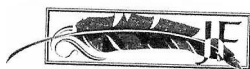


Poezja i egzystencja

Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta



Redakcja

Wojciech Kruszewski, Dariusz Pachocki

Wydawnictwo KUL

Lublin 2015

Recenzenci
dr hab. Tomasz Garbol
dr hab. Wojciech Kudyba, prof. UKSW

Opracowanie redakcyjne
Dorota Niedziałkowska

Opracowanie komputerowe
Jolanta Daraż

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2015

© Copyright by the Authors, Lublin 2015

ISBN 978-83-8061-034-7

Wydawnictwo KUL
ul. Konstantynów 1H
20-827 Lublin
tel. 81 740-93-45, fax 81 740-93-51
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl
<http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Druk i oprawa
ALNUS Sp. z o.o.
ul. Wróblowicka 63
30-698 Kraków
<http://alnus.pl>

O literaturze w radiu. Specjalistyczna wiedza w masowym medium

W awizualnym medium skierowanym do szerokiego grona odbiorców mówienie o literaturze wymaga nie tylko specyficznych kompetencji, ale również wypracowania form wykorzystujących w pełni możliwości tego środka przekazu. Masowość radia, konieczność podchwycenia i utrzymania uwagi słuchacza modelują dobór treści, narrację oraz konstrukcję elementów programu. Jak zatem w nowoczesnym radiu współuczestniczącym w tworzeniu dynamicznie ewoluującej kultury audiowizualnej skutecznie referować zagadnienia dotyczące dzieła literackiego i jego twórcy? Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie staje się tym bardziej istotne, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, iż obecnie dokonuje się zmiana pozycji literatury – czy szerzej sztuki – we współczesnej kulturze:

Dzisiaj sztuka zajmuje mniej eksponowane miejsce [...]. Sztuka uważana dawniej za szczególnie ważną dla całej kultury, zdaje się teraz wprawdzie ważnym, ale tylko segmentem kultury. Natomiast główną domeną kultury – zwłaszcza dzięki rozwojowi mediów w warunkach demokratycznych – stała się komunikacja społeczna, która przekracza sferę sztuki, miesza się z codziennością, jest jakąś jej częścią¹.

Zderzenie tych dwóch odmiennych sposobów artykulacji: elitaryzmu sztuki i egalitaryzmu komunikacji doskonale widać właśnie na przykładzie obecności literatury w mediach. Radio, ze względu na pokrewne tworzywo: dominację słowa oraz nawiązanie do tradycji oralnych, stanowi dla niej istotny punkt odniesienia.

Literatura obecna jest w polskiej radiofonii od czasów pionierskiej działalności Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego. Towarzyszyła również inauguracji regularnego programu Polskiego Radia 18 kwietnia 1926 roku. Po przemówieniach przedstawicieli władz państwowych i radiowych, w części artystycznej

1 M. HOPFINGER, *Literatura i media. Po roku 1989*, Warszawa 2010, s. 23.

wysłuchano śpiewu Adeli Comte-Wilgockiej oraz „odczytano fragmenty arcydzieł prozy, poezji i dramatu. Stefan Jaracz czytał świetnie fragment *Popiołów*”². W ten sposób dzięki intuicji pierwszych twórców radiowych dokonał się aliaż osadzonej w tradycji literatury i elektronicznych, wówczas znajdujących się dopiero w pierwszych stadiach swej ekspansji, środków przekazu. Tekst pisany otrzymał nową, audialną postać. Odczytanie fragmentu prozy przed mikrofonem, choć wymaga umiejętnego wykorzystania warsztatu aktorskiego i daje możliwość bezpośredniego kontaktu z utworem, nie jest jedyną formą obecności literatury w radiu. Wraz z rozwojem radiofonii, jej możliwości technicznych oraz świadomości estetycznej odbiorców zaczęły powstawać teksty pisane specjalnie na potrzeby mikrofonu, które dały początek nowemu gatunkowi sztuki: słuchowisku. Ta nowa dziedzina skupiła doświadczenie literatury, teatru i niewiele starszego od radia filmu, poszukując dźwiękowych sposobów opisu rzeczywistości.

Słuchowisko to też „dramat” o tych samych pierwiastkach, na których budowali poeci od starożytności do naszych czasów – przekonywał w 1935 roku autor pierwszego polskiego oryginalnego słuchowiska, kierownik Wydziału Literackiego Polskiego Radia, Witold Hulewicz. – Tu także dzieje się akcja między działającymi osobami, a nie wynika z opowiadania autora. W pewnej mierze jednak posiada radio i znamiona epiczne. Prelegenta radiowego można porównać z owym dawnym rapsodem, deklamatorem eposu, opowiadaczem o dalekich krajach i sławnych czynach. On też pobudzał fantazję słuchacza w najwyższym stopniu, absorbując tylko jeden jego narząd aprecjacji: ucho. Lecz słuchowisko radiowe jest czymś jeszcze. Nie chce ono opowiadać, chce wciągnąć słuchacza w równoczesne przeżywanie, we współakcję. [...] Stąd słuchacz, który w teatrze zwykł przyjmować bez trudu dany mu w pełni obraz, tu – dzięki „wewnętrznemu widzeniu” – staje się współtwórcą dramatu...³.

Do dziś działalność Teatru Polskiego Radia oraz twórców słuchowisk w regionalnych rozgłoszeniach radia publicznego potwierdza, iż konstrukcja utworu radiowego opartego na tekście, dialogu, grze aktorów w specjalnie zaaranżowanej scenografii akustycznej jest jednym z najważniejszych sposobów prowadzenia literackiej narracji radiowej⁴.

2 M.J. KWIATKOWSKI, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, Warszawa 1972, s. 165.

3 W. HULEWICZ, *Co to jest słuchowisko?*, w: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, [b. red.], Warszawa 1935, s. 21.

4 Dla pełnego obrazu należy dodać, iż słuchowisko rzeczywiście najczęściej jest obecne na antenie rozgłośni publicznej, jednak okazjonalnie pojawia się również w stacjach komercyjnych, czego przykładem jest epizodyczna działalność Teatru Radia TOK FM z przełomu lat 2008-2009, która zaowocowała produkcją dziesięciu spektakli radiowych. Patrz między innymi: J. BACHURA, *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 92-98.

Druga artystyczna forma radiowa wykorzystująca w pełni potencjał słowa i brzmienia ma postać reportażu dźwiękowego, który w swej artystycznej, najbogatszej formule coraz częściej, również na polskim gruncie, określany jest angielskim terminem *feature*. Reportaż opiera się na słowie naturalnym, przynależnym – w przeciwieństwie do słuchowiska, w którym tekst podawany jest przez aktora – do autora wypowiedzi, bohatera nagrania. Materiałem kompozycyjnym dokumentu radiowego jest rzeczywistość zrelacjonowana w taki sposób, by – podobnie jak pisał o tym Hulewicz w kontekście słuchowiska – odbiorca miał wrażenie współuczestnictwa w danej sytuacji, a nie tylko sposobność do wysłuchania sprawozdania. Wyróżnikiem tej formy jest autentyczność rozumiana jako zapis faktycznie istniejącej rzeczywistości w jej oryginalnym brzmieniu. Kreacja w tym przypadku odnosi się wyłącznie do czynności związanych z kompozycją elementów dźwiękowych zmierzających do nadania dramaturgii prezentowanym faktom. *Feature* jest formą o bardziej zróżnicowanej fakturze dźwiękowej, hybrydyczną, dopuszczającą również użycie elementów typowo słuchowiskowych, na przykład odczytanie przez aktora treści dokumentów, wspomnień czy zobrazowania sytuacji zaaranżowaną scenką aktorską. W ten sposób do reportażu radiowego zostają włączone elementy fikcji literackiej, które jednak nie mogą wypaczać istoty zdarzeń, poglądów czy osobowości bohatera:

Fikcja – ale nie kłamstwo. Fantazja – ale nie fałsz. Można balansować posługując się fikcją, ale balansować pomiędzy faktami. Mamy więc do czynienia z fantazją ograniczoną, fantazją trzymaną na uwięzi, której koniec jest mocno zaczepiony w sprawdzalnej, weryfikowalnej rzeczywistości⁵.

Reportaż, choć wywodzi się z dziennikarstwa informacyjnego, dzięki bogatej, precyzyjnej strukturze kompozycyjnej i wielopłaszczyznowej refleksji wykraczającej poza aktualność prezentowanego zdarzenia, uwypukla estetyczną funkcję przekazu radiowego.

Zarówno reportażowe, jak i słuchowiskowe techniki organizacji materiału dźwiękowego wspomagają radiową narrację o literaturze, uzupełniając komentarz ekspercki lub modelując jego formułę, która coraz bardziej odbiega od konwencji wykładu akademickiego czy prelekcji. W charakterze eksperta-narratora występuje zwykle literaturoznawca bądź autor publikacji, niekoniecznie naukowej, ale uwiarygodniającej odpowiednią znajomość twórczości czy biografii

5 M. BIAŁEK, *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Poznań–Opole 2010, s. 19.

danego pisarza. Do roli znawcy tematu w dyskursie medialnym awansuje często osoba bliska bohaterowi audycji prywatnie lub z racji pełnionych funkcji (na przykład przedstawiciel wydawnictwa). Zdarza się, że jest nim sam twórca. Przez swój udział w audycji specjalista wnosi przede wszystkim wiedzę, która wymaga umiejętnej prezentacji antenowej, co zostanie szczegółowo omówione w dalszej części artykułu. Zadania dziennikarza w głównej mierze dotyczą wyboru: tematu, rozmówcy, profilu rozmowy, podejmowanych wątków czy warunków, w jakich odbywa się nagranie. W trakcie wywiadu prowadzący „na bieżąco” podejmuje decyzje o kolejności zadawania pytań, dopasowując je do wypowiedzi interlokutora⁶. W przypadku wywiadu nieprowadzonego „na żywo” autorskie czynności, które w zasadniczy sposób wpływają na ostateczną formę produktu antenowego, odbywają się na etapie montażu i dotyczą selekcji materiału, uporządkowania sekwencji, ułożenia ich w audycji, nadania zaplanowanej treści odpowiedniej dramaturgii. Rozstrzygnięcia dokonywane są znów przede wszystkim przez autora materiału dźwiękowego, jednak w praktyce radiowej często stanowią efekt współpracy z realizatorem dźwięku, który swoimi umiejętnościami technicznymi i wrażliwością na brzmienie jest w stanie wydobyć dodatkowy walor akustyczny nagrania. Dziennikarz odpowiedzialny za przygotowanie audycji, ale także inni jej współautorzy włączający się w radiową produkcję: ekspert, realizator dźwięku, ilustrator muzyczny, lektor, aktor, winni mieć na uwadze dbałość o jak najpełniejszy przekaz oddający istotę referowanego zjawiska⁷. Jednocześnie na każdym

6 Warto w tym miejscu uściślić, iż wywiad nie jest dyskusją, w której dziennikarz ma prawo ujawnić swoje poglądy i wykorzystując swą dominującą pozycję w studiu, przekonywać o swoich racjach. „Wywiad nie jest konfrontacją, w której jedna strona ma odnieść zwycięstwo” – stwierdza definitywnie autor brytyjskiego podręcznika dziennikarstwa radiowego Robert McLeish. Tenże, *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007, s. 93. Prowadzący powinien przede wszystkim dążyć do uzyskania informacji – jak najpełniejszych, nowych, prawdziwych, interesujących. „Jego rola to zadawanie trafnych, dociekliwych pytań, co wymaga dobrego przygotowania i umiejętności słuchania”. Tamże.

7 Autorstwo materiałów w mediach elektronicznych jest kwestią złożoną: „To właśnie ów techniczny charakter twórczości sprawił, że postać nadawcy została niejako rozmnożona, że w produkcji tego komunikatu uczestniczy zespół nadawców, a każdy z nich ma do wykonania tylko część pracy w granicach ściśle określonych funkcji wykonawczych, jako wyspecjalizowany członek tego twórczego kolektywu”. J. TUSZEWSKI, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005, s. 66-67 [wyróżnienia kursywą czynione przez autora zastąpiono spacją]. Na inny aspekt zbiorowego autorstwa materiałów dziennikarskich zwraca uwagę Ryszard Kapuściński, odnosząc się do specyficznej zależności dziennikarza od swoich rozmówców: „Musimy zrozumieć, że jest to dzieło zbiorowe, tworzone z udziałem osób, od których uzyskujemy informacje i opinie umożliwiające nam jego realizację. To oczywiste, że dziennikarz musi posiadać indywidualne przymioty, ale wykonanie jego pracy będzie zależało od innych – temu, kto nie umie współpracować z ludźmi, trudno wykonywać ten zawód. Moim zdaniem dziennikarstwo to jedna z najbardziej zbiorowych profesji na świecie, jako że bez innych nic nie możemy zdziałać. Bez pomocy, uczestnictwa, osądu i myśli innych ludzi nie istniejemy. [...] Żadne nowoczesne

etapie produkcji nie mogą pominąć faktu, iż najważniejszym uczestnikiem tego medialnego przedsięwzięcia jest niewidzialny, lecz zawsze obecny, słuchacz. To ze względu na odbiorcę i jego preferencje percepcyjne formułowany jest szczególny typ narracji, wykorzystujący sztafaż audialnych środków wyrazu, „by pobudzić wyobraźnię, emocje, wrażliwość słuchacza, aby mieć go po «swojej stronie»”⁸.

Podstawowym zabiegiem wpływającym na sposób przekazywania na antenie wiedzy literackiej jest zerwanie z utrwaloną, zwłaszcza w tradycji akademickiej, formą odczytu. Niesie to za sobą podwójne konsekwencje: transformację języka i wejście w nową sytuację komunikacyjną akcentującą dialog z odbiorcą. Odejście od tekstu pisanego wymusza na ekspercie odrzucenie oficjalnej, konwencjonalnej leksyki oraz ograniczenie specjalistycznej naukowej nomenklatury na rzecz bardziej naturalnego w radiu języka mówionego – co nie znaczy potocznego, trywialnego, niedbałego. Najistotniejsze w tym miejscu jest założenie, iż zmiana formuły językowej nie implikuje dewaluacji treści. To kwestia doboru adekwatnych środków językowych, na co w radiu szczególnie należy zwrócić uwagę, gdyż w awizualnym medium słowo jest głównym nośnikiem znaczenia. Zatem od kompetencji eksperta, umiejętności poruszania się w różnych obszarach języka, sprawnego korzystania z rozmaitych jego odmian i stylów w dużym stopniu zależy skuteczna komunikacja wiedzy. Powinien to być język zrozumiały i przejrzysty nie tyle z uwagi na domniemane nieprzygotowanie słuchacza, lecz z powodu specyficznych warunków odbioru audycji, które nie dają narzędzi do swobodnego, dopasowanego do własnych potrzeb korzystania z treści. Podczas słuchania programu radiowego nie ma możliwości przerywania wypowiedzi, powrotu do niejasnych fragmentów, wielokrotnej analizy poszczególnych kwestii, by doprecyzować ich rozumienie⁹. Radio „rozgrywa się” w czasie i dekodowanie znaczeń odbywa się dokładnie w momencie emisji komunikatu. Efektowna radiowa metoda posługiwania się słowem polega zatem na kreowaniu w wyobraźni słuchacza plastycznych obrazów poprzez określenia sensualnych doznań, szczególnie kolorów, zapachów, dotyku oraz używanie porównań, odwołujących się do znanych słuchaczowi przedmiotów i zjawisk. „Niezależnie od tego, czy mówimy o prawdziwym życiu czy fikcyjnych wydarzeniach, tego rodzaju opowieści i obrazy łatwiej zostają w pamięci”¹⁰.

społeczeństwo nie może istnieć bez dziennikarzy, ale dziennikarze nie mogą istnieć bez społeczeństwa”. Tenże, *Pięć zmysłów dziennikarza. To nie jest zawód dla cyników*, Warszawa 2013, s. 20-21.

⁸ M. BIAŁEK, *Polski reportaż radiowy*, s. 19.

⁹ Rozwiązaniem tej kwestii mogą być coraz częściej zamieszczane w Internecie *podcasty*, czyli pliki dźwiękowe z zapisem audycji. Jednak w przypadku audycji literackich, w których wykorzystane są fragmenty prozy, poezji czy muzyki tę praktykę ogranicza obowiązujące prawo autorskie chroniące autorów tekstów artystycznych, kompozytorów i wykonawców.

¹⁰ R. McLEISH, *Produkcja radiowa*, s. 59.

Dobrze prowadzona rozmowa radiowa jest konstytuującym się w obecności słuchacza zdarzeniem, którego przebieg jest niełatwy do przewidzenia. Na tym polega jeden z istotnych wymiarów jej atrakcyjności. Niezależnie od tego, czy odbywa się „na żywo”, czy została wcześniej nagrana, powinna zachować spon-taniczność i świeżość, „każda oznaka inscenizacji niweczy wiarygodność rozmówcy”¹¹. Choć taka formuła prezentowania wiedzy zwykle nie jest perfekcyjna i nawet mało uważny odbiorca zwróci uwagę na moment zawahania, zawieszenia głosu, poszukiwania właściwego słowa, ale to właśnie dzięki tym niezaplanowanym, a nawet przytrafiającym się wbrew zamierzeniom uczestników rozmowy sytuacjom, wypowiedzi zyskują szczególnie cenny w radiu walor autentyczności. Pisała o tym, dzieląc się własnym doświadczeniem pracy przed mikrofonem, wieloletnia dziennikarka III Programu Polskiego Radia, Anna Semkowicz:

Coś, co jest gładkie i sprawne, wcale nie musi być fascynujące dla słuchacza. Mikrofon radiowy bardziej niż kamera telewizyjna pokazuje wnętrze człowieka i zawsze wygrywa ten, kto ma to wnętrze ciekawe¹².

Zatem kolejnym atrybutem radiowej rozmowy o literaturze – jeśli ma być interesująca dla słuchacza – powinno być niezbywalne przekonanie odbiorcy, iż dotyczy ona spraw wartych jego uwagi. Efekt ten związany jest ze sposobem mówienia, zwykle łączony z nieco większym tempem, mocniejszym akcentowaniem wypowiedzi, ale również ze skróceniem dystansu wobec omawianego zagadnienia. Użycie pierwszoosobowej narracji odwołującej się do własnych wrażeń z lektury czy dylematów w trakcie prowadzenia badań, potraktowanie bohatera literackiego jak bliskiej, niemal realnie istniejącej osoby odbierane jest jako przekaz zaangażowany, nakierowany na nawiązanie relacji z odbiorcą. To kolejne przekonwertowanie naukowego stylu zobowiązującego do obiektywizmu i ograniczenia ekspresji. W medialnym przekazie relacja osobista, sposób mówienia zdradzający zaangażowanie eksperta, pasję, którą tak łatwo wychwycić w głosie, decydują o skupieniu uwagi słuchacza.

Dodatkowe zdynamizowanie przekazywanej treści uzyskuje się poprzez zaczerpnięte z technik reporterskich przeniesienie wywiadu w przestrzeń pozastudyjną¹³. Zmiana scenerii akustycznej nadaje dodatkowy walor brzmieniowy,

¹¹ Tamże.

¹² A. SEMKOWICZ, *Nadaje się niewiele*, „Press” 2001, nr 6, s. 54.

¹³ Twórcy słuchowiska budują scenerię akustyczną w studiu poprzez użycie efektów dźwiękowych – ekwiwalentów rzeczywistości. Tylko w wyjątkowych sytuacjach korzystają z autentycznych plenerów akustycznych. Choć warto przypomnieć, że historia oryginalnego polskiego słuchowiska radiowego rozpoczęła się od imponującej – także jak na obecne czasy – inscenizacji „na dwa

uruchamiając drugi plan wypowiedzi, który w miejsce sterylnej ciszy studia nasycy się dźwiękami otoczenia. Każde miejsce ma swoje odmienne warunki akustyczne i charakterystyczne odgłosy, które w wyobraźni słuchacza wywołują skojarzenia czy obrazy¹⁴. Wybrane nieprzypadkowo miejsce rozmowy nie tylko pogłębia perspektywę akustyczną i urozmaica fakturę nagrania, lecz pozwala mówiącemu odnieść się do konkretnych detali otaczającej rzeczywistości. Poprzez opis lub faktyczne wejście w daną przestrzeń: do kamienicy w której mieszkał pisarz-bohater audycji, do pokoju, gdzie powstała jego powieść, narracja staje się barwna i potoczna, a z punktu widzenia słuchacza – bardziej wiarygodna. W naturalny sposób do opowieści zostają włączone elementy albo znane słuchaczowi z doświadczenia, albo potencjalnie łatwe do zweryfikowania. Opowieść staje się bardziej „rzeczywista” i jednocześnie nabiera charakteru zdarzenia. Rozmowa o literaturze toczy się pod pretekstem wyprawy śladami danego twórcy, detektywistycznego poszukiwania opisywanych w jego twórczości szczegółów. Prowadzi do konfrontacji fikcji literackiej z rzeczywistością, przeszłości ze współczesnością. Przemieszczanie się rozmówców, sięganie po rekwizyty, zmiana planów dźwiękowych buduje narrację „w ruchu” – dynamiczną, zaskakującą, aktualną. Opowieść wypełnia się konkretami osadzającymi się w wyobraźni, przedmiotami i postaciami, których obecności słuchacz jest pewien, choć nie może ich zobaczyć. Paradoksalnie, tym bardziej wzmacnia to jego ciekawość, angażuje w słuchanie.

Oczywiście akustyka miejsca, w którym prowadzona jest rozmowa, nie może być zbyt głośna i natarciwa, choć powinna być wystarczająco czytelna, by słuchacz zidentyfikował miejsce i powiązał je z tematem audycji. Niejednokrotnie konieczny jest komentarz uczestników spotkania wyjaśniający okoliczności rozmowy i uzasadniający wybór. Jest to częsty zabieg rozpoczynający audycję i wpływający na jej dalszy przebieg. Wyjście od rekwizytu, drobiazgu i stopniowe przechodzenie do wniosków o charakterze ogólnym jest medialnym, szczególnie atrakcyjnym w radiu, sposobem prowadzenia narracji pozwalającym prowadzić słuchacza – jak po nitce – do istoty rzeczy. Nie musi to oznaczać, jak chcą krytycy mediów, banalizacji treści. Jest to przede wszystkim zmiana techniki opowiadania.

mikrofony”. 17 maja 1928 roku w Wilnie zrealizowano *Pogrzeb Kiejstuta* Witolda Hulewicza, odgrywając część scen w studiu, inne transmitując z nadbrzeżów Wilii. Współcześnie połączenie scen nagranych w oryginalnej przestrzeni z dźwiękami wygenerowanymi w studiu wykorzystał między innymi Krzysztof Czechtowicz w słuchowisku *Dublin – one way*.

¹⁴ Przedwojenny filozof Leopold Blaustein zajmujący się analizą przeżycia estetycznego zaproponował termin „akuzja” na określenie wyobrażeń towarzyszących percepcji radiowej, badanej przez niego na przykładzie słuchowiska. „Akuzja” jako opozycja „wizji” zawiera spójny, choć schematycznie zarysowany „obraz słuchowy” tworzony dzięki rozpoznawaniu znaków dźwiękowych. Patrz: L. BLAUSTEIN, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005.

„Nie przekazywanie treści a działanie treścią stanowi istotę sztuki radiowej” – twierdził jeden z najbardziej doświadczonych reżyserów słuchowisk Zdzisław Nardelli¹⁵. Stąd na poziomie konstrukcji audycji jako całości podejmowane są kolejne działania aranżujące przekaz. Rozmowa staje się materiałem dzielonym na segmenty, uzupełnianym muzyką, efektami dźwiękowymi. Fragmenty literackie odnoszące się do kolejnych wątków opowieści przytaczane są w formie odrębnie zrealizowanego nagrania w wykonaniu profesjonalnego lektora czy aktorów. Prowadzi to do zestawienia w jednej audycji języka swobodnej wypowiedzi z językiem literackim, zróżnicowania brzmienia poprzez ułożenie materiałów reporterskich obok tekstów czytanych, urozmaicenia przekazu dzięki kolejnym głosom i dodatkowym treściom. Udratyzowanie fragmentów tekstu wprowadza atrakcyjne sekwencje słuchowskowe. Można jeszcze bardziej skomplikować konstrukcję audycji poprzez rozłożenie komentarza eksperckiego na dwie linie narracyjne: na przykład statyczny, podawany na tle ciszy oraz bogaty dźwiękowo materiał reporterski. Wzrost myśli i słowa zostaje wzmocniony przez zestawienie z dynamiką nagrania „w terenie”. Ważne, by każdy z tych komponentów przekazu miał osobnego narratora, gdyż słuchacz odnosi głos do jego otoczenia dźwiękowego. Przynależność postaci do danego miejsca ułatwia mu rozpoznanie autorów poszczególnych wypowiedzi. Podział materiału na spójne, domknięte znaczeniowo całości oraz przemieszanie elementów o różnej proveniencji stanowi kolejną kompozycyjną czynność formującą przekaz treści. Percepcja tak zmnożonej dźwiękowo struktury wymaga od słuchacza dużej aktywności: śledzenia linearnie rozwijającej się opowieści oraz odnoszenia poszczególnych segmentów nawzajem do siebie. Rozbudowana w ten sposób audycja literacka staje się autonomiczną, wielopłaszczyznową kompozycją, noszącą wyraźne autorskie znamię. Ewoluuje od popularnej formy magazynu o książkach w stronę kunsztownego eseju dźwiękowego.

Wprowadzenie tematyki literackiej w różnych gatunkowo odmianach radiowego przekazu: od prostego wywiadu po wieloelementową audycję, wymaga od eksperta-narratora umiejętnego odnalezienia się w zaproponowanej formule, dostosowania wypowiedzi do zaplanowanego przez autora kontekstu a z praktycznego punktu widzenia – także do ograniczeń czasowych. Oprócz oczywistego zasobu wiedzy ekspert powinien zatem posiadać umiejętność klarownego wyrażania myśli i zarazem obrazowego opisu, odwołującego się do zjawisk bliskich doświadczeniu słuchacza. Warto mieć świadomość znaczenia akustyki nie tylko jako tła, ale również jako radiowego sposobu ożywiania wyobraźni. Podobnie

15 Z. NARDELLI, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3-4, s. 529.

artykulacja, tempo mówienia, intonacja, umiejętne stosowanie pauz wspomagają właściwy i efektowny przekaz treści. Nade wszystko jednak, zwłaszcza w dużych formach radiowych, cenne jest nadanie wykreowanej medialnej sytuacji atrybutów rzeczywistego dialogu.

Radio, choć opiera się wyłącznie na dźwięku, dysponuje wieloma możliwościami modelowania treści. Dotyczy to również tematyki literackiej. I choć nie należy ona do najczęściej podejmowanych we współczesnych środkach masowego przekazu, dla twórców radiowych stanowi nadal interesujący wyimek rzeczywistości. Radio, podobnie jak literatura, mocuje się ze słowem i ma ambicję dotrzeć do prawdy. Próbuje wnikać w najgłębsze doświadczenia i przeżycia. Opowiedzieć wciąż poruszającą historię o człowieku.