



Dźwięki z odzysku: odpady i *found footage* w sztuce radiowej

Reclaimed Sounds: Waste and Found Footage in Radio Art

Abstract: The article explores the functions of found footage, waste, and remnants from other programs within the realm of experimental radio art. Utilizing interdisciplinary sound research methods, it investigates how radio artists repurpose discarded materials and archival sounds to challenge traditional approaches to radio art, its forms of delivery, and aesthetics. By analyzing selected artistic cases and practices, the article elucidates how radio artists navigate the tensions between creation and destruction, continuity and disintegration.

Keywords: radio art, found footage, experimental radio drama

Wstęp

Sztuka radiowa daje artystom wyjątkową przestrzeń do angażowania dźwiękowych pozostałości, przekształcania produktów ubocznych czy odpadów w nośne obiekty twórczej ekspresji. W tym tekście przyjrzę się wykorzystaniu “resztek”, materiałów cudzych, znalezionych, archiwalnych i ich rozkładowi w kontekście eksperymentalnej sztuki radiowej. Sztukę radiową cechuje wewnętrzna dezintegracja, elizja, entropia, które często są wywoływane właśnie za pomocą technik kolażowych i wykorzystania *found footage*. Umieszczając eksperymentalną sztukę radiową w szerszych dyskursach na temat badań nad dźwiękiem, materialności i estetyki, w artykule staram się wyjaśnić, w jaki sposób artyści radiowi poruszają się po granicznych przestrzeniach między kreacją a rozkładem, porządkiem i chaosem. *Found footage* jest pojęciem stosowanym najczęściej w odniesieniu do filmu, może oznaczać technikę filmową wprowadzającą do dzieła stylizowane na amatorskie nagrania, jakoby realizowane przez jednego z bohaterów. Jednak *found footage films* to także produkcje tworzone poprzez użycie autentycznych materiałów archiwalnych i do tego sposobu rozumienia terminu będę odnosić się w tekście. Jak podaje Andrzej Marzec, ten

specyficzny rodzaj twórczości opiera się w głównej mierze na mechanizmach cytowania, zawłaszczania i przechwytywania, czyli twórczego łączenia ze sobą już gotowych, istniejących, archiwalnych fragmentów filmów, które nierzadko są ze sobą powiązane tematycznie, wchodzą ze sobą w intertekstualne dyskusje lub też po prostu przenikają się nawzajem¹.

Badacz odnosił się do medium filmowego, jednak na gruncie praktyk radiowych zachodzą analogiczne mechanizmy współoddziaływania na siebie poszczególnych elementów i reinterpretacji poprzez nadanie nowego kontekstu. Powiązanie tematyczne wspomniane przez Marca, a właściwie reinterpretacja tego samego tematu z wykorzystaniem poprzednich realizacji, ma miejsce na przykład w dziele *Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz*² (2017) wyreżyserowanym przez Ludomira Franczaka według własnego scenariusza. Historia opowiedziana w utworze pozostaje w pewnym rozproszeniu. Narrator wprowadza słuchacza w audycję, podaje tropy interpretacyjne i nadaje tematyczne ramy przekazowi. Cytaty dźwiękowe z archiwalnego słuchowiska *Pasażerka z kabiny 45* Zofii Posmysz w reżyserii Jerzego Rakowieckiego, zrealizowanego w 1959 roku, tekstów samej autorki (*Wakacje nad Adriatykiem, Pasażerka*), a także fragmentów wywiadów z pisarką stwarzają narrację kolażową, choć nie jest to spektakl afabularny.

Sztuka radiowa w ujęciu teoretycznym

W tekście chciałabym przyjrzeć się wykorzystaniu *found footage* w sztuce radiowej (*radio art*), którą postrzegam jako to, co w radiu eksperymentalne, przesuwające granice formalne, nowatorskie strukturalnie bądź narracyjnie, w odróżnieniu od klasycznych realizacji dokumentalnych, dziennikarskich (radiowy reportaż), ale również fikcyjnych (słuchowisko radiowe, serial radiowy), ponieważ, jak stwierdza badaczka Jacki Apple, dziennikarstwo, nawet pretendujące do „artystycznego”, nie jest sztuką radiową, podobnie jak nie jest muzyką³, mimo iż składać może się wyłącznie z dźwięków⁴. Badacz Colin Black kojarzy *radio art* raczej z eksperymentami i hybrydowymi formami niż słuchowiskiem czy

1. Andrzej Marzec, „Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze *found footage*”, *Teksty Drugie* 2 (2016), 56.

2. *Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz*, reż. Ludomir Franczak (Warszawa: Bólt Records, CD, 2020).

3. Jacki Apple, „American Radio Art 1985–1995: New Narrative And Media Strategies”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 43, nr 1 (2021), 48.

4. Włączanie do badań nad radiem artystycznym refleksji muzykologicznych jest jednak istotnym nurtem radioznawstwa, jak choćby odniesienie do słuchowiska ustaleń Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera. Zob. Ewa Schreiber, „Opis przedmiotów dźwiękowych

reportażem dominującymi na radiowych antenach⁵. Słuchowisko radiowe niemal od początku swego istnienia otwarte było na formalne innowacje i dźwiękowe, również w Polsce, m.in. za sprawą zainicjowanego w 1936 roku Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni⁶ czy dzieł powstałych w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia⁷. Także współcześnie realizowane są słuchowiska nowatorskie, poszukujące, by wymienić choćby cykl *Nowe Słuchowiska*⁸ czy utwory Radia Kapitał.

Helen Thorington, badaczka, artystka radiowa, założycielka New Radio and Performing Arts, Inc. i programu *New American Radio* (NAR), o dziełach sztuki radiowej mówi: “nazywaliśmy to serią sztuki radiowej, terminu tego użyto kilka lat wcześniej w Kanadzie, by odróżnić serię od konwencjonalnych słuchowisk, reportaży, rozmów radiowych czy muzyki”⁹, ponieważ to, czego oczekiwano od dzieł NAR to “prawdziwie alternatywne formy, prace, które poruszyłyby falami radiowymi poprzez kreowanie nowej, wyobrażonej przez artystów dźwiękowej przestrzeni”¹⁰. Thorington zauważa, że artyści skupieni wokół NAR chcieli “odkrywać kreatywny potencjał tego medium [...]. Być może, by ich poszukiwania doprowadziły do rozwoju nowych struktur [...], do wypracowania innego, wyraźnie indywidualnego, sposobu postrzegania rzeczywistości”¹¹.

Polskie definicje sztuki radiowej zdają się znaczeniowo pojemniejsze. Badaczka radia artystycznego Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa była “głęboko przekonana, że większość reportaży radiowych, a z pewnością wszystkie dobre [...], są sztuką”¹². Zdanie to podziela Małgorzata Żurakowska, pisząc: “Reportaż we wszystkich swych odmianach jest najszlachetniejszym przedstawicielem sztuki radiowej”¹³.

Pierre’a Schaeffera: Od metafory do kompozycji”, *Kultura Współczesna: Teoria, Interpretacje, Krytyka* 1 (2012), 31–41.

5. Colin Black, “Contextualizing Australian Radio Art Internationally”, *Radio Journal* 12, nr 2 (2019), 272–289.

6. Zob. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, “Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych (O Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni)”, *Prace Polonistyczne* 46 (1990), 225–238.

7. Zob. Natalia Kowalska-Elkader, “Polish Radio Art: The Case of Eugeniusz Rudnik and the Polish Radio Experimental Studio, 1959–2002”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 43, nr 3 (2023), 810–832.

8. Zob. Natalia Kowalska-Elkader, “Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów *Nowe Słuchowiska*”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, nr 4 (2020), 89–104.

9. Helen Thorington, “The Making of American Radio Art”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 4, nr 1 (2021), 36.

10. Thorington, “The Making of American Radio Art”, 36.

11. Thorington, “The Making of American Radio Art”, 43.

12. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, “Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)”, *Napis* 10 (2004), 289–297.

13. Małgorzata Żurakowska, “Literatura w radiu – gatunki, szanse, zagrożenia. Na przykładzie rozgłośni regionalnych”, *Folia Bibliologica* 59 (2017), 46.

O słuchowisku jako sztuce radiowej pisze Bardijewska¹⁴, za dominujący nurt uznając realizacje logocentryczne. W polskich badaniach nad radiem artystycznym¹⁵ akcentowana jest również waga innowacyjności formalnej i prezentowana perspektywa fonocentryczna. Ewelina Godlewska-Byliniak¹⁶ w refleksji nad słuchowiskiem kładzie nacisk na jego dźwiękowy wymiar, gdzie “logika radia” staje się fundamentalną zasadą konstrukcyjną.

W optyce Blacka, Thorington czy Apple, słuchowisko czy radiowy reportaż artystyczny nie pozostają z zasady poza kręgiem *radio artu*, lecz nie są również kwalifikowane doń niejako automatycznie. W ich rozumieniu *radio art* zdaje się być terminem węższym niż polskie określenie “sztuka radiowa”; poszerzać ma horyzonty medium, przesuwać granice, eksplorować formy i struktury, operować nowatorską dramaturgią, co z sukcesem realizują twórcy eksperymentalnych słuchowisk, lecz co niekoniecznie obserwowane jest w klasycznych realizacjach logocentrycznych spektakli dominujących we współczesnej radiofonii.

W tak zakreślonym polu badawczym w ramach zawężonej definicji sztuki radiowej umieszczam przede wszystkim takie gatunki, jak *feature* eksperymentalny¹⁷, słuchowisko eksperymentalne¹⁸, wyróżnione przez Sławę Bardijewską słuchowiska adramatyczne i afabularne¹⁹, a także eksperyment radiowy²⁰, czyli formy artystycznej ekspresji wolne od linearności, mimetyzmu, utartych schematów dramaturgicznych, realizowania funkcji poznawczych i informacyjnych, wymogów *mainstreamowego* radia. Audycje *radio artu* zorientowane są na wywoływanie estetycznych wrażeń, w tym szoku, poszerzanie granic i eksplorowanie radia jako medium artystycznego, prowokowanie formą i poszerzanie dźwiękowych horyzontów. Eksperymentalne odmiany gatunkowe i radiowe hybrydy pozwalają na “stosowanie nowych strategii narracyjnych i podważanie medialnych konwencji”²¹, co Apple uważa za główny obszar zainteresowań artystów radiowych, a czego efektem jest tworzenie genologicznych hybryd, rekontekstualizacja gatunków

14. Zob. Sława Bardijewska, *Nagie słowo* (Warszawa: Elipsa, 2001).

15. O różnorodnych podejściach badawczych pisze Janusz Łastowiecki w: Janusz Łastowiecki, “Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 12, nr 1 (2016), 11–24.

16. Zob. Ewelina Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012).

17. Zob. Natalia Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020).

18. Zob. Kowalska-Elkader, “Słuchowisko eksperymentalne”, 89–104.

19. Bardijewska, *Nagie słowo*, 72–74.

20. Zob. Natalia Kowalska-Elkader, “Eksperyment radiowy jako gatunek”, *Media-Biznes-Kultura* 2, nr 7 (2019), 41–51.

21. Apple, “American Radio Art”, 47.

poprzez włączanie do nich różnych form podawczych, opowiadanie historii poprzez wprowadzanie nowatorskich struktur do tradycyjnego, radiowego przekazu²².

Found footage w sztuce radiowej

Termin nie został ukonstytuowany w dyskursie radioznawczym, chociaż niektórzy badacze i praktycy posługują się nim, a jeszcze częściej – *found footage* stosowane jest w dziełach radiowych. O audialnym *found footage* mówi Jacek Sotomski z zespołu Sultan Hagavik: “Na początku byliśmy duetem, który grał na magnetofonach. Były tylko kasety. Był albo *found footage*, albo jakieś własne nagrania, ale poza to medium kasetowo-magnetofonowe nie wychodziliśmy”²³. Z kolei w bezpośrednim odniesieniu do radia pojęciem tym posługuje się Dorota Błaszczak, opisując doświadczenie wielokanałowego odsłuchu materiału radiowego: “Z przeszłości też wydobywają się krótkie fragmenty starszych nagrań, nieskasowanych do końca przez nowsze nagranie na tej samej taśmie, na jej początku lub końcu, stanowiąc swoistego rodzaju dźwiękowy *found footage*”²⁴. Kasia Świętochowska i Michał Mendyk posługują się tym terminem, komentując utwór Eugeniusza Rudnika, o którym piszę dalej: “Z punktu widzenia genezy materiału, *Lekcja* jawi się natomiast jako niemal klasyczny przykład wykorzystania *found footage*”²⁵.

Dźwiękowe materiały archiwalne wykorzystywane są w słuchowiskach dokumentalnych. Dokonując genologicznego podziału słuchowisk dokumentalnych, Joanna Bachura-Wojtasik wymienia materiały *found footage* jako możliwą podstawę dwóch odmian podgatunkowych radiowych spektakli²⁶.

Materiały *found footage*, zarówno w filmie, jak i sztuce radiowej, mogą mieć naturę fikcjonalną i dokumentalną, o której Marek Hendrykowski pisze:

Przekaz dokumentalny stawał się zapisem przeznaczonym do wielokrotnego użytku. Obrazy wówczas utrwalone na taśmie filmowej, magazynowane i przechowywane w archiwum, funkcjonowały nadal jako materiał dokumentalny z odzysku. Zdjęcia te były latami wykorzystywane w niezliczonych przywołaniach [...] – powstałych dzięki powszechnie wówczas stosowanej praktyce filmowego recyklingu. Wiele z nich znamy,

22. Apple, “American Radio Art”, 47.

23. Jacek Sotomski, cyt. za: Agnieszka Grzybowska, Benjamin Głuszek, “W naszym kraju można wszystko”, *Glissando* 2, nr 29 (2016), 152.

24. Dorota Błaszczak, “Rozszerzona rzeczywistość radiowa”, *Glissando* 3, nr 35 (2018), 14.

25. Kasia Świętochowska, Michał Mendyk, “Tysiąc cięć inżyniera Rudnika”, *Glissando* 3, nr 35 (2018), 122.

26. Joanna Bachura-Wojtasik, “Słuchowisko dokumentalne a rzeczywistość”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, nr 4 (2020), 72–88.

zapisaly się bowiem trwale w naszej pamięci, ale bardzo często sprowadzone do funkcji nieustannie eksploatowanych archiwalnych rejestracji: jako anonimowy *found footage* po ich wymontowaniu i wyizolowaniu z pierwotnego kontekstu²⁷.

Jak stwierdza Dorota Błaszczak, wycinki z archiwum są częstym źródłem inspiracji dla radiowych twórców: „Archiwum jest taką częścią radia, która może rozpoczynać i kończyć produkcję radiową”²⁸. Poszczególni twórcy w odmienny sposób wykorzystują jego zasoby, pojawiły się w kultowej realizacji *Tagstimmen* (1971)²⁹ Georges’a Pereca we współpracy z Philippem Drogozem³⁰, archiwalne dźwięki niezwykle często słyszalne są w pracach Arsenija Jovanovicia³¹, zarówno własne, jak i zapożyczone, jak nagrania groteskowych przemówień Stalina, Hitlera, Mussoliniego, De Gaulle’a, Tito, Lenina czy Breżniewa w utworze *La Paratta* (1998)³², Gerhard Rühm i Konrad Bayer również tworzyli z „przeważnie znalezionej materii lingwistycznej”³³. *Die Befreiung des Prometheus* (Wyzwolenie Prometeusza, 1985), bodaj najsłynniejsze dzieło Heinera Goebbelsa, również stworzone zostało między innymi z *found footage*. Dokumentalne *found footage* (głos i dźwięk) obecne jest także w prowadzonych od lat sześćdziesiątych XX wieku eksperymentach Steve’a Reicha z „odnalezionym dźwiękiem”³⁴. Dokumentalnym rodzajem *found footage* mogą być również fragmenty radiowych wiadomości obecne na przykład w *Cantata of Fire* artystki i badaczki Virginii Madsen, które „pełniły także funkcję ‘odnalezionych dźwięków’, stając się poprzez powtarzanie niemal konkretnymi obiektami dźwiękowymi”³⁵.

Zazwyczaj nagrania *found footage* w sztuce radiowej pochodzą z dawnych przekazów medialnych (mogą wówczas mieć naturę fikcjonalną, będą to między innymi fragmenty słuchowisk, ścieżka dźwiękowa i dialogowa filmów) bądź

27. Marek Hendrykowski, „Dokument po wojnie. Lata 1945–1955”, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, red. Małgorzata Hendrykowska (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018), 34.

28. Dorota Błaszczak, „Rozszerzona Rzeczywistość Radiowa”, *Glissando* 3, nr 35 (2018), 13.

29. Georges Perec, „Tagstimmen”, Radio Kapitał, <https://radiokapital.pl/shows/do-uslyszenia-w-radiu-kapital/78-georges-perec-horspiele-tagstimmen/> (20.05.2024).

30. Zob. Antoni Michnik, „V czyli wyzwolenie. Wokół Oliviera Gratioleta i jego radioodbiornika”, *Glissando* 3, nr 35 (2018), 132–142.

31. Daniel Brożek, „Słowo, obraz i terytorium dźwięku Arsenija Jovanovicia”, *Glissando* 3, nr 35 (2018), 120.

32. Arsenije Jovanović, *La Paratta* (Warszawa, Bôlt Records, CD, 2020),

33. Roland Innerhofer, „Gerhard Rühm’s radiophonic poetry”, w: *Tuning in to the Neo-Avant-Garde. Experimental Radio Plays in the Postwar Period*, red. Inge Arteel, Lars Bernaerts, Siebe Bluijs, Pim Verhulst (Manchester: Manchester University Press, 2021), 181.

34. Virginia Madsen „Cantata of Fire: Son et lumière in Waco Texas, auscultation for a shadow play”, *Organised Sound* 14, nr 1 (2009), 90.

35. Madsen „Cantata of Fire”, 94.

dokumentalną (tę mogą reprezentować fragmenty reportażu, informacyjnego i publicystycznego przekazu radiowego, tj. wiadomości, wywiadów, rozmów, zarejestrowanych przemówień i wystąpień). Stosowane są także wycinki z archiwaliów prywatnych, również mające dokumentalną wartość. Czasami funkcje *found footage* przejmują fragmenty muzyczne (piosenek), które nie pełnią jednak roli ścieżki dźwiękowej, a rekontekstualizowana jest ich warstwa semantyczna.

Śmietnik. Radiowe odpady

Wykorzystanie materiałów odrzuconych, zapomnianych, swoistych dźwiękowych odpadów, było charakterystyczne dla Eugeniusza Rudnika, który uchodzi za jednego z czołowych artystów związanych ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia (SEPR). Rudnik w Polskim Radiu pracował od 1955 roku, a od 1957 – w powstałym w budynku rozgłośni Polskiego Radia dla Zagranicy SEPR. O Rudniku mówi się jako o fonopoezie, dźwiękopisarzu, nazywano go również *homo radiophonicus* od jednego z jego utworów³⁶. Obok wizjonerskich kompozycji elektroakustycznych był autorem utworów na słowo mówione, tzw. dokumentalnych ballad i słuchowisk radiowych. Wszystkie były działaniami nowatorskimi, często kolażowymi, słowa i dźwięki poddawane były rozkładowi i próbom zbudowania nowych sensów, również poprzez techniki *found footage*.

Używał on nie tylko materialnych tworzyw niepotrzebnych, materiałów zużytych i odrzuconych, lecz także dźwięków, z których oczyszczane były audycje przed archiwizacją: “Nazywał je podłymi materiami, dźwiękami niegodnymi. To wszelkiego rodzaju nieudane bądź niewykorzystane i zapomniane fragmenty audycji, które za jego sprawą dostały drugą szansę. Zbierał i katalogował ‘bzdryngle’, ‘rzęchy’, ‘upławy’, ‘wysięki’, kaszlnięcia i inne niedoskonałości”³⁷. Wyjątkowa, a jednocześnie tylko Rudnikowi w pełni zrozumiała nomenklatura odnosiła się głównie do krótkich, drobnych fragmentów taśm, z których inni twórcy oczyścili swoje materiały. O takich dźwiękach mówił:

Moje śmieci to nie są śmieci oblesnie [...]. To musi być suchy śmietnik. Śmieci w rozumieniu nikomu niepotrzebnych rzeczy, które kiedyś były potrzebne i przestały być ważne z jakichś powodów. Mnie zainteresowały przez swoje odrzucenie, że zostały oddalone, zdegradowane – uznane za nieudane [...]. Ten śmieć musi mnie rozczulić. Musi mieć

36. *Homo radiophonicus*, Eugeniusz Rudnik, RTBF Belgia, 1998. *Homo radiophonicus* zrealizowane było w SEPR, francuskojęzyczna audycja poświęcona pamięci aktora Georges’a Génico nominowana została do nagrody Prix Futura w Berlinie.

37. Jan Karow, “Zbieracz dźwięków niechcianych”, *Teatr 5* (2017), <https://teatr-pismo.pl/6116-zbieracz-dzwiekow-niechcianych/> (12.05.2024).

wartość uczuciową. A jeżeli nie ma, a podejrzewam, że miał, – to mu ja nadaję przez kontekst. Przez sąsiedztwo³⁸.

Kompozytor nadawał nowe znaczenie pojedynczym dźwiękom, małym fragmentom lub całym sekwencjom poprzez odpowiednie ich zestawienie. Budował z nich także nowe jakości, co sprawiało, że ich pierwotna brzydota z jednej strony stawała się ich atutem, z drugiej zaś przestawała być słyszalna.

W swoim pierwszym utworze, dokumentalnej balladzie *Lekcja*, powstałej w 1959 roku, Rudnik oparł konstrukcję właśnie w odniesieniu do materiałów znalezionych. Dzieło składa się z dźwiękowego zapisu lekcji w pierwszych klasach nauczania, recytowanych fragmentów, cytatów dźwiękowych i muzyki. Tworzywa foniczne połączono metodą kolażu, dźwięki łączą się ze sobą w – wydawałoby się – losowym układzie: wydająca polecenia nauczycielka i czytający zadanie uczniów zostali zestawieni z rytmicznym oddechem dobiegającym niejako z drugiego planu, później zaś wyłaniają się archiwalne fragmenty niemieckojęzyczne i odliczanie do startu w języku angielskim. Podobnie stworzona została *Lekcja II* (1965). Utwór jest niezwykle przestrzenny, wykorzystano różne plany dźwiękowe, grę z osobnym użyciem prawego i lewego kanału, preparowanie słów³⁹ i innych dźwięków w celu nadania im nowego brzmienia. Utwory te nawiązują swą strukturą do radiowego kolażu, a ten – jak stwierdza Siebe Bluijs – stanowi jedną z podstawowych technik w tworzeniu form radiowej neoawangardowy. Zarówno w słuchowisku adaptacyjnym, eksperymentalnym czy bardziej konwencjonalnym zawierane mogą być znalezione fragmenty. Bluijs zauważa, że właściwości słuchowiska radiowego pozwalają ukazać nowy wymiar technice kolażu⁴⁰.

W utworze *Homo ludens*⁴¹ (1984) Rudnik nawiązuje do Letnich Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 roku, gdzie pracował nad oprawą muzyczną ceremonii otwarcia. Nieco ponad półgodzinna audycja składa się z ustrukturowanych muzycznie wypowiedzi, pojedynczych słów, improwizowanych języków. Część słów zachowała warstwę semantyczną, inne – w warstwie brzmieniowej – odkrywają rolę tła. W audycji wykorzystano różnorodne materiały *found footage*: cytaty dźwiękowe, charakterystyczne dla Rudnika materiały odrzucone przez

38. Eugeniusz Rudnik, cyt. za: Zuzanna Solakiewicz, "Na zasadzie gestu", w: *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013), 22.

39. Zob. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne*, 29.

40. Zob. Siebe Bluijs, "Textual and Audiophonic Collage in Dutch and Flemish Radio Plays", w: *Tuning in to the Neo-Avant-Garde. Experimental Radio Plays in the Postwar Period*, red. Inge Arteel, Lars Bernaerts, Siebe Bluijs, Pim Verhulst (Manchester: Manchester University Press, 2021), 106–127.

41. Eugeniusz Rudnik, Krzysztof Penderecki, *Homo ludens* (Warszawa, DUX Recording Producers, CD, 2016).

innych twórców. Jednym z nich jest fragment radiowego dokumentu, opowieść artystki ludowej, którą Rudnik postrzegał w utworach jako swoje alter ego⁴² i z tego powodu decydował się na swoisty recykling treści: materiał ten ponownie zostanie użyty w 1992 w quasi-autobiograficznym utworze *Ptacy i ludzie – etiuda koncertowa na czworo artystów, troje skrzypiec, dwa słowiki, nożyczki i garncarkę ludową*⁴³, gdzie wyraźnie pokazuje swój status alter ego. Wypowiedź garncarki dialogizuje z sześciokrotnie zadaniem pytaniem “A masz partyturę?”, kolejno niejako odpowiadając: (1) “O, Jezu kochany, drogi, ja nie widzę na oko, ja i tak jeszcze... że ja jeszcze zrobię, ja tak nie zrobię, jak kiedyś”, (6) “że ja taka była zdolna do wszystkiego i jeszcze ostatnią jeszcze robiłam...”, (3) “nikt tego nie robił, później się ode mnie już nauczyli”, (4) “bo ja nie mogę mówić bo już nie mam zębów, to ja nie mogę [...] i ja w takich smutkach, w takich smutkach, w takich trudnościach... i ja jeszcze przeżyła”, (5) “mówię bierzcie, bierzcie co chcecie, dla każdego”, (6) “O, Jezu kochany, drogi, ja nie widzę na oko, nie mam zębów...”. Samo pytanie o partyturę to również *found footage*, tym razem jednak z prywatnego archiwum: jest fragmentem zachowanej sesji nagraniowej z udziałem Bernarda Ładysza i Krzysztofa Pendereckiego z 1972 roku⁴⁴. Takie połączenia najwyraźniej ukazują nadanie nowego kontekstu w kolażowej strukturze dzieła opartego na *found footage*.

W audycji *Ptacy i ludzie* można zaobserwować jeszcze jeden zabieg formalny: zupełna zmiana znaczenia poprzez nadanie nowego kontekstu znalezionym materiałom muzycznym, o czym wspomniałam wcześniej. Słowa piosenki zespołu Filipinki *Królewski zamek*⁴⁵ “my albo oni / kto kogo pierwszy”, pierwotnie nawiązujące do wojennej martyrologii zostają “ogłocone z oryginalnego kontekstu literacko-muzycznego, wielokrotnie powtórzone i okraszone stylizowanym odgłosem cięcia montażowego, którego asocjacja z brutalnym gestem dekapitacji wydaje się nieunikniona”⁴⁶.

Ruiny

Odgłos montażowego cięcia jest bardzo charakterystyczny dla utworów sztuki radiowej, co silnie odróżnia je od spójnie, bezszelestnie montowanych reportaży

42. Eugeniusz Rudnik, cyt. za: Bolesław Błaszczyk, “Homo radiophonicus. 1989–1999”, w: *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, red. Bolesław Błaszczyk (Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020), 135.

43. Rudnik, Penderecki, *Homo ludens*.

44. Daniel Muzyczuk, Agnieszka Pindera, “Ręce garncarza”, w: *Ptacy i ludzie*, 233.

45. Sł. Jerzy Miller, muz. Mateusz Świącicki (Warszawa: Polskie Nagrania Muza, 1971, EP).

46. Michał Mendyk, “To nie jest *Śpiewnik domowy* Eugeniusza Rudnika”, w: *Ptacy i ludzie*, 268.

i słuchowisk. Cięciem, zarówno jako elementem dźwiękowo-estetycznym, jak i semantycznym, bardzo często posługuje się artysta Gregory Whitehead. W swoich wczesnych utworach, takich jak *If a Voice Like, Then What?* (1985) Whitehead stosuje ciągle powtarzanie i przekształcanie fraz, aby stopniowo rozkładać spójność językową i wprowadzić do dzieła elementy entropiczne: poprzez nagłe cięcia, nakładające się głosy i zróżnicowanie elementów dźwiękowych. Podejście to jest widoczne również w *Blunt Trauma* (1986), gdzie interferencja wpływa na tradycyjne struktury narracyjne, pozwalając autorowi na badanie fragmentacji i rekonstrukcji dźwięku i języka w ramach audycji. Dwie audycje, które najsilniej rezonują z pojęciami rozkładu i ruin to *Down with the Titanic* (1987) i *The Pleasure of Ruins* (1988).

Down with the Titanic to audycja eksperymentalno-dokumentalna, poetycka eksploracja rzeczywistości. W audycji zawarte zostały fragmenty opisów fotografii odkrytego w 1985 roku wraku, co wprowadziło pewny rodzaj “tłumaczenia intermedialnego”⁴⁷. Słuchowisko cechuje wysokie nastawienie na realizację funkcji psychologiczno-poznawczej i poznawczo-historycznej z wyraźnie zarysowaną warstwą fabularną. W warstwie dźwiękowej słuchacz zawieszony zostaje pomiędzy tonącą w dźwiękach akordeonu przestrzenią Titanica a nostalgiczną współczesnością, co wyraźnie podkreśla poetycki charakter słuchowiska. Strukturalny rozkład w tym utworze opiera się na fragmentarycznej narracji, dezintegracji, a entropia nie jest tylko technicznym zabiegiem, ale głębokim badaniem szczątków i rozkładu: zarówno narracji, jak i wraku Titanica.

The Pleasure of Ruins, konceptualne antysłuchowisko, opiera się na rozkładzie zarówno postaci, jak i ich dialogów. Recytowana lista zrujnowanych zabytków z całego świata ukazuje elementy fabułowtórce, w których bohaterowie jawią się jako antyciała (później koncepcja zostanie zwerbalizowana w *The Problem with Bodies*), wprowadzani techniką rytmicznych, cyklicznych “erupcji”⁴⁸. Głosy wydierają się spomiędzy skandowanej listy zrujnowanych historycznych artefaktów w zmiennych proporcjach. Są to “głosy niczyje”⁴⁹, a silna entropiczna struktura spektaklu odzwierciedla zarówno sam proces, jak i temat utworu. Dramaturgia *The Pleasure of Ruins* tworzona jest z napięć między tworzeniem a destrukcją, ciągłością a dezintegracją, odzwierciedlając niszczenie materiałów dźwiękowych i wrodzony nieporządek sztuki dźwiękowej. Dynamika pomiędzy porządkiem a chaosem tworzy antysłuchowisko, radiowy dramat *à rebours* na zgłiszczach historii i dźwięku.

47. Gregory Whitehead, list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

48. Gregory Whitehead, *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> (9.05.2023).

49. Allen S. Weiss, *Phantasmic Radio* (Durham: Duke University Press, 1995), 92.

Interferencja w *The Pleasure of Ruins* staje się integralnym elementem utworu – zamiast klarownej narracji odbiorca napotyka na nagłe przerwania, zagłuszane frazy. Te losowe zakłócenia nie są jedynie estetycznym wyborem, lecz manifestacją samej natury radia – medium podatnego na szumy, przypadkowe zniekształcenia i nieciągłości. W ten sposób słuchowisko nie tyle opowiada historię, ile ją burzy, uniemożliwia jej pełne ukształtowanie. W *The Pleasure of Ruins* słowo przestaje być stabilnym nośnikiem znaczenia, staje się fragmentaryczne, jego brzmienie rozpada się w szumie wraz z innymi głosami i dźwiękami. Materialność radia ujawnia się nie tylko w fizycznych aspektach transmisji, lecz także w sposobie, w jaki dźwięki osadzają się w przestrzeni i ciele odbiorcy. Dźwięk, oderwany od swojego źródła, staje się bytem autonomicznym, nawiedzającym słuchacza, przenikającym jego percepcję i stapiającym się z jego własnym głosem. W tym sensie radio nie jest jedynie technologią przekazu, lecz polem relacji, w którym dochodzi do nieustannych napięć pomiędzy obecnością a nieobecnością, przekazem a zakłóceniem, słyszeniem a zagłuszaniem⁵⁰.

Zakończenie

Artyści radiowi wykorzystują odrzucone materiały i fragmenty cudzych, często archiwalnych, dźwięków jako surowiec do swoich kompozycji, kwestionując konwencjonalne pojęcia wartości i użyteczności. Zgodnie z tezą Theodora Adorno mówiącą, że współczesne, awangardowe dzieło celowo pozbawia się integralności, linearności, ma ono tendencje do mozaikowej kompozycji⁵¹. Korzystanie z *found footage* wpisuje się w powyższe założenia, a dodatkowo wskazuje na dużą uniwersalność tego typu dzieł, poprzez ich “wszystkożerność”, włączanie “wszelkiego dostępnego materiału, który następnie jest recyklingowany i wykorzystywany w nowym kontekście”⁵². Nieciągłość i fragmentacja są nieodłącznymi cechami transmisji radiowej, szczególnie w sytuacji przypadkowego odsłuchu, losowych poszukiwań wśród fal radiowych. Jednak eksperymentalni artyści radiowi traktują te właściwości jako okazję do twórczych poszukiwań również w ramach struktury audycji. Użycie przez Rudnika materiałów odrzuconych przez innych twórców

50. Por. Gregory Whitehead, “Radio Play Is No Place: A Conversation between Jérôme Noetinger and Gregory Whitehead”, *TDR* 40, nr 3 (1996), 96–101.

51. Theodor Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: PWN, 1994), 282–284.

52. Pavel Novotný, “Radiové umění v problémově historických souvislostech”, w: *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury. Akademie múzických umění*, red. Michal Rataj (Praha: NAMU – Český rozhlas, 2012), cyt. za: Lukas Jiříčka, *Zdobycy scen akustických. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, przeł. Krystyna Mogilnicka (Warszawa: Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, 2017), 17–18.

Polskiego Radia, pokazuje, w jaki sposób produkty uboczne można zmienić poprzez nadanie im nowego kontekstu, co generuje nowe doświadczenia estetyczne, a także – ze względu na możliwy montaż dzieła “zgodnie z impulsem”⁵³ – zaciera granice między zamierzonym a niezamierzonym. Z kolei artyści tacy jak Gregory Whitehead eksperymentują z zakłóceniami, interferencją i brakiem ciągłości, tworząc w swoich kompozycjach momenty zerwania i dezorientacji, zmuszając słuchaczy do ponownej rewizji pojęć porządku i chaosu.

Prace Rudnika, Whiteheada i innych wzmiankowanych w tekście artystów, dowodzą, że sztuka radiowa i gatunki radia eksperymentalnego to podatny grunt do zagłębienia się w estetykę dezintegracji, w której produkty uboczne, odpady, rozkład i fragmentacja zbiegają się, tworząc nowe sposoby ekspresji dźwiękowej. Odzyskując odpady dźwiękowe i wykorzystując unikalną naturę sztuki radiowej, artyści kwestionują granice między tworzeniem a zniszczeniem, ciągłością a dezintegracją, zapraszają tym samym słuchaczy do zaangażowania się w materialność dźwięku w prowokacyjny i każdorazowo innowacyjny sposób.

Bibliografia

- Adorno, Theodor. *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN, 1994.
- Apple, Jacki. “American Radio Art 1985–1995: New Narrative and Media Strategies”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 43, nr 1 (2021), 45–65.
- Bachura-Wojtasik, Joanna. “Słuchowisko dokumentalne a rzeczywistość”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, nr 4 (2020), 72–88.
- Bardijewska Sława. *Nagie słowo*. Warszawa: Elipsa, 2001.
- Black, Colin. “Contextualizing Australian radio art internationally”. *Radio Journal* 12, nr 2 (2019), 272–289.
- Bluijs, Siebe. “Textual and Audiophonic Collage in Dutch and Flemish Radio Plays”. W: *Tuning in to the Neo-Avant-Garde. Experimental Radio Plays in the Postwar Period*, red. Inge Arteel, Lars Bernaerts, Siebe Bluijs, Pim Verhulst, 106–127. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- Błaszczak, Dorota. “Rozszerzona Rzeczywistość Radiowa”. *Glissando* 3, nr 35 (2018), 12–19.
- Błaszczyk, Bolesław. “Homo radiophonicus. 1989–1999”. W: *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, red. Bolesław Błaszczyk. Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Brożek, Daniel. “Słowo, obraz i terytoria dźwięku Arsenija Jovanovicia”. *Glissando* 3, nr 35 (2018), 117–120.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina. *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

53. Jiříčka, *Zdobywcy scen akustycznych*, 13.

- Grzybowska, Agnieszka, Beniamin Głuszek. "W naszym kraju można wszystko". *Glissando* 2, nr 29 (2016), 149–154.
- Hendrykowski, Marek. "Dokument po wojnie. Lata 1945–1955". W: *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, red. Małgorzata Hendrykowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Homo ludens*. Rudnik, Eugeniusz. Penderecki, Krzysztof. DUX Recording Producers, CD, Warszawa, 2016.
- Innerhofer, Roland. "Gerhard Rühm's Radiophonic Poetry". W: *Tuning in to the Neo-avant-garde. Experimental Radio Plays in the Postwar Period*, red. Inge Arteel, Lars Bernaerts, Siebe Bluijs, Pim Verhulst. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- Jiříčka, Lukas. *Zdobycy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, przeł. Krystyna Mogilnicka. Warszawa: Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Karow, Jan. "Zbieracz dźwięków niechcianych". *Teatr* 5 (2017). <https://teatr-pismo.pl/6116-zbieracz-dzwiekow-niechcianych/> (12.05.2024).
- Kowalska-Elkader, Natalia. "Eksperyment radiowy jako gatunek". *Media-Biznes-Kultura* 2, nr 7 (2019), 41–51.
- Kowalska-Elkader, Natalia. "Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, nr 4 (2020), 89–104.
- Kowalska-Elkader, Natalia. *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- La Paratta*. Jovanović, Arsenije. Warszawa: Bôłt Records, CD, 2020.
- Łastowiecki, Janusz. "Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych". *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 12, nr 1 (2016), 11–24.
- Madsen, Virginia. "Cantata of Fire: Son et lumière in Waco Texas, auscultation for a shadow play". *Organised Sound* 14, nr 1 (2009), 89–99.
- Marzec, Andrzej. "Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage". *Teksty Drugie* 2 (2016), 55–71.
- Mendyk, Michał. "To nie jest *Śpiewnik domowy* Eugeniusza Rudnika". W: *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, red. Bolesław Błaszczyk. Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz*, reż. Franczak Ludomir. Warszawa: Bôłt Records, CD, 2020.
- Michnik, Antoni. "V czyli wyzwolenie. Wokół Oliviera Gratioleta i jego radioodbiornika". *Glissando* 3, nr 35 (2018), 132–142.
- Muzyczuk, Daniel, Agnieszka Pindera. "Ręce garncarza". W: *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, red. Bolesław Błaszczyk. Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. "Literatura w Polskim Radiu w latach międzywojennych (O Eksperymentalnym Teatrze Wyobraźni)". *Prace Polonistyczne* 46 (1990), 225–238.

- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. "Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)". *Napis* X (2004), 289–297.
- Schreiber, Ewa. "Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaeffera: Od metafory do kompozycji". *Kultura Współczesna: Teoria, Interpretacje, Krytyka* 1 (2012), 31–41.
- Solakiewicz, Zuzanna. "Na zasadzie gestu". W: *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.
- Świętochowska, Kasia, Michał Mendyk. "Tysiąc cięć inżyniera Rudnika". *Glissando* 3, nr 35 (2018), 121–125.
- Thorington, Helen. "The Making of American Radio Art". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 47, nr 1 (2021), 30–44.
- Weiss, Allen S. *Phantasmic Radio*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Whitehead, Gregory. "Radio Play Is No Place: A Conversation between Jérôme Noetinger and Gregory Whitehead". *TDR* 40, nr 3 (1996), 96–101.
- Whitehead, Gregory. List elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.
- Whitehead, Gregory. *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> (9.05.2023).
- Żurakowska, Małgorzata. "Literatura w radiu – gatunki, szanse, zagrożenia. Na przykładzie rozgłośni regionalnych". *Folia Bibliologica* 59 (2017), 37–58.