

PAULINA CZARNEK-WNUK
Uniwersytet Łódzki*

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



Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki

Radio Reportage and Soundscape. The Outline of the Issues

Abstract

The article is an attempt to enter scientific reflection relating to radio reportage in the field of sound studies, especially in one of its original elements — the theory of soundscape created by Raymond Murray Schafer in the 1960s. It starts with the basic terminological solutions in the field of soundscape and the audial form of reportage, then juxtaposes them with each other and indicates the possibilities of their mutual penetration in both scientific and media fields. It presents the common features of a radio documentary and a soundscape, e.g. focus on reality, attention to sound, specific narration, the use of the oral history method etc. This paper also shows the difference between these two forms such as a greater level of creativity in the case of reportage in combination with the “raw” naturalness of the soundscape. It also highlights how the idea of acoustic ecology can use radio reportage to disseminate its assumptions. Finally, it postulates the inclusion of this audio genre as an element of the soundscape to a harmonious hi-fi space and considers as justified to set together the experiences of both the discussed phenomena on theoretical as well as practical grounds, and to continue the reflection as sketched out in this article.

* Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: paulina.czarnek@uni.lodz.pl

Wprowadzenie

Współczesna refleksja naukowa odnosząca się do dźwięku leży na styku różnych dyscyplin i dziedzin nauki, siłą rzeczy odnosi się także do dźwiękowej empirii pod postacią działań artystycznych czy też praktyk dziennikarskich. Jak podkreślają Christoph Cox i Daniel Warner, we wstępie do klasycznej już publikacji *Audio Culture*, kultura dźwięku stanowi otwarty dyskurs (2010: 15) poszerzający się ustawicznie o nowe perspektywy.

Przejawem owej otwartości na dźwięk w kulturze i nauce stało się zaistnienie szeregu obszarów, które w centrum swoich zainteresowań stawiają audialność, odnosząc ją do różnych dziedzin bądź praktyk, dotąd niejednokrotnie jej odległych, takich jak np. antropologia dźwięku, akustemologia (teoria poznania poprzez dźwięk), audiografia (etnografia dźwiękowa), audialna archeologia, ekologia akustyczna, projektowanie akustyczne, architektura słuchowa (*aural architecture*), identyfikacja dźwiękowa (*audio branding*) itp. Za kluczowy w procesie dowartościowania dźwięku w kulturze uznaje się tzw. przełom audytywny, o którym pisał m.in. Marshall McLuhan (2010: 95–101). Wbrew bowiem temu, co zwykło się powszechnie silnie eksponować, a mianowicie, że żyjemy w kulturze zdominowanej przez wizualność, epoka wtórnej oralności przyniosła ze sobą powrót do audialności w nowej rzecz jasna formie. Współczesna kultura słyszenia to już nie tylko przestrzeń analogowa, ale także całe cyfrowe uniwersum wykorzystujące immersyjny potencjał dźwięku¹.

Idąc tropem owej otwartości, hybrydyczności dyskursu odnoszącego się do dźwięku, zdecydowałam się przedmiotem badawczym niniejszego tekstu uczynić praktyki dziennikarskie przybierające formę reportażu radiowego i ukazać je w kontekście teorii pejzażu dźwiękowego (*soundscape*). Celem artykułu jest wstępne zarysowanie możliwości przenikania się dyskursów poświęconych obu tym zjawiskom. Jak dotąd te dwa obszary nie były ze sobą w zasadzie zestawiane, refleksja naukowa odnosząca się do audialnej dokumentalistyki bazuje w dużej mierze na narzędziach literaturoznawczych, ujmowana jest także w kategoriach medioznawczych czy — w mniejszym zdecydowanie stopniu — nauki o kulturze. Problematyka pejzażu dźwiękowego z kolei sytuowana jest w obszarze *sound studies* (szerzej *cultural studies*) (Łukasiewicz 2015: 85–90), antropologii kulturowej czy chociażby

¹ Ma on zresztą charakter pierwotny, jak pisze bowiem Tomasz Misiak: „zanurzeni w świecie dźwięków jesteśmy przezeń kształtowani, a zarazem sami na niego wpływamy, opracowując i zmieniając akustyczne środowisko” (2010: 69).

muzykologii. Już ten pobieżny przegląd dyscyplin i subdyscyplin/podejść, w obrębie których bada się opisywane zagadnienia, pokazuje z jak szerokim i różnorodnym polem mamy tutaj do czynienia. Warunkuje to także hybrydyczność metodologii, która wymaga dopiero wypracowania, na tym etapie więc będę korzystać zarówno z narzędzi medioznawczych, jak i z zakresu nauki o kulturze (o trudnościach metodologicznych, potrzebie inter- i transdyscyplinarności w badaniach nad kulturą współczesną piszą np. Michałowska 2018: 11 i Rwers 2018: 89–90).

Kompozycja niniejszego artykułu rysuje się następująco: w pierwszej kolejności dokonam skrótowego omówienia reportażu radiowego jako formy audialnej, następnie przedstawię problematykę pejzażu dźwiękowego, by w ostatniej części zestawić te dwa zjawiska ze sobą i wskazać ich wzajemne uwarunkowania.

Reportaż radiowy

„To właśnie radio pomaga nam w słuchaniu, kim jesteśmy jako społeczeństwo, jako jednostki” — te słowa Hildegard Westerkamp (2015: 15), kanadyjskiej kompozytorki i radiowej twórczyni reprezentującej nurt ekologii akustycznej, wydają mi się szczególnie adekwatne w kontekście opisywanej tutaj audialnej odmiany dokumentu. Reportaż radiowy stanowi bowiem historię, przez którą „przemawia” rzeczywistość, „opowieść o spotkaniu z drugim człowiekiem”, jak proponuje zdefiniować tę formę reportażysta, Cezary Galek, z Polskiego Radia Zachód w Zielonej Górze² (Kowalik 2019: b.s.). Reportaż w centrum zainteresowania stawia ludzi oraz to, co ich dotyka. Realność brzmi tu głosami bohaterów, zapisanymi w nich emocjami, dźwiękami otoczenia, muzyką czy ciszą. Każdy z tych elementów brzmieniowych posiada swój potencjał semantyczny, połączone z warstwą fabularną tworzą spójną znaczeniowo całość (por. Białek 2010). Reportaże utrwalają obraz pewnego wycinka rzeczywistości w sposób dynamiczny, oparty na dramaturgii zdarzeń (Klimczak 2011: 78–80), wchodząc od jednostkowego faktu i nadbudowując nad nim dodatkowe sensory (Michalak 2019: 262).

Reportaże radiowe przybierają różny charakter — od zaangażowanych form interwencyjnych, reportaży historycznych, psychologicznych, ukazujących istotne zjawiska społeczne, po obszerne audycje dokumentalne czy formy z gatunku *feature*³. Reportaż radiowy traktuję — za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową — nie tylko jako formę dziennikarską, ale jako gatunek reprezentujący sztukę audialną (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 86–103), choć nie wszystkie audycje można zaliczyć do tego grona w równym stopniu. Problem swoistej pograniczności reportażu był niejednokrotnie szeroko dyskutowany przez badaczy tej formy w różnych mediach, jednak ze względu na ograniczone ramy publikacji nie jest możliwe przytoczenie tutaj wszystkich stanowisk⁴. Uznaję za zasadne zaliczenie reportaży radiowych do grona gatunków artystycznych m.in. ze względu na stosowanie przez ich twórców środków artystycznych właściwych chociażby literaturze, filmowi czy muzyce (np. posługiwanie się metaforą, tworzenie dźwiękowych ujęć, budowanie planów przestrzennych niczym w obrazie filmowym itp.). Stanowią one tym samym swego rodzaju „sztukę rzeczywistości” (por. Bazin 1971: 25–

² Cezary Galek zdobył m.in. nagrodę Premios Ondas za reportaż *Kobysanka dla Brajana*, dwukrotnie Polsko-Niemiecką Nagrodę Dziennikarską, Grand Prix Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji oraz został wybrany radiowym reportażystą roku 2008 w plebiscycie Melchior.

³ Tak na gruncie audialnym określa się reportaże z elementami fikcjonalnymi (Kowalska 2019).

⁴ Wyczerpująco referują je: Klimczak 2011: 33–57 i Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 70–76.

27)⁵ — określenie to wskazuje z jednej strony na realność jako źródło inspiracji gatunku i jego ogólny zakres tematyczny, z drugiej zaś zwraca uwagę na fakt, iż wykorzystuje on wiele środków artystycznego wyrazu charakterystycznych dla różnych dziedzin sztuki. Reportaż opiera się bowiem na obserwacji otaczającego świata i twórczym jego przetworzeniu⁶. Proces ten nie powinien jednak prowadzić do zniekształceń czy zaciemnienia prawdy, pomimo tego że zawsze będzie ona w jakimś stopniu subiektywna ze względu na pewien charakterystyczny sposób postrzegania jej przez reportażystę. Swoista przedstawieniowa „niedoskonałość” reportażu wynika również z faktu, iż nigdy nie da się w sposób idealnie wierny odtworzyć tego, co istnieje w świecie postrzeganym przez nas zmysłowo.

Generalnie bowiem nawet największa chęć oddania najwierniej najprawdziwszego życia nie przemieni audycji w rzeczywistość. Każda próba opisu przedstawionego świata ma zawsze w sobie — co najwyżej więcej lub mniej — *siuzetu*, fabuły tego „czegoś”, co życie przekształca w opowieść o życiu, realną rzeczywistość zaś w byt dziennikarski lub artystyczny; od informacyjnej formy reporterskiej po prawdziwe dzieło sztuki. (Pleszkun-Olejniczakowa 2007: 81)

Ta cecha reportażu radiowego będzie szczególnie istotna w dalszej części artykułu w kontekście problematyki *soundscape*.

Pejzaż dźwiękowy

Pod pojęciem ‘krajobrazu dźwiękowego’ rozumiem każde środowisko audialne, na które składa się całe brzmieniowe uniwersum współtworzące jego tożsamość. Obejmuje dźwięki wszelkiego rodzaju — naturalne i wytworzone, miejskie i wiejskie, prywatne i publiczne, np. pejzaż dźwiękowy krakowskiego Kazimierza, Puszczy Białowieskiej czy zakładu stolarskiego. Stanowi konglomerat wszystkich zjawisk audialnych pojawiających się w konkretnym miejscu, również zakłóceń, jakie powstają w trakcie nagrywania. Początki refleksji naukowej poświęconej pejzażowi dźwiękowemu datuje się na lata 60. XX wieku, a jako pierwszy sformułowania tego użył w swojej książce *A New Soundscape* z 1965 roku muzyk Alvin Lucier. Termin ten dookreślił i utrwalił w dyskursie społecznym kanadyjski kompozytor i badacz środowiska naturalnego Raymond Murray Schafer, który pod koniec lat 60. rozpoczął inicjatywę pod nazwą World Soundscape Project, mającą na celu dokumentację dźwięków pojawiających się w różnych miejscach na całym świecie. Wraz z grupą badaczy na Simon Fraser University realizował nagrania terenowe, analizował różne przestrzenie brzmieniowe czy przygotowywał materiały edukujące nauczycieli muzyki (Schafer 1969).

Istotne miejsce w teorii pejzażu dźwiękowego zajmuje problematyka ekologii akustycznej. Termin ten po raz pierwszy został zdefiniowany przez R.M. Schafera w eseju *Muzyka środowiska* (2010: 52–62). Odnosi się on do badań dotyczących wpływu środowiska brzmieniowego na stworzenia, które w nim żyją. Refleksja ta pojawiła się wraz z rozrostem sfery dźwiękowej człowieka, co zaowocowało znacznym natężeniem szumów (swoistym akustycznym smogiem), niemożnością skupienia się na dźwięku, ignorowaniem niektórych brzmień zdominowanych przez inne. Wśród postulatów ekologii akustycznej Schafera znalazły się m.in. idea „czyszczenie uszu” prowadząca do usuwania z otoczenia człowieka

⁵ Na reportaż jak na dźwiękowy film proponuje spojrzeć Katarzyna Michalak, twórczyni radiowa z regionalnej rozgłośni Polskiego Radia w Lublinie, jedna z najbardziej utytułowanych i docenianych na świecie reportażystek.

⁶ O współczesnych przemianach gatunku pisze Białek 2019: 53–63.

audialnego smogu oraz zakładająca ponowne uwrażliwienie ludzi na dźwięk, postulat odbywania spacerów dźwiękowych skupiających się na brzmieniowych aspektach otoczenia, które bywają zazwyczaj pomijane lub tłumione w procesie percypowania rzeczywistości, rejestrowania dzienników dźwiękowych dokumentujących codzienność czy historii mówionych, odpowiednie projektowanie przestrzeni z uwzględnieniem jej audialnych aspektów (wspomniana już *aural architecture*), np. tworzenie specjalnych miejsc, w których można odetchnąć od metropolitarnej kakofonii.

Ważnym rozróżnieniem w teorii Schafera w kontekście prowadzonych rozważań było wskazanie dwóch typów przestrzeni audialnych. Przestrzeń *hi-fi* to środowisko, w którym poszczególne dźwięki nie zakłócają się wzajemnie, można je z powodzeniem wyodrębnić i skupić się na ich odbiorze. Z kolei pojęcie *lo-fi* odnosi się do sfery pełnej audialnych przeszkód, szumów, gdzie z trudem percypuje się pojedyncze dźwięki (Schafer 2010: 56). Przestrzenią typu *hi-fi* będzie zatem przykładowo spokojna wieś, dynamiczne miasto zaś reprezentuje model *lo-fi*. Do tej drugiej kategorii w myśli Schafera zalicza się także media, w tym radio, któremu badacz zarzucał m.in. wykorzystywanie technologii do sterowania społeczeństwem (jak czyniły to chociażby systemy totalitarne), budowanie przekazu na pokawałkowanych dźwiękach, które tworzą niejednolite, nieharmonijne przestrzenie akustyczne, czy wreszcie pełnienie przez radio funkcji *acoustic wallpaper* — medium tła — które wypiera tym samym ciszę (podobnie jak tzw. muzak, czyli dźwięki emitowane np. w galeriach handlowych) (Kapelański 2012: 82–83).

Reportaż audialny a *soundscape*

Maryla Hopfinger pisząc o stanie badań nad współczesną kulturą, artykułuje przekonanie o scalającym jej charakterze.

Kultura jest dla mnie przede wszystkim pojęciem scalającym, konstituuje całościowy kompleks rozmaitych obszarów, zjawisk, praktyk i zachowań, aspektów i wymiarów, wzorów i symboli. [...] Takie scalające założenie pozwala [...] włączyć do kultury to, co ma dla danej zbiorowości znaczenie, co uważane jest za wartość [...]. (Hopfinger 2008: 23)

W duchu otwartości przywołanej we wstępie oraz idąc tropem wyznaczonym przez Hopfinger, przyjrzyć się teraz omówionym wyżej zjawiskom kulturowym/tekstom kultury, zestawiając je bezpośrednio ze sobą.

Oba te fenomeny skupiają się na rzeczywistości, rejestrują ją. Zdaniem Maryli Hopfinger zwrot ku realności jest cechą swoistą audiowizualnego typu kultury. Badaczka pisze:

Nowe praktyki, które w pierwszym rzędzie odnoszą się do zachowań ludzi w najrozmaitszych sytuacjach życiowych i kontekstach, zmieniają sposoby przedstawiania człowieka i jego relacji z innymi, ze światem rzeczy i światem natury. Odślaniają złożoną składnię zachowań oraz międzyludzkich interakcji. Nadają ważność niezauważanym czy niedocenianym wcześniej aspektom i obszarom. Redefiniują sytuację antropologiczną, zbliżając się do spełnienia marzeń człowieka o powtórzeniu rzeczywistości, o jej zatrzymaniu. (Hopfinger 2008: 26)

Zarówno na płaszczyźnie reportażu radiowego, jak i pejzażu dźwiękowego realność jest elementem kluczowym. Twórcy realizujący obie te formy skupiają się na obserwowaniu rzeczywistości i utrwalaniu jej w postaci nagrań, opowiadaniu historii „zwykłych ludzi”. Na swoistą

egalitarność kultury, a tym samym tekstów ją reprezentujących, zwraca uwagę na łamach czasopisma „Kultura Współczesna” Marianna Michałowska.

Kultura zatem nie dotyczy jedynie wielkich estetycznych uniesień i patetycznych wzruszeń, jest — by powrócić do klasycznego zdania twórcy brytyjskich studiów kulturowych Raymonda Williamsa — „zwyczajna”, obejmująca problemy codziennej egzystencji i nieustannie pytająca o tożsamość. (Michałowska 2018: 10)

Ową codzienność dokumentuje zarówno reportaż radiowy, jak i nurt pejzażu dźwiękowego, obie te dziedziny starają się także dociekać tożsamości różnych osób/zjawisk, a niekiedy nawet ją kształtować (szczególnie krajobraz brzmieniowy). Wykorzystują w tym celu rozmaite środki audialne (i to głównie na nich bazują) — dźwięki otoczenia, głosy bohaterów czy ciszę. Teoria pejzażu dźwiękowego docenia wartość tej ostatniej, a jednocześnie zaznacza, że „cisza potrzebuje medium, które nada jej znaczenie” (Słouka 2010: 64). Takim medium może stać się właśnie radio i obecne w nim dzieła sztuki audialnej, które „grają” ciszą, budują dzięki niej dramaturgię czy podkreślają emocjonalność opowiadanej historii (o roli ciszy w reportażu pisała m.in. Klimczak 2011: 104–107). Środki, na których opierają się twórcy reportaży i pejzaży dźwiękowych, są więc tożsame.

Cechą wspólną reportażu radiowego i pejzażu dźwiękowego jest również sposób ich doświadczenia. Ma on charakter intersubiektywny, ale jednocześnie naznaczony indywidualnością odbiorcy. Zbliżony jest także ich stosunek do wizualności. W teorii *soundscape* pojawia się pojęcie słuchania akuzmatycznego, awizualnego (Schaeffer 2010: 106–112) polegającego na oderwaniu dźwięku od jego źródła, pozbawieniu go „audiowizualnego kontekstu” (Brożek 2016: 52). Dzieje się tak za sprawą m.in. medialnego zapośredniczenia dźwięku, tak więc w odniesieniu do form audialnych, w tym reportażu, można z powodzeniem także użyć tych terminów. Na gruncie radia mówi się z kolei o wtórnej (Mucha 2010: 491) lub wyobrażeniowej wizualizacji odbieranych treści. Leopold Blaustein posługiwał się nawet terminem zbliżonym do pomysłu Schaeffera. Była nim „akuzja” (Blaustein 2005: 165), pod którą badacz rozumiał połączenie akustyki i twórczej wizji w procesie odbioru słuchowisk radiowych, co można jednak odnieść także do reportażu.

Ważny element wielu realizacji dokumentalnych stanowi narracja (obszernie pisze o niej Sygizman 2017: 83–99). Już w latach 70. XX wieku ukształtowały się dwie odrębne szkoły polskiego reportażu radiowego — warszawska i krakowska, które odmiennie podchodziły do kwestii obecności „opowiadacza” w dokumencie (pierwsza z nich rezygnowała z narratora, druga zaś często się do niego uciekała). W teorii pejzażu dźwiękowego także pojawia się termin odnoszący się do narracji, a mianowicie „narracyjny *soundscape*”. Nie oznacza on jednak pojawienia się w utworach z nurtu stworzonego przez Schafera samej narracji (choć i nie wyłącznie), ale takie skomponowanie elementów brzmieniowych, „wydarzeń akustycznych”, by na ich podstawie odbiorca mógł ułożyć swoją własną opowieść lub przeżyć określone emocje (Jackson 2017: 17).

Jednym z filarów idei ekologii akustycznej oraz metodą wykorzystywaną przy tworzeniu pejzaży dźwiękowych jest rejestrowanie audialnych historii mówionych utrwalających określony wycinek rzeczywistości, najczęściej z perspektywy diachronicznej, z uwzględnieniem dźwięków mu towarzyszących (wspomina o tym Bernat 2009: 179). Metoda *oral history* sięga do wspomnień indywidualnych, stara się nakreślić obraz jakiegoś miejsca czy zdarzenia

widzianego oczyma bezpośrednich świadków. Realizuje się ona w istocie także na gruncie reportażu, który w większym lub mniejszym stopniu stanowi zapis takich właśnie opowieści.

Skoro więc zarówno przedmiot zainteresowania, jak i środki realizacji dla reportażu radiowego i *soundscape* są do siebie zbliżone, co dzieli obie te formy? *Soundscape* ujmuje dźwięki w kategoriach muzycznych, skupia się na ich naturalności, często rejestruje je takimi, jakimi są (szczególnie w przypadku dziedziny *field recording* — nagrań terenowych, które stają się podstawą np. kompozycji muzycznych), nie ingeruje w nie, nie buduje dodatkowych poziomów semantycznych. Najważniejszy staje się dokumentujący walor powstających nagrań, a nie opowiadanie historii, choć oczywiście można także wskazać przykłady realizacji wykorzystujących montaż. Reportaż radiowy zaś duży nacisk kładzie na fabułę, zarejestrowane dźwięki stara się zaś pogłębić poprzez odpowiednie ułożenie scen, zabiegi kompozycyjne, wzbogacenie przekazu o muzykę itp. Dlatego też Bartosz Panek reportażysta z Programu II Polskiego Radia w panelu dyskusyjnym *Ustyszani — temat zagrożenia w radiowym reportażu artystycznym*, który odbył się podczas Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu” w Łodzi⁷, określił *soundscape* jako etiudę dźwiękową, reportaż zaś jako szeroki, pogłębiony, dążący do uniwersalizacji. Dla nurtu pejzażu dźwiękowego z kolei dokument audialny może uchodzić za formę mimo wszystko wykreowaną, nieco odchodzącą od rzeczywistości za sprawą montażu właśnie.

Jak w takim razie rysuje się relacja między opisywanymi zjawiskami? Pejzaż dźwiękowy u Schafera obejmuje także materialne formy audialnej aktywności człowieka, jak np. programy radiowe. Tym samym artystyczne formy radiowe, w tym reportaż, stanowią element pejzażu dźwiękowego. Przy czym Schafer, jak zostało zaznaczone już wcześniej, zaliczał przestrzeń radiową do sfery *lo-fi*, zarzucając jej tym samym pograżenie w dźwiękowym chaosie. Tymczasem przyglądając się charakterowi reportażu radiowego, który opiera się raczej na brzmieniowej harmonii, precyzji, uznaję za zasadne zaliczenie go do przestrzeni *hi-fi*. Jak zaznacza bowiem Schafer „w pejzażu dźwiękowym *hi-fi* nawet najmniejsze zakłócenie może oznaczać ciekawą lub ważną informację” (2010: 56), w audialnym dokumencie zaś każdy element brzmieniowy jest celowo dobierany i odpowiednio zestawiany, tworząc istotne znaczeniowo całości.

W dokumentach audialnych można także doszukiwać się przestrzeni dla szerzenia idei uwrażliwienia na dźwięki obecnej w teorii ekologii akustycznej. Reportażysty nie tylko bowiem starają się opowiedzieć jakąś ważną historię, ale także tworzą harmonijną brzmieniowo całość skomponowaną tak, by każdy z zastosowanych dźwięków mógł wyraźnie „przemówić” do odbiorcy. Idea „czyszczenia uszu” przyświecająca prekursorowi ruchu ekologii akustycznej może z powodzeniem realizować się na gruncie reportażu, wydobywa on bowiem dźwięki, których niejednokrotnie nie dałoby się zauważyć, gdyby wyraźnie nie wybrzmiały one w radiu (np. dźwiękowy obraz wsi w reportażu *Chwalcie łąki umajone* Ireny Piłatowskiej-Mądry i Waldemara Modestowicza czy afrykańskich polowań w uhonorowanej Prix Italia⁸ *Śmierci słońca* Witolda Zadrowskiego). Takie przekonanie zdają się potwierdzać inicjatywy podejmowane w celu dokumentowania audiosfery jak np. konkurs „Słysz!” fundacji Bęc Zmiana mający na celu stworzenie reportażu radiowych prezentujących w sposób audialny architekturę współczesnej Warszawy, co wpisuje się w nurt *aural architecture* wymienionej we wstępie.

⁷ Wydarzenie miało miejsce 16.11.2018 roku.

⁸ Najważniejsza nagroda przyznawana corocznie twórcom reportażu radiowych, uznawana za radiowy odpowiednik Oscara.

Podsumowanie

Próbując określić charakter relacji między reportażem radiowym a pejzażem dźwiękowym, nie sposób uczynić to jednoznacznie. Punkt wyjścia w obu przypadkach jest tożsamy — realność oraz dźwięk, przy czym ich ujęcie, sposób wykorzystania, rozłożenie akcentów nie są już takie same. Obie formy audialnej twórczości prowadzą do poznania/zrozumienia otoczenia — reportaż na gruncie dziennikarstwa, pejzaż dźwiękowy zaś w muzyce, ale i na poziomie dyskursu naukowego. Bazują one na zbliżonych metodach pracy m.in. wykorzystują historie mówione czy rejestrują z wykorzystaniem technologii otaczającą człowieka audiosferę (niejednokrotnie materiały zebrane podczas nagrań terenowych stają się podstawą do stworzenia reportażu albo same w sobie stanowią formę do reportażu zbliżoną — stało się tak np. w pejzażu Konrada Gęcy i Marcina Barskiego *Skawce brzmią po raz ostatni*⁹). Dźwiękowe spacery obecne w teorii *soundscape*, podczas których śledzi się audialny charakter otoczenia, da się porównać do obserwowania świata uszami przez reportażystów radiowych poszukujących śladów opowiadanej przez nich historii. Z kolei reportaż radiowy można uznać za odpowiednie pole do realizacji idei ekologii akustycznej z uwagi na ogromną dbałość autorów audialnych dokumentów o każdy element brzmieniowy tworzonych tekstów kultury. Relacja między dokumentem audialnym a pejzażem dźwiękowym nie jest więc póki co do końca określona, ale już w tak wstępnym opracowaniu dość obiecująco rysują się korzyści, jakie mogą wynikać z jej pogłębienia chociażby na poziomie dyskursu naukowego, ale i w odniesieniu do audialnej *praxis*.

Biorąc więc pod uwagę cel postawiony we wstępie, uznaję za zasadne zestawianie ze sobą zarówno na gruncie teoretycznym, jak i praktycznym doświadczeń obu omawianych zjawisk i kontynuowanie refleksji zarysowanej zaledwie szkicowo na łamach niniejszego artykułu, który otwiera pole do głębszych, poszerzonych, interdyscyplinarnych studiów opartych na wypracowanej odpowiednio metodologii leżącej na styku nauki o kulturze oraz nauki o mediach i komunikacji społecznej.

⁹ Materiał ten zrealizowany w 2015 roku stanowił zapis spaceru mieszkańców tytułowych Skawiec po zrównanej z ziemią wsi, w miejscu której miał powstać zbiornik retencyjny.

Bibliografia

- Bazin Andre (1971), *An Aesthetics of Reality: Cinematic Realism and Italian School of the Liberation* [w:] tenże, *What is Cinema?*, vol. II, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Bernat Sebastian (2009), *Perspektywy ekologii dźwiękowej w Polsce*, „Problemy Ekologii Krajoobrazu”, t. XXV.
- Białek Monika (2010), *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Scriptorium, Poznań–Opole.
- (2019), *Rzeczywistość dźwiękiem spisana. Studia o reportażu radiowym*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Blaustein Leopold (2005), *Wybór pism estetycznych*, red. Rosińska Z., Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Brożek Daniel (2016), *Sluchanie zawsze na nowo*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki”, nr 2(4).
- Cox Christoph, Warner Daniel (2010), *Muzyka i nowa kultura dźwięku* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hopfinger Maryla (2008), *Kultura: scalanie i wybór* [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Kluszczyński R.W., Zeidler-Janiszewska A., Wyd. UŁ, Łódź.
- Jackson Yvette Janine (2017), *Destination Freedom: Strategies for Immersion in Narrative Soundscape Composition*, <https://escholarship.org/uc/item/84w212wq> [dostęp: 18.09.2020].
- Kapelański Maksymilian (2012), *Kategorie elektroakustyczne w tradycji ruchu pejzażu dźwiękowego*, „Kultura Współczesna”, nr 1(72).
- Klimczak Kinga (2011), *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź.
- Kowalik Helena (2019), *Widzieć uchem*, „Przegląd”, www.tygodnikprzeglad.pl/widziec-uchem/ [dostęp: 18.09.2020].
- Kowalska Natalia (2019), *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wyd. UŁ, Łódź.
- Lukasiewicz Krzysztof (2015), *Ku formom życia dźwięku i kulturom słyszenia*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki”, nr 1.
- McLuhan Marshall (2010), *Przestrzeń wizualna i akustyczna* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Michalak Katarzyna (2019), *Against „Globalised Indifference”. Radio Reporters in the Face of the Refugee Crisis*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, vol. 3(54).
- Michałowska Marianna (2018), *Nieustanne wyzwanie humanisty: diagnozowanie współczesności*, „Kultura Współczesna”, nr 100.
- Misiak Tomasz (2010), *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1.
- Mucha Aleksandra (2010), *Głosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 13.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2007), *Wstęp do morfologii gatunku. Reportaż radiowy jako przedmiot dotychczasowych i przyszłych badań naukowych* [w:] *Seminarium reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny.

-
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2012), „*Muzy rzadko się do radia przyznają*”. *Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź.
- Rewers Ewa (2018), *Pytania (nie tylko) jubileuszowe*, „Kultura Współczesna”, nr 100.
- Schaeffer Pierre (2010), *Akuzmatyka* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Schafer Raymond Murray (1969), *The New Soundscape. A Handbook of the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Associated Music Publisher, Scarborough, Ontario–New York.
- (2010), *Muzyka środowiska* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Slouka Mark (2010), *Nastuchując ciszy. Uwagi o życiu słuchowym* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sygizman Kinga (2017), *O narracyjności reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1(39).
- Westerkamp Hildegard (2015), *Radio, które słucha*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki”, nr 2.
-