieniony subgatunek także ulegał zmianom, co sprzyjało ewoluowaniu jego odbioru. Jako „pierwszy krok do jego powstania” Kinga Klimczak ocenia początek „epoki gromadzenia materiału na taśmach, a następnie jego obróbki”¹⁰⁵. Wśród cech dystynktywnych znajdują u niej swe miejsce metaforyczność i ponadczasowość dzieła. K. Klimczak podkreśla też znaczenie plastyki, barwności opisu, dynamiki, w końcu reportaż radiowy „porusza wyobraźnię [...] i wpływa na emocje słuchacza”. Autorka stwierdza, iż chociaż „reportaż nie odrzuca funkcji informacyjnej, to łączy ją z estetyczną”¹⁰⁶, spełnia zatem warunki, które z reguły przypisujemy dziełu sztuki.

Bliska mi i niezwykle ważna jest dla mnie teza, której konsekwentną zwolenniczką jest Maryla Hopfinger, mówiąca, że proces wymiany i konwergencyjnego łą-

¹⁰² F. P[awliszak], dz. cyt., s. 6.

¹⁰³ Zwracając uwagę na polifoniczność współczesnego słuchowiska, Aleksandra Pawlik pisała także o spektakularnych efektach akustycznych na przykładzie *Ostatniej taśmy Krappa*. Zob. A. Pawlik, *Struktura narracyjna w słuchowisku adaptacyjnym (Na materiale „Ostatniej taśmy Krappa” według Samuela Becketta)*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Toruń 2011, s. 434–435.

¹⁰⁴ J. Bachura, *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Toruń 2012, s. 345. Autorka wyczerpująco prezentuje semiotykę materii radiowej w słuchowisku współczesnym i jego problemy składniowe. Zob. tamże, s. 117–264.

¹⁰⁵ K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 46.

¹⁰⁶ Tamże, s. 48.

czenia elitarniej (z definicji) kultury z egalitarną (także *ex definitione*) komunikacją jest obecnie nieunikniony. Rozpoznanie rzeczywistości, jakie proponuje M. Hopfinger, wskazuje ścieżki kultury pozwalające poruszać się po klasztorze kultury bez narażania się na większe katastrofy komunikacyjne. Nie zmienia to faktu, iż

[...] doniosłym problemem współczesnej komunikacji są ciągle jej relacje ze sztuką. [...] choć nowe media powstawały na ogół pod silnym oddziaływaniem sztuki, korzystały z jej wzorów, jak film z literatury [...] komunikacja społeczna jednak wykracza poza domenę sztuki [...]. Komunikacja nie jest [...] „niższą” czy „gorszą” sztuką, jest natomiast różnym od sztuki, złożonym splotem zjawisk kulturowych¹⁰⁷.

Jeszcze na początku XX wieku poszczególne strefy kultury były daleko wyraźniej od siebie oddzielone wskutek poziomu wykształcenia, wieku czy barier społecznych. Wynalazek radia zastał już korzystniejszą sytuację społeczną. Przekazywane tą drogą treści były dostępne – zarówno z sensie technicznym, jak i intelektualnym – dla coraz szerszego grona odbiorców. Dość uświadomić sobie, iż jak pisał u schyłku Dwudziestolecia Michał Lachowicz: „niejedno nazwisko [...], niejedno zagadnienie artystyczne i literackie poznano dopiero dzięki radiu. Wielu ludzi [bowiem – E.P.-O.] dopiero dzięki głośnikowi poczęło interesować się sztuką”¹⁰⁸.

Ruth Benedict twierdziła, iż konfiguracja osobowości jest tożsama z konfiguracją kultury¹⁰⁹. Oczywiście szło tu tylko o podstawowe wyposażenie osobowości. Gert Hofstede w swej książce *Kultury i organizacje* traktuje osobowość jako „swoistą nadbudowę”, najwyższy szczebel piramidy, przy czym zakłada, że osobowość zawiera wprawdzie elementy wrodzone/dziedziczne i nabyte, ale nade wszystko jest to zbiór cech tylko danej jednostce właściwych¹¹⁰. Takie postrzeganie osobowości jest dla mnie najbardziej użyteczne, gdy mówimy o nadawcach i odbiorcach, o aktach twórczych i ich interpretacji. Grażyna Habrajska i Aleksy Awdiejew pisali:

W wyniku procesów poznawczych człowieka powstają utrwalone w jego pamięci wyobrażenia, [...] ale wyobrażenia dotyczące tej samej sytuacji nie są u każdego człowieka takie same. W procesie doświadczenia ulegają one generalizacji, tworząc podobne wzorce podobnych sytuacji¹¹¹.

¹⁰⁷ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 59.

¹⁰⁸ M. Lachowicz, *O teatrze radiowym*, „Pion” 1939, nr 12, s. 7.

¹⁰⁹ Zob. R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 101–102.

¹¹⁰ G. Hofstede, G.J. Hofstede, dz. cyt., s. 41.

¹¹¹ A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki*, t. 1, s. 42.

Badacze zdają się zatem potwierdzać bliskie mi przekonanie, iż na interpretację artefaktów kulturowych znaczący wpływ ma interpretujący; o jego odbiorze zaś decydują kompetencje komunikacyjne (by użyć określenia Della Hattaway Hymesa), które niewątpliwie pod wpływem nowych mediów, rozwoju techniki, procesu globalizacji itd. ulegają stale zmianie. Obecnie znaczna część badaczy stoi na stanowisku, iż „środek przekazu przekazuje te ideologie, do których odwołuje się adresat za pośrednictwem kodów powstających w jego sytuacji społecznej, zależnych od otrzymanego wykształcenia, skłonności psychicznych w danej chwili”¹¹². Myśl tę rozwijał również szeroko w swych licznych tekstach U. Eco. Oczywiście znaczna dowolność interpretacyjna nie jest tożsama z tezą, iż zamysł autora stanowi element pozbawiony znaczenia. Nawet bowiem U. Eco pojęcia znaku i przełożenia go „na bardziej elastyczną funkcję znakową (którą można wyjaśnić z punktu widzenia teorii kodów)” nie traktuje zbyt kategorycznie, dalej wyjaśniając: „Nawet jeśli teorii kodów i teorii tworzenia znaków uda się skutecznie wyeliminować naiwne i nierelacyjne [...] pojęcie znaku, to owo pojęcie wydaje się tak bardzo przydatne w języku potocznym i w [...] dyskusjach semiotycznych, że nie powinno zostać zupełnie odrzucone”¹¹³. Roland Barthes z kolei podkreślał, iż „od momentu powstania społeczeństwa wszelki zwyczaj zostaje zamieniony w znak tego zwyczaju”¹¹⁴, zaś jak chce np. Jerzy Pelc: „nie ma czystych, jednorodnych użyć znaków. [...] Pojęcia znaku [...], wskaźnika, symptomu, syndromu, sygnału i symbolu są typologiczne, a nie klasyfikacyjne, i relatywne, czyli względne, a nie absolutne, czyli bezwzględne”¹¹⁵. Słowem, rola znaku nie sprowadza się bynajmniej do tego, iż ma on coś wskazywać, ani do tego, jak dalece odpowiada on danemu przedmiotowi w rzeczywistości; to, co naprawdę istotne, to czym jest ów znak dla myśli¹¹⁶.

Analiza i interpretacja dzieł artystycznych (m.in. audialnych) potwierdza znaną tezę Romana Jakobsona, iż w procesie komunikacji wykorzystywane są nie jeden, lecz dwa kody¹¹⁷: szyfrujący i deszyfrujący, a jeśli twórca i odbiorca

¹¹² U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1996, s. 164.

¹¹³ U. Eco, *Wprowadzenie: w stronę logiki kultury*, [w:] tenże, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 4–5.

¹¹⁴ R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 29.

¹¹⁵ J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 190.

¹¹⁶ Zob. T. Michaluk, *Dwa rodzaje realizmu C.S. Peirce'a. Związki realizmu z pragmatyzmem Peirce'a w perspektywie semiotycznej*, [w:] *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, red. T. Komendziński, Toruń 2003; H. Buczyńska-Garewicz, *Słowo wstępne: semiotyka i filozofia znaku*, [w:] M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980.

¹¹⁷ U. Eco pisze, iż „istnieją co najmniej trzy kody: jeden denotacyjny i dwa konotacyjne [...] i wszystkie trzy decydują o interpretacji nośnika znaku” (U. Eco, *Sygnifikacja i komunikacja*, [w:] tenże, *Teoria semiotyki*, s. 60).

używają dwu różnych kodów, łatwo może dojść do entropii¹¹⁸. O sukcesie w odczycaniu tekstu audialnego możemy mówić tylko wtedy, kiedy odrębne linie obu kodów – nadawcy i adresata (a pamiętajmy, że owa linia jest tak naprawdę hierarchiczną konstrukcją o dużej złożoności) – gdzieś się przetną. W przeciwnym razie słuchacz, metodą prób i błędów, najpierw wykorzystywał znane mu kanony, gdy zaś to nie wystarczy, upewniwszy się o konieczności przyswojenia obcego mu jeszcze kodu, czasem to uczyni. O wiele częściej mamy jednak do czynienia z faktem, iż w trakcie procesu recepcji dzieła kod twórcy zostaje zdeformowany, ulegając zmieszaniu z kodami, które znajdowały się już w zasobach odbiorcy, tak że powstały amalgamat łączy to, co przypadkowe, i to, co ważne, w jedną, z reguły chaotyczną, całość. Bowiernie pomimo że między nadawcą-autorem a odbiorcą istnieje w kulturze masowej stale wydłużająca się liczba pośredników, na końcu zawsze jest kod, który pozwala nam odczytać komunikat. Użyłam tu świadomie określenia ‘odbiorca’, nie zaś ‘adresat’. Tego drugiego określenia używam rzadko, ale jeśli się to już zdarzy, stosuję te określenia wymiennie. G. Habrajska pisze, iż o ile „nadawca w procesie komunikacji jest zawsze określony [...], z odbiorcą jest sprawa bardziej skomplikowana”¹¹⁹; nieco dalej zaś dopowiada: „Adresaci są każdorazowo określani przez nadawcę [...], odbiorcy zewnętrzni są przypadkowi”¹²⁰, zaś „wskazanie ich [...] zależy od sytuacji komunikacyjnej”¹²¹. Ta pojawiająca się z rzadka nie do końca uzasadniona wymiennosc wyplęwa jednak stąd, iż – pominiwszy komunikację *face to face*, którą się właściwie nie zajmuję – wszelka zmediatyzowana przestrzeń komunikacyjna wydaje się należeć do odbiorców; co najmniej o tyle, o ile uznamy odbiorców-słuchaczy w znakomitej większości za anonimowych.

Jak już wspominałam, poziom percepcji tekstu audialnego zależy od preferencji kulturowych odbiorcy, od jego kompetencji erudycyjnych i – choć nie zawsze w równym stopniu – horyzontów aksjologicznych. System wartości zaś wiąże się już niewątpliwie ze sferą emocji. W słuchowiskach rola tej sfery nie jest tak jednoznaczna, jak w przypadku reportażu radiowego w tym sensie, iż nie stanowi ontologicznego fundamentu utworu. Ale, oczywiście, zazwyczaj i słuchowisko porusza w odbiorcy emocje. Percepcji tekstów audialnych towarzyszy rozumowanie, które przeprowadza odbiorca danego systemu znaków¹²². Wszak gdy, słuchając wymienionych utworów, mówimy, do czego odnoszą się użyte

¹¹⁸ R. Jakobson, *[O wierszu i składni Majakowskiego]* – tytuł dodany przez redakcję, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, przeł. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 335–351.

¹¹⁹ G. Habrajska, *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź 2012, s. 127.

¹²⁰ Tamże, s. 129.

¹²¹ Tamże, s. 127.

¹²² Na temat domysłów semantycznych (znaczenie i to, co oznaczane) oraz pragmatycznych (to, co wyrażane) zob. J. Pelc, dz. cyt., s. 207–216.

tam znaki, faktycznie mamy na myśli bądź to, że my sami nadajemy jakiemuś elementowi sens, rozumiejąc go w określony sposób, lub że autor/autorzy danej audycji przedstawili coś za pomocą owego elementu. Wedle pewnych poglądów (np. Ludwiga Wittgensteina¹²³) wspomniane relacje semantyczne sprowadzają się po prostu do relacji pragmatycznych. Zważmy jednak, że słuchacz bardzo często odbiera znaki audycji radiowej w inny sposób.

Oczywiście, wszystkie słuchowiska składają się ze znaków świadomie i umyślnie wysyłanych, przy czym większość oparta jest na – jak by to określił Ferdinand de Saussure – języku etnicznym, czyli na najbardziej rozwiniętym i złożonym systemie znaków. Być może, pamiętając o umowności i steatralizowaniu przestrzeni dzieła audialnego, z punktu widzenia (czy raczej: słyszenia) odbiorcy, szczególnie tzw. odbiorcy naiwnego, można by nawet zaryzykować twierdzenie, iż w słuchowisku mamy do czynienia z rozmową, a więc z najdoskonalszą formą „spełnienia się” języka – jak powie z kolei Hans-Georg Gadamer¹²⁴. Rzecz jasna, że choć tej *quasi*-rozmowie brak, cechującej tę prawdziwą, spontaniczności, to twórca scenariusza, aktorzy i reżyser z reguły dbają o to, by adresat bez snucia od razu refleksji czy w ogóle dokonywania oglądu krytycznego miał (przynajmniej na pierwszym poziomie recepcji) wrażenie, iż przysłuchuje się rozmowie właśnie, a nie przemawianiu, wygłaszaniu po kolei swych racji czy opisów doznań przez kolejne postaci; podobnie dzieje się w reportażu.

Niektórzy psychologowie twierdzą, że proces porównania jest przedjęzykowym elementem naszego procesu poznania¹²⁵, a konfrontowanie rozmaitych zdarzeń, faktów, przedmiotów itd. jest działaniem przedrefleksyjnym; równocześnie porównywanie, jako element procesu poznawania, zawsze „dokonuje się w odniesieniu do tego, co już rozpoznane”¹²⁶. Ważną okoliczność stanowi też fakt, iż z elementów powstałych z dwu przestrzeni mentalnych¹²⁷ może powstać przestrzeń trzecia (amalgamat¹²⁸), która przejawia cechy wynikające z przenikania się pewnych elementów przestrzeni pierwotnych, wzajemnego wpływania

¹²³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł., wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 34–42.

¹²⁴ „W ten sposób dotarliśmy do podstawowej kwestii [...] że język spełnia się całkowicie jedynie w rozmowie” (H.-G. Gadamer, *Wychowanie jest wychowaniem siebie*, [w:] tenże, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, wybór R. Godoń, wstęp, red. nauk. P. Dybel, przeł. A. Przyłębski i inni, Warszawa 2008, s. 267).

¹²⁵ G.M. Edelman, *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, przeł. J. Rączaszek, Warszawa 1998, s. 31–33.

¹²⁶ E. Szczęsna, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 98.

¹²⁷ Przestrzeń mentalna może być bliska rzeczywistości, ale może być też od niej daleka lub wręcz z nią sprzeczna. Zob. J.R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka, red. nauk. E. Tabakowska, Kraków 2007, s. 709.

¹²⁸ Zob. definicję zawartą w *Słowniku zamykającym Gramatykę kognitywną* J.R. Taylora (tamże, s. 705).

i komunikowania się ich sensów lub nawet takie, które nie występowały w żadnej z tych dwu przestrzeni.

W akcie pośredniczenia między tym, co stwarzane a odczytywaniem znaczeń, między artefaktami a ich zrozumieniem podają sobie ręce różne dyscypliny naukowe, przydatne w objaśnianiu związku między kreacją a znaczeniem, zaś między wytworzonymi tekstami kultury a ich odczytaniem, a zatem między efektem kreacji a jego poprawną interpretacją istnieje oksymoronicznie pojęta odległość i bliskość: „Dwie dziedziny ludzkiej aktywności, tak odmienne, a jednak pod pewnymi względami bliskie. W poszukiwaniu obrazu natury człowieka i istoty kultury [...], w dokumentowaniu różnorodności życia i porządkowania świata”¹²⁹.

O pracy odbiorcy dopełniającego dzieło tak pisali A. Awdiejew i G. Habrajska: „sens ideacyjny może istnieć bez sensu interakcyjnego, ale odwrotna sytuacja jest niemożliwa”¹³⁰. Rzeczywiście, bez interpretacji świata (czy dzieła artystycznego) możemy się obejść; natomiast bez tego, co da się odczytać, proces interpretacji nigdy nie zajdzie. O ile wolno w jakimś sensie zinterpretować tekst kulturowy wbrew niemu, dyskutując z nim (jak nazywała to Alicja Helman), o tyle nie zdołamy go poprawnie, trafnie, celnie zinterpretować „obok” tekstu – tj. całkowicie ignorując sugestie autora. Zatem jakkolwiek by nie małał wymóg profesjonalizmu twórcy, szczególnie w tzw. nowych mediach, pominięcie intencji nadawcy wydaje mi się błędne, a co najmniej wysoce dyskusyjne i ograniczone do sytuacji wyjątkowych. I choć odbiorca „jest podstawowym składnikiem [...] procesu opowiadania”¹³¹, to jednak – by znów powołać się na U. Eco – możliwości różnorodnej interpretacji, acz bardzo znaczne, nie są wszakże nieskończone. Ani język etniczny, ani język sztuki (tu: audialnej), nie potrafi, jak sędzę, wytworzyć jedyne właściwego i wyprzedzającego tekst (także w szerokim sensie: tekst kulturowy) znaczenia. Sam U. Eco w pewien sposób uzupełnia to stwierdzenie w innym fragmencie: „Tekst jest niezdeteminowanym wszechświatem, w którym interpretator może odnaleźć nieskończoną liczbę wzajemnych odniesień”¹³².

Nie oznacza to, oczywiście, że tekst można zrozumieć w dowolny sposób. Obok owej liczby odniesień, jakkolwiek wielka by była, istnieją sensy, których sugerowanie byłoby po prostu niedorzeczne i nonsensowne. Niemniej jest dla mnie coś nęcącego w przyjęciu założenia, że „za każdym razem, gdy odkryjemy jakieś rzekome znaczenie, możemy być pewni [lub: prawie pewni – E.P.-O.], że nie jest prawdziwe; prawdziwe [zawsze – E.P.-O.] leży głębiej [...]”¹³³.

¹²⁹ Tamże, s. 244.

¹³⁰ Tamże, s. 20.

¹³¹ U. Eco, *Wchodzimy do lasu*, [w:] tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 7.

¹³² U. Eco, *Interpretacja i historia*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, dz. cyt., s. 45.

¹³³ Tamże.

Sztuka bowiem, także audialna – jak chce Nathalie Heinich – „nie jest faktem naturalnie danym, lecz zjawiskiem konstruowanym [...] w sferze praktyki”¹³⁴.

Zakończenie

Rozpoczęłam ten artykuł od zestawienia „klasztoru kultury” środowisku mediów uzależnionych w swym istnieniu i działaniu od pozamerytorycznych uwarunkowań (ekonomicznych czy mainstreamowych). Tytuł artykułu czyni bowiem klasztor figurą kultury, którą próbuję, choćby pobieżnie, scharakteryzować. Częścią całego klasztoru są komnaty przynależne do artystycznych dzieł radiowych.

Równocześnie jestem przekonana, że ta subdyscyplina musi mieć szerokie tło interdyscyplinarne. Moim założeniem było zaprezentowanie podstawowych pytań, zagadnień, celów i metod wiodących do ich osiągnięcia w tej subdyscyplinie. Wszystko to (na tyle, na ile jest to w przypadku tego medium możliwe) ukazane zostało w horyzoncie długiego trwania, przy czym koncentruję się m.in. na próbie odpowiedzi na pytanie o to, czy radiosłuchacze stanowią grupę kulturową oraz na opisie podstawowych, zmiennych w czasie cech odbiorców w zakresie odbioru i interpretacji. Istotny był dla mnie również wgląd w rozwój technologii i prześledzenie jego wpływu na kształt artystycznych dzieł radiowych, co z kolei wiąże się z możliwościami nadawców; w końcu wskazałam na wpływ radiowych przekazów artystycznych, jaki wywierają na przemiany w kulturze jako całości.

Pointując artykuł cytatem z N. Heinich o sztuce audialnej, starałam się raz jeszcze podkreślić, iż moje rozumienie „klasztoru kultury” ma konkretny, historyczny wymiar, choć zmienny, w rozumieniu antropologicznym, jak cała kultura.

Bibliografia

- (j), *Stille i płyta w programie radiowym*, „Antena” 1937, nr 9.
 [b. a.], *Świętowanie – rytuał czy rutyna?*, „Znak” 2010, nr 12.
 Anusiewicz J., Dąbrowska A., Fleischer M., *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, „Język a Kultura”, t. 13 (2000).
Audiosfera miasta, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.
 Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004, t. 2, Łask 2006.
 Bachura J., *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Toruń 2012.
 Bagby Ph., *Kultura i historia. Prolegomena do porównawczego badania cywilizacji*, przeł. J. Jedlicki, przedm. J. Topolski, Warszawa 1975.

¹³⁴ N. Heinich, *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 67.

- Barański J., *Posłowie*, [w:] J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł., red. J. Barański, Kraków 2003.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.
- Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, teksty poetyckie przeł. Z. Kierszys, Warszawa 2011.
- Bogunia-Borowska M., *Codziennosc życia społecznego – wyzwania dla socjologii XXI wieku*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008.
- Boski P., *Kulturowe ramy zachowań społecznych. Podręcznik psychologii międzykulturowej*, Warszawa 2010.
- Braun J., *Potęga czwartej władzy. Media, rynek, społeczeństwo*, Warszawa 2005.
- Buczyńska-Garewicz H., *Słowo wstępne: semiotyka i filozofia znaku*, [w:] M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980.
- Burszta W.J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004.
- Burszta W.J., *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008.
- Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2012.
- Byrski T., *O teatrze radiowym. Fragmenty wspomnień*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4.
- Cheval J.-J., *W stronę nowego radia. Między obietnicami a wątpliwościami – kilka pytań o radiofonie francuską i innowacje*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.
- Debray R., *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010.
- Eco U., *Interpretacja i historia*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Eco U., *Replika*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1996.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Eco U., *Sygnifikacja i komunikacja*, [w:] tenże, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.
- Eco U., *Wchodzimy do lasu*, [w:] tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.
- Eco U., *Wprowadzenie: w stronę logiki kultury*, [w:] tenże, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.

- Edelman G.M., *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, przeł. J. Rączaszek, Warszawa 1998.
- Elias N., *The Society of Individuals*, Oxford 1991.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010.
- Gadamer H.-G., *Wychowanie jest wychowaniem siebie*, [w:] tenże, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, wybór R. Godoń, wstęp, red. nauk. P. Dybel, przeł. A. Przyłębski i inni, Warszawa 2008.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000.
- Goody J., *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, wstęp P. Majewski, Warszawa 2012.
- Habrajska G., *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Łódź 2012.
- Heinich N., *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010.
- Hofstede G., Hofstede G.J., *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durska, Warszawa 2007.
- Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Jakobson R., *[O wierszu i składni Majakowskiego]* – tytuł dodany przez redakcję, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, przeł. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970.
- Jędrzejewski M., *Młodzież a subkultury. Problematyka edukacyjna*, Warszawa 1999.
- Jędrzejewski S., *Radio w komunikacji społecznej. Rola i tendencje rozwojowe*, Warszawa 2003.
- Kita M., *Dyskurs radiowy*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Kraków 2013.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- Konersmann R., *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2009.
- Kot D., *Świętowania*, „Znak” 2010, nr 12.
- Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, posł. przeł. J. Nowotniak, Warszawa 2009.
- Kwiatkowski M.J., „*Tu Polskie Radio Warszawa...*”, Warszawa 1980.
- Lachowicz M., *O teatrze radiowym*, „Pion” 1939, nr 12.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- Lorenc I., *Filozofia kultury a estetyka. Przesuwanie granic*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.
- Majewski W., *Słucham i notuję*, „Pion” 1936, nr 14.
- Majewski W., *W obronie radiowych eksperymentów*, „Pion” 1937, nr 1, s. 8.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

- Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Marynowski Z., *XI muza*, „Radio” 1932, nr 18.
- Mazurkiewicz-Sokołowska J., *Lingwistyka w zarysie. O zdolność językową w ujęciu integrującym*, Kraków 2010.
- Media na początku XXI wieku. Zawartość mediów, czyli rozważania nad metodologią badań medioznawczych*, red. T. Gackowski, Warszawa 2011.
- Mersch D., *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010.
- Michałuk T., *Dwa rodzaje realizmu C.S. Peirce’a. Związki realizmu z pragmatyzmem Peirce’a w perspektywie semiotycznej*, [w:] *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, red. T. Komendziński, Toruń 2003.
- Mugleton D., *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. A. Sądza, Kraków 2004.
- Myśleć jak antropolog*, red. P.C. Salzman, P.C. Rice, przeł. A. i W. Kubińscy, wstęp W.J. Burszta, Gdańsk 2009.
- Nałkowska Z., *Moje pierwsze słuchowisko*, „Pion” 1935, nr 38.
- Oliveira M., Jędrzejewski S., *Od air do Web. Rzeźbienie radia w sieci*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Onclé J., *Społeczne zadania programu radiowego*, „Antena” 1938, nr 37.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp, red. nauk. J. Japola, Warszawa 2011.
- Pawlik A., *Struktura narracyjna w słuchowisku adaptacyjnym (Na materiale „Ostatniej taśmy Krappa” według Samuela Becketta)*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Toruń 2011.
- P[awliszak] F., *Jak powstaje słuchowisko radiowe*, „Antena” 1937, nr 16.
- Peiper T., *Radio adwokat*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, przedm., komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac., red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984.
- Piotrowski P., *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Warszawa 2003.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Instytucje literackie w Łodzi międzywojennej i ich rola kulturotwórcza*, Łódź 1996.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *„Muzy rzadko się do radia przyznają”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000.
- Popper K., *Logika odkrycia naukowego*, przeł. U. Niklas, Warszawa 2002.
- Prejs B., *Subkultury młodzieżowe. Bunt nie przemija*, Katowice 2005.
- Przemiany świata mediów*, red. I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska, Wrocław 2012.

- Reeves B., Nass C., *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, Warszawa 2000.
- Roman J., *Świat za drzwiami*, „Tydzień Radiowy” 1927, nr 24.
- Rosińska Z., *Wstęp*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.
- Rybicki A., *Zagadnienie tworzywa radiowego*, „Pion” 1937, nr 24.
- Savidan P., *Wielokulturowość*, przeł. E. Kozłowska, Warszawa 2012.
- Schafer R.M., *Muzyka środowiska*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. M. Matuszkiewicz, Gdańsk 2010.
- Schoen F., *Technika nagrywania płyt*, „Antena” 1935, nr 46.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.
- Starkey G., *Cyfrowe radio w erze cyfrowej? Wyzwania cyfrowej migracji: studium przypadku*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Statystyka abonentów radiowych*, „Antena” 1934, nr 5.
- Stefański B., *Z głośnikiem do środowisk robotniczych*, „Antena” 1936, nr 9.
- Stępnik K., *Ocena dorobku naukowego dr hab. Elżbiety Pleszkun-Olejniczako-
wej prof. UŁ w postępowaniu w sprawie nadania Jej tytułu naukowego profesora nauk humanistycznych*, Lublin, 8 kwietnia 2013.
- Stępowski M., *Widowiska słuchowe*, „Radiofon Polski” 1926, nr 38.
- Symiotuk S., *Kultura jest sytuacją, gdzie silne musi służyć słabemu*, [w:] *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.
- Szczęśna E., *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010.
- Sztompka P., *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2007.
- Sztompka P., *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008.
- Taylor J.R., *Gramatyka kognitywna*, przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka, red. nauk. E. Tabakowska, Kraków 2007.
- Tuszeński J., *Radio gra, czyli prolegomena do istoty sztuki słuchowej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1979, nr 3.
- Wasz, *Radio dla robotników*, „Antena” 1938, nr 10.
- Wielopolska M.J., *Sukcesy (o słuchowiskach: „Potrójny ślad” Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej i powieści Marii Kuncewiczowej)*, „Pion” 1936, nr 49.
- Williams R., *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York 1976.
- Wimmer R.D., Dominick J.R., *Mass media. Metody badań*, przeł. T. Karłowicz, Kraków 2008.
- Winawer B., *Still. Druk dźwiękowy*, „Antena” 1934, nr 2.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł., wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 1997.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.

Zimbardo P.G., Gerring R.J., *Psychologia i życie*, red. nauk. wyd. polskiego M. Materska, przeł. E. Czerniawska, M. Guzowska-Dąbrowska, A. Jaworska-Surma, J. Radzicki, Warszawa 2012.

Żółkiewski S., *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

Notes on plans for a monastery of culture based on research on artistic radio communication

(Summary)

The title of this article treats the monastery as a cultural figure. Part of a monastery complex's overall design plans are sketches of small chambers, corresponding to artistic radio works. In beginning of the article, I sketch out the scope of my research, discuss its main points, and review my basic assumptions in this radio studies topic area, which arose from an examination of artistic radio communication. Following my conviction that this scientific discipline requires a broad interdisciplinary background, the first part of the article consists of research in artistic radio studies and on culture through a newly defined humanities. The second part of the article covers the basic elements that should be included in this sub-discipline. All of these (to the extent possible in the case of this medium) are *shown over a long-term horizon*; I focus on explaining the following questions and issues: how should we attempt to answer questions about the status of the audience (e.g. whether radio listeners can be seen as a cultural group); what insights can be gained into the development of technology and its influence on artistic radio works, as well as the continuous increase in the potential of the “acoustic kitchen”, which is important for broadcasters. I also try to demonstrate the impact of artistic radio-communications on changes in culture as a whole.

KEY WORDS: radio studies, culture, anthropology, technology, listeners.

Biogram

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa – zainteresowania badawcze autorki skupiają się wokół radioznawstwa (na tle innych mediów), a szczególnie artystycznych gatunków radiowych (słuchowiska i reportaże). Ma na swym koncie kilkadziesiąt artykułów oraz książki: *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*; „*Muzy rzadko się do radia przyznają*”. *Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych* i we współautorstwie z J. Bachurą i A. Pawlik *Dwa teatry. Szkice z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*.

Badaczka jest twórcą pierwszej w Polsce szkoły radioznawczej afiliowanej przy ECREA oraz prezesem Stowarzyszenia RADIOFANIA. W 2006 r. została laureatką Nagrody Specjalnej Studia Reportażu i Dokumentu PR SA *MELCHIORY*; w latach 2003–2011 była jurorem konkursów na najlepszy reportaż radiowy, w roku 2014 jurorem Dwu Teatrów w Sopocie (słuchowiska).