

**RADIOUCZE  NI**

# **Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej**

*red. Monika Białek, Magdalena Iwanowska*

Warszawa 2018 r.

**Publikacja recenzowana, recenzenci:**

- prof. ALK dr hab. Stanisław Jędrzejewski, Akademia Leona Koźmińskiego
- prof. dr hab. Wiktor Pepliński, Uniwersytet Gdański

**ISBN 978-83-940385-9-5**

**Centrum Prawa Bankowego i Informacji Sp. z o.o.**

ul. Kruczkowskiego 8; 00-380 Warszawa

tel.: (22) 48 68 400; fax: (22) 48 68 403; centrum@cpb.pl; www.cpb.pl

Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy, XII Wydział Gospodarczy

KRS: 0000035860; NIP: 526-021-30-95; Kap. zakł.: 50.000 zł

Publikację przygotowano na zlecenie:

**Fundacji Warszawski Instytut Bankowości**

00-490 Warszawa, ul. Wiejska 12a

tel.: 22 826 99 24, 22 826 81 35, faks: 22 201 21 13

[www.wib.org.pl](http://www.wib.org.pl)

# Spis treści

<b>WSTĘP</b> .....	<b>5</b>
<b>CZĘŚĆ I. RADIO W BADANIACH NAUKOWYCH</b> .....	<b>8</b>
<b>1. RADIO W DOBIE KONWERCENJI I NOWYCH MEDIÓW</b> .....	<b>9</b>
URSZULA DOLIWA, <i>WSPÓŁCZESNE RADIO STUDENCKIE – Z TRADYCIĄ W NOWOCZESNOŚĆ</i> .....	9
ANETA WÓJCISZYN-WASIL, <i>KOMPETENCJE DZIENNIKARZA RADIOWEGO W DOBIE     KONWERCENJI MEDIÓW</i> .....	26
TADEUSZ SZNAJDESKI, <i>RADIO W OKRESIE NOWYCH MEDIÓW</i> .....	40
<b>2. RADIO – POMIĘDZY DZIENNIKARSTWEM A SZTUKĄ</b> .....	<b>51</b>
BARBARA ŻWOLIŃSKA, <i>SŁUCHOWISKA ADAPTACYJNE I ORYGINALNE JAKO GATUNKI SZTUKI     RADIOWEJ (NA PRZYKŁADZIE DRAMATÓW TADEUSZA RÓŻEWICZA I SŁUCHOWISK FELIKSA     NETZA)</i> .....	51
MAGDALENA SZYDŁOWSKA, <i>PARA LIVE – MIĘDZY TEATREM WYOBRAŹNI A RZETELNYM     PRZEKAZEM RADIOWYM</i> .....	67
MONIKA MILEWSKA, <i>JAK PISZE SIĘ SŁUCHOWISKO. PRÓBA AUTOREFLEKSJI</i> .....	81
<b>3. KSZTAŁCENIE DZIENNIKARSTWA RADIOWEGO</b> .....	<b>98</b>
PAULINA CZARNEK-WNUK, KINGA SYGIZMAN, <i>OPIEKA NAD STUDENCKĄ ROZGŁOŚNIĄ     RADIOWĄ JAKO ELEMENT KSZTAŁCENIA PRZYSZŁYCH DZIENNIKARZY</i> .....	98
GRZEGORZ MNICH, <i>RADIO STUDENCKIE JAKO PRZYGOTOWANIE DO PRACY W MEDIACH</i> .....	110
<b>CZĘŚĆ II. RADIO W PRAKTYCE DYDAKTYCZNEJ</b> .....	<b>120</b>
<b>1. CHARAKTERYSTYKA WYBRANYCH ROZGŁOŚNI STUDENCKICH W POLSCE</b> .....	<b>121</b>
RADIO MORS .....	122
RADIO UJOT FM .....	128
AUDYCJA „UNIwersytet Łódzki na Fali” .....	132
<b>2. MÓWIĄC JEDNYM GŁOSEM, MOŻEMY WIĘCEJ</b> .....	<b>138</b>
<b>3. STUDIUM PRZYPADKU</b> .....	<b>145</b>
ANDRZEJ BRZOSKA, <i>STUDIO RADIOWE DLA NIEWIDOMYCH W RWANDZIE</i> .....	145



# Wstęp

**Monika Białek, Magdalena Iwanowska**

**Uniwersytet Gdański**

W polskich opracowaniach medioznawczych termin „radioznawstwo” zaczął funkcjonować po II wojnie światowej. Wśród wybitnych badaczy radia należy wymienić Macieja Józefa Kwiatkowskiego, Józefa Mayena, Krystynę Laskowicz, Michała Kaziów, Sławę Bardijewską. Zajmowali się oni przekazem dźwiękowym oraz jego specyfiką związaną z niewidzialnością tworzywa, jakim jest dźwięk. Zainteresowanie radiem zmniejszyło się wraz z pojawieniem się na rynku medialnym telewizji, a później – internetu. Przekaz telewizyjny i internetowy zdominował audytorium, a także przejął uwagę części medioznawców.

Jednak jak pokazują najnowsze badania, radio – pomimo wielu wyzwań – doskonale radzi sobie w nowej sytuacji na rynku komunikacji, a także wciąż dostarcza naukowcom inspiracji do badań. Badacze wskazują na radio jako na *resilient medium*<sup>1</sup>. W strukturach ECREA (European Communication, Research and Education Association) prężnie działa sekcja radiowa (Radio Research Section), która skupia badaczy radia z całego świata. W Polskim Towarzystwie Komunikacji Społecznej funkcjonuje sekcja radiowa, wiele lat kierowana przez Stanisława Jędrzejewskiego (obecnie pod kierownictwem Grażyny Stachyry). Sekcję tworzą polscy naukowcy, których głównym przedmiotem zainteresowań jest radio, analizowane w różnych aspektach (m.in.: historycznym, nowych mediów, artystycznym, genologicznym). Coraz częściej organizowane są konferencje naukowe poświęcone tylko radioznawstwu.

Taką konferencją była także I Ogólnopolska Konferencja Naukowa Studenckich Rozgłośni Radiowych „Radiouczce(L)ni”, która odbyła się 11-12 października 2016 r. na Uniwersytecie Gdańskim. Celem Konferencji była z jednej strony dyskusja wokół różnorodnych zjawisk medioznawczych, związanych z radioznawstwem, z drugiej –

---

<sup>1</sup> Pod hasłem *Radio: The Resilient Medium (Radio: prężne medium)* odbyła się w 2013 r. międzynarodowa konferencja naukowa w Londynie, zorganizowana przez European Communication, Research and Education Association.

prezentacja działalności studenckich rozgłośni radiowych oraz integracja środowiska mediów studenckich. Tę różnorodność celów odzwierciedla zawartość publikacji, która stanowi pokłosie pierwszej w Polsce konferencji w całości poświęconej tematowi rozgłośni studenckich.

Na I część tomu pt. *Radio w badaniach naukowych* składają się prace umieszczone w trzech podrozdziałach. W podrozdziale *Radio w dobie konwergencji i nowych mediów* Urszula Doliwa, opierając swoje wnioski na prowadzonych badaniach, ukazuje ewolucję, której podlegają stacje akademickie, wchodząc w środowisko nowych mediów. Aneta Wójciszyn-Wasil podejmuje tematykę zmian roli i zadań dziennikarza radiowego, operującego w środowisku multimedialnym. Przedmiotem ogólnych refleksji Tadeusza Sznajderskiego są z kolei przemiany radia, jakie zaszły na przestrzeni ostatnich lat, dotyczące zmian formuły radiowej emisji oraz funkcjonowania współczesnych stacji radiowych. Podrozdział *Radio – pomiędzy dziennikarstwem a sztuką* zawiera ciekawe rozważania Barbary Zwolińskiej, Magdaleny Szydłowskiej i Moniki Milewskiej dotyczące przede wszystkim gatunków radiowych. Autorki łączą kompetencje teoretyczne z praktycznymi, wyposażając swoje wypowiedzi w przykłady „wzięte” z praktyki dziennikarskiej. W podrozdziale ostatnim pt. *Kształcenie dziennikarstwa radiowego* Paulina Czarnek-Wnuk i Kinga Sygizman oraz Grzegorz Mnich dzielą się swoimi doświadczeniami pracy ze studentami podejmującymi aktywność dziennikarską, prezenterką i producencką w rozgłośniach studenckich.

II część tomu pt. *Radio w praktyce dydaktycznej* jest poświęcona roli, jaką radio pełni w kształceniu przyszłych dziennikarzy. O potrzebie osobnego kształcenia dziennikarstwa radiowego świadczyć może fakt, że ten typ dziennikarstwa bardzo różni się od dziennikarstwa prasowego, telewizyjnego czy internetowego. Dziennikarstwo radiowe to przede wszystkim myślenie dźwiękami. Różnice widać także w specyfice pracy dziennikarza oraz w gatunkach dziennikarskich, np. odmienna od prasowej jest struktura informacji radiowej, inaczej skonstruowane są serwisy. W osobnym kształceniu niewątpliwie pomocne są uczelniane rozgłoszenie studenckie. Stają się swoistym poligonem doświadczalnym, gdzie studenci zafascynowani radiem mogą szlifować kompetencje dziennikarskie. Niezwykle cenne staje się zatem dzielenie się doświadczeniami i spostrzeżeniami, a także możliwość pochwalenia swoimi osiągnięciami. Dlatego też w tej części publikacji głos oddano studentom, młodym dziennikarzom, którzy swoje pierwsze doświadczenia zawodowe zdobywają właśnie w akademickich rozgłośniach radiowych. Radiowcy z różnych ośrodków naukowych: Gdańska (Radio MORS), Krakowa (Radio UJOT FM) oraz Łodzi (tworzący audycję „Uniwersytet Łódzki na fali”) opisują własne radiowe działania i dokonania, które mogą stać się inspiracją dla innych studentów.

Podsumowując dyskusję naukową oraz prezentację poszczególnych rozgłośni studenckich podczas konferencji „Radiouczce(L)ni”, można z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że radio jako medium (nawet w dobie nowych mediów) jest wciąż

w dobrej kondycji. Dlatego nie przestaje być ono przedmiotem współczesnych badań naukowych. Warto także stale podkreślać konieczność włączenia dziennikarstwa radiowego do edukacji medialnej, doceniając rolę (edukacyjną, informacyjną, społeczną, jaką pełnią w tym procesie rozgłośnie studenckie.

# **Część I. Radio w badaniach naukowych**



# 1. Radio w dobie konwergencji i nowych mediów

## Współczesne radio studenckie – z tradycją w nowoczesność

*Urszula Doliwa*

*Uniwersytet Warmińsko-Mazurski*

Radio studenckie w Polsce ma wyjątkowo długą historię. Pierwsze stacje zaczęto zakładać w latach 50. XX w. Były to radiowęzły tworzone na osiedlach akademickich. Działały niemal w każdym większym mieście. Poziom przygotowywanych w nich audycji, zaangażowanie, z jakim studenci podchodzili do pracy w radiu, jak również liczba znanych dziennikarzy, którzy rozpoczynali kiedyś karierę w radiu studenckim budzą szacunek. Nic więc dziwnego, że współczesne stacje studenckie, zarówno te nadające w eterze, jak i te internetowe, chętnie nawiązują do tradycji i dokonają swoich poprzedników. W artykule autorka skupia się przede wszystkim na opisanu zmian, jakie zaszły w ostatnich latach w internetowych stacjach studenckich. Stawia tezę, że wraz z upowszechnieniem internetu różnice między studenckimi stacjami koncesjonowanymi i niekoncesjonowanymi zanikają, co może sprzyjać integracji środowiska studenckich dziennikarzy radiowych.

**Słowa kluczowe:** radio, radio studenckie, radiowęzeł, radio internetowe.

## Contemporary student radio – tradition and modernity

Student radio stations in Poland have very long history. First student stations were established in the 1950s of the twentieth century. They broadcasted as closed-circuit stations in student hostels. They functioned in almost every academic centre. The quality of the programs prepared, involvement of the students as well as the number of well-known journalists, who began their careers in this kind of radio stations deserve credit. No wonder that the modern student radio stations, no matter if they broadcast on air or only via internet, refer willingly to the tradition and the achievements of their predecessors. In the article the author focuses on describing changes that internet student stations have undergone in recent years and raises the thesis the differences between licensed and non-licensed student stations will be decreasing with the growing popularity of the internet. It may fasten the integration of the student radio journalists' community.

**Keywords:** radio, student radio, closed-circuit radio system, internet radio.

Elżbieta Anders w artykule opublikowanym na łamach „Życia” w 2001 r. zapowiedziała, że „w ciągu najbliższych dziesięciu lat radioodbiorniki analogowe znajdą się na śmietniku historii, a ich miejsce zajmie komputer”<sup>1</sup>. Po piętnastu latach od opublikowania tego artykułu można stwierdzić, że wizja ta się nie urzeczywistniła. Wciąż wiele osób korzysta z analogowych odbiorników radiowych. Transformacja radia w kierunku cyfryzacji jego przekazu staje się jednak powoli faktem. Największy udział w tym procesie ma internet, który stał się nową platformą dystrybucji przekazu radiowego, konkurencyjną nawet w stosunku do naziemnej radiofonii cyfrowej. Relacje między pierwszym medium elektronicznym – radiem – a wciąż jeszcze stosunkowo nowym medium, jakim jest internet można opisać raczej jako symbiozę niż wzajemną konkurencję. Zarówno jedno, jak i drugie medium może zyskać na tej współpracy. W internecie mogą też rozwijać się stacje, które nie mają z różnych powodów szans na to, by nadawać w eterze. Tym samym oferta radiowa się poszerza i możliwe jest nadawanie programu nawet dla niewielkich, wyspecjalizowanych grup odbiorców. W rozwoju radia w internecie szansę dostrzegły także uczelnie, które chętnie uruchamiają studenckie stacje w sieci.

---

<sup>1</sup> E. Anders, *Stacja radiowa www Internecie*, „Życie”, nr 250/2001, s. 21.

## Historia radiofonii studenckiej w Polsce

Radiofonia studencka w Polsce ma bogatą tradycję. Po wojnie tworzono wiele nowych akademickich osiedli mieszkaniowych, w których zakładano sieć radiowęzłową. Lata 60. były okresem prawdziwego rozkwitu studenckiego dziennikarstwa radiowego. W 1963 r. działało już sto szesnaście studiów radiowych, w których pracowało dwa tysiące studentów<sup>2</sup>. W latach 70. liczba studiów jeszcze wzrosła i była szacowana na ponad sto trzydzieści<sup>3</sup>.

Organizowano wiele konkursów, w których rywalizowali dziennikarze radiowi. Szczególnie cenioną nagrodą był *Laur Czerwonej Róży*, który od 1973 r. przyznawano także studenckim dziennikarzom, redakcjom i Klubom Dziennikarzy Studenckich. Ważnym wydarzeniem był też Ogólnopolski Przegląd Twórczości Radiowej *Przestwóra* – organizowany od 1983 r. przez Akademickie Radio Pomorze ze Szczecina i Ogólnopolską Radę Dziennikarzy Studenckich ZSP. W licznych ośrodkach organizowano Giełdy Studenckich Audycji Radiowych, podczas których można było wymieniać się nagraniami.

Liczba radiowęzłów pod koniec lat 80. zaczęła jednak maleć. Sieci kablowe były przestarzałe, często się psuły, a studenci zaczęli korzystać z nowszej generacji sprzętu do odtwarzania muzyki. Głośniki w pokojach, nazywane „kołchoźnikami”, włączano coraz rzadziej<sup>4</sup>.

Po zmianie ustroju uczelnie i studenci radiowcy zaczęli coraz śmielej zerkać w kierunku eteru. Zaczęto uruchamiać pierwsze nadajniki, nie czekając nawet na pojawienie się ram prawnych, określających sposób funkcjonowania stacji tego typu. Jako pierwsze zdecydowało się na ten krok Radio Afera z Poznania działające przy Politechnice Poznańskiej. Zaczęło ono nadawać we wrześniu 1990 r., a więc w tym samym miesiącu, w którym uruchomiono Radio Zet w Warszawie. Była to więc jedna z pierwszych rozgłośni niepublicznych nadających w kraju. Co ciekawe, w 1992 r. uruchomiono w Poznaniu Uni Radio, drugą studencką stację, działającą przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Nie otrzymała ona jednak później koncesji na nadawanie<sup>5</sup>. W tym samym roku ruszyło Radio Akadera przy Politechnice Białostockiej i Radio ARnet w Gdańsku. Politechnika Gdańska była jednak tylko jednym

---

<sup>2</sup> S. Wilusz, *Radość z radia*, „Itd” nr 42/1963, s. 7.

<sup>3</sup> J. Różdżyński, *Studencki ruch dziennikarski*, [w:] A. Waśkiewicz (red.), *Czasopisma studenckie w Polsce*, Warszawa 1977, s. 189-198.

<sup>4</sup> Więcej na temat historii radiofonii studenckiej w książce U. Doliwy, *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008.

<sup>5</sup> Zob. R. Kowalczyk, *Rynek współczesnych mediów lokalnych w Wielkopolsce*, Poznań 2011.

z udziałowców tego przedsięwzięcia, w które ponadto zaangażowali się Zarząd Regionu NSZZ Solidarność i spółka Przekaz – wydawca „Dziennika Bałtyckiego”<sup>6</sup>. Politechnika Gdańska w połowie lat 90. wycofała się z prowadzenia stacji. Podobnie stało się w przypadku Radia Rezonans z Sosnowca, które uruchomiono na bazie radiowęzła studenckiego na Uniwersytecie Śląskim. Pierwszy sygnał w eterze radio nadało 20 stycznia 1993 r. Po interwencji Państwowej Agencji Radiokomunikacyjnej stację jednak zamknięto. Wniosek o koncesję Uniwersytet Śląski przygotował już wspólnie z gminą Sosnowiec, ale później stracił zupełnie wpływ na stację<sup>7</sup>. Koncesję otrzymała również spółka Kiks Media – w której udziałowcem był Uniwersytet Łódzki – na mocy której nadawanie uruchomiło powstałe na bazie radiowęzła Radio Kiks z Łodzi. W 1998 r. zakończyły jednak działalność.

W pierwszym procesie koncesyjnym wnioski ostatecznie złożyło samodzielnie tylko osiem uczelni, a sześć z nich otrzymało koncesję na nadawanie. Obecnie takich stacji jest dziesięć, choć warto podkreślić, że Radiofonia to obecnie stacja zarządzana wspólnie przez Fundację Krakowskiego Radia Akademickiego Żak i Grupę RMF<sup>8</sup>.

Tabela 1. Lista koncesjonowanych stacji studenckich

Nazwa radia	Miasto	Uczelnia	Rok rozpoczęcia nadawania w eterze (w nawiasie rok powstania stacji jako radiowęzła)
Akademickie Radio Centrum	Lublin	Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej	1995 (1975)
Akademickie Radio Centrum	Rzeszów	Politechnika Rzeszowska	1994 (1970)
Akademickie Radio Kampus	Warszawa	Uniwersytet Warszawski	2005
Akademickie Radio Luz	Wrocław	Politechnika Wrocławska	2006 (od 2004 stacja internetowa)
Radio Akadera	Białystok	Politechnika Białostocka	1992 (1964)
Radio Afera	Poznań	Politechnika Poznańska	1990 (1971)

<sup>6</sup> M. Beyrowski, *SAR by Bayerman*, [w:] *Studencka Agencja Radiowa*, Gdańsk 2002, s. 89.

<sup>7</sup> Zob. M. Kaczmarczyk, *Media w Zagłębiu Dąbrowskim. Tradycje i współczesność*, Sosnowiec-Katowice 2010.

<sup>8</sup> Jak przekazała autorce redaktor naczelny stacji Bartłomiej Kopeć, Grupa RMF zajmuje się sprzedażą czasu reklamowego stacji, użycza pomieszczenia, organizuje szkolenia dla dziennikarzy. W radiu pracują jednak głównie studenci (rozmowa z dnia 17 stycznia 2017 r.).

Radiofonia	Kraków	Fundacja Krakowskiego Radia Akademickiego Żak od 1994 - Radio RAK od 2002 - Radio Żak od 2003 - Radio eX FM od 2006 - Eska Rock od 2008 - Luzzz FM od 2009 - Radiofonia od 2013 - częstotliwość przejmuje Grupa RMF	1994 (na bazie Studia Radiowego Brzeczek - 1955 i Radiowęzła Studenckiego Radia Centrum)
Radio Index	Zielona Góra	Uniwersytet Zielonogórski	1996 (pierwszy start) 1998 (drugi start) (na bazie Studenckiego Studia Radiowego Śrubka - 1965)
Radio UWM FM	Olsztyn	Uniwersytet Warmińsko-Mazurski	2001 (odwołuje się do tradycji Radia Kortowo - 1954)
Studenckie Radio Żak	Łódź	Politechnika Łódzka	1996 (1959)

Źródło: opracowanie własne.

Z przedstawionego zestawienia wynika jasno, że istniejące stacje studenckie nadające w eterze stanowią w większości kontynuację działalności radiowęzłowej mającej kilkudziesięcioletnią tradycję. Najstarszą rozgłośnią nadającą pod tą samą nazwą jest Studenckie Radio Żak Politechniki Łódzkiej. Co warto podkreślić, owa tradycja ma bardzo duży wpływ na współczesne funkcjonowanie rozgłośni. Ani uczelnia, ani pracujący w niej studenci nie ulegli pokusie urynkowienia i profesjonalizacji i wciąż działają na zasadach podobnych jak niegdyś działał radiowęzeł. Stacja ta nigdy nie nadawała reklam i nie płaćta studentom za pracę w rozgłośni. Od ponad pięćdziesięciu lat tworzą ją wolontariusze, którzy spośród siebie wybierają redaktora naczelnego, który również wykonuje swoją pracę społecznie. W radiu ściśle przestrzega się *Regulaminu*, który powstał w wyniku gromadzonych przez kilkadziesiąt lat doświadczeń dotyczących zarządzania tego rodzaju organizacją<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Regulamin wewnętrzny Studenckiego Radia Żak Politechniki Łódzkiej*, archiwum Studenckiego Radia Żak Politechniki Łódzkiej, więcej na ten temat w: U. Doliwa, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016, s. 207-210.

Warto podkreślić, że niektóre uczelnie, biorąc pod uwagę zarówno trudności z utrzymaniem koncesji na nadawanie w paśmie FM i wysokie koszty utrzymania takiej rozgłośni, próbują swoich sił także na zdecydowanie mniej popularnych częstotliwościach AM. Przykładem takiej inicjatywy może być uruchomione w 2008 r. Studenckie Radio AM w Jarosławiu, które działało przy Państwowej Szkole Techniczno-Ekonomicznej<sup>10</sup>.

W 2003 r. studenckie stacje nadające w eterze powołały porozumienie, które później przyjęło nazwę Polskie Rozgłoszenie Akademickie. Celem była integracja rozgłośni, wspólne lobbowanie na rzecz korzystnych dla takich rozgłośni rozwiązań, współpraca programowa, a w perspektywie także reklamowa. Plany te udało się jednak zrealizować w niewielkim jedynie zakresie.

### **Historia internetowych stacji studenckich w Polsce**

Możliwość tworzenia studenckich stacji w internecie wprowadziła znaczącą zmianę w krajobrazie studenckich rozgłośni. Można powiedzieć, że pojawiła się ona w samą porę – technologia dystrybucji sygnału za pomocą sieci radiowęzłowych w akademikach, choć wciąż wykorzystywana przez część ośrodków, stawała się technologią przestarzałą, nieefektywną, a na dodatek drogą. O ile konserwowanie i użytkowanie już istniejących sieci kablowych było jeszcze przez jakiś czas możliwe, o tyle tworzenie nowych nie miało raczej sensu. Kiedy zestawia się ten fakt z informacją, że zarówno ze względów ekonomicznych (niewiele uczelni było zainteresowanych tworzeniem nowych stacji w eterze z uwagi na wysokie koszty ich utrzymania), technicznych (brak wolnych częstotliwości w dużych miastach, w których zazwyczaj działają uczelnie), jak i systemowych (brak możliwości ubiegania się o koncesje na nadawanie niekomercyjne na dostosowanych do możliwości takich podmiotów zasadach), pojawienie się możliwości tworzenia stacji internetowych należy postrzegać jako dużą szansę rozwoju tej formy dziennikarstwa studenckiego. Już jesienią 2001 r. rozpoczął nadawanie także za pośrednictwem internetu radiowęzeł Radio Sfera z Torunia. Studencka Agencja Radiowa z Gdańska była bodajże pierwszą stacją studencką, która zdecydowała się na nadawanie jedynie przez internet. Stało się to w marcu 2002 r.

Historia Studenckiej Agencji Radiowej, działającej przy Politechnice Gdańskiej, sięga lat 50. Na bazie dawnej Studenckiej Agencji Radiowej utworzono jednak, na początku lat 90., typowo komercyjną stację nadającą w eterze – Radio ARnet<sup>11</sup>. Studenci, przy współpracy dawnych sarowców, zdecydowali się jednak odtworzyć roz-

---

<sup>10</sup> Redaktor, *Radio AM nadaje*, <http://supernowosci24.pl/radio-am-nadaje/> (dostęp: 10.01.2017).

<sup>11</sup> *Studencka Agencja Radiowa*, Gdańsk 2002, s. 151.

głośnię w internecie. Z badań prowadzonych przez autorkę do książki *Radio studencie w Polsce* wynika, że w ślad za SAR poszły inne stacje. W 2004 r. działało już sześć takich stacji, a w 2005 r. ponad dziesięć. Próbę policzenia studenckich stacji w internecie autorka podjęła ponownie w 2012 r., pracując nad artykułem *The History of Student Radio in Poland*<sup>12</sup>. Liczbę istniejących wtedy internetowych stacji studenckich oszacowano wówczas na niecałe trzydzieści. Z badań przeprowadzonych pod koniec 2016 r. wynika, że liczba jest podobna, choć niektóre stacje zniknęły, a w to miejsce pojawiły się inne.

Prowadzeniem stacji internetowych są zainteresowane zarówno uczelnie publiczne, jak i prywatne, zarówno uniwersytety, politechniki, jak i inne szkoły wyższe. Warto podkreślić, że to uczelnie gwarantują stabilność istnienia takich stacji. Choć koszty uruchomienia i utrzymania internetowych ośrodków radiowych nie są duże, to jednak prowadzenie ich wymaga pewnych inwestycji i środków na bieżące utrzymanie. Jednym z najpoważniejszych wydatków są opłaty za korzystanie z praw autorskich. Warto dodać, że co najmniej kilka organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi jest do poboru takich opłat uprawnionych<sup>13</sup>.

Bardzo rzadko w historii stacji studenckich pojawiają się inicjatywy międzyuczelniane czy niezależne – tworzone przez samych studentów poza strukturą uczelni. Przykładem takiej inicjatywy było na przykład Radio TEAM, które rozpoczęło działalność w 2004 r.<sup>14</sup> Zostało ono założone przez studentów zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, którzy z własnych pieniędzy kupili sprzęt i przeprowadzili kampanię reklamową, pragnąc pozostać niezależni od uczelni. Jednak i oni korzystali z pomocy uniwersytetu, który m. in. udostępnił im pomieszczenia na studio<sup>15</sup>. Pewną formą uniezależnienia się od uczelni, a nawet protestu przeciwko jej postępowaniu, było także utworzenie Stowarzyszenia radiofonia.net i rozpoczęcie nadawania pod tą nazwą w internecie. Zostało ono założone w 2013 r. na bazie zespołu tworzącego program Radiofonii w eterze, w proteście przeciwko nawiązaniu współpracy przez Fundację Krakowskiego Radia Akademickiego Żak – właściciela koncesji, którą tworzyło kilka krakowskich uczelni, z Grupą RMF i próbie przekształcenia stacji w RMF City.

Stworzenie katalogu stacji studenckich działających jedynie w internecie nie jest wcale łatwym zadaniem. W przeciwieństwie do tych koncesjonowanych stacji internetowe nie potrzebują specjalnego zezwolenia na nadawanie oraz nie mają obowiązku się nigdzie rejestrować. Dodatkową trudność stanowi fakt, że są to często efemerydy – pojawiają się równie szybko jak znikają. Listę działających w 2016 r. in-

---

<sup>12</sup> U. Doliwa, *The History of Student Radio in Poland*, „Interactions: Studies in Communication and Culture” nr 6/2015, s. 107-125.

<sup>13</sup> U. Doliwa, *Radio internetowe – realna alternatywa dla rozgłośni koncesjonowanych?*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 6/2010, s. 112-122.

<sup>14</sup> E. Zambrzycka, *Radio Team z Internetu*, „Życie Warszawy” nr z 3.11.2004.

<sup>15</sup> Por. A. Madaj, A. Łukaszewicz, *Team Time*, „Uniwersytet” nr 12/2004.

ternetowych stacji studenckich stworzono na podstawie analizy wyników wyszukiwania przy użyciu wyszukiwarki Google. Przyjęto zasadę, że badanie zostanie ograniczone do dwustu pierwszych wyników uzyskanych poprzez wyszukanie dwóch słów kluczy „radio studenckie” i „radio akademickie”. Ta metoda wyszukiwania stacji studenckich wydaje się być uzasadniona ze względu na fakt, że działalność stacji w środowisku internetowym zobowiązuje do bycia „widocznym” w tej najbardziej popularnej obecnie wyszukiwarce. Kolejne strony z wynikami nie przynosiły też interesujących z punktu widzenia założonego celu wyników. Następnie z powstałej w ten sposób listy stacji studenckich wykluczono te, które przestały działać. Zestawienie to uzupełniono też o nową stację internetową – Radio UKSW – która zaprezentowała się podczas konferencji poświęconej rozgłośniom studenckim Radiouczelnianom zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim 12–13 października 2016 r. Warto podkreślić, że autorka badania ma świadomość, że taka metodologia badań nie uprawnia do stwierdzenia, że przedstawiona poniżej lista stacji jest kompletna. Są to jednak stacje najbardziej obecnie popularne i rozpoznawalne<sup>16</sup>.

Tabela 2. Lista internetowych stacji studenckich – stan na grudzień 2016 r.

Lp.	Nazwa stacji	Miasto	Adres strony internetowej	Nazwa uczelni
1	Radio Super	Białystok	<a href="http://radiosupel.org/">http://radiosupel.org/</a>	Uniwersytet Medyczny w Białymstoku
2	Radio Uniwersytet	Bydgoszcz	<a href="http://www.ukw.edu.pl/jednostka/inicjatywa_ateneum/dzialalnosc_styczen_2008_cz_1/126">http://www.ukw.edu.pl/jednostka/inicjatywa_ateneum/dzialalnosc_styczen_2008_cz_1/126</a>	Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
3	Radio Mors	Gdańsk	<a href="http://mors.ug.edu.pl/">http://mors.ug.edu.pl/</a>	Uniwersytet Gdański
4	Radio SAR	Gdańsk	<a href="http://radiosar.pl/">http://radiosar.pl/</a>	Politechnika Gdańska
5	Radio Ateneum	Gdańsk	<a href="http://www.ateneum.edu.pl/student/radio-ateneum/">http://www.ateneum.edu.pl/student/radio-ateneum/</a>	Ateneum Szkoła Wyższa w Gdańsku
6	ORS	Gliwice	<a href="http://radio.polsl.pl/">http://radio.polsl.pl/</a>	Politechnika Gliwicka
7	Radio Nagłos	Jelenia Góra	<a href="http://kpswjg.pl/pl/radionaglos">http://kpswjg.pl/pl/radionaglos</a>	Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa
8	Radio Egida	Katowice	<a href="http://www.egida.us.edu.pl/">http://www.egida.us.edu.pl/</a>	Uniwersytet Śląski

<sup>16</sup> Warto jednak tę listę stale uzupełniać i uaktualniać. Wszystkich, którzy prowadzą lub zamierzają założyć internetową stację studencką autorka zaprasza do kontaktu.



9	Radio Fraszka	Kielce	<a href="http://radio.ujk.edu.pl:8000/Radio-Fraszka">http://radio.ujk.edu.pl:8000/Radio-Fraszka</a>	Uniwersytet Jana Kochanowskiego
10	Studenckie Radio Jantar	Koszalin	<a href="http://radiojantar.koszalin.pl">http://radiojantar.koszalin.pl</a>	Politechnika Koszalińska
11	Radio 17	Kraków	<a href="http://radio17.pl/">http://radio17.pl/</a>	AGH
12	Ujot.fm	Kraków	<a href="http://ujot.fm/">http://ujot.fm/</a>	Uniwersytet Jagielloński
13	Internetowe Akademickie Radio Nowinki	Kraków	<a href="http://www.nowinki.pk.edu.pl/">http://www.nowinki.pk.edu.pl/</a>	Politechnika Krakowska
14	Radio Bonus	Kraków	<a href="http://radiobonus.pl/">http://radiobonus.pl/</a>	Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
15	Radiofonia.net	Kraków	<a href="http://radiofonia.net/">http://radiofonia.net/</a>	Stowarzyszenie radiofonia.net
16	Studenckie Radio Fala Podhala	Nowy Targ	<a href="http://www.ppwsz.edu.pl/studenckie-radio-fala-podhala.html">http://www.ppwsz.edu.pl/studenckie-radio-fala-podhala.html</a>	Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu
17	Radio Emitter	Opole	<a href="http://www.radioemiter.pl/">http://www.radioemiter.pl/</a>	Politechnika Opolska
18	Radio Sygnały	Opole	<a href="http://radiosygnały.pl/">http://radiosygnały.pl/</a>	Uniwersytet Opolski
19	Radio Panda - Studencka Rozgłośnia Internetowa	Poznań	<a href="http://radiopanda.pl/">http://radiopanda.pl/</a>	Wyższa Szkoła Umiejętności Społecznych
20	Radio Meteor	Poznań	<a href="http://meteor.amu.edu.pl">http://meteor.amu.edu.pl</a>	Uniwersytet Adama Mickiewicza
21	Feniks Fm	Rzeszów	<a href="http://feniks.fm/">http://feniks.fm/</a>	Uniwersytet Rzeszowski
22	Akademiczne Radio Pomorze	Szczecin	<a href="http://www.arp.org.pl">http://www.arp.org.pl</a>	Politechnika Szczecińska

23	Simradio	Toruń	<a href="http://simradio.pl/">http://simradio.pl/</a>	Wyższa Szkoła Kultury Społecznej i Medialnej
24	Radio Sfera	Toruń	<a href="http://www.sfera.umk.pl/">http://www.sfera.umk.pl/</a>	Uniwersytet Mikołaja Kopernika
25	Radio Aktywne	Warszawa	<a href="http://radioaktywne.pl/radio">http://radioaktywne.pl/radio</a>	Politechnika Warszawska
26	Radio UKSW	Warszawa	<a href="http://radio.uksw.edu.pl/">http://radio.uksw.edu.pl/</a>	Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
27	Uni Radio	Wrocław	<a href="http://www.uniradio.pl">http://www.uniradio.pl</a>	Uniwersytet Wrocławski

Źródło: opracowanie własne.

Z powyższego zestawienia wynika, że studenckie stacje internetowe powstają przede wszystkim w dużych miastach akademickich. Zdecydowanym liderem zestawienia jest Kraków, w którym odnotowano aktywną działalność aż pięć internetowych stacji studenckich. Część z nich działa już od wielu lat i ma swoje początki w działalności radiowęzłowej, jak na przykład Radio Nowinki istniejące od 1958 r. Inne mają stosunkowo krótką historię, jak na przykład Ujot fm – stacja ta powstała w 2015 r. Stosunkowo duża liczba rozgłośni funkcjonujących w Krakowie może być związana z faktem, że Fundacja Radia Akademickiego Żak, którą tworzyło dwanaście krakowskich uczelni, nawiązała współpracę z Grupą RMF. W związku z tym część uczelni zdecydowała się założyć własne stacje internetowe, a zespół tworzący dotychczas program w eterze stworzył radiofonię.net.

Inną prawidłowość, jaką można dostrzec, analizując tabelę, jest ta, że tam, gdzie nie istnieją akademickie stacje nadające w eterze, istnieje większa skłonność do rozwijania radiofonii internetowej. Przykładem może być Gdańsk, gdzie działają dwie rozpoznawalne stacje internetowe: Radio SAR i Radio Mors, Toruń z Radiem Sfera i Simradiem, jak również Opole z dwiema rozgłośniami z bogatą historią: Radio Sygnały (działającym w latach 1957-2000 jako radiowęzeł, a od 2005 r. jako stacja internetowa) i Radio Emiter (w latach 1969-2000 jako radiowęzeł, a od 2004 r. jako stacja internetowa). W mniejszych miastach akademickich, w których istnieją koncesjonowane stacje studenckie, gotowość do tworzenia alternatywnych rozgłośni w internecie jest zdecydowanie mniejsza. Na przykład w Olsztynie, gdzie od 2000 r. nadaje Radio UWM FM, nie istnieje ani jedna taka stacja.

Analizując wyniki wyszukiwania dla zapytania „radio studenckie” i „radio akademickie”, natknięto się również na ślady działalności innych stacji. Nie zdecydowano się jednak dołączyć ich do przedstawionego w tabeli zestawienia z uwagi na fakt, że strony tych stacji nie działały lub nie były dawno uaktualniane, a także nie było też możliwości posłuchania stacji. Były to następujące stacje: Radio Megafon (Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa w Bydgoszczy), Akademickie Radio Głogów (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa), Studenckie Radio Frycz (Krakowska Akademia im. Frycza Modrzewskiego), Radio UL (Uniwersytet Łódzki), Radio Rotunda (Collegium da Vinci,

SWPS), Radio Atena (Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor, Pułtusk), Studenckie Radio BAS, czyli Bardzo Akademicka Stacja (Uniwersytet Szczeciński), Arcyradio (Collegium Balticum, Stargardzka Szkoła Wyższa Stargradinum, Nauczycielskie Kolegia Języków Obcych w Szczecinie, Szczecińskie Centrum Edukacyjne), Akademickie Radio Bit (Dolnośląska Szkoła Wyższa), Radioeter.fm (Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania)<sup>17</sup>.

Analizując listę tych stacji, które zniknęły w ostatnim czasie z przestrzeni internetowej, można dostrzec, że były to głównie stacje prowadzone przez szkoły prywatne i mniejsze szkoły publiczne. Podmioty te zapewne szczególnie dotkliwie odczuły w ostatnim czasie skutki nizu demograficznego. Związana z tym trudna sytuacja finansowa skłoniła je prawdopodobnie do pewnych oszczędności, które objęły także tego rodzaju inicjatywy. Nie bez znaczenia okazał się też zapewne fakt zmniejszającej się liczby osób, które mogły zaangażować się w tworzenie rozgłośni. Wyjątkami w tym zestawieniu – powiązаныmi z dużymi uczelniami publicznymi – są Studenckie Radio BAS działające przy Uniwersytecie Szczecińskim i Radio UL z Uniwersytetu Łódzkiego. Zespół Radia UL – choć nie nadaje w postaci streamingu – wciąż działa, umieszczając co jakiś czas nagrania radiowe na profilu na Facebooku. Warto też podkreślić, że zespół ten wziął udział we wspomnianej już konferencji rozgłośni studenckich zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim w październiku 2016 r.

Tabela 3. Lista internetowych stacji studenckich działających w grudniu 2016 r. z uwzględnieniem historii ich działania (znakiem ® oznaczono stacje działające jako radiowęzły)

Lp.	Nazwa stacji	Miasto	PRL	2006	2012	Data powstania
1	Radio Supeł	Białystok	®		+	1951
2	Radio Uniwersytet	Bydgoszcz			+	2007
3	Radio Mors	Gdańsk			+	2009

<sup>17</sup> Prowadząc podobne badanie w 2012 r., natknięto się także na ślady istnienia następujących stacji: Studenckie Radio Internetowe Piramida (Politechnika Świętokrzyska), Studenckie Radio Internetowe SWW (Szkoła Wyższa-Warszawska), Radiostudent Akademicka Stacja (Uniwersytet w Białymstoku), Radio Frycz (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego). Zniknęły też następujące stacje internetowe, których działalność odnotowano w 2006 r.: PDDFM (Uniwersytet Szczeciński), Radio Bit (Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej we Wrocławiu), Radio Nowy Świat (Wyższa Szkoła Dziennikarska im. Melchiora Wańkowicza), Radio.wseia.edu.pl (Wyższa Szkoła Ekonomii i Administracji w Kielcach), TEAM Radio (Uniwersytet Warszawski).

4	Radio SAR	Gdańsk	⊙	+	+	2002
5	Radio Ateneum	Gdańsk				2013
6	ORS	Gliwice	⊙	⊙	+	1956 (na początku pod nazwą RDS Łużycka)
7	Radio NaGłos	Jelenia Góra			+	2012
8	Radio Egida	Katowice	⊙	⊙	+	1969
9	Radio Fraszka	Kielce				2015
10	Studenckie Radio Jantar	Koszalin	⊙	⊙	+	1972 (początkowo jako Radio IV Faza)
11	Radio 17	Kraków			+	2007
12	Ujot.fm	Kraków				2015
13	Akademickie Radio Nowinki	Kraków	⊙	⊙	+	1959
14	Radio Bonus	Kraków				2010
15	Radiofonia.net	Kraków		Eter	+	od 2013 stacja internetowa
16	Studenckie Radio Fala Podhala	Nowy Targ			+	2011
17	Radio Emiter	Opole	⊙	+	+	1969-2000 radiowęzeł, od 2004 stacja internetowa
18	Radio Sygnały	Opole	⊙	+	+	1957- 2000 radiowęzeł, od 2005 stacja internetowa
19	Radio Panda	Poznań			+	2011
20	Radio Meteor	Poznań			+	2012
21	Feniks fm	Rzeszów	⊙	⊙	+	1984- ?, w 2004 reaktywowanie radiowęzła, a od 2006 stacja internetowa
22	Akademickie Radio Pomorze	Szczecin	⊙			1953-1993 radiowęzeł, od 2015 stacja internetowa
23	Simradio	Toruń			+	2010
24	Radio Sfera	Toruń		⊙	+	1996
25	Radio Aktywne	Warszawa		+	+	2004

26	Radio UKSW	Warszawa				2016
27	Uni Radio	Wrocław			+	1992- 1994 (stacja w eterze) od 2008 stacja internetowa

Źródło: badania własne.

Analizując dane zebrane w tabeli, można zauważyć, jak bardzo stacje studenckie – nie tylko nadające w eterze, ale także te internetowe – są osadzone w tradycji i kulturze poprzednich pokoleń studenckich radiowców, którzy rozpoczynali swą przygodę z dziennikarstwem radiowym jeszcze w okresie PRL. Nawet jeśli od czasu istnienia stacji jako radiowęzła do uruchomienia stacji w postaci internetowej minęło wiele lat (tak jak miało to miejsce np. w przypadku Akademickiego Radia Pomorze), współcześni studenci chętnie wracają do nazwy stacji nadanej jeszcze w okresie PRL i chwalą się jej historią. W przypadku niektórych stacji, jak na przykład Radia Supeł, jest to wyjątkowo uzasadnione – radiowęzeł ten, powstały w 1951 r., uznawany jest za pierwszą studencką stację w Polsce<sup>18</sup>, o czym zespół redakcyjny przypomina na stronie głównej internetowej obecnie rozgłośni. Z powyższego zestawienia wynika, ponad jedna trzecia stacji (dziesięć) nadaje w internecie pod tą samą nazwą co radiowęzły rozpowszechniające niegdyś swój program przez „kołchoźniki” w akademikach. Ich historia jest już więc w wielu przypadkach kilkudziesięcioletnia.

Po okresie szybkiego rozwoju internetowych stacji studenckich pod koniec pierwszej dekady nowego wieku obserwujemy obecnie etap stabilizacji. Choć nadal powstają nowe stacje, to ich liczba nie jest duża. Często zastępują one ośrodki, którym nie udało się przetrwać. Najmłodszymi stacjami ujętymi w zestawieniu, nieistniejącymi w trakcie prowadzenia podobnych badań w 2012 r., są stacje: Radio Ateneum, Radio Fraszka, Radio UKSW, Ujot FM i Akademickie Radio Pomorze. Ta ostatnia stacja nawiązuje jednak do tradycji jednego z najbardziej rozpoznawalnych radiowęzłów studenckich działających w okresie PRL.

Środowisko internetowych stacji studenckich, podobnie jak tych działających w eterze, podejmowało próby współdziałania i jednoczenia się pod wodzą jednej z najprężniej działających internetowych stacji studenckich Radia Egida<sup>19</sup>. To z inicjatywy katowickich radiowych dziennikarzy studenckich powołano w 2009 r. porozumienie

<sup>18</sup> Z. Pietrasik, *Tu radio „Akademik”, „Itd”* nr 3/1973, s. 8-9.

<sup>19</sup> Radio Egida kilkakrotnie uzyskało również zgodę od Urzędu Komunikacji Elektronicznej na krótkookresowe nadawanie w eterze – od 13 do 15 października 2016 r. przy okazji Śląskiego Festiwalu Nauki. Na częstotliwości 96,9 MHz stacja nadawała również od 29 kwietnia do 27 maja 2016 r. i od 1 do 30 października 2015 r. K. Sagan, *Katowice: 96,9 MHz pod Egidą Śląskiego Festiwalu Nauki*, <http://radiopol-ska.pl/blog/2016/10/katowice-969-mhz-pod-egida-slaskiego-festiwalu-nauki> (dostęp: 12.01.2016).

pięciu stacji internetowych pod nazwą AIR – Akademickie Internetowe Rozgłośnie. Porozumienie skupiające pięć stacji internetowych miało obejmować wymianę doświadczeń, reprezentowanie interesów radiostacji studenckich nadających w internecie, wspólne działania promocyjne i programowe a także powstanie platformy wymiany materiałów radiowych. Planów tych nie udało się zrealizować<sup>20</sup>.

Oczywiście, w internecie nadają też wszystkie studenckie stacje koncesjonowane. Warto podkreślić, że jak wynika z badań przeprowadzonych przez Radosława Aksamita, zdaniem redaktorów naczelnych stacji studenckich to właśnie nadawanie programu w postaci streamingu przez internet jest najbardziej – po nadawaniu w eterze – skutecznym sposobem dotarcia do odbiorców, zdecydowanie bardziej skutecznym niż udostępnianie podcastów, emisja programu w sieciach radiowęzłowych czy specjalne aplikacje na telefony<sup>21</sup>.

## Podsumowanie

W dobie konwergencji mediów podział radia studenckiego na stacje koncesjonowane – nadające w eterze i niekoncesjonowane – nadające w internecie i w sieciach radiowęzłowych, który stał się kluczem do omówienia sytuacji polskiej radiofonii studenckiej w książce *Radio studenckie w Polsce*, powoli traci sens<sup>22</sup>. Migracja do internetu, jak podkreślają autorzy raportu Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji na temat możliwych kierunków rozwoju mediów w Polsce w latach 2015–2016<sup>23</sup>, staje się faktem, zwłaszcza w przypadku młodszych pokoleń, które są podstawową grupą słuchaczy takich stacji. Jak słusznie zauważa Miłosz Babecki, współcześnie bardzo na znaczeniu traci związek między medium a konkretną przestrzenią, jak również treścią i nośnikiem<sup>24</sup>. Bez względu na to, czy są to stacje nadające także w eterze czy jedynie internetowe, ich słuchacz bardzo często jest słuchaczem internetowym. Korzystać z radia może w bardzo różnych urządzeniach: w komputerze, tablecie, telefonie, telewizorze czy nawet zegarku. Stacje studenckie tworzone dla młodych

---

<sup>20</sup> R. Aksamit, *Konwergencja mediów a stan współczesnej radiofonii studenckiej w Polsce*, [w:] M. Gierula, P. Szostok (red.), *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, Katowice 2012, s. 196.

<sup>21</sup> Tamże, s. 193.

<sup>22</sup> Por. U. Doliwa, *Radio studenckie...*, dz. cyt.

<sup>23</sup> D. Batorski, W. Dziomdziora, T. Gackowski, A. Garapich, T. Kowalski, T. Miczka, A. Ogrodowczyk, S. Piątek, *Strategia rozwoju rynku medialnego w Polsce 2015–2020*, <http://sztukamediafilm.pl/wp-content/uploads/2014/09/SMF-Strategia-rozwoju-rynk-u-medialnego-w-Polsce-2015-2020.pdf> (dostęp: 9.01.2017).

<sup>24</sup> M. Babecki, *Gamifikacja radia jako strategia angażowania w odbiór treści radiowych. Uwarunkowania, ograniczenia, możliwości*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Radio w cyfrowym świecie. Teorie nowych mediów oraz konteksty międzynarodowe*, Olsztyn 2016, s. 13–28.

i przez młodych ludzi z pokolenia *digital-born* są, jak się wydaje, mimo ograniczonych środków na prowadzenie stacji, wyjątkowo dobrze osadzone w środowisku nowych mediów<sup>25</sup>. Pora chyba skończyć z powoływaniem osobnych organizacji i porozumień programowych stacji koncesjonowanych i niekoncesjonowanych, a raczej skupić się na integracji środowiska stacji nadających zarówno w eterze, jak i wyłącznie w internecie.

Dlatego tak ważne są takie inicjatywy jak gdańska konferencja naukowa „Radioucze(L)ni”, na której przedstawiciele wszystkich stacji studenckich (bez względu na wykorzystywany sposób nadawania) mogą się spotkać oraz rywalizować o nagrodę Złotej Foki, przyznawanej w pierwszej edycji konferencji za najlepszą prezentację stacji studenckiej. Postępującej integracji może także sprzyjać coraz wyraźniej widoczne przywiązanie współczesnych dziennikarzy do bogatej tradycji radiowęzłów, z których się te stacje, zarówno internetowe jak i nadające w eterze, bardzo często wywodzą, a także rosnąca świadomość, że te ośrodki radiowe nie powinny rywalizować z komercyjnymi podmiotami, ale stwarzać alternatywę dla istniejących w eterze, ściśle sformatowanych rozgłośni.

Warto podkreślić, że radia studenckie – choć często niedoinwestowane i bazujące na studentach wolontariuszach – nie są to stacje gorsze. Należą do nielicznych stacji, które choć nie mają statusu nadawcy publicznego, to realizują coś w rodzaju misji społecznej, która często przypisywana jest stacjom należącym w innych krajach do trzeciego, społecznego sektora medialnego. Do ważnych elementów tej misji można zaliczyć:

- poszerzanie zakresu wolności wypowiedzi,
- umożliwianie partycypacji społecznej w produkcji medialnej poprzez społeczną inkluzję grup marginalizowanych w innych mediach – w tym przypadku osób młodych, które zyskują szansę na pokazanie własnego spojrzenia na świat i jego współczesne problemy,
- integrację społeczności, którą tworzy i dla której nadaje dana stacja – w tym przypadku społeczności studentów, społeczności akademickiej i społeczności lokalnej,
- edukację – zarówno osób tworzących stację, jak i słuchaczy,
- zwiększanie różnorodności w eterze.

W dobie dyskusji na temat zasadności przejmowania większości mediów przez zagraniczne koncerny medialne warto też podkreślić, że studenckie stacje radiowe to media odwołujące się do kilkudziesięcioletniej tradycji radiowęzłów studenckich na polskich uczelniach. Można być z tego dumnym, gdyż zarówno liczba takich stacji, jak i różnorodność oraz jakość programów tworzonych w sieciach radiowęzłowych

---

<sup>25</sup> Więcej na ten temat w: D. Myślak, M. Siudak, *Radio w dobie nowych mediów. Funkcjonowanie rozgłośni akademickich w mediach społecznościowych*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Radio w cyfrowym świecie. Teorie nowych mediów oraz konteksty międzynarodowe*, Olsztyn 2016, s. 91-109.

była imponująca. Działalność polskich studenckich radiowców pozytywnie wyróżniała się na tle innych krajów europejskich. Studenci pracujący w stacjach studenckich nie mogą zazwyczaj liczyć na to, że będą w nich zarabiać, ale za to zyskują przestrzeń do eksperymentowania, duży stopień niezależności i możliwość działania na swoich zasadach. W dobie radia sformatowanego radio studenckie wciąż jawi się jako ostoja wolności i kreatywnego podejścia do produkcji radiowej.

## Bibliografia

1. Aksamit R., *Konwergencja mediów a stan współczesnej radiofonii studenckiej w Polsce*, [w:] M. Gierula, P. Szostok (red.), *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, Katowice 2012.
2. Anders E., *Stacja radiowa www Internecie*, „Życie” nr 250/2001.
3. Babecki M., *Gamifikacja radia jako strategia angażowania w odbiór treści radiowych. Uwarunkowania, ograniczenia, możliwości*, [w:] M. Sokołowski (red.) *Radio w cyfrowym świecie. Teorie nowych mediów oraz konteksty międzynarodowe*, Olsztyn 2016.
4. Batorski D., Dziomdziora W., Gackowski T., Garapich A., Kowalski T., Miczka T., Ogrodowczyk A., Piątek S., *Strategia rozwoju rynku medialnego w Polsce 2015-2020*, <http://sztukamediafilm.pl/wp-content/uploads/2014/09/SMF-Strategia-rozwoju-rynku-medialnego-w-Polsce-2015-2020.pdf> (dostęp: 9.01.2017).
5. Beyrowski M., SAR by Bayerman, [w:] *Studencka Agencja Radiowa*, Gdańsk 2002.
6. Doliwa U., *Radio internetowe – realna alternatywa dla rozgłośni koncesjonowanych?*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” nr 6/2010.
7. Doliwa U., *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016.
8. Doliwa U., *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2016.
9. Doliwa U., *The History of Student Radio in Poland*, „Interactions: Studies in Communication and Culture” nr 6/2015.
10. Kaczmarczyk M., *Media w Zagłębiu Dąbrowskim. Tradycje i współczesność*, Sosnowiec–Katowice 2010.
11. Kowalczyk R., *Rynek współczesnych mediów lokalnych w Wielkopolsce*, Poznań 2011.



12. Myślak D., Siudak M., Radio w dobie nowych mediów. Funkcjonowanie rozgłośni akademickich w mediach społecznościowych, [w:] M. Sokołowski (red.), *Radio w cyfrowym świecie. Teorie nowych mediów oraz konteksty międzynarodowe*, Olsztyn 2016.
13. Madaj A., Łukaszewicz A., *Team Time*, „Uniwersytet” nr 12/2004.
14. Pietrasik Z., *Tu radio „Akademik”*, „ltd” nr 3/1973.
15. Redaktor, *Radio AM nadaje*, <http://supernowosci24.pl/radio-am-nadaje/> (dostęp: 10.01.2017).
16. *Regulamin wewnętrzny Studenckiego Radia Żak Politechniki Łódzkiej*, archiwum Studenckiego Radia Żak Politechniki Łódzkiej.
17. Różdżyński J., *Studencki ruch dziennikarski*, [w:] A. Waśkiewicz (red.), *Czasopisma studenckie w Polsce*, Warszawa 1977.
18. Sagan K., *Katowice: 96,9 MHz pod Egidą Śląskiego Festiwalu Nauki*, <http://radiopolska.pl/blog/2016/10/katowice-969-mhz-pod-egida-slaskiego-festiwalu-nauki> (dostęp: 12.01.2016).
19. Wilusz S., *Radość z radia*, „ltd” 42/1963.
20. Zambrzycka E., *Radio Team z Internetu*, „Życie Warszawy” nr z 3.11.2004.

# Kompetencje dziennikarza radiowego w dobie konwergencji mediów

*Aneta Wójciszyn-Wasil*

*Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II*

Współczesne radio podlega dynamicznym zmianom, których przyczyną jest dokonująca się konwergencja mediów. Ewoluuje także codzienna praca dziennikarza, zbliżając tę profesję do dziennikarstwa multimedialnego. Wymaga to opanowania nowych umiejętności zawodowych i aktywności dziennikarza w różnych kanałach dystrybucji treści. Niniejszy artykuł koncentruje się opisanie katalogu kompetencji, które umożliwiają dziś dziennikarzowi radiowemu funkcjonowanie w nowym ekosystemie mediów.

**Słowa kluczowe:** konwergencja, dziennikarstwo radiowe, kompetencje, multiskilling.

## **Radio journalism skills in the media convergence era**

Contemporary radio is in the dynamic process of change caused by media convergence. Radio journalism evolves into multimedia journalism. New tasks involve new skills and using different channels for distribution of the content. This article focuses on radio journalist's skills enable to working in the new media ecosystem.

**Keywords:** convergence, radio journalism, skills, multiskilling.

Wielowymiarowy proces konwergencji mediów, którego efektem jest zacieranie granic między tradycyjnymi środkami przekazu, modyfikacja gatunków i formatów czy tworzenie nowych zasad w relacji: nadawca – odbiorca, prowadzi w konsekwencji do zasadniczej ewolucji zawodu dziennikarza. Ze względu na konieczność dostarczania materiałów dla wielu kanałów dystrybucji i rosnące wymagania odbiorcy, który ma do dyspozycji rozbudowaną ofertę szybkiej informacji i atrakcyjnej rozrywki, wzrosło tempo pracy w redakcjach, zmienił się sposób realizacji materiałów

dziennikarskich, a co za tym idzie – zakres dziennikarskich obowiązków i kompetencji. Jeszcze do niedawna określenia: dziennikarz prasowy, telewizyjny czy radiowy pociągały za sobą precyzyjny zestaw specjalistycznych umiejętności kojarzonych ze specyfiką danego środka komunikacji. Dziś w „wielkiej orkiestrze mediów”<sup>1</sup> dziennikarz jest multiinstrumentalistą, od którego oczekuje się sprawności w posługiwaniu się zarówno mikrofonem, jak i kamerą czy aparatem fotograficznym, aktywności w mediach społecznościowych, prowadzenia koncertów, moderowania publicznych debat, animowania wydarzeń kulturalnych, społecznych czy sportowych.

Karol Jakubowicz, opisując przejawy konwergencji mediów na przykładzie multimedialnego newsroomu, który zastępuje tradycyjną redakcję informacji, referuje dwa modele nowego sposobu organizacji pracy: konwergentny i transmedialny. „W pierwszym przypadku mamy do czynienia z jedną redakcją, pracującą dla wszystkich platform dystrybucji (co wymaga od dziennikarzy wszechstronnych kwalifikacji – »multiskilling« – pozwalających stworzyć zarówno materiał tekstowy, jak i dźwiękowy, wreszcie filmowy)”<sup>2</sup>. Druga formuła zakłada wymianę materiałów pomiędzy redakcjami i ich przetwarzanie z uwzględnieniem specyfiki danej platformy dystrybucji. W praktyce oba rozwiązania wymagają od autorów materiału opanowania swoistej „gramatyki” każdego z mediów i sprawnego przechodzenia pomiędzy różnymi narzędziami w konstrukcji wypowiedzi. Tę medioznawczą analizę potwierdzają twórcy mediów: „Przyszłość należy do dziennikarzy multimedialnych, takich, którzy będą umieli sobie poradzić w otoczeniu cyfrowym – kamer, zapisów, przekazu, transmisji. Takich będą cenić pracodawcy”<sup>3</sup> – przekonywał w wywiadzie dla branżowego portalu Wirtualnedia.pl Michał Pol, redaktor naczelny „Przeglądu Sportowego”, odpowiadający jednocześnie za treści o tematyce sportowej dla pism i portali internetowych należących do wydawnictwa Ringier Axel Springer Polska (m.in. „Fakt”, Onet.pl). Wszechstronność, wielozadaniowość i otwartość na nowe rozwiązania, które zawsze były wpisane w dziennikarską profesję, w kontekście rozwoju nowych technologii nabierają nowego wymiaru: „To powinno być już automatyczne. Jeżeli gdzieś jesteś, powinieneś zrobić zdjęcia, może nagrać filmik, a może wejść na żywo. Wszystko zależy od sytuacji. To jest fajny nawyk, jeśli to dziennikarz ma, a widzę, że już wielu dziennikarzy tak robi”<sup>4</sup>. Aktywność w sieci daje pracownikom mediów nowe możliwości kreowania wizerunku oraz budowania bliskiej relacji

---

<sup>1</sup> Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> K. Jakubowicz, *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Warszawa 2011, s. 200.

<sup>3</sup> M. Pol (wywiad przepr. D. Łukawski), *Michał Pol: Przyszłość należy do dziennikarzy multimedialnych*, <http://www.wirtualnedia.pl/artukul/michal-pol-przyszlosc-nalezy-do-dziennikarzy-multimedialnych> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>4</sup> Tamże.

z odbiorcą, ale z drugiej strony – wymaga dodatkowych nakładów pracy, zajmuje coraz więcej czasu<sup>5</sup>.

Trudno również nie zauważyć narastającego przekonania o dewaluacji społecznej roli dziennikarza. Nowe trendy w branży medialnej, „zmiana zainteresowań odbiorców, aktywizacja audytorium medialnego oraz ilościowy rozwój mediów i pogoń za audytorium”<sup>6</sup> prowadzą do zmiany form przekazu: skracania wypowiedzi, tabloidy-zacji, upraszczania i powierzchowności treści. Redakcyjna konieczność zajmowania się różnorodną tematyką ogranicza rozwój specjalistycznego dziennikarstwa, a „odchodzenie z zawodu doświadczonych dziennikarzy oraz zajmowanie ich miejsc przez media workerów”<sup>7</sup> obniża wartość merytoryczną materiałów dziennikarskich. „W dobie dzisiejszego dziennikarstwa mniejszą rolę odgrywają już dawni pojedynczy »wojownicy« z indywidualną wiedzą i doświadczeniem, a większą *team* z ukształtowanymi zasadami i celami pracy, zorientowany na produkt, będący w znacznym stopniu towarem”<sup>8</sup>. Zawsze trudna do sprecyzowania definicja dziennikarstwa i warunków przynależności do tej grupy zawodowej w dobie nowych mediów jest jeszcze bardziej rozmyta, bowiem czynności typowe dla tej profesji: relacjonowanie aktualnych wydarzeń, komentowanie, redagowanie wypowiedzi i ich dystrybucja, wykonują dziś niemal wszyscy korzystający z internetu. Nierzadko też użytkownicy nowych mediów wyprzedzają z dostarczeniem newsa profesjonalne agencje informacyjne, a politycy, artyści, sportowcy, działacze społeczni i inni uczestnicy życia publicznego za pomocą Facebooka i Twittera kontaktują się ze swoimi

---

<sup>5</sup> Opisaną tendencję potwierdzają badania przeprowadzone w 2014 r. przez Reuters Institute for the Study of Journalism oraz Society of Professional Journalists. Uczestniczący w nich dziennikarze (ponad 500 osób z Europy i Ameryki Północnej) byli przekonani, iż w przyszłości „będą musieli pracować ciężiej, angażować się w budowanie marki osobistej oraz wykazywać przedsiębiorczością, nie mogąc równocześnie liczyć na stabilne zatrudnienie i pracę na etacie; co więcej nie będą mieli żadnej pewności, że dziennikarstwo będzie ich zawodem do końca życia”. R. G. Picard, *Journalists' Perceptions of the Future of Journalistic Work*, <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/journalists%E2%80%99-perceptions-future-journalistic-work> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>6</sup> K. Siezieniewska, *Jak konwergencja wpłynęła na zawód dziennikarza? Analiza na podstawie badania jakościowego*, [w:] K. Dudek, M. Koszembar-Wiklik, P. Celej, M. Bychawska (red.), *Problemy konwergencji mediów II*, Sosnowiec-Praga 2015, s. 159.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> A. Chalewicz, *Aktor społeczny czy racjonalny człowiek gospodarujący? O roli dziennikarza w dobie nowych mediów*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Nowe media i wyzwania współczesności*, Toruń 2013, s. 294.

fanami, wyborcami czy oponentami bezpośrednio – bez potrzeby angażowania innych środków przekazu<sup>9</sup>. Zmiany w obrębie profesji dziennikarskiej są na tyle głębokie, iż mówi się o kryzysie tożsamości dziennikarza, a nawet zmierzchu czy uśmiercaniu dziennikarstwa<sup>10</sup>.

Wskazane powyżej wektory transformacji medialnych odnoszą się również do funkcjonowania radia. Rozwój technologii, rozproszenie odbiorców oraz sytuacja ekonomiczna stacji sprawia, że „nadawcy szukają nowych perspektyw, by ten biznes pozostał dochodowy i mierzą się z konkurencją cyfrowych mediów”<sup>11</sup>. Aktywność rozgłośni radiowych w sieci to już nie tylko udostępnianie programu *online* czy zamieszczanie podcastów z archiwalnymi audycjami, ale świadomie zaplanowana strategia realizacji i dostosowywania treści dla różnych platform przekazu. Te same wydarzenia relacjonowane są na potrzeby „anteny” i prowadzonej przez stację strony internetowej, przenikają do mediów społecznościowych, pojawiając się zarówno na oficjalnym fanpage’u rozgłośni, redakcji lub audycji, jak i na prywatnym profilu autora materiału. Przy czym za każdym razem forma przekazywanych informacji musi być dostosowywana do wymogów danego medium i nowego kontekstu.

Zmultiplikowanie kanałów dystrybucji wiąże się z rozszerzeniem wykorzystywanych narzędzi: obok tekstu pisanego i charakterystycznego dla tego medium słownego komentarza redakcje radiowe przygotowują materiały fotograficzne i filmowe a w studiu instalowane są kamery. Tym samym zostaje zniesiona właściwa radiu awizualność przekazu. Niektóre stacje decydują się nawet na uruchomienie „radia na wizji”, czyli „równoległe transmitowanie sygnału w pasmach fonii i wizji”<sup>12</sup>. W Polskim Radiu według tej koncepcji funkcjonował w latach 2011-2014 Program

---

<sup>9</sup> Przykładowo, ignorowanie nawet największych stacji telewizyjnych przez Donalda Trumpa opisuje Leszek Krawczyk, stwierdzając: „Donald Trump jest najpotężniejszym przywódcą światowym i ma 24 mln czytelników na Twitterze. Dziennikarze tylko mu zawadzają”. L. Krawczyk, *Rozwód z rzeczywistością*, „Press” nr 3/2017, s. 54.

<sup>10</sup> Por. R. G. Picard, *Killing journalism? The economics of media convergence*, [w:] S. Russ-Mohl, H. W. Nienstedt, B. Wilczek (red.), *Journalism and Media Convergence*, Berlin-Boston 2013, s. 19-27; M. Kita, M. Ślawska (red.), *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*, t. 3: *Tożsamość dziennikarza*, Katowice 2013.

<sup>11</sup> P. Cordeiro, *Radio becoming radio: convergence, interactivity and broadcasting trends in perspective*, „Participations. Journal of Audience & Reception Studies” nr 2/2012, s. 492.

<sup>12</sup> M. Wielopolska-Szymura, *Od audialności do wizualności. Zjawisko konwergencji mediów we współczesnej radiofonii*, [w:] Z. Oniszczyk, M. Wielopolska-Szymura (red.), *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, Katowice 2012, s. 420.

Czwarty<sup>13</sup>. Jan Kreft zauważa: „Takie »skonwergowane« radio oznacza jednak rosnące wymagania stawiane pracownikom rozgłośni”<sup>14</sup>, bowiem w praktyce zmusza dziennikarzy do zwiększonej aktywności i poszerzenia zakresu umiejętności warsztatowych.

Wobec tak dynamicznych zmian w ekosystemie mediów podjęcie próby wskazania kompetencji niezbędnych obecnie do profesjonalnego uprawiania dziennikarstwa radiowego staje się przydatne nie tylko dla sprecyzowania celów kształcenia dziennikarskiego, ale pozwala również na uchwycenie tendencji, które zadecydują o roli i funkcjonowaniu radia w najbliższej przyszłości. Niniejszego opracowania nie należy traktować jako kompletnego katalogu kompetencji radiowców, to raczej zaproszenie do dyskusji o głównych wyzwaniach tej profesji. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę, iż istnieją różne formy radiowej pracy redakcyjnej. Do grona dziennikarzy radiowych zaliczają się przecież i zasiadający przed mikrofonem prezenterzy, i dbający spoza studia o zawartość audycji wydawcy, są researcherzy, reporterzy czy autorzy audycji specjalistycznych. Każde z przykładowo wymienionych tutaj zadań dziennikarskich akcentuje nieco inne umiejętności warsztatowe. Należy również mieć świadomość, iż poszczególne rozgłośnie ma swoją strukturę organizacyjną, formę zatrudnienia, styl pracy, charakter programowy i co za tym idzie – oczekiwania wobec związanych z nią dziennikarzy. Jakie umiejętności pozwalają zatem scharakteryzować dziennikarza radiowego w dobie nowych mediów?

Przez lata radiowców wyróżniało „czułe ucho”<sup>15</sup>, czyli wrażliwość na brzmienie, dbałość o jakość emitowanego dźwięku. Bez względu na coraz częstsza obecność w radiu rozwiązań wizualnych wysokie standardy akustyczne mogą nadal stanowić wyróżnik produkcji dystrybuowanych przez rozgłośnie. Od autorów nagrań: zarówno „wstawek” reporterskich, jak i rozbudowanych realizacji np. słuchowiskowych, oczekuje się zatem umiejętności wyboru właściwego miejsca nagrania ze względu na akustykę pomieszczenia, regulowania poziomu rejestrowanego dźwięku, przewidy-

---

<sup>13</sup> Por. m.in.: ŁSz/PAP/Polskie Radio, *Radio z Wizją czyli Czwórka na ekranie*, <http://www.polskieradio.pl/10/512/Artykul/301475,Radio-z-Wizja-czyli-Czworka-na-ekranie> (dostęp: 30.03.2017); Ł. Brzezicki, *Polskie Radio zakończyło nadawanie »Czwórki na Wizji«*. »Pozostanie anteną multimedialną«, <http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/polskie-radio-zakonczylo-nadawanie-czworki-na-wizji-pozostanie-antena-multimedialna> (dostęp: 30.03.2017); T. M. Augustyniak, *Czwarta zmiana*, „Press” nr 11/2011, s. 47-49; M. Baran, *Czwórka i Eska z wizją, czyli o tym, jak radio łączy się z telewizją*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” nr 1/2014, s. 107-123.

<sup>14</sup> J. Kreft, *Radio regionalne w internecie. Strategiczne wyzwania*, [w:] B. Nierenberg, J. Kania, J. Kreft (red.), *Przyszłość dziennikarstwa radiowego*, Kraków 2016, s. 35.

<sup>15</sup> Por. A. Wójciszyn-Wasil, *Czułe ucho. O kompetencjach dziennikarza radiowego*, [w:] J. Szulich-Kałuża, M. Sławek-Czochra (red.), *Różnorodność kompetencji medialnej nadawców*, Lublin 2015, s. 31-39.

wania i eliminowania ewentualnych zakłóceń. Wprawny radiowiec na bieżąco ocenia zmieniające się warunki akustyczne (odgłosy tła czy odsunięcie się rozmówcy od mikrofonu) oraz kontroluje pracę urządzenia rejestrującego dźwięk. „Ani świetny pomysł, ani jego idealne wykonanie, ani też błyskotliwe przedstawienia nie mają większego znaczenia w sytuacji, gdy zawodzi strona techniczna” – pisze Robert McLeish<sup>16</sup>. Jakość dźwięku decyduje o czytelności przekazu i jego poprawnym zrozumieniu, ale także modeluje znaczenie: „To słuchacz w swojej wyobraźni generuje imaginatywny obraz postaci, kształt przedmiotów i projektuje przestrzenną scenografię”<sup>17</sup>. Z perspektywy odbiorcy akustyka staje się elementem przykuwającym uwagę, warunkującym zaangażowanie percepcyjne, wpływającym na ocenę słuchanej produkcji<sup>18</sup>.

Kategoria „brzmienia” w radiu nie odnosi się wyłącznie do akustycznej aranżacji przestrzeni, ale również do walorów głosu występujących przed mikrofonem osób. Barwa, dykcja, tempo mówienia, stanowią istotny element ich medialnego wizerunku. Dla dziennikarza radiowego głos jest atutem, który pomaga zjednać słuchaczy: „W ogłoszeniach o pracy w radiu często można przeczytać, że stacje poszukują prezenterów o »dobrych warunkach głosowych«. Z reguły oznacza to głos w miarę głęboki, czysty donośny i pozbawiony oczywistych wad, jak zajęcia wargi, jękanie się czy seplenienie”<sup>19</sup>. Niegdyś kwestię „przydatności antenowej” regulowała karta mikrofonowa, jak to określił Wojciech Mann: „glejt, o którym marzył każdy radiowiec”<sup>20</sup>. Dziennikarz wspomina: „Żeby otrzymać kartę mikrofonową, trzeba było zdać trudny egzamin. Obejmował on zadania dziennikarskie i niemal aktorskie. Trzeba się było wykazać umiejętnością wyraźnego czytania (dykcja), regulowania oddechu, improwizowania na podstawie jakiejś notatki, prawidłowego wymawiania obcojęzycznych nazw i tak dalej, i tak dalej”<sup>21</sup>. Wymienione zadania egzaminacyjne są odzwierciedleniem codziennej pracy prowadzącego audycję. I choć nadal zasiadający w studiu prezenterzy „improwizują na podstawie jakiejś notatki”, raz po raz wymawiają obcojęzyczne nazwy sama zasadność posiadania karty mikrofonowej, a nawet

---

<sup>16</sup> R. McLeish, *Produkcja radiowa*, przeł. A. Sadza, Kraków 2007, s. 21.

<sup>17</sup> J. Łastowiecki, *Intryga audio Hybrydyczna rzeczywistość słuchowiska Krzysztofa Czczota Andy*, „Acta Universitatis Lodzianis Folia Litteraria Polonica” nr 2/2015, s. 135.

<sup>18</sup> Wpływ warunków akustycznych na ocenę przekazu dobrze widać na przykładzie wykonań utworów muzycznych i ich recenzji: „Dlatego zresztą ci, co słuchali Konkursu Chopinowskiego przez radio czy w Internecie, odbierali młodych pianistów zupełnie inaczej niż ci, co siedzieli na sali (ja dodam, że i na sali też wiele zależało od miejsca, w którym się siedziało, nie mówiąc o, że tak powiem, stanie skupienia)”. D. Szwarcman, *Czemu akustyka jest tak ważna*, <http://szwarcman.blog.polietyka.pl/2011/02/24/czemu-akustyka-jest-tak-wazna/> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>19</sup> A. Boyd, P. Stewart, R. Alexander, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, przeł. A. Sadza, Kraków 2011, s. 203.

<sup>20</sup> W. Mann, *Rock Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2014, s. 90.

<sup>21</sup> Tamże.

więcej: wzorowa artykulacja i poprawność językowa przestały być niezbędnym warunkiem pracy w mediach. To kwestia wciąż dyskutowana w środowisku pracowników rozgłośni i odbiorców. „Karta kartą, ale i tak w radiu najbardziej liczy się dusza i charakter” – mówił w jednym z wywiadów inny dziennikarz „Trójki”, Piotr Stelmach. „Może opowiadam tu herezje, ale charyzma i osobowość są elementami, które w pierwszej kolejności pozwalają na prowadzenie auta z napisem »radio«. Dopiero później znaczenie ma radiowe prawo jazdy w postaci karty mikrofonowej. Bo radio to trochę czary-mary, a do tego potrzebny jest prawdziwy człowiek i jego wnętrze. Nawet, jeśli ma jakieś wady wymowy, może je pięknie przykrywać swoją osobowością, wiedzą i sprawnością antenową”<sup>22</sup>. Słuchaczy przyciąga swoboda, z jaką prezenterzy mówią do mikrofonu i wiarygodność.

Obecnie dziennikarz radiowy powinien znać nie tylko zasady pracy z mikrofonem, technikę rejestracji i montażu dźwięku. To już nie wystarcza. Coraz bardziej potrzebna jest nowa w radiu umiejętność sprawnej realizacji materiałów fotograficznych i wideo. Oczywiście podczas reporterskiej obsługi wydarzenia, trzymając w ręku mikrofon, pilnując poziomu dźwięku, koncentrując się na rozmówcy, trudno jednocześnie zrobić zdjęcie, które spełniałoby standardy profesjonalnej fotografii dziennikarskiej: dobrze skadrowane, z pomysłem, kompozycją, odpowiednim światłem a jednocześnie opowiadające historię, „dobry fotoreporter bowiem musi przykuć uwagę odbiorcy: uchwycić czyjeś spojrzenie i przekazać je innym”<sup>23</sup>. Wymaga to zarówno znajomości warsztatu i „czułego oka”, ale i dobrej organizacji pracy. Nie zawsze jednak redakcja ma możliwość obok dziennikarza z mikrofonem wysłać na miejsce zdarzeń fotoreportera czy ekipę z kamerą. Tymczasem materiał wizualny pełni nie tylko funkcję dokumentacyjną i uzupełnia zapis audio, ale stanowi element przyciągający odbiorcę. Jest niezbędny przy publikacji materiałów w sieci.

Wymogi publikacji internetowej również decydują o tym, iż dziennikarze radiowi – nie porzucając zainteresowań dźwiękiem – muszą opanować w praktyce warsztat pracy filmowca i dziennikarza telewizyjnego. Zgłębiają techniki rejestracji i montażu materiału audiowizualnego oraz reguły autoprezentacji przed kamerą. Monika Wawer, analizując pierwsze nagrania wideo radiowych rozmów Moniki Olejnik w cyklu „Gość Radia Zet”, pisała o dziennikarce: „Prowadzi program zwykle sportowo ubrana, nad stołem porannych gazet. Zachowuje się tak, jakby kamer nie było: leży na stole,

---

<sup>22</sup> P. Stelmach (wywiad przepr. P. Bollin), *Piotr Stelmach: muzyka trochę tłumaczy nam świat, ułatwia się w nim odnaleźć*, <http://muzyka.onet.pl/rock/piotr-stelmach-muzyka-troche-tlumaczy-nam-swiat-ulatwia-sie-w-nim-odnalezc-wywiad/fs5rbp> (dostęp: 30.03.2017); por. także: K. Głowiński, *Odkurzony relik*, „Press” nr 2/2006, s. 69-71.

<sup>23</sup> C. B. Larsen (wywiad przepr. R. Zygmunt), *Wolność fotoreportera*, „Press” nr 6/2006, s. 33.



drapie się, poprawia włosy podczas każdego wywiadu<sup>24</sup>. Dziś daje się zaobserwować profesjonalizację radiowych realizacji wideo. Audycje prowadzone są w multimedialnych studiach dostosowanych do wymogów pracy „na wizji”, ze specjalnie zaaranżowaną scenografią i oświetleniem, a dziennikarze coraz bardziej świadomie kreują swój wizerunek, kontrolując gest, dobierając strój czy np. decydując się na czytanie wiadomości na stojąco<sup>25</sup>. Dla rozgłośni materiały „z wizją” stają coraz większym segmentem produkcji, gdyż – jak tłumaczył Piotr Rzepka, dyrektor programy Radia VOX FM i VOX Music TV – „wsparcie środkami wyrazu używanymi w filmie i telewizji może stanowić atrakcyjną dla odbiorcy tego programu wartość dodaną, pozwala też zaistnieć samodzielnie na platformach video”<sup>26</sup>.

Dalszym krokiem jest łączenie współpracy radia i telewizji podczas produkcji wspólnego programu, czego przykładem jest audycja „Śniadanie Radia Zet”, tworzona od września 2016 r. wspólnie przez dziennikarzy Radia Zet i Polsat News27. Program jest nadawany „na żywo” i dostępny równolegle na obu antenach a jego produkcja, jak wyjaśnia Daniel Adamski, dyrektor informacji Grupy Eurozet, „wymaga ścisłej współpracy dwóch ekip, doskonałego zgrania, to trudna realizacja, dbałość o detale, to nie tylko kamera w studiu, to coś więcej niż radio”<sup>28</sup>.

Umiejętność pracy przed kamerą, a nawet talent aktorski przydają się nie tylko podczas prowadzenia tego typu programów. Najbardziej rozpoznawalni dziennikarze radiowi stają się „twarzami stacji”, występują w spotach promocyjnych i innych materiałach reklamujących rozgłośnie. Przykładowo w kampanii promocyjnej audycji „Gość Radia Zet” wziął udział nowy gospodarz tego programu, znany wcześniej z anteny RMF FM, Konrad Piasecki. W trzydziestosekundowym filmie podaje swoją receptę na udany wywiad, pokazuje, jak przygotowuje się do programu. Spoty były

---

<sup>24</sup> M. Wawer, *Rozmowa w radiu, rozmowa w telewizji – specyfika przekazu*, [w:] G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno (red.), *Radio i społeczeństwo*, Lublin 2011, s. 385.

<sup>25</sup> pp, *Radio Zet ma nowe studio. Wiadomości są czytane na stojąco*, <http://www.wirtualnemedialna.pl/artukul/radio-zet-ma-nowe-studio-wiadomosci-sa-czytane-na-stojaco-wideo> (dostęp: 30.03.2017); M. Kozielski, *W Radiu Zet prezenterzy wiadomości czytają je na stojąco*, <http://www.press.pl/tresc/36349,w-radiu-zet-prezenterzy-wiadomosci-czytaja-je-na-stojaco> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>26</sup> Ib, *»Pierwsza zmiana« w VOX FM nadaje z multimedialnego studia w kanale VOX Music TV*, <http://www.wirtualnemedialna.pl/artukul/pierwsza-zmiana-w-vox-fm-nadaje-z-multimedialnego-studia-w-kanale-vox-music-tv> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>27</sup> Centrum Prasowe Grupy Eurozet, *Wspólne śniadanie Radia ZET i Polsat NEWS* (informacja prasowa z dn. 29.08.2016) <http://www.eurozet.pl/Prasa/Wspolne-sniadanie-Radia-ZET-i-Polsat-NEWS> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>28</sup> M. Kozielski, *»Śniadanie w Radiu Zet« ma wyższą słuchalność niż »Siódmy dzień tygodnia« Moniki Olejnik* [http://www.press.pl/tresc/46995,\\_Sniadanie-w-radiu-zet\\_-mawyzsza-sluchalnosc-niz-\\_siodmy-dzien-tygodnia\\_-moniki-olejnik](http://www.press.pl/tresc/46995,_Sniadanie-w-radiu-zet_-mawyzsza-sluchalnosc-niz-_siodmy-dzien-tygodnia_-moniki-olejnik) (dostęp: 30.03.2017).

prezentowane w ogólnopolskich stacjach telewizyjnych oraz w internecie<sup>29</sup>. Z kolei w kampanii reklamowej Trzeciego Programu Polskiego Radia „Trójka nie nadaje bzdur. Pokazuje je tylko w reklamie” obok aktora Zbigniewa Zamachowskiego i muzyka Dawida Podsiadło wystąpił autor audycji radiowych, a jednocześnie popularny konferansjer i artysta kabaretowy Artur Andrus<sup>30</sup>. Podobne działania podejmują nie tylko ogólnopolskie rozgłośnie. Jesienią 2016 r. Polskie Radio Lublin wyprodukowało reklamę jesiennej ramówki i nowego logo stacji z hasłem „Polskie Radio Lublin – lubię to!”, w której wystąpili dziennikarze informacyjni tej stacji: Tomasz Spicyn, Krzysztof Faron i Agata Zalewska oraz kierujący anteną miejską („Radio Freee”) Grzegorz Chyliński.

Dziennikarze stają się celebrytami kreującymi w sposób planowy swój wizerunek i markę stacji, korzystając w tym celu z szerokiego wachlarza umiejętności wykraczających poza typowo dziennikarskie kompetencje. Z tej perspektywy należy spojrzeć na udział znanego komentatora sportowego przez wiele lat związanego z Polskim Radiem, obecnie prowadzącego audycję w Radiu Zet, Tomasza Zimocha w telewizyjnym show „Dancing with the Stars. Taniec z gwiazdami” wiosną 2017 r.<sup>31</sup> Dziesięć lat wcześniej w tym samym programie wystąpił ówczesny prezenter Radia Zet Rafał Bryndał. Rozgłośnie generują wydarzenia, które mają zaprezentować ich pracowników jako wyjątkowe osobowości obdarzone szczególnymi talentami, np. wokalnymi, aktorskimi czy sportowymi. Dziennikarze nagrywają zatem świąteczne piosenki i teledyski, jak czynią to już od wielu lat „przyjaciele karpia”, czyli dziennikarze Trójki<sup>32</sup>, ale także okazjonalnie pracownicy Pierwszego Programu Polskiego Radia<sup>33</sup>,

---

<sup>29</sup> Ib, »Transfer roku« – Radio Zet promuje Konrada Piaseckiego w »Gościu Radia ZET«, <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/transfer-roku-radio-zet-promuje-konrada-piaseckiego-w-gosciu-radia-zet> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>30</sup> Trójka, *Rusza kampania Trójki. Zobacz niezwykły spot!*, <http://www.polskieradio.pl/9/1364/Artykul/981658/> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>31</sup> Por. Redakcja Radia Zet, *Tomasz Zimoch w »Tańcu z gwiazdami«*, <http://www.radiozet.pl/Rozrywka/O-tym-sie-mowi/Tomasz-Zimoch-w-Tancu-z-gwiazdami-2017-00036136> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>32</sup> Trójka, *Przyjaciele Karpia*, <http://www.polskieradio.pl/9/210/Artykul/741201,Przyjaciele-Karpia> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>33</sup> Ib, *Dziennikarze radiowej Jedyńki śpiewają kolędę słuchaczom*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/dziennikarze-radiowej-jedynki-spiewaja-kolede-sluchaczom-wideo> (dostęp: 30.03.2017).

Radia Zet<sup>34</sup> czy Radia Rzeszów<sup>35</sup>. Z kolei dziennikarze Radia Zet rozegrali ze swoimi słuchaczami mecz piłki nożnej<sup>36</sup> i hokeja<sup>37</sup> na Stadionie Narodowym, a ekipa Polskiego Radia Lublin wzięła udział w zawodach pływackich<sup>38</sup>. Najgłośniejszym i najbardziej niekonwencjonalnym dziennikarskim wyczynem sportowym był samotny rejs Kuby Strzyczkowskiego przez Atlantyk z okazji pięćdziesięciolecia „Trójki” w 2012 r.<sup>39</sup> Każda z tych akcji miała na celu wygenerowanie dodatkowego zainteresowania słuchaczy, wzrost identyfikacji stacji, nawet przez osoby, które nie słuchają jej codziennego programu, czyli zwiększenie świadomości marki przekładające się na wyniki słuchalności.

Zawodowa aktywność radiowca to dziś także przykuwająca uwagę obecność w sieci. Dziennikarze stają się więc blogerami, co daje duży potencjał skupienia odbiorców, ale zmusza do regularnego tworzenia tekstów w specyficznej dla e-mediumów stylistyce. Wpisy wymagają bowiem dynamicznego języka, bezpośredniej narracji i wejścia w bliską relację z odbiorcą: „Czytelnicy blogów oczekują od blogerów komunikacji interaktywnej, z którą związana jest wymiana ról pomiędzy autorem a czytelnikiem. Internauci w sposób krytyczny oceniają trwanie przez dziennikarza w pozycji nadawcy ograniczającego się do przekazywania treści i niereagującego na komentarze. Użytkownicy sieci, świadomi reguł komunikacji internetowej, spodziewają się zaangażowania blogerów wykraczających poza nadawanie przekazów. Chcą, by ich komentarze były przez autorów blogów czytane, ale też oczekują odpowiedzi i dyskusji”<sup>40</sup>. Podobnie dużej aktywności i nastawienia na wielokierunkową

---

<sup>34</sup> asz, Roman Osica, *Konrad Piasecki i Marcin Sońta śpiewają polską wersję »Last Christmas« ze słuchaczami Radia ZET*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/roman-osica-konrad-piasecki-i-marcin-sona-spiewaja-polska-wersje-last-christmas-ze-sluchaczami-radia-zet-wideo> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>35</sup> łąb, *Pracownicy Radia Rzeszów ze świąteczną piosenką »Wszyscy wierzą w cuda«*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/pracownicy-radia-rzeszow-ze-swiateczna-piosenka-wszyscy-wierza-w-cuda-wideo> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>36</sup> Redakcja Radia Zet, *Wielki Mecz: Słuchacze kontra Radio ZET. Mamy relację!*, <http://www.radiozet.pl/Radio/Wielki-Mecz-Radio-ZET-kontra-Sluchacze-00012641> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>37</sup> M. Rachwalska, *Mecz hokeja już za nami! Zobacz, jak radziliśmy sobie na lodzie*, <http://www.radiozet.pl/Rozrywka/O-tym-sie-mowi/Sluchacze-Radia-ZET-vs-Czerkawski.-Galeria-i-video-z-meczu-00001266> (dostęp: 30.03.2017). =

<sup>38</sup> JZoń (Jarosław Zoń), *Sztafeta Radia Lublin najszybsza na Aqua Lublin*, <http://radio.lublin.pl/news/58038be783ba88441f3c9869> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>39</sup> Patrz m.in.: Trójka, *Kuba Strzyczkowski przepłynął samotnie Atlantyk!*, <http://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/741083,Kuba-Strzyczkowski-przeplynal-samotnie-Atlantyk> (dostęp: 30.03.2017).

<sup>40</sup> M. Więckiewicz, *Dziennikarze w blogosferze. Potencjał interaktywności dziennika internetowego a jego (nie)wykorzystanie*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Nowe media i wyzwania...*, dz. cyt., s. 264.

komunikację wymaga prowadzenie mikroblogów w mediach społecznościowych, czyli profili na Facebooku i Twitterze. To ważne dziś przestrzenie organizacji publiczności online skupionej wokół danego tematu czy osobowości: „Relacja z czytelnikami pozbawiona jest w tym kontekście charakterystycznego dla mediów tradycyjnych dystansu, sprzyja tworzeniu się wspólnot, a komunikaty przekazywane poprzez Twittera przypominają transmisję typu »intercast«<sup>41</sup>. Wymaga to dużej sprawności w redagowaniu krótkich, „szybkich” tekstów oraz świadomego balansowania pomiędzy zawodową narracją a prywatnością. Dodatkowe przestrzenie dystrybucji otwierają nowe wymiary odpowiedzialności.

Dziennikarstwo zawsze było wymagającym zawodem. Wiedza, docieklivość i wyrażista osobowość dawały szansę na odniesienie sukcesu w branży. W radiu najważniejszy był głos, który miał potencjał, by wywołać tzw. magię radia, czyli „wciągnąć słuchacza w nastrój”<sup>42</sup>. Dziś, do katalogu umiejętności radiowych należy dodać wachlarz kompetencji wizualnych, znajomość nowych mediów oraz aplikacji mobilnych, gdyż „moc procesora telefonu oraz dostępne oprogramowanie pozwalają wykonać każdy rodzaj materiału dziennikarskiego, opublikować tekst, zmontować film, dociąć i zmontować pliki dźwiękowe, przeprowadzić relację na żywo lub opublikować reportaż multimedialny, a na końcu budować ich zasięg w social mediach”<sup>43</sup>. Radiowcy ze szczególną uwagą śledzą rozwiązania, które pozwalają na wyeksponowanie treści audio w przestrzeni multimedialnej, jak narzędzie typu TapeWrite pozwalające na dodawanie do podcastów zdjęć i materiałów graficznych czy SoundCiteSJ – umożliwiające umieszczenie klipu dźwiękowego w tekście<sup>44</sup>.

Ewoluuująca technologia zawsze wpływała na pracę dziennikarza, zmuszając go do poszukiwania nowego języka wypowiedzi, budowania na nowych zasadach relacji z odbiorcą, modyfikując praktykę redakcyjną. Dziś konwergencja mediów sprawia, że dziennikarstwo radiowe przechodzi w kierunku dziennikarstwa multimedialnego, co wymaga od pracowników stacji zmultiplikowania zawodowych umiejętności. Biorąc pod uwagę tempo dokonujących się zmian, najważniejszą z nich może okazać się zdolność do uczenia się, poznawania nowych narzędzi i kreatywnego ich wykorzystania.

## Bibliografia

1. asz, *Roman Osica, Konrad Piasecki i Marcin Sońta śpiewają polską wersję »Last Christmas« ze słuchaczami Radia ZET*, <http://www.wirtualnemedia.pl/artukul/roman->

---

<sup>41</sup> P. Szews, *Ćwierkające dziennikarstwo – Twitter w służbie dziennikarzy sportowych*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Nowe media i wyzwania...*, dz. cyt., s. 256.

<sup>42</sup> Por. M. Niedźwiecki, *Radiota, czyli skąd się biorą Niedźwiedzie*, Warszawa 2014, s. 259.

<sup>43</sup> K. Gruszka, M. Kasprzyk, *Smartfon jak newsroom*, „Press” nr 5/2015, s. 50.

<sup>44</sup> S. M. Stanuch, *Narzędzia dla multimedialnych*, „Press” nr 3/2017, s. 64.

- osica-konrad-piasecki-i-marcin-sonta-spiewaja-polska-wersje-last-christmas-ze-sluchaczami-radia-zet-wideo (dostęp: 30.03.2017).
2. Augustyniak T. M., *Czwarta zmiana*, „Press” nr 11/2011.
  3. Baran M., *Czwórka i Eska z wizją, czyli o tym, jak radio łączy się z telewizją*, „Acta Universitatis Lodzianis Folia Litteraria Polonica” nr 1/2014.
  4. Boyd A., Stewart P., Alexander R., *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne. Techniki tworzenia programów informacyjnych*, przeł. A. Sadza, Kraków 2011.
  5. Brzezicki Ł., *Polskie Radio zakończyło nadawanie »Czwórki na Wizji«*. »Pozostanie anteną multimedialną«, <http://www.wirtualnemedialna.pl/artykul/polskie-radio-zakonczylo-nadawanie-czworki-na-wizji-pozostanie-antena-multimedialna> (dostęp: 30.03.2017).
  6. Centrum Prasowe Grupy Eurozet, *Wspólne śniadanie Radia ZET i Polsat NEWS* (informacja prasowa z dn. 29.08.2016), <http://www.eurozet.pl/Prasa/Wspolne-sniadanie-Radia-ZET-i-Polsat-NEWS> (dostęp: 30.03.2017).
  7. Dudek K., Koszembar-Wiklik M., Celej P. (red.), *Problemy konwergencji mediów II*, Sosnowiec–Praga 2015.
  8. Głowiński K., *Odkurzony relikwiarz*, „Press” nr 2/2016.
  9. Gruszka K., Kasprzyk M., *Smartfon jak newsroom*, „Press” nr 5/2015.
  10. Jakubowicz K., *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Warszawa 2011.
  11. Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
  12. JZoń (Jarosław Zoń), *Sztafeta Radia Lublin najszybsza na Aqua Lublin*, <http://radio.lublin.pl/news/58038be783ba88441f3c9869> (dostęp: 30.03.2017).
  13. Kozielski M., *»Śniadanie w Radiu Zet« ma wyższą słuchalność niż »Siódmy dzień tygodnia« Moniki Olejnik*, [http://www.press.pl/tresc/46995,\\_Sniadanie-w-radiu-zet\\_-ma-wyzsza-sluchalnosc-niz-\\_siodmy-dzien-tygodnia\\_-moniki-olejnik](http://www.press.pl/tresc/46995,_Sniadanie-w-radiu-zet_-ma-wyzsza-sluchalnosc-niz-_siodmy-dzien-tygodnia_-moniki-olejnik) (dostęp: 30.03.2017).
  14. Kozielski M., *W Radiu Zet prezenterzy wiadomości czytają je na stojąco*, <http://www.press.pl/tresc/36349,w-radiu-zet-prezenterzy-wiadomosci-czytaja-je-na-stojaco> (dostęp: 30.03.2017).
  15. Krawczyk L., *Rozwód z rzeczywistością*, „Press” nr 3/2017.
  16. Larsen C. B. (wywiad przepr. R. Zygmunt), *Wolność fotoreportera*, „Press” nr 6/2006.
  17. Ib, *»Pierwsza zmiana« w VOX FM nadaje z multimedialnego studia w kanale VOX Music TV*, <http://www.wirtualnemedialna.pl/artykul/pierwsza-zmiana-w-vox-fm-nadaje-z-multimedialnego-studia-w-kanale-vox-music-tv> (dostęp: 30.03.2017).

18. Ib, »Transfer roku« – Radio Zet promuje Konrada Piaseckiego w »Gościu Radia ZET«, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/transfer-roku-radio-zet-promuje-konrada-piaseckiego-w-gosciu-radia-zet> (dostęp: 30.03.2017).
19. Łastowiecki J., *Intryga audio. Hybrydyczna rzeczywistość słuchowiska Krzysztofa Czeczota Andy*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Polonica” nr 2/2015.
20. Ib, *Dziennikarze radiowej Jedyńki śpiewają kolędę słuchaczom*, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/dziennikarze-radiowej-jedynki-spiewaja-kolede-sluchaczom-wideo> (dostęp: 30.03.2017).
21. Ib, *Pracownicy Radia Rzeszów ze świąteczną piosenką »Wszyscy wierzą w cuda«*, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/pracownicy-radia-rzeszow-ze-swiateczna-piosenka-wszyscy-wierza-w-cuda-wideo> (dostęp: 30.03.2017).
22. ŁSz/PAP/Polskie Radio, *Radio z Wizją, czyli Czwórka na ekranie*, <http://www.polskieradio.pl/10/512/Artykul/301475,Radio-z-Wizja-czyli-Czworka-na-ekranie> (dostęp: 30.03.2017).
23. Mann W., *Rock Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2014.
24. McLeish R., *Produkcja radiowa*, przeł. A. Sadza, Kraków 2007.
25. Niedźwiecki M., *Radiota, czyli skąd się biorą Niedźwiedzie*, Warszawa 2014.
26. Nierenberg B., Kania J., Kreft J. (red.), *Przyszłość dziennikarstwa radiowego*, Kraków 2016.
27. Oniszczyk Z., Wielopolska-Szymura M. (red.), *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, Katowice 2012.
28. Picard R.G., *Journalists' Perceptions of the Future of Journalistic Work*, <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/journalists%E2%80%99-perceptions-future-journalistic-work> (dostęp: 30.03.2017).
29. Pol M. (wywiad przepr. D. Łukawski), *Michał Pol: Przyszłość należy do dziennikarzy multimedialnych*, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/michal-pol-przyszlosc-nalezy-do-dziennikarzy-multimedialnych> (dostęp: 13.02.2017).
30. pp, *Radio Zet ma nowe studio. Wiadomości są czytane na stojąco*, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/radio-zet-ma-nowe-studio-wiadomosci-sa-czytane-na-stojaco-wideo> (dostęp: 30.03.2017).
31. Rachwańska M., *Mecz hokeja już za nami! Zobacz, jak radziliśmy sobie na lodzie*, <http://www.radiozet.pl/Rozrywka/O-tym-sie-mowi/Sluchacze-Radia-ZET-vs-Czerkawski-Galeria-i-video-z-meczu-00001266> (dostęp: 30.03.2017).
32. Redakcja Radia Zet, *Tomasz Zimoch w »Tańcu z gwiazdami«*, <http://www.radiozet.pl/Rozrywka/O-tym-sie-mowi/Tomasz-Zimoch-w-Tancu-z-gwiazdami-2017-00036136> (dostęp: 30.03.2017).

33. Redakcja Radia Zet, *Wielki Mecz: Słuchacze kontra Radio ZET. Mamy relację!*, <http://www.radiozet.pl/Radio/Wielki-Mecz-Radio-ZET-kontra-Sluchacze-00012641> (dostęp: 30.03.2017).
34. Russ-Mohl S., Nienstedt H. W., Wilczek B. (red.), *Journalism and Media Convergence*, Berlin–Boston 2013.
35. Sokołowski M. (red.), *Nowe media i wyzwania współczesności*, Toruń 2013.
36. Stachyra G., Pawlak-Hejno E. (red.), *Radio i społeczeństwo*, Lublin 2011.

# Radio w okresie nowych mediów

*Tadeusz Sznajderski*

*Uniwersytet Gdański*

Radio, mając ponad stuletnią historię, zyskało i wzbogaciło się w dobie technologii cyfrowej i erze internetu, zarówno w audialnej konstrukcji komunikowania, jak też w aspekcie technicznych parametrów. Spośród tradycyjnych, klasycznych mediów zyskało najwięcej. Nowe warunki spowodowały głęboką zmianę w roli i formule radiowej emisji oraz w funkcjonowaniu współczesnych stacji radiowych<sup>1</sup>.

**Słowa kluczowe:** radio, nowe medium, cyfryzacja, interaktywność.

## Radio as a new medium

Radio is becoming a new medium in the period of digital technology and the internet. Radio as a new medium is characterised by growing individualisation, homogenisation, attractiveness of broadcast.

**Key words:** radio, new medium, digitalization, interactivity.

## Radio – nowym medium

Określenie „nowe media” funkcjonuje w historii radia od lat 60. i obejmuje stale rozszerzający się i różnicujący zbiór stosowanych technologii komunikacyjnych. Lev Manovich<sup>2</sup> wyjaśnił różnice między nowymi mediami a mediami tradycyjnymi w następujący sposób. W radiu tradycyjnym przekaz jest broadcastingowy, przebiega od

---

<sup>1</sup> I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media: media informacyjne*, Lublin 2016, s. 32-33; K. Kopecka-Piech (red.), *Zmiany medialne i komunikacyjne: w stronę innowacyjności*, Gdańsk 2015, s. 69-76; K. Walotek-Ściańska (red.), *New media in the social spaces: strategies of influence*, Prague 2016, s. 44-45.

<sup>2</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 153.



nadawcy w studiu radiowym do odbiorcy, słuchającego program radiowy. W radiu jako nowym medium przekaz jest interaktywny i dwukierunkowy, przebiega zarówno od nadawcy do odbiorcy, jak i od odbiorcy do nadawcy. Słuchacz – odbiorca – ma możliwość jednoczesnego przekazywania swych uwag do nadawcy, mogąc przez to kształtować, wpływać, uczestniczyć w procesie tworzenia audycji. Interaktywność dotyczy zdolności, dzięki której osoby komunikujące się za pomocą jakiegoś medium mogą równocześnie komunikować się oraz reagować na komunikaty<sup>3</sup>. Inna różnica pomiędzy starym a nowym radiem to zmiana modelu przesyłania sygnału radiowego. W radiu tradycyjnym, w ostatnim jego okresie, był to model komunikowania masowego, w nowym medium audialnym jest to model komunikowania sieciowego (dzięki sieci internetowej).

Nadto audycja radiowa nowego medium charakteryzuje się digitalizacją wszystkich jego elementów. Autor „Języka nowych mediów”<sup>4</sup> określa nowe media jako media analogowe skonwertowane do postaci cyfrowej. Kolejna różnica między radiem tradycyjnym a nowym medium to jego konwergencja. Jest to zdaniem Henry’ego Jenkinsa „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpraca różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów”<sup>5</sup>. Tomasz Kulisiewicz podkreśla inny aspekt konwergencji. Jest to proces zlewania się ze sobą takich dziedzin jak informatyka, telekomunikacja, media elektroniczne<sup>6</sup>. Denis McQuail z kolei definiuje konwergencję jako zbieżność wszystkich istniejących form mediów, widoczną w sferze ich organizacji, dystrybucji, odbioru i regulacji<sup>7</sup>.

Konwergencja radia, czy szerzej mediów, jest związana z procesem ich ucyfrowienia. D. McQuail uważał, że najważniejsze cechy nowych mediów to digitalizacja i konwergencja: „Podstawowym aspektem technologii informatycznej i komunikacyjnej jest zjawisko digitalizacji, czyli »ucyfrowienia«. Jest to proces, w wyniku którego każdy tekst (w znaczeniu symbolicznym – wszystkie formy zakodowane i utrwalone) może zostać zredukowany do kodu binarnego i być poddany identycznej procedurze produkcji, dystrybucji i przechowywania. Najczęściej obserwowaną potencjalną konsekwencją tego zjawiska dla instytucji medialnych jest konwergencja”<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza, umiejętności*, Warszawa 2007, s. 241-242.

<sup>4</sup> L. Manovich, *Język ...*, dz. cyt., s. 119-120.

<sup>5</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 9-10.

<sup>6</sup> T. Kulisiewicz, *Konwergencja w komunikacji elektronicznej i jej wpływ na operatorów, media i odbiorców*, [w:] E. Bendyk (red.), *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Warszawa 2007, s. 7.

<sup>7</sup> D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 150.

<sup>8</sup> Tamże, s. 150.

Obecnie procesy konwergencji są wielorakie i nakładają się na siebie, wpływając na odniesienia społeczne. Jednocześnie zachodzą konwergencja technologiczna i kulturowa, transmedialność i transkulturowość, uspołecznianie sieci i tworzenie wirtualnych społeczności, formowanie się inteligencji kolektywnej, gwałtowny wzrost mobilności i oddziaływania mediów<sup>9</sup>.

Derrick de Kerckhove uważa, że proces cyfryzacji eliminuje granice między mediami, redukując ich zasady do wspólnego mianownika<sup>10</sup>. Kazimierz Krzysztofek, za T. Kulisiewiczem, stwierdza, że w epoce analogowej były trzy odrębne grupy mediów: media masowe, telekomunikacja, komputer, które obecnie w epoce nowych mediów zlewają się w jedno<sup>11</sup>. Od tego momentu żyją we wspólnej symbiozie, są coraz bardziej ze sobą połączone i uzależnione wzajemnie, gdy wcześniej, w okresie tradycyjnym, były odrębne względem siebie<sup>12</sup>.

D. McQuail podaje inne różnice pomiędzy mediami tradycyjnymi a nowymi. Nowe media nie służą głównie produkcji i rozpowszechnianiu komunikatów, gdyż w tym samym stopniu związane są z ich wymianą, przetwarzaniem i przechowywaniem. Ponadto nowe media są w równym stopniu instytucją komunikowania publicznego, jak też prywatnego. Nowe media gwarantują większą równość dostępu jako nadawca, odbiorca, widz lub uczestnik sieci.

Autor „Teorii komunikowania masowego” dodaje, iż wpływ nowych mediów na integrację społeczną jest jakościowo różny w nowoczesnym społeczeństwie sieciowym. Ich rola polega na wypełnianiu luki, która miała się stworzyć pomiędzy światem publicznym a prywatnym, między „światem życia” a światem systemów i organizacji. Nowe media pomagają ponownie zakorzenić człowieka „wykorzonego” przez proces modernizacji i ponowoczesności<sup>13</sup>. D. McQuail zwraca też uwagę, że w porównaniu do mediów tradycyjnych nowe media są słabiej kontrolowane przez rządy i prawo, związane jest to z procesem fragmentaryzacji i zacierania się granic instytucji medialnej<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> P. Levy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge 1999, s. 34-38; K. Konarska, A. Szynol (red.), *Media and journalism in the digital media*, Wrocław 2016, s. 7-16.

<sup>10</sup> D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, Warszawa 2001, s. 34.

<sup>11</sup> K. Krzysztofek, *Status mediów cyfrowych: stare i nowe paradygmaty*, „Global Media Journal – Polish Edition”, nr 1/2006, s. 14.

<sup>12</sup> D. Myślak, M. Siudak (red.), *Sieć: komunikacja, obecność, konsumpcja: od teorii do pragmatyki użytkowania*, Olsztyn 2016, s. 22-26.

<sup>13</sup> D. McQuail, *Teoria ...*, dz. cyt., s. 154; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. »Ja« i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001; E. Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, przeł. O., W. Kubińscy, M. Kacmajor, Gdańsk 2003; T. Rasmussen, *Social Theory and Communication Technology*, Aldershot 2000.

<sup>14</sup> D. McQuail, *Teoria ...*, dz. cyt., s. 152-153.

Interaktywność jest najczęściej wymienianym przez medioznawców aspektem charakteryzującym radio jako nowe medium. Tym większy jest stopień interaktywności między rozmówcami, im bardziej komunikowanie przypomina naturalny proces komunikacji *face to face*, im bardziej obecna jest synchroniczność i natychmiastowość elementów procesu komunikowania, im wyższa jest liczba zachowań niewerbalnych oraz im większa jest możliwość jednoczesnego reagowania na komunikat nadany przez nadawcę.

Są różne poziomy interaktywności. Sylwia Szykowna wyróżnia trzy ich rodzaje:

- interaktywność reagująca – kontrola odbiorcy sprowadza się do możliwości generowanych przez sam program,
- interaktywność współaktywna – daje odbiorcy możliwość kontroli nad skutkiem,
- interaktywność proaktywna – odbiorca kontroluje jednocześnie strukturę i zawartość<sup>15</sup>.

Pełna interaktywność zachodzi w przypadku proaktywnym, gdzie odbiorca dowolnie decyduje o kolejnych działaniach niebędących w jakikolwiek sposób ograniczanych. W przypadku interaktywnej audycji radiowej prawdziwa interakcja oznacza możliwość interwencji i zaistnienia odbiorcy, w taki sposób, że audycja nie jest tylko autorstwa dziennikarza, ale także słuchaczy. Przykładem utworu interaktywnego w tym znaczeniu jest audycja, słuchowisko, powieść tworzone przez wielu autorów odbiorców, którzy dowolnie mogą ingerować w treść, fabułę oraz strukturę i każdy z nich ma prawo do swobodnego wyrażania swych twórczych zamysłów.

Eric Zimmerman z kolei wyróżnia cztery rodzaje interaktywności<sup>16</sup>. Pierwszą z nich jest interaktywność poznawcza zachodząca na poziomie działań mentalnych (kognitywnych) i prowadząca na drodze rozumienia znaczeń tekstu/utworu/audycji do jego interpretacji. Działania mentalne są źródłem i wyznacznikiem interaktywności. Interaktywność poznawcza związana jest także z procesami, które określają emocjonalne oraz aksjologiczne aspekty doświadczenia dzieła/utworu/audycji. To również zaangażowanie w utwór/dzieło/audycję na poziomie interakcji psychologicznych, hermeneutycznych oraz semiotycznych. Interaktywność poznawcza ma charakter antropologiczny – to znaczy, że przysługuje ona podmiotowi ją doświadczającemu. Jest ona właściwością zachowań kognitywnych podmiotu ludzkiego. Nadto należy podkreślić, że występuje wyłącznie między podmiotami ludzkimi. Nie można określić, iż funkcjonuje między podmiotem – nadawcą a nowym medium.

---

<sup>15</sup> S. Szykowna, *Sztuka interaktywna w Sieci a problem kreacji*, [w:] W. Muszyński, M. Sokołowski (red.), *Homo creator czy homo ludens? Twórcy – internauci – podróżnicy*, Toruń 2008, s. 30.

<sup>16</sup> E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*, [w:] N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan (red.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge – London 2004, s. 158-159, cyt. za: R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 161-163.

Drugim rodzajem, według E. Zimmermana, jest interaktywność funkcjonalna zachodząca na poziomie materialności utworu/dzieła. Manifestuje się poprzez strukturalne i funkcjonalne operacje, jakie można wykonać na utworze/dziele jako przedmiocie. Określa wymiary użytkowe i użyteczne utworu/dzieła. Kształtuje praktyki „obcowania” z materialnością przedmiotu. Interaktywność funkcjonalna wyznacza przestrzeń oddziaływania, jakiemu poddawane są materialne, fizyczne wymiary doświadczanych utworów. Dotyczy ona zewnętrznych uwarunkowań medialnych, o ile przybierają one postać materialną.

Te zewnętrzne wobec dzieła uwarunkowania wpływają na przebieg jego doświadczania, określają możliwości indywidualizacji tego procesu. Nie są jednak realną ingerencją w strukturę utworu/dzieła. E. Zimmerman jako egzemplifikację podaje doświadczenie lektury książki i zwraca uwagę na takie wyznaczniki jak możliwość korzystania ze spisu treści oraz indeksów, a także przywołuje strukturalno-materialne wyznaczniki tekstu i książki takie jak układ typograficzny, rozmiary tomu, grubość i jakość papieru, tzw. „zapach” nowej książki. W przypadku utworu radiowego może to być np. dźwięk audycji, jego fizyczne elementy, barwa, brzmienie, czystość, natężenie, jego konkretna realizacja w głośnikach (odbiornika radiowego, głośników nagłaśniających o dużej mocy lub głośników komputerowych).

Interaktywność poznawcza i funkcjonalna odnoszą się do procedur poznawczych i operacyjnych. Charakteryzują strukturę zachowań podmiotowych (słuchaczy, odbiorców) oraz praktyk społecznych.

Trzecią, wyróżnioną przez E. Zimmermana, jest interaktywność eksplicytna. W jej ramach wykonywane są czynności wynikające z nielinearnych bądź hipertekstowych właściwości dzieła/utworu/audycji, wzbogacone również o strategię wyboru, otwierające się na wydarzenia przypadkowe. Tworzona partycypacja ma charakter otwarty, określany jedynie przez procedury i wybory zaprojektowane w ramach dzieła/utworu/audycji. Nadawca/autor nie jest w stanie przedstawić w dziele/utworze/audycji jednolitego, linearnego przekazu/trześci, ponieważ podczas odbioru zostałby/-aby przekształcony/-a w zupełnie inne dzieło/utwór/audycję. Dlatego nie potrafi już stworzyć jednej narracji jako całości, ale może zachować sens przekazu, kształtując sposób nawigacji, a więc konstruując odpowiedni interfejs<sup>17</sup>. Ta interaktywność związana jest z nielinearnością nowych mediów. Możliwa jest dzięki specyfice mediów cyfrowych. Ma to związek ze strukturą danych, wszelkie informacje są zachowywane i przetwarzane w jednolitym kodzie cyfrowym, który dalej może być rekonstruowany w różnych mediach. Odtwarzana informacja nie musi być rekonstruowana zawsze w tym samym medium.

Istota sztuki nowych mediów to treści zachowane w danych cyfrowych, dzięki którym możliwe jest ich przechowywanie, transmitowanie, ale także przetwarzanie informacyjnych struktur, a zatem samego procesu komunikowania. Interaktywność

---

<sup>17</sup> Por. K. Mazur, *Podmiotowość dzieła sztuki interaktywnej*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Estetyka wirtualności*, Kraków 2005, s. 215.

jest wykorzystaniem tej nielinearności w ramach struktury wewnętrznej dzieła/utworu/audycji. Wcześniejsze rodzaje interaktywności: poznawcza i funkcjonalna, miały charakter zewnętrzny.

Audycje/teksty mogą być ukształtowane w ten sposób, że w wyjątkowym wymiarze i z dużą intensywnością oddziałują na charakter odnoszących się do nich czynności kognitywnych (interaktywność poznawcza) oraz sposoby posługiwania się nimi (interaktywność funkcjonalna), nadając im charakter doznań partycypacyjnych. Jako przykład można podać utwory literackie lub filmowe, które przełamują linearność przedstawienia/treści, proponując czytelnikom/widzom różne możliwości odbioru tekstu lub filmu (np. „Gra w klasy” Julia Cortazara, kino wertykalne Mayi Deren lub uwagi o filmie interaktywnym Grahama Weinbrena). W strukturze takich doznań lektury lub odbioru dzieła filmowego występuje sprzeczność pomiędzy wymuszoną linearną percepcją a prowokowaną nielinearną recepcją. Filmy przedstawiają treści wizualne albo audiowizualne, które z racji uwarunkowań medialnych są zorganizowane w linearne sekwencje następujących po sobie sukcesywnie obrazów i treści, ale które zarazem, ze względu na organizację wzajemnych odniesień, nakłaniają do nielinearnego odbioru<sup>18</sup>.

Czwarte znaczenie interaktywności E. Zimmermanna to meta-interaktywność. Jest doświadczana i rozwijana w transtekstualnej przestrzeni kulturowej. Doświadczające ją podmioty łączą w ramach interaktywnych działań treści przynależne różnym mediom, w tym także nieinteraktywne i linearne, zmieniając je i rekonstruując, nie zawsze zgodnie z pierwowzorami. Meta-interaktywność funkcjonuje także w procesach budowania złożonych, transgresyjnych, hybrydycznych sieci, które skupiają wokół siebie liczne, wewnątrznie zróżnicowane grupy uczestników/odbiorców/słuchaczy i rozwijają zróżnicowane praktyki odsłuchu nagrania/audycji. Meta-interaktywność nabiera współcześnie wyjątkowo dużego znaczenia i zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę.

Jakie są relacje, na płaszczyźnie interaktywności, pomiędzy audycją radiową, jej autorem a słuchaczem? W teoriach komunikacji można odnaleźć trzy stanowiska w tej kwestii. W pierwszej pozycję dominującą zajmuje nadawca/autor audycji, który jest postrzegany jako kreator audycji, on panuje nad swym utworem, w pełni określa jednoznacznie i w szczegółach jego znaczenie i wydźwięk. Odbiorcy są skazani na odszukiwanie tropów twórczych autora audycji/tekstu i analizowania znaczeń jakie nadał utworowi/tekstowi.

Według drugiego stanowiska pozycję naczelną uzyskuje otoczenie historyczno-kulturowo-społeczne w procesie tworzenia i odbioru audycji. Twórcy utworów audialnych nie panują nad nimi, w aspekcie nadawania szczególnych znaczeń i akcentów. Słuchacze z kolei dokonują interpretacji nie w sposób samodzielny, autonomiczny,

---

<sup>18</sup> Por. R. W. Kluszczyński, *Film - wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, zwłaszcza rozdział: *Nielinearne dyskursy w linearnych mediach*.

ale uwzględniają różne warunki historyczne, schematy kulturowe i postawy społeczne, w jakich powstała audycja lub jej treść. Warunki otoczenia wpływają i wyznaczają znaczenie audycji dla słuchacza. Audycja uwikłana jest w różne konteksty kulturowe, geograficzne, polityczne, ekonomiczne itp. i one wyznaczają jej sens.

Szczególnie ważne dla tego stanowiska stały się analizy Rolanda Barthesa<sup>19</sup>. Unicestwił „rozmył” on autora jako wyższą instancję i zdecentralizował strukturę dzieła/utworu/audycji. Nie mówi się więcej o dziele/utworze/audycji, ale o tekście i tekstualnej strukturze. Tekst, zdaniem Barthesa, nie ma początku ani końca, nie jest on po prostu pewną ilością pisma, zajmującą pewną ilość miejsca i składającą się na konkretną treść audycji. Nie stanowi przedmiotu, lecz pole metodologiczne istniejące jako dyskurs. Tekst doświadczany, według niego<sup>20</sup>, jest doświadczany jedynie w aktywności, czyli w trakcie czytania/słuchania, biorącym udział w nieustającej grze znaczeń, cieni, kolorów semantycznych. Aktywność czytania/słuchania jest wpisywaniem się w inter-tekst. Podmiot/słuchacz wpisuje się w tekst/audycję, zostaje przez nią przekształcony i ulega dezintegracji, „rozmyciu”. To „rozmycie” jest pograżeniem się w tekście, jest doświadczeniem własnej dekonstrukcji.

Zgodnie z trzecim stanowiskiem najbardziej aktywny, dominujący, wręcz kreujący jest słuchacz. On narzuca znaczenie audycji, odbiorca staje się twórcą utworu i to on wyznacza kierunek rozwoju treści audycji. Tego dotyczy koncepcja Richarda Rortego<sup>21</sup>. Audycja/utwór, nadawca/autor, odbiorca/słuchacz stają się częściami jednego całościowego zdarzenia, zaś kategoria autora ulega rozmyciu, dekonstrukcji i tworzy formę rozproszonego autorstwa. Słuchacze uwalniają się od dominacji audycji/utworu i przejmują nad nim zwierzchnictwo w ten sposób, że tworzą różne warianty rozwoju treści audycji. Utwór autora stanowi pole twórczości słuchacza. Istnieje zatem twórcze powiązanie: audycja tworzona przez autora nadawcę oraz realizowana (w różny możliwy sposób) przez odbiorcę. Słuchacz usamodzielnia się, staje się aktywnym kreatorem audycji, demiurgiem tworzącym utwór. Nie tylko interpretuje, ale także nadaje ostateczny kształt audycji/utworu. Jest to zasadnicza zmiana estetyczna i komunikacyjna. W mediach tradycyjnych nadawca/autor tworzył skończoną audycję. Odbiorca tylko biernie ją słuchał. W radiu jako nowym medium zmianie ulega z jednej strony hierarchiczna relacja autor – odbiorca/nadawca – słuchacz, a z drugiej strony – trwała i zamknięta struktura dzieła/utworu/audycji.

Słuchacz, dzięki interaktywności eksplicytnej, sięgając po strategię wyboru, otwierając się na wydarzenia przypadkowe, dokonuje nielinearnego odczytania/odsluchania dzieła/utworu/audycji.

---

<sup>19</sup> R. Barthes, *From Work to Text*, [w:] *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism*, London 1980, s. 74.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewiańska, Warszawa 1997, s. 50-51.

<sup>21</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke –Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 88-107.

## Radio – proces cyfryzacji w Polsce

Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji rozpoczęła proces cyfryzacji od telewizji, drugim etapem stała się cyfryzacja radiofonii publicznej. Technika cyfrowa, w pewnym uproszczeniu, polega na zapisie, transmisji i przekształcaniu informacji za pomocą liczb o skończonej długości<sup>22</sup>. Innymi słowy, jest to zamiana przebiegu czasowego sygnału na postać liczbową. Jest to posługiwanie się dwuwartościową (zero-jedynkową, czyli binarną) skalą, ponieważ każdą liczbę o skończonej długości można przedstawić w systemie binarnym.

System cyfrowy jest lepszy od dotychczas używanego systemu analogowego. W systemie przekazu analogowego w miarę oddalania się od nadajnika sygnał stawał się coraz słabszy i bardziej podatny na zakłócenia. W systemie przekazu cyfrowego jakość dźwięku odbieranego jest zawsze taka sama, bez względu na odległość od źródła nadawania. Jest to podstawowa cecha pozytywna techniki cyfrowej - czysty odbiór dźwięku o bardzo wysokiej jakości i brak zniekształceń (szumów) przy odbiorze. W Polsce przyjęto standard cyfrowy Digital Audio Broadcasting Plus – DAB+, który powstał w lutym 2007 r. Jest to najbardziej rozwinięty oraz najbardziej rozpowszechniony standard w Europie i na świecie. Pierwsza koncepcja systemu DAB, tzw. „stary DAB”, powstała w 1995 r. i był to standard Eureka 147<sup>23</sup>.

W Polsce cyfryzacją objęto najpierw telewizję. Ten proces zakończono w lipcu 2013 roku. wyłączeniem naziemnej telewizji analogowej. Aktualnie na terenie naszego kraju funkcjonuje wyłącznie telewizja cyfrowa. Inaczej jest z radiofonią publiczną. Proces cyfryzacji obejmował kilka etapów<sup>24</sup>. W październiku 2013 r. objęto nim Polskie Radio oraz dwie rozgłośnie regionalne: Radio dla Ciebie w Warszawie oraz Radio Katowice. W sierpniu następnego roku proces cyfryzacji dotarł do Radia Wrocław i Radia Szczecin. W październiku 2014 r. procesem cyfryzacji objęto Radio Łódź i Radio Opole. Od początku 2015 r. cyfryzacja dotarła do Radia Gdańsk, Radia Merkury w Poznaniu, Radia Kielce i Radia Kraków. Radio Koszalin zostało objęte ostatnią falą procesu cyfryzacji<sup>25</sup>, obok Radia Białystok, Radia Lublin, Radia Olsztyn, Radia Rzeszów, Radia Zachód w Zielonej Górze oraz Radia Pomorza i Kujaw w Bydgoszczy<sup>26</sup>.

Obecnie technika cyfrowa DAB+ obejmuje osiemnaście największych miast i okolic kraju. Aktualne pokrycie ludnościowe emisją cyfrową wynosi 54%. W odróżnieniu od telewizji radio w dalszym ciągu może być nadawane i odbierane w standardzie

---

<sup>22</sup> A. Dobrucki, *O radiofonii cyfrowej*, [www.krrit.gov.pl/radio-cyfrowe/](http://www.krrit.gov.pl/radio-cyfrowe/) (dostęp 2.03.2017).

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> KRRiT, *Zielona księga cyfryzacji radia w Polsce*, Warszawa 2016.

<sup>25</sup> T. Sznajderski, *Rola publicznej regionalnej rozgłośni radiowej na przykładzie Radia Koszalin S.A.*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Radio w cyfrowym świecie*, Olsztyn 2016.

<sup>26</sup> Informacje na stronie: <http://dab.polskieradio.pl/> (dostęp: 2.03.2017).

cyfrowym DAB+ lub w wersji analogowej. Od 2016 r. szybkość wprowadzania techniki cyfrowej wyraźnie została zahamowana.

Cechy dla standardu cyfrowej transmisji DAB+ to uatrakcyjnienie i ubogacenie przekazu treści od nadawców radiowych poprzez wprowadzenie dodatkowych usług medialnych:

- czysty odbiór dźwięku i doskonały odbiór bez szumów i zniekształceń,
- przesyłanie informacji tekstowych (DLS – Dynamic Label Segment),
- całych stron internetowych BWS – Broadcast WebSite),
- informacji drogowych (TMC/TTI – Message Chanel/Traffic and Travel Information),
- graficznych (SLS – Slide Show),
- dźwięku przestrzennego, wielokanałowego (SSoDAB+ Surround Sound over DAB+),
- informacji o programie (EPG – Electronic Program Guide),
- serwisów typu telegazeta (JL – Journaline),
- informacji o zagrożeniach (EWS – Emergency Warning System)<sup>27</sup>.

Należy podkreślić, że transmisja w systemie DAB+ w procesie nadawania jest zdolna przekazywać nie tylko audycje, ale także teksty, obrazki, slajdy, tabele – jest więc zaskakująco bardziej bogatsza od transmisji analogowej.

Jeśli chodzi o koszty emisji rocznej, to standard cyfrowy DAB+ jest zdecydowanie tańszy (25 mln zł) od wersji analogowej (70 mln zł).

## Bibliografia

1. Barthes R., *From Work to Text*, [w:] *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism*, London 1980.
2. Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewiańska, Warszawa 1997.
3. de Kerckhove D., *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, Warszawa 2001.
4. Dobrucki A., *O radiofonii cyfrowej*, [www.krrit.gov.pl/radio-cyfrowe/](http://www.krrit.gov.pl/radio-cyfrowe/) (dostęp: 02.03.2017).
5. Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. »Ja« i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.
6. Griffin E., *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańsk 2003.
7. Hofman I., Kępa-Figura D. (red.), *Współczesne media: media informacyjne*, Lublin 2016.

---

<sup>27</sup> Tamże.



8. Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
9. Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
10. Kluszczyński R.W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
11. Konarska K., Szynol A. (red.), *Media and journalism in the digital media*, Wrocław 2016.
12. Kopecka-Piech K. (red.), *Zmiany medialne i komunikacyjne: w stronę innowacyjności*, Gdańsk 2015.
13. KRRiT, *Zielona księga cyfryzacji radia w Polsce*, Warszawa 2016.
14. Krzysztofek K., *Status mediów cyfrowych: stare i nowe paradygmaty*, „Global Media Journal – Polish Edition”, nr 1/2006.
15. Kulisiewicz T., *Konwergencja w komunikacji elektronicznej i jej wpływ na operatorów, media i odbiorców*, [w:] E. Bendyk (red.), *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Warszawa 2007.
16. Levy P., *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge 1999.
17. Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
18. Mazur K., *Podmiotowość dzieła sztuki interaktywnej*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Estetyka wirtualności*, Kraków 2005.
19. McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008.
20. Morreale S.P., Spitzberg B.H., Barge J.K., *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza, umiejętności*, przeł. P. Izdebski, A. Jaworska, D. Kobylińska, Warszawa 2007.
21. Myślak D., Siudak M. (red.), *Sieć: komunikacja, obecność, konsumpcja: od teorii do pragmatyki użytkowania*, Olsztyn 2016.
22. Rasmussen T., *Social Theory and Communication Technology*, Alderhost 2000.
23. Rorty R., *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke – Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
24. Sznajderski T., *Rola publicznej regionalnej rozgłośni radiowej na przykładzie Radia Koszalin S.A.*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Radio w cyfrowym świecie*, Olsztyn 2016.
25. Szykowna S., *Sztuka interaktywna w Sieci a problem kreacji*, [w:] W. Muszyński, M. Sokołowski (red.), *Homo creator czy homo ludens? Twórcy – internauci – podróżnicy*, Toruń 2008.

26. Ustawa o radiofonii i telewizji z dnia 29 grudnia 1992 roku (Dz. U. 1993 nr 7, poz. 34).
27. Walotek-Ściańska K. (red.), *New media in the social spaces: strategies of influence*, Prague 2016.
28. [www.dab.polskieradio.pl](http://www.dab.polskieradio.pl) (dostęp: 2.03.2017).
29. Zimmerman E., *Narrative, Interactivity, Play and Games: Four Naughty Conception Need of Discipline*, [w:] N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan (red.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge – London 2004.

## **2. Radio – pomiędzy dziennikarstwem a sztuką**

### **Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej (na przykładzie dramatów Tadeusza Różewicza i słuchowisk Feliksa Netza)**

*Barbara Zwolińska*

*Uniwersytet Gdański*

Przedmiotem mojego zainteresowania jest słuchowisko jako jeden z najpopularniejszych gatunków sztuki radiowej, przy czym skupiam się na określeniu cech różniących słuchowiska oryginalne, czyli pisane specjalnie dla radia, przeznaczone do fonicznej realizacji, od słuchowisk adaptacyjnych, przystosowanych na antenę radiową, których pierwotnym przeznaczeniem oraz środowiskiem niekoniecznie jest radio. Wychodząc od definicji słuchowiska, zaproponowanej przez Sławę Bardijewską, przedstawiam najważniejsze stanowiska badaczy tego gatunku, które pozwolą mi na sformułowanie wniosków dotyczących specyfiki obu rodzajów słuchowisk. Istotne w moich rozważaniach jest zaznaczenie funkcji scenariusza w realizacji radiowej, mającego odmienną postać w przypadku słuchowiska oryginalnego niż to ma miejsce w słuchowisku adaptacyjnym, bazującym na dziele literackim, poddawany radiowej „obróbce” przez reżysera, realizatora dźwięku i autora muzyki, czyli przekładowi intersemiotycznemu ze znaków literackich na słowo mówione, na system znaków audialnych. W tym sensie przemiana znaków słownych w dźwiękowe prowadzi do powstania nowej jakości, swoistej interpretacji scenariusza, którym w przypadku słuchowiska adaptacyjnego będzie tekst literacki, podlegający „ob-

róbce”, czy „przeróbce” audialnej. Dla końcowych wniosków istotne będzie spostrzeżenie, iż twórca słuchowisk oryginalnych, pisząc sztukę dla radia, bierze pod uwagę takie aspekty, jak: ograniczony czas emisji (stąd dążenie do kondensacji treści, lapidarności scen i dialogów, skrótów i reprezentacji wydarzeń), specyfika środków ekspresji (głos, akustyka tła, muzyka, cisza, ale też charakterystyczna delimitacja treści) i najogólniej – poetyka słuchowiska, uwzględniająca możliwości wyobraźni słuchacza. Inaczej dzieje się w przypadku słuchowisk adaptacyjnych, opartych na inwencji twórców realizacji radiowej, a także podlegających ich ingerencji w tekst literacki, czego najczęstszym skutkiem są skróty i cięcia, czasem prowadzące do przekształceń w warstwie znaczeniowej oraz ideowej.

Powyższe różnice pomiędzy obu rodzajami słuchowisk śledzę, odwołując się do sztuk Tadeusza Różewicza, adaptowanych na antenę radia, oraz słuchowisk oryginalnych Feliksa Netza.

**Słowa kluczowe:** słuchowisko oryginalne i adaptacyjne, fonosfera, przekład intermityczny, akustyka, radio, scenariusz.

### **Radio play adaptation and original as radio genres (on example Tadeusz Różewicz's dramas and Felix Netz's plays)**

The subject of my interest is the radio play as one of the most popular genres of radio art, while I focus on defining the attributes different original plays, which is specially written for radio, for phonic implementation from dramas adaptation, adapted for radio antenna, whose original purpose and the environment does not necessarily is a radio. Starting from the definition of drama, proposed by Sława Bardijewska, I present the most important posts researchers of this species, which will allow me to draw conclusions regarding the specifics of both types of plays. Important in my analysis is to select the function of the script in the radio implementation, having a different form as in the case of original radio plays than is the case in the radio adaptation, based on a literary work, subjected to radio "processed" by the director, sound engineer and author of music, or intersemiotic translation from literary marks to the spoken word, to the signs in audio system. In this sense, the transformation of word marks into sound leads to creation a specific new quality, a specific kind of interpretation of the script, which in the case of radio drama adaptation will be a literary text, which undergoes to the "processing" or auditory "processing". For the final conclusions will be important to remark that the author of radio original plays who is writing art for radio, taking into account aspects such as limited time emissions (hence the desire to condense, succinct scenes and dialogues, abbreviations and representation of events), the specific means of expression (sound, acoustics background, music, silence, but also the characteristic delimitation of contents) and generally - poetic drama, taking into account the possibility of imagination of the listener. Otherwise it happens in the case of radio dramas adaptation, based on the creativity of artists implementation of radio, as well as within

their interference in the literary text, of which the most common effect are shortcuts and cut, sometimes leading to transformations in the layer of meaning and ideological. These mentioned above differences between the two types of plays I follow referring to Tadeusz Rozewicz's plays adapted for radio antenna, and Felix Netz's original radio plays.

**Keywords:** the original radio play and adaptive, soundscape, translation intersemiotic, acoustics, radio, scenario.

Zanim przejdę do głębszej refleksji nad specyfiką słuchowiska adaptacyjnego i oryginalnego chciałabym uściślić ogólne rozumienie słuchowiska jako gatunku sztuki radiowej, powołując się przy tym na definicję zaproponowaną przez Sławę Bardijewską, określającą je jako „dzieło sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim”<sup>1</sup>. Oznacza to, że scenariusz – będący tworem autora – traktuje się jako integralną część słuchowiska, będącego z kolei rezultatem pracy całego zespołu: reżysera, realizatora dźwięku, autora muzyki, aktorów. To z kolei zainspirowało wielu badaczy do szerszej dyskusji nad miejscem scenariusza w realizacji radiowej<sup>2</sup>. I tak, z jednej strony zaznaczyła się tendencja do dowartościowywania scenariusza, czego przykładem jest stanowisko Maryli Hopfinger, która nawet nie posługuje się terminem „scenariusz słuchowiska”, lecz „tekst słuchowiska radiowego”, odchodząc tym samym od nadawania mu charakteru li tylko służebnego wobec radiowej realizacji. Używa więc analogicznej nomenklatury jak w przypadku „tekstu spektaklu telewizyjnego”, nazwę scenariusz rezerwując dla filmu. Tym samym badaczka skłania się ku stanowisku tych, którzy za autora słuchowiska uważają twórcę tekstu, a koronnym argumentem wydaje się tu artyzm wspomnianych tekstów oraz ich samodzielność, przejawiająca się w fakcie ich drukowania, tłumaczenia

---

<sup>1</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 43. Taką definicję przyjął również jako podstawę moich rozważań poświęconych m.in. słuchowiskom katowickiego twórcy Feliksa Netza w monografii *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.

<sup>2</sup> Zob. G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008 oraz J. Bachura, *Audialny gatunek „sztuki słowa”*. O scenariuszach radiowego teatru, „Media-Kultura-Spółczesność” nr 3/2008. Problem to istotny i aktualny, o czym można było się przekonać w czasie dyskusji na konferencji, w czasie której poruszono kwestię autorstwa słuchowiska, nagradzanego np. na festiwalach i konkursach. Nagrody przyznaje się w różnych kategoriach (np. za reżyserię, realizację dźwiękową), jak to ma miejsce w przypadku sopockich Dwóch Teatrów, zwyczajowo jednak statuetkę przejmuje reżyser (statuetka jest jedna, niezależnie od ilości nagrodzonych kategorii), w związku z czym autor tekstu słuchowiska schodzi na dalszy plan.

i realizowania przez różne radiofonie. To wszystko sprzyja nadaniu im rangi „swoistego gatunku literackiego”<sup>3</sup>.

Nie wszyscy jednak badacze skłonni są traktować scenariusz jako element słuchowiska, coś na kształt partytury, czego przykładem jest z kolei stanowisko Zbigniewa Jarzębowski, zajmującego się m.in. dramaturgią Ireneusza Iredyńskiego. Słuchowisko badacz określił jako „dzieło czysto foniczne, konkretną realizację radiową”, osobno umieszczając „dramat radiowy”, czyli tekst literacki słuchowiska<sup>4</sup>. Oznaczałoby to, że słuchowisko istnieje tylko jako twór dźwiękowy, zaś jego „zapisana partytura” należy do gatunków literackich<sup>5</sup>.

Feliks Netz, wybitny twórca słuchowisk oryginalnych, zauważa, że „słuchowisko w pełni rozkwita dopiero po nagraniu. Może zaintrygować, nawet zachwycić w lekturze, ale to jest jednak materiał do realizacji”<sup>6</sup>. Odnotowuje też znamiennej tendencję do pomniejszania zasług autora w procesie powstawania słuchowisk. Zauważył bowiem, że: „Kiedyś mówiło się o autorze słuchowiska, autorem był pisarz. Dzisiaj częściej mówi się o autorze scenariusza słuchowiska”<sup>7</sup>. Scenariusz zaś w takich przypadkach pełni rolę służebną wobec realizacji fonicznej, stając się m.in. zapisem dialogów do wygłoszenia przez aktorów, didaskaliów odnoszących się do warstwy akustycznej i uwzględnianych przez realizatora dźwięków, tych elementów, które służą wizji reżysera radiowego spektaklu.

Netz, w odróżnieniu od Różewicza, jest twórcą słuchowisk pisanych tylko dla teatru radiowego, na zamówienie i konkursy ogłaszane przez to medium, jest autorem wielokrotnie nagradzanym, kojarzonym przede wszystkim z *Pokojem z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, nagrodzonym na festiwalu Dwóch Teatrów w Sopocie w 2007 r. i wyróżnionym w międzynarodowym konkursie Prix Italia jako jedno

---

<sup>3</sup> Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 214-218.

<sup>4</sup> Zob. Z. Jarzębowski, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002, s. 43-44.

<sup>5</sup> Nie przychylam się do takiego wykluczenia scenariusza z badań nad słuchowiskiem radiowym, co więcej – w swoich badaniach nad twórczością radiową Netza, ostatnio też Różewicza, uwzględniam zarówno scenariusze tego pierwszego twórcy, przechowywane w archiwach Polskiego Radia, jak też teksty dramatów autora *Białego małżeństwa*, traktowane przeze mnie jako podstawa (czyli literacki odpowiednik scenariusza słuchowiska oryginalnego) porównań zapisu dźwiękowego z literackim.

<sup>6</sup> Z listu elektronicznego F. Netza do E. Pleszkun-Olejniczakowej. Cyt. za E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 138.

<sup>7</sup> Cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Muzy rzadko się do radia przyznają”. *Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 280.

z trzech najlepszych słuchowisk<sup>8</sup>. Teksty jego sztuk ogłaszane były na łamach „Dialogu”, z najbardziej znanych wymienić można: *Michała*, *Złotą renetę*, *Balladę o fami-  
loku*, *Harmonię*, *I to jest siła, to jest moc*, *Łowcę komarów*, *Carobójców*, *Zegarek*, mono-  
dram *Odchodzimy*, czy bazującego na powieści *Urodzonego w Święto Zmarłych*<sup>9</sup>.

W rozważaniach nad specyfiką słuchowisk jako gatunków sztuki radiowej warto przywołać sądy Waldemara Modestowicza i Marka Ławrynowicza, którzy w rozmowie z Joanną Bachurą wyrazili swój sąd na temat scenariusza słuchowiska. Pierwszy z nich zauważył, iż scenariusz

*powinien posiadać tzw. cechę radiowości, tzn. przekonać potencjalnego słucha-  
cza, że ta historia może się zdarzyć wyłącznie w radiu, nie powinna być przeno-  
szona w żaden inny gatunek literacki, w żadną inną przestrzeń, bo prawdziwie  
brzmi tylko w przestrzeni radiowej. To się poniekąd wiąże z tym, iż pisarz, dra-  
maturg powinien być świadomy radiowych środków wyrazu – możliwości, ale  
i ograniczeń radia*<sup>10</sup>.

Oczywiście takie rozumienie scenariusza ma zastosowanie do słuchowisk oryginal-  
nych, inaczej jest w przypadku adaptacji, których pierwotnym przeznaczeniem i śro-  
dowiskiem niekoniecznie jest radio. Z kolei autor wielu radiowych słuchowisk, Marek  
Ławrynowicz<sup>11</sup>, podkreślił:

*Warto pamiętać, że tekst scenariusza nie jest jakimś surogatem, nie jest bezwar-  
tościowy, jest tekstem literackim, który oferuje odbiorcy inny kontakt niż kontakt  
z dziełem zrealizowanym. Dobrze jest, jeśli ktoś, kto słyszał słuchowisko, będzie  
mógł potem przeczytać tekst jego scenariusza. Być może inaczej wyobrazi sobie  
świat przedstawiony*<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Słuchowisko napisane zostało na zlecenie Radia Katowice z okazji dwudziestopięcio-  
lecia pacyfikacji kopalni „Wujek”. Wyreżyserował je Waldemar Modestowicz, dźwięk  
zrealizował Jacek Kurkowski, muzykę napisał Jan Kyks Skrzek. W słuchowisku zagrali  
m.in.: Kinga Preis, Krzysztof Kolberger, Anna Dereszowska, Adam Woronowicz. Pre-  
miera radiowa miała miejsce 17 grudnia 2006 r.

<sup>9</sup> Zaznaczyć trzeba, że w „Dialogu” drukowane były sztuki nagrodzone, pozostałe prze-  
chowywane są jako scenariusze (maszynopisy) w archiwach Polskiego Radia w War-  
szawie i Katowicach. Na potrzeby badawcze konieczne jest więc porównanie teksto-  
wych zapisów archiwalnych z wersjami dźwiękowymi, co uczyniłam we wspomnia-  
nej już monografii poświęconej twórczości radiowej Netza.

<sup>10</sup> Zob. *Aneks I*, [w:] J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, To-  
ruń 2012, s. 360.

<sup>11</sup> Zob. M. Ławrynowicz, *Niepotrzebny wiersz i inne słuchowiska*, Toruń 2010.

<sup>12</sup> *Aneks I*, [w:] J. Bachura, dz. cyt., s. 365. Dodajmy, że Ławrynowicz, używając pojęcia  
„dzieło zrealizowane”, tym samym uznaje, iż właściwym środowiskiem tego typu tek-

Twórca zajmuje więc stanowisko kompromisowe w tym sensie, iż słuchowisko nazywa „dziełem zrealizowanym” na podstawie utworu literackiego, czyli scenariusza, ze względu na jego walory artystyczne przeznaczonego też do czytelniczego odbioru, co więcej – zalecanego do konfrontacji po wysłuchaniu jego realizacji radiowej.

Jak zauważają teoretycy gatunków radiowych, pojawienie się słuchowisk adaptacyjnych, czy ogólniej tzw. adaptacji radiowych<sup>13</sup>, wynikało z dużego zapotrzebowania tego medium na twórczość, którą można byłoby zaprezentować na antenie radia, a której w wystarczającej ilości nie byli w stanie zapewnić twórcy słuchowisk oryginalnych<sup>14</sup>. Największą popularnością cieszyły się adaptacje prozy, a nie dramatów, z założenia przeznaczonych na scenę teatralną, rządzącą się innymi prawidłami niż te stosowane w radiu. Jak zauważyła Sława Bardijewska, „literatura staje się tu podstawą, a nie celem zabiegu”<sup>15</sup>, a to z tego względu, że celem adaptacji jest stworzenie nowej jakości, a nie zastąpienie oryginału. Adaptacja bowiem nie ma zastąpić książki, nie jest audiobookiem, lecz stać się winna interpretacją literatury, jej twórczym odczytaniem, reżyserią. To odmienność tworzywa decyduje o różnicach między literaturą (oryginałem), a adaptacją radiową, opartą na środkach akustycznych. Adaptacja jest przekładem intersemiotycznym ze znaków literackich na słowo mówione, na system znaków audialnych. Adaptacja prozy, dramatu, czy innych gatunków literackich jest wynikiem twórczej pracy całego zespołu, biorącego udział w przygotowaniu i realizacji słuchowiska, a więc wspomnianych już: reżysera, realizatora dźwięku i opracowania muzycznego, wreszcie - aktorów. Przemiana znaków słownych w dźwiękowe prowadzi do powstania nowej jakości, swoistej interpretacji scenariusza, którym w przypadku słuchowiska adaptacyjnego będzie tekst literacki, podlegający „obróbce”, czy „przeróbce” audialnej.

Jakkolwiek miłośnicy literatury oceniać będą każdą adaptację pod kątem jej wierności z oryginałem, to jednak nie ona, jak uważa Bardijewska, stanowi o wartości danej adaptacji. Wręcz przeciwnie: „Adaptacja to akt twórczy wymagający pełnej swobody w postępowaniu. Im będzie swobodniejsza, tym będzie bliższa pierwowzoru”<sup>16</sup>. Nie

---

stów literackich jest radio, a lektura czytelnicza może służyć konfrontacji z wersją foniczną lub też pobudzać wyobraźnię do wytworzenia innej wizji niż ta kreowana w wyemitowanym słuchowisku.

<sup>13</sup> Oprócz adaptacji dramatów mogą to być np. adaptacje prozy i poezji, przy czym odróżnić trzeba tzw. czytania, choćby w postaci audiobooków, od form słuchowiskowych.

<sup>14</sup> Obecnie sytuacja pod tym względem zmieniła się diametralnie: nie brakuje twórców słuchowisk oryginalnych, do czego zachęcają ogłaszane przez radio konkursy, z prestiżowymi konkursami krajowymi (np. sopockimi Dwoma Teatrami) i międzynarodowymi, np. cieszącym się niesłabnącą popularnością Prix Italia.

<sup>15</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 148.

<sup>16</sup> Tamże, s. 149.



jest zresztą możliwe osiągnięcie zgodności z oryginałem literackim, a to z racji odmienności tworzywa stanowiącego podstawę obu utworów. Inną, równie ważną przyczyną wspomnianej rozbieżności obu gatunków jest odmiennosc percepcji: utwór literacki z założenia przeznaczony jest do czytania (raczej cichego, rzadziej głośnego – w tym przypadku staje się interpretacją, a więc rodzajem adaptacji), może podlegać fragmentacji, inaczej ujmując, lektura może być przerywana w dowolnym momencie, stronicę można cofać, bądź kartkować do przodu, natomiast właściwością odbioru radiowego jest „jednorazowość, narzucone tempo percepcji, niemożność odwrócenia »stronicy dźwiękowej«”<sup>17</sup>.

Można też z całym przekonaniem stwierdzić, że jest to percepcja w większym stopniu angażująca uwagę odbiorcy, szczególnie jego zmysł słuchu i w odmienny sposób niż lektura wpływająca na jego wyobraźnię. Słuchowiskiem adaptacyjnym rządzą więc inne prawa niż literaturą i choć mogą być w nim wykorzystywane środki literackie to uzyskują one odmienną funkcję i kształt, a to z tego względu, że ulegają audialnemu przekładowi. Podstawą słuchowiska, zarówno oryginalnego (czyli pisanego specjalnie dla radia, mającego postać scenariusza, który różni się od utworu *stricte* literackiego), jak i adaptacyjnego, są dialogi, które budują akcję dramatyczną i kreują świat przedstawiony. Narracja pojawia się zdecydowanie rzadziej, w związku z tym, że współczesne realizacje słuchowiskowe najczęściej obywają się bez narracji i narratora, co z kolei było często praktykowane w starszych słuchowiskach<sup>18</sup>. Słuchowiskiem adaptacyjnym, podobnie jak oryginalnym, rządzą prawa estetyki radiowej, a ta z kolei w znacznej mierze zależna jest od rozwoju techniki. Istotnymi składnikami obu rodzajów słuchowisk, oprócz dialogów i monologów, wygłaszanych przez aktorów, jest muzyka, akustyka tła, czyli różnego rodzaju dźwięki imitujące odgłosy natury i otoczenia (np. dźwięki mechaniczne pracujących maszyn, tykanie zegara, syreny alarmowe, klaksony samochodowe, stukot jadących pociągów, czy ogólniej kakaofoniczny zgiełk miejski), ale też cisza, występująca nie tylko jako interwał pomiędzy poszczególnymi scenami, ale też jako znaczący środek ekspresji, przy czym niezwykle istotne jest wyważenie długości jej trwania, gdyż zbyt długi moment ciszy może zostać odebrany jako techniczne zakłócenie w emisji, zbyt krótki z kolei może być przeoczony. Do innych efektów dźwiękowych, współtworzących fonosferę słuchowisk, należy efekt cofanej lub przyspieszanej taśmy<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 150.

<sup>18</sup> W których narratora często zwano spikerem.

<sup>19</sup> We współczesnych realizacjach słuchowiskowych coraz częściej podejmuje się różnego rodzaju eksperymenty dźwiękowe, czego przejawem jest m.in. powstanie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, w Niemczech natomiast myśl i twórczość Klausa Schöninga, tworzącego w nurcie *Ars Acustica*, *Neue Hörspiel* jako alternatywie dla tradycyjnego słuchowiska. Istotne w tym aspekcie jest pojęcie schizogonii sformułowane przez Gregory'ego Whiteheada.

Maryla Hopfinger adaptację postrzega jako „przekład znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym materiale i systemie semiotycznym na inny”<sup>20</sup>. Wprawdzie jej wnioski odnoszą się do adaptacji filmowych, jednakże definicja powyższa doskonale przylega też do słuchowisk adaptacyjnych, podobnie jak ustalenia Roberta Escarpita, zauważającego, że adaptacja stanowi składnik aktu odczytania, co prowadzi do konkluzji, iż każde czytanie utworu jest adaptacją<sup>21</sup>.

Zbigniew Jarzębowski, badając słuchowiska szczecińskiego radia, zauważył z kolei, że adaptacje są najpopularniejszą postacią „uobecniania” literatury w sztukach audialnych i audiowizualnych<sup>22</sup>. Powołując się na spostrzeżenia Maryli Hopfinger, badającej adaptacje filmowe utworów literackich, zauważa on słuszność tezy o „indywidualnym, subiektywnym i twórczym akcie interpretacyjnym”<sup>23</sup> określającym adaptację, zarówno filmową, jak i radiową. Jarzębowski, jak większość badaczy, teoretyków radia, zwraca uwagę na podobne aspekty w definicji adaptacji, a mianowicie na charakter przekładu intersemiotycznego, ustanawiającego „nowy autonomiczny artefakt, który nie jest ani po-wtórzeniem, ani od-tworzeniem pierwowzoru literackiego, ale jego permanentnym współtworzeniem”<sup>24</sup>. Tym samym przypisuje adaptacji niebagatelną wartość twórczą, swoistą niezawisłość, inwencyjność zależną od reżysera i współtwórców radiowego spektaklu. Dla adaptacji radiowej charakterystyczne jest homogeniczne tworzywo, czyli warstwa dźwiękowa, ustanawiana przez takie składniki, jak: słowo brzmiące, gest foniczny, muzyka, cisza, przy czym słowo brzmiące w radiu „nie jest w pełni tożsame ani ze słowem mówionym w naturalnej sytuacji komunikacyjnej (język mówiony), [...] ani tym bardziej ze słowem pisanym”<sup>25</sup>. Słowo mówione w radiu jest zawsze kreowane przez aktorów, którzy interpretują tekst, a na ich interpretację wpływ mają warunki głosowe, którymi dysponują. Co ciekawe, z obserwacji tego badacza wynika, że dramat jest najmniej atrakcyjny jako radiowy materiał adaptacyjny, co jak zauważa, jest spowodowane zbyt silną pamięcią o teatralnym medium<sup>26</sup>. Nie stanie się to natomiast regułą w przypadku dramatów Tadeusza Różewicza, chętniej adaptowanych na antenę radia niż

---

<sup>20</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literatury. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 21.

<sup>21</sup> R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii i literatury*, t. I, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1977, s. 228-231.

<sup>22</sup> Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia*, Szczecin 2009, s. 89. Na ten temat szerzej pisze w rozdz. *Adaptacje radiowe*, s. 87-107.

<sup>23</sup> Tamże, s. 90.

<sup>24</sup> Tamże, s. 98.

<sup>25</sup> Tamże, s. 103.

<sup>26</sup> Tamże, s. 105.

inne uprawiane przez niego gatunki prozatorskie i liryczne<sup>27</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż obok teatru, zarówno tradycyjnego<sup>28</sup>, jak i teatru telewizji, radio stanowi ważny kanał przekazu i twórczą alternatywę dla sztuk, także tych pisanych niekoniecznie z myślą o teatrze radiowym. Różewicz należał do autorów, którzy nie tworzyli słuchowisk oryginalnych, czyli z założenia nie pisał dla radia, lecz dla teatru<sup>29</sup>. Przegląd radiowych realizacji jego sztuk przekonuje, że cieszyły się one sporą popularnością twórców radia i nadal są popularne<sup>30</sup>, czego dowodem jest radiowa wersja *Pułapki* ze stycznia 2016 r., wyreżyserowana przez Julię Wernio<sup>31</sup>, czy też słuchowisko *W starych dekoracjach* z maja tego samego roku, bazujące z kolei na wybranych fragmentach prozy, między innymi na opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Przywołuję tego autora z uwagi na to, że jego dramaturgia stała się przedmiotem moich badań, których rezultatem jest przygotowana do druku monografia *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu*.

<sup>28</sup> Chodzi tu oczywiście o teatr żywego słowa (żywej sceny).

<sup>29</sup> A jednak, jak słusznie zauważa Tadeusz Drewnowski, nie od razu autorowi sztuk dramatycznych udało się przebić z nimi w teatrze: „do roku 1987 większość przedstawień Różewicza to przedstawienia teatrów niezawodowych, eksperymentalnych oraz słuchowiska radiowe (nie tylko np. w USA czy byłej Jugosławii, ale i na ówczesnych terenach Czechosłowacji i NRD). Jak trudno, zwłaszcza na Zachodzie, przedostać się do teatrów zawodowych, niech świadczy fakt, że nawet – jak pisze Czerniawski – »mocny debiut Różewicza w Brytyjskim Radio«, radiofonizacja *Świadków*, dokonana w 1984 r. przez Martina Esslina, ucznia Maksa Reinhardta i autora *Teatru absurdu*, nie utorowała tej dramaturgii drogi na zawodowe sceny”. Zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 27–28.

<sup>30</sup> Jako słuchowiska zrealizowano takie sztuki Różewicza, jak: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Pogrzeb po polsku*, *Śmieszny staruszek*, *Odejście Głodomora*, *Pułapka*, *Wyszedł z domu*, jednoaktówki z *Teatru niekonsekwencji*, niektóre zaś, jak: *Kartoteka (i Kartoteka rozrzucana)*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* kilku-krotnie.

<sup>31</sup> *Pułapka* według dramatu Tadeusza Różewicza wyemitowana została w Teatrze Polskiego Radia 9 stycznia 2016 r. (w godz. 19.00–20.30) w ramach *Wieczoru ze słuchowiskiem*. Audycja została zrealizowana przy współpracy Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Muzykę do radiowego spektaklu napisał Piotr Salaber, sztukę zrealizował Tomasz Perkowski. W rolach głównych wystąpili: Marcin Bosak jako Franz, Julia Kijowska jako Greta, Piotr Adamczyk jako Maks.

<sup>32</sup> Słuchowisko to zaprezentowane zostało w radiowej Dwójce 14 maja 2016 r. w adaptacji i reżyserii Igora Gorzkowskiego, zrealizowane przy współpracy Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Akustycznie przygotował je Andrzej Brzoska, muzykę napisał Piotr Tabakiernik. W roli głównej wystąpił Henryk Talar, a obok niego aktorzy Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. W słuchowisku wykorzystano m.in. fragmenty prozy z tomu *Matka odchodzi*, z opowiadań: *Nie wiadomo skąd*, *Grzech*, *Owoc żywota* i wspomnianej już *Śmierci w starych dekoracjach*.

Podobnie jak wymienieni wyżej teoretycy radia na adaptację patrzą łódzkie badaczki: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik, zauważając, iż słuchowiska oryginalne, pisane specjalnie z myślą o radiu, chronologicznie późniejsze niż adaptacje, będące przekładem intersemiotycznym znaków literackich na znaki audialne, tym różnią się od słuchowisk adaptacyjnych, że „strukturalnie i dramaturgicznie odpowiadają specyficznym wymogom sztuki audialnej”, czyli „przeznaczone są do realizacji fonicznej”<sup>33</sup>. Z kolei podstawą adaptacji jest tekst literacki, dostosowywany do warunków prezentacji radiowej, a więc przekładany na język audialny. W praktyce jednak, jak słusznie zauważają wymienione badaczki, także słuchowiska oryginalne bazują na jakiejś postaci literackiej, na scenariuszu, a ten staje się podstawą translacji intersemiotycznej. Scenariusz więc, będący zapisem językowym, poprzez realizację audialną podlega podobnym prawom adaptacji, jak każde inne dzieło literackie. Scenariusz słuchowiska oryginalnego zazwyczaj jest zapisem schematycznym, niejako do wypełnienia, tworem w „stanie potencjalności”<sup>34</sup>, wymagającym inwencji reżysera i całego zespołu realizującego scenariusz na antenie radia. W istocie więc dojść można do przekonania, że różnice między słuchowiskiem adaptacyjnym a oryginalnym nie są tak duże, jak by się mogło początkowo wydawać<sup>35</sup>. Różniłoby je przeznaczenie, cel, jaki przyświecał ich tworzeniu, czyli intencja twórcy, która jednak mogła być zmieniana przez realizatorów sięgających po utwory literackie, przeznaczone pierwotnie do czytania, czy wystawiania na scenie teatralnej, tak jak to jest w przypadku dramatów Różewicza. Toteż, uznając słuszność powyższego spostrzeżenia, za równie trafne uznamy zdanie, iż:

*Konkretyzacja słuchowiska oryginalnego jest zatem z konieczności zawsze wyborem, pewną selekcją możliwych realizacji zapisu, dokonywaną przez reżysera*

---

<sup>33</sup> J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 143.

<sup>34</sup> Tamże, s. 149.

<sup>35</sup> Aleksandra Pawlik w swojej interpretacji i rozumieniu słuchowisk idzie najdalej, traktując każde słuchowisko jako adaptację, nawet słuchowisko oryginalne, zauważając, iż scenariusz pisany przeniesiony zostaje na antenę radiową, a więc w tym przypadku zachodzi transformacja słowa pisanego w mówione. Tak skrajne stanowisko, odmienne od stanowiska E. Pleszkun-Olejniczakowej i J. Bachury, prowadzi w zasadzie do negacji istnienia słuchowisk oryginalnych. Zob. A. Pawlik, *Słuchowisko oryginalne jako rodzaj adaptacji – o Drugim pokoju Zbigniewa Herberta*, [w:] J. Bujak (red.), *Rodzina w języku i kulturze*, Piotrków Trybunalski 2010, s. 255-267 oraz A. Pawlik [Mucha], *Współczesne tendencje rozwojowe adaptacji słuchowiskowych na tle uwarunkowań komunikacyjno-kulturowych*, [w:] *Radio i gazety. Transformacje polskich mediów po 1989 roku*, K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa (red.), Toruń 2010.

*i zespół wykonawców w indywidualnym akcie aktualizacji, a także jego interpretacją dokonaną przez reżysera – kreatora ostatecznego kształtu słuchowiska – i wykonawczy zespół aktorski<sup>36</sup>.*

Pisząc o słuchowiskach jako specyficznym gatunku sztuki radiowej, szczególnie zaś o słuchowiskach adaptacyjnych, czyli takich, które genetycznie należą do dziedziny twórczości literackiej, gdyż z założenia nie pisane były z przeznaczeniem na antenę radiową, a w związku z tym podlegają procesowi adaptacji, czyli przystosowania ich do wymogów radia, musimy brać pod uwagę wszelkie tego procesu konsekwencje i ograniczenia. Wiążą się one ze znaczną niekiedy ingerencją w tekst: skracaniem go, pomijaniem niejednokrotnie całych scen, a nawet aktów (jeżeli sztuka zachowuje tradycyjny podział sceniczny), a także przekształcaniem stylistyki, co z kolei może wynikać z dążenia do dostosowania sztuki do wymogów współczesności, np. unikania anachronizmów, uwzględniania dokonujących się zmian społecznego, obyczajowego, kulturowych czy politycznych. W tym zakresie zdecydowana większość dokonywanych na potrzeby radia adaptacji dramatów Różewicza podlegała znacznym skrótom, prowadzącym do ich treściowej kondensacji, co zresztą nie stało się regułą, zważywszy, że część z nich wyemitowano w całości albo jedynie z niewielkimi korektami. Trzeba jednak dodać, że dotyczy to sztuk krótszych, objętościowo niedużych, takich jak *Pogrzeb po polsku*, czy jednoaktówek ze zbioru *Teatr niekonsekwencji*, pozostałe, jak np. *Białe małżeństwo*, czy *Pułapka*, podlegały daleko idącym cięciom, dowodząc, iż nie zawsze sztuka sceniczna sprawdza się w radiu. Tak jest w przypadku zakończenia *Białego małżeństwa*, w którym końcowa scena, wsparta na symbolicznych gestach Bianki, wykonywanych przed lustrem, obywatelką się prawie bez słów i dźwięku, może być niezrozumiała dla słuchacza, nie znającego tekstu sztuki<sup>37</sup>. Jeśli chodzi o zakres ingerencji w stylistykę, w warstwę słowną tekstów literackich, to generalnie biorąc są to ingerencje drobne, co świadczy, iż mimo upływu wielu lat od powstania sztuk (większość z nich pochodzi z lat 60. XX wieku) zachowały one aktualność i uniwersalność, niejednokrotnie zadziwiając odniesieniem do problemów współczesności, takich jak: powszechny konsumpcjonizm, materializm, śmieciowość kultury, podleganie presji i zniewoleniu przez przekazy medialne, upadek wartości duchowych, konformizm i unifikacja, zacieranie odrębności, indywidualności narodów i społeczeństw.

Innego typu ograniczenia wiążące się z adaptacją sztuk dramatycznych wynikają z faktu, iż tekst literacki w tym przypadku nie jest typowym, słuchowiskowym scenariuszem, w który wpisana byłaby wizja radiowa, różniąca się w sposób zasadniczy

---

<sup>36</sup> J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 149.

<sup>37</sup> Zakończenie to sprawiało również kłopoty realizatorom teatralnym, co, jak zauważył Tadeusz Różewicz w rozmowie z Kazimierzem Braunem, wynikać mogło z niezrozumienia, nieuważnego, czy błędnego odczytania symbolicznej transgresji bohaterki, upominającej się o uznanie człowieczeństwa w kobiecie. Zob. K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 35-41.

od wizji scenicznej tworzonej na deskach teatru. Toteż didaskalia, stanowiące integralną część dramatów, w tym wypadku nakierowane są na kreowanie wizji teatralnej, zauważyć zaś można pomijanie, bądź niedostateczne akcentowanie wskazówek akustycznych, zwłaszcza tych tworzących w słuchowisku radiowym specyficzną fonosferę. Nie bez znaczenia jest fakt, iż Różewicz raczej nie był słuchowcem, lecz wzrokowcem, z czym się nie krył i co znalazło odzwierciedlenie w kształcie scenicznym jego dramatów. Inaczej jest w przypadku Netza, obdarzonego wyobraźnią radiową, twórcą przez wiele lat pracującym w katowickim radiu, doskonale wyczuwającym możliwości tego medium i uwzględniającym je w swoich sztukach. Specyficzna jest też ich tematyka, oscylująca wokół ważnych wydarzeń historycznych, prezentowanych najczęściej w lokalnej scenerii regionu śląskiego: począwszy od powstań śląskich i II wojny światowej w *Michale* i *Złotej reneście*, poprzez pacyfikację kopalni „Wujek” w *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską*, czy odwołania do katastrofy smoleńskiej w monodramie *Odchodzimy*, bazującym jednak na opowieści niedoszłego uczestnika tragicznego lotu, bohatera ze Śląska.

Twórca słuchowisk oryginalnych, często traktujący tekst sztuki jako scenariusz, skupia się na wykreowaniu świata przedstawionego przemawiającego do wyobraźni słuchacza, bazującego na bodźcach akustycznych, takich jak: głos aktora, gest akustyczny, odgłosy tła, muzyka i cisza. Stara się przy pomocy tych środków imitować rzeczywistość zbliżoną do wyobrażeń potocznych, wykorzystując w tym celu zasadę typowości, np. kreując przestrzeń domową wprowadza dźwięk zegara w tle, czy sugeruje odgłosy spożywania posiłków przy stole. Skutecznym środkiem budowania „przestrzeni radiowej” jest zasada kontrastu, na której opierać się może przeciwstawienie wnętrza (np. domu) i świata zewnętrznego (np. ulicy). Podobną funkcję spełnia muzyka o wyrazistym charakterze, współtworząc nastrój (np. sielankowy, romantyczny, ale też groźny, niepokojący, kakofoniczny), czy uwyplukając emocje postaci, których twarzy i gestów słuchacz nie ma możliwości zaobserwować. I wreszcie – głos, stanowiący podstawę kreacji postaci, głos „opisujący” wiek, charakter, emocje, relacje z innymi, stosunek do świata. Bohater słuchowiska, kreowany przez aktora w radiu, w odróżnieniu od aktora teatralnego, nie ma sposobności wyglądem czy gestykulacją, mimiką twarzy dopowiedzieć tego, czego nie zapisano w dialogach, bądź jest to w tekście, ale gest mógłby w sposób wyrazisty to wzmocnić. Tutaj więc zasada, „czego nie dopowiem, to do-wyglądam” nie ma zastosowania. Możliwości ekspresji w spektaklu radiowym są więc inne, wydaje się, że pod niektórymi względami ograniczone w stosunku do spektaklu scenicznego. Twórca słuchowisk oryginalnych ma tego świadomość, toteż pisząc sztukę dla radia uwzględnia takie aspekty, jak ograniczony czas emisji (stąd dążenie do kondensacji treści, lapidarności scen i dialogów, skrótów i reprezentacji wydarzeń), specyfika środków ekspresji (głos, akustyka tła, muzyka, cisza, ale też charakterystyczna delimitacja treści) i najoogólniej – poetyka słuchowiska, uwzględniająca możliwości wyobraźni słuchacza. Biorąc to pod uwagę łatwiej zrozumiemy odmienności rządzące zasadą budowy i radiowego funkcjonowania słuchowiska oryginalnego oraz adaptacyjnego, podob-

nie jak zauważymy różnice pomiędzy sztuką teatralną a radiową. Przekład intersemiotyczny w każdym przypadku wiąże się z procesem adaptacji, a dotyczy to w równym stopniu radia, teatru, czy filmu. Rozpatrując specyfikę istnienia twórczości Różewicza, zwłaszcza obecności jego sztuk w radiu, traktujemy literackie zapisy tychże dramatów jako scenariusze. Toteż uwagę skupić musimy na porównaniu tekstów literackich z ich dźwiękowymi realizacjami (adaptacjami). Dla twórców słuchowiska, z reżyserem na czele, właśnie tekst sztuki jest scenariuszem, punktem wyjścia dla przekształceń składających się na proces adaptacji. W analizach tego typu słuchowisk trzeba więc skoncentrować uwagę na opisie oraz interpretacji wspomnianych przekształceń, zaobserwowanych po odsłuchaniu wyemitowanych na antenie radia archiwalnych wersji słuchowisk, zestawianych z tekstami sztuk (tu przykładowo przywoływanego Różewicza), na których oparte były poszczególne adaptacje<sup>38</sup>.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe rozważania stwierdzić mogę, iż zasadniczą różnicę pomiędzy słuchowiskiem oryginalnym a adaptacyjnym widziałabym w tym, że w przypadku tego pierwszego jego autor inaczej kreuje świat przedstawiony, dążąc do skrótu i kondensacji związanych ze specyfiką emisji radiowej oraz z uwzględnieniem charakterystycznego tworzywa, budującego fonosferę, wpływającego na wyobraźnię słuchacza, pozbawionego wizualnych przedstawień, ułatwiających odbiór sztuk scenicznych. Twórca słuchowiska oryginalnego dąży więc do wytworzenia iluzji rzeczywistego życia, do wyobraźniowego odtworzenia konfliktów i wydarzeń, których nie może uobecnić poprzez gest, mimikę, ruch, wygląd postaci, miejsc i rekwizytów wypełniających przestrzeń. Środki wizualne zamienia więc (niejako kompensując wspomniane ograniczenia) na akustyczne.

Netz tę skrótowość i metaforyczność słuchowisk oryginalnych porównał do poezji, w rozmowie z Justyną Jaworską podkreślając: „Myślę, że słuchowisko, w przeciwieństwie do filmu, poszło w stronę wyobraźni, metafory, paraboli, słowem – w stronę poezji. Tam jest jego miejsce”<sup>39</sup>. Przekonanie to potwierdził także w rozmowie z Wiesławą Konopelską, dodając, iż „słuchowisko jest w gruncie rzeczy utworem poetyckim, to ten sam rodzaj wyobraźni, wrażliwości, który na dodatek znakomicie sprawdza się w radiu”<sup>40</sup>. Ogląd słuchowisk tego twórcy, porównanie dźwiękowych realizacji z tekstami sztuk (scenariuszami) prowadzi do wniosku, że autor doskonale wyważył zarówno ich długość, dostosowując ją do zwyczajowego czasu emisji słuchowiska, jak też uwzględnił radiowe środki ekspresji. Z przebadanych przeze mnie

---

<sup>38</sup> Porównując radiowe wersje z tekstami dramatów Różewicza doszłam do wniosku, iż w większości przypadków reżyserzy i realizatorzy słuchowisk adaptacyjnych, powołując się na formułę „realizacji na podstawie”, dokonywali autorytatywnych wyborów, skracając poszczególne sceny, czy całkowicie z nich rezygnując, co nie było korzystne dla tekstów literackich, niekiedy znacznie zubożając ich warstwę znaczeniową.

<sup>39</sup> F. Netz, *Metafizyka radia*, „Dialog” nr 7-8/2009, s. 172.

<sup>40</sup> Ład serca i wielki zamęt, z F. Netzem rozm. W. Konopelska, „Panorama” 7/1996, s. 8.

sztuk Netza jedynie słuchowiskowa wersja *Zegarka* uległa znaczącym skrótom, widocznym szczególnie w opuszczonej w czasie emisji scenie dyskusji praktyków i teoretyków radia, zastanawiających się nad specyfiką teatru wyobraźni<sup>41</sup>.

Można więc powiedzieć, że jeśli twórca słuchowiska oryginalnego, świadomy ograniczeń i możliwości wynikających ze specyfiki tego gatunku radiowego, sam sobie narzuca dyscyplinę w zakresie kondensacji i metaforyzacji treści, przekazywanych w ograniczonym czasie antenowym, o tyle w słuchowiskowej adaptacji dramatów (np. scenicznych) takich przystosowań dokonuje reżyser i realizatorzy, czasem powierzając to zadanie autorowi. W rozmowie z Witoldem Turantem trafnie tę specyfikę słuchowiska oryginalnego ujął Netz, zauważając, iż:

*Słuchowisko jest sztuką. [...] To właściwie jest rodzaj dramatu, tylko bardziej skomprimowany. Na antenie radiowej nie mamy dwóch godzin do dyspozycji. Dawniej była to godzina, a obecnie coraz częściej pięćdziesiąt minut. Częściej pół godziny. [...] Ja muszę stworzyć świat, muszę stworzyć postaci, jakiś konflikt, muszę stworzyć tym postaciom niebo i ziemię. I to wszystko musi żyć i oddychać, musi mieć swoją krew i swoje powietrze. Słuchowiska nie pisze się ot tak sobie. Najczęściej pisze się na zamówienie. Ja muszę wiedzieć, że robię to dla radia i że ktoś na to czeka. Pisze się także na konkurs<sup>42</sup>.*

Jak widać z powyższego, z konieczności skrótoowego przeglądu stanowisk, teoretyczne rozważania na temat specyfiki słuchowisk adaptacyjnych i oryginalnych mają swoją długą tradycję badawczą, sięgającą początków twórczości polskiej szkoły słuchowisk, poddawanej wnikliwym analizom oraz interpretacjom przez czołowych badaczy, takich jak Sława Bardijewska czy Maryla Hopfinger<sup>43</sup>. Przy wielości prezentowanych przez badaczy zdań zauważyć można zbieżność wniosków i powtarzalną skłonność do klasyfikowania jednego z najpopularniejszych gatunków radiowych, jakim jest słuchowisko, zgodnie z tendencją logocentryczną (to stanowisko przeważało w starszych badaniach i dotyczyło zwłaszcza adaptacji dokonywanych na bazie utworów literackich) oraz tendencją radiofoniczną, skupiającą się na określaniu specyfiki słuchowisk oryginalnych, pisanych dla radia i nakierowanych na wykorzystanie środków i metod właściwych dla tego medium, związanych też ze

---

<sup>41</sup> Odbyło się to z wielką szkodą dla wymowy tego utworu, nawiązującego do początków sztuki słuchowiskowej, do debat toczonych w środowisku radiowców, z Witoldem Hulewiczem na czele.

<sup>42</sup> *Mieć trzyestu czytelników*, rozmowa W. Turanta z F. Netzem, [w:] M. Kisiel, T. Sierny (red.), *Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza*, Katowice 2009, s. 21-22.

<sup>43</sup> Na wspomniane badania powołuję się w dwóch monografiach, poświęconych m.in. twórczości radiowej Feliksa Netza: *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012, w rozdz. VIII. *Twórca słuchowisk, czyli przygoda z dźwiękiem*, s. 217-263 oraz w książce *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.



specyfiką odbioru słuchowego<sup>44</sup>. Tematyka powyższa wydaje się być szczególnie istotna nie tylko dla teoretyków radia, ale też dla literaturoznawców, badających „radiowy żywot” sztuk dramatycznych poddawanych procesowi adaptacji<sup>45</sup>, tak jak to jest w przypadku utworów Tadeusza Różewicza, istniejących na zupełnie innej zasadzie niż słuchowiska oryginalne, tworzone między innymi przez Feliksa Netza.

## Bibliografia

1. Bachura J., *Audialny gatunek „sztuki słowa”. O scenariuszach radiowego teatru*, „Media-Kultura-Społeczeństwo” nr 3/2008.
2. Bachura J., *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.
3. Bachura J., Pawlik A., *Słuchowisko i jego „anatomia”*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
4. Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
5. Blaustein L., *Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie*, Z. Rosińska, Kraków 2005.
6. Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
7. Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.
8. Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii i literatury*, t. I, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1977.

---

<sup>44</sup> Piszą na ten temat K. Laskowicz, *Świat za drzwiami. Początki myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983; J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002; L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego i Czym naprawdę jest Teatr Wyobraźni*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie*, Z. Rosińska, Kraków 2005, s. 145-200. Zob. także E. Godlewska, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” nr 7-8/2009, s. 142-148. Na temat specyfiki słuchowiska adaptacyjnego piszą również cytowani: S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia. Studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009, E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku* oraz J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 59-140 oraz s. 141-179.

<sup>45</sup> Teoretycy radia w zdecydowanej większości podkreślają, iż adaptacje radiowe bliższe są filmowemu niż teatralnym, a istotnym łącznikiem wydaje się być porównywalna technika montażu. Zob. np. J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry...*, dz. cyt., s. 217-243.

9. Godlewska E., *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” nr 7-8/2009.
10. Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literatury. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
11. Hopfinger M., *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985.
12. Jarzębowski Z., *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002.
13. Jarzębowski Z., *Słuchowiska szczecińskiego radia. Studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.
14. Laskowicz K., *Świat za drzwiami. Początki myśli radiozawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.
15. Ławrynowicz M., *Niepotrzebny wiersz i inne słuchowiska*, Toruń 2010.
16. Netz F. (wywiad przepr. W. Konopelska), *Ład serca i wielki zamęt*, „Panorama” 7/1996.
17. Netz F. (wywiad przepr. W. Turant), *Mieć trzystu czytelników*, [w:] M. Kisiel, T. Sierny (red.), *Nie byłem sam. Na siedemdziesięciolecie urodzin Feliksa Netza*, Katowice 2009.
18. Netz F., *Metafizyka radia*, „Dialog” nr 7-8/2009.
19. Pawlik [Mucha] A., *Współczesne tendencje rozwojowe adaptacji słuchowiskowych na tle uwarunkowań komunikacyjno-kulturowych*, [w:] K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa (red.), *Radio i gazety. Transformacje polskich mediów po 1989 roku*, Toruń 2010.
20. Pawlik A., *Słuchowisko oryginalne jako rodzaj adaptacji – o Drugim pokoju Zbigniewa Herberta*, [w:] J. Bujak-Lechowicz (red.), *Rodzina w języku i kulturze*, Piotrków Trybunalski 2010.
21. Pleszkun-Olejniczakowa E., *„Muzy rzadko się do radia przyznają”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
22. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
23. Stachyra G., *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.
24. Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002.
25. Zwolińska B., *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012.
26. Zwolińska B., *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.

# Para live – między teatrem wyobraźni a rzetelnym przekazem radiowym

*Magdalena Szydłowska*

*Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie*

Artykuł podejmuje problematykę emblematycznego aspektu pragmatyki radiowej. Tak zwane wejście na żywo – live, a także audycja prowadzona w konwencji na żywo w eterze jest wręcz kanonicznym przejawem radiowej aktywności. Autorka bada, czym współcześnie jest ta formuła, czy podlega ona kategoryzacji? Wreszcie, jaka jest granica między prawdą i fikcją przekazu „na żywo” i czy rzeczywiście jest on „na żywo”? Niniejsze zagadnienia warte są analizy, a przynajmniej refleksji. Nie jest to próba wywołania nowego gatunku ani też analiza genologiczna. Jest to nakreślenie interesującego zjawiska obecnego w radiowej praktyce.

**Słowa kluczowe:** radio, historia radia, gatunki radiowe, czas w radiu, temporalność.

## **Para live – between the radio theatre and a meaningful, reliable radio message**

The paper relates to the question of emblematic radio pragmatics. Live reporting or live programmes are canonical forms of broadcasting activity. The author researches the issue of what this formula consists in currently and whether it is eligible for categorization. Finally, there is the question of a boundary between the truth and fiction of live broadcasting and another, no less important, whether it is really live. Those issues are worth analyzing or they at least deserve a reflection. The present analysis is not an attempt to create a new radio genre, nor is it an analysis of a genre. It is an attempt to describe an interesting phenomenon functioning in the broadcasting practice.

**Key words:** radio, the history of the radio, radio genres, time in the radio, temporariness.

Tak zwane wejście na żywo – live<sup>1</sup>, czy też audycja prowadzona w konwencji na żywo w eterze jest wręcz kanonicznym przejawem radiowej aktywności. Czy współcześnie jest ta formuła, czy podlega ona kategoryzacji? Wreszcie, jaka jest granica między prawdą i fikcją przekazu na żywo i czy rzeczywiście jest on na żywo? Niniejsze zagadnienia warte są analizy, a przynajmniej refleksji. Nie jest to próba wywołania nowego gatunku, ani też analiza genologiczna. Jest to nakreślenie interesującego zjawiska, obecnego w radiowej praktyce.

Inspiracją do niniejszej analizy były istniejące w eterze egzemplifikacje tego rodzaju działań: „Jestem na żywo. Pytacie państwo, czy udaję, czy rzeczywiście jestem na żywo. Zaraz to państwu, po piosence udowodnię” – komentował w niedzielnej audycji, w radiowej Trójce, Wojciech Mann<sup>2</sup>. I tak rzeczywiście się stało. Tuż po piosence redaktor podał czas i odniósł się bezpośrednio do słuchacza, który za pośrednictwem poczty elektronicznej kwestionował jego obecność na żywo, na radiowej antenie. Dlaczego słuchaczowi zależało na tym, by dziennikarz był na żywo? Jest to wszak autorski program muzyczny, który nie wymaga takiej formuły, a technologiczne możliwości pozwalają na nagrywanie i odtwarzanie audycji. Niemniej warto wskazać na pewien specyficzny kontekst relacji nadawca - odbiorca. Pewnego rodzaju rozgrywkę między autorem i całym audytorium, a zwłaszcza zindywidualizowanym słuchaczem. Mam na myśli próbę nawiązania bezpośredniego kontaktu w medium intymnym, jakim bez wątpienia jest radio.

Słuchacz w perspektywie linearnej odbioru, przy odbiorniku radiowym, pozyskuje dane na żywo. Nadawca oczywiście emituje program, ale nie oznacza to, że w studiu są obecni dziennikarze, wszak mogli dokonać uprzednio nagrania i emisja odbywa się z przysłowiowej „puszki”. Przekaz live i słuchanie radia na żywo jest naturalne. Wystarczy przekręcić gałkę, wcisnąć guzik, uruchomić internet i już jest odbiór live. Czyli w relacji słuchacz – nadawca, ja odbieram radio na żywo, program jest nadawany na żywo. Skoro odbiorca słyszy program to musi to być przekaz live. Zatem wszystko dzieje się tu i teraz.

Za sprawą konwergencji można pozyskiwać radiowe treści z internetu. Są strony, które w sposób kompleksowy proponują nam bogatą ofertę rynku radiowego z uwzględnieniem polskich nadawców, ale nie tylko. Wystarczy kliknąć i na żywo przechodzimy do określonego nadawcy<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Autorka tekstu stosuje przemiennie określenie polskie – na żywo i angielskie live. Jest to spowodowane równoległą obecnością obu pojęć w medioznawczej literaturze. Pozwala także na uniknięcie ciągłych powtórzeń.

<sup>2</sup> *Piosenki bez granic*, W. Mann, III Program Polskiego Radia, 9.11.2016.

<sup>3</sup> Rozgłośnie radiowe posiadają swoje strony internetowe, które umożliwiają odbiór radia. Istnieją także skondensowane portale kumulujące większą liczbę nadawców radiowych, przykładowo: Twoje ulubione stacje radiowe, <http://radio.nadaje.com/pl/>.

Formuła live jest to pewnego rodzaju figura radiowa, sposób „opakowania” przekazu wykorzystujący specyficzne dla określonego medium kody, techniki i konwencje. Medioznawcy: Lisa Taylor i Andrew Willis wskazują na obecność komunikacyjnych strategii, które stają się powszechne w użyciu na zasadzie konwencjonalizacji<sup>4</sup>. Mamy do czynienia właśnie z tego rodzaju zjawiskiem. Jest ono faktem, obowiązującą tendencją. Co więcej, można odnieść wrażenie, iż dzieje się tak na rzecz poprawy atrakcyjności komunikacji. Owo manipulowanie może być źródłem przyjemności. Jest także podbiciem waloru aktualności nadawania, bycia tu i teraz, obok. Można zaryzykować tezę, iż jest to relacja partycypacyjna. Słuchacz towarzyszy nadawcy w percepcji jeden do jednego. Jest odbiorcą komunikatu i jego bezpośrednim uczestnikiem.

## Historyczne peregrynacje

Prowadząc nieformalne peregrynacje po historii Polskiego Radia, czy też za Ryszardem Kapuścińskim - wchodząc w rwący nurt historii radia, można zauważyć pewną cykliczność. Historia radia i przekazu na żywo w eterze jest to figura tożsama. Zaczęło się od przekazu na żywo, tu u podstaw leżały oczywiście kwestie techniczne. Program Polskiego Radia aż do połowy lat 30. był nadawany na żywo. Wyjątek stanowiła muzyka, tzw. płyty twarde otrzymywane od krajowych i zagranicznych firm fonograficznych. Radio nie posiadało wówczas urządzeń nagrywających. Pierwsze tego typu oprzyrządowanie pojawiło się pod koniec 1934 r. Była to aparatura Neumana do nagrywania dźwięku na płytach gramofonowych (miękkich lub decylitrowych)<sup>5</sup>. Rok później aparatura została zainstalowana w wozach transmisyjnych. Pozwoliło to na zewnętrzne nagrywanie i wyjście poza studia radiowe. W tymże roku pozyskano także urządzenia marki Stille'a i rejestrację materiału dźwiękowego na taśmie stalowej. Do 1939 r. Polskie Radio utrzymało na płytach 3200 audycji<sup>6</sup>. Można zatem przyjąć, iż przemiennie wykorzystywano nagrania z „puszki” i nadawano w formule live.

W tym miejscu nie można również pominąć ważkiego aspektu wynikającego z możliwości rejestracji dźwięku. Mam na myśli budowanie zasobu archiwum dźwiękowego, zbioru artefaktów, zobiektywizowanego zapisu pamięci kulturowej i historycznej zarazem<sup>7</sup>. Oczywiście nie każda zapisana audycja jest egzemplifikacją tego

---

<sup>4</sup> L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo*, Kraków 2006, s. 4.

<sup>5</sup> Urządzenie pozwalało na rejestrację stosunkowo krótkich materiałów, do trzech i pół minuty. Dłuższe audycje były nagrywane na kilku, kilkunastu płytach. Zob. S. Mischak, *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Warszawa 1972, s. 13.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> O walorach tego typu zbioru w szerokim kontekście pamięci i pamiętania piszą między innymi Barbara Szacka i Paul Connerton: B. Szacka, *Czas przeszły. Pamięć. Mit*, Warszawa: Scholar, 2005; P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, WUW, Warszawa 1989.

zjawiska. Niemniej nie wolno pominąć tego kontekstu, wynikającego z zapisu danych.

W okresie powojennym dominowało radio na żywo, pierwsze magnetofony typu stacyjnego, sprowadzone z Wielkiej Brytanii, wprowadzono do eksploatacji w 1949 r. Oczywiście wciąż nagrywano na płytach, ale technologicznie nie pozwalało to na intensyfikację zapisu. Pierwszy magnetofon zapisujący na pokrytej emalią taśmie celulooidowej – aparaturę firmy „Philips-Miller” uruchomiono w 1948 r. Było to jednak wciąż nagranie bez możliwości kasowania, odtwarzane za pośrednictwem komórki fotoelektrycznej. W 1949 r. we wszystkich rozgłośniach Polskiego Radia w Polsce było łącznie 90 magnetofonów przenośnych. Dekadę później liczba ta imponująco wzrosła, w 1965 r. radio posiadało 772 urządzenia rejestrujące<sup>8</sup>.

Dzięki wprowadzeniu magnetofonów uległa także zmianie konwencja nadawania. Prawie 90% stanowiły formy realizowane za pośrednictwem taśmy, dotyczyło to nie tylko produkcji wymagających tego rodzaju opracowania, a stało się wręcz formułą obowiązującą<sup>9</sup>. Należy wspomnieć, że taśma była także wygodna z perspektywy wszechobecnej cenzury. Cenzura sprawowana przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW) i podległe mu placówki w całym kraju miała szerokie uprawnienia. Urzędowi powierzono obowiązki koncesyjne. Oznaczało to, że poza samą ingerencją w treści zamieszczane na łamach i w eterze wpływał także na częstotliwość ukazywania się, poszczególnych nakładów oraz na skład personalny redakcji<sup>10</sup>. Nie można zapominać także o roli inspirującej, którą pełniła cenzura, mianowicie o narzucaniu określonych treści za sprawą tak zwanych „wskazówek operatywnych” przekazywanych redakcjom. Zakres działań był bardzo szeroki, poczynszy od podstawowej kontroli po indoktrynację polityczną. Na początku lat 50. wprowa-

---

<sup>8</sup> Łącznie było to: 330 magnetofonów stacyjnych, 121 montażowych, 143 przenośne, 172 reportażowe i 6 specjalnych. S. Miszczak, dz. cyt., s. 534.

<sup>9</sup> Nawet formy magazynowe, które ze współczesnej perspektywy radiozawczej są szalenie trudne do tego rodzaju produkcji, czyli uprzedniego nagrywania i późniejszej emisji. Mam tu na myśli chociażby magazyny: *Muzyka i aktualności* i *Z kraju i ze świata*. D. Grzelewska, *Historia polskiej radiofonii w latach 1926-1989* [w:] *Prasa Radio i Telewizja w Polsce. Zarys Dziejów*, Warszawa 2001, s. 246.

<sup>10</sup> Do jego zadań należał „nadzór” nad prasą i jej rozpowszechnianiem, przede wszystkim jednak jej kontrola. GUKPPIW miał „Nie dopuszczać do godzenia w ustrój państwa, uprawiania propagandy wojennej, ujawniania tajemnic państwowych, działania na szkodę polityki zagranicznej państwa, naruszania prawa i dobrych obyczajów oraz wprowadzania w błąd opinii publicznej przez podawanie opinii niezgodnych z rzeczywistością”. Ogólnikowość wszystkich zadań, zwłaszcza pierwszego i ostatniego dawała instytucji szerokie pole manewru. Dostosowywane warto nadmienić, do okoliczności. R. Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009, s. 180-182.

dono jeszcze jedną zasadę - cenzorzy byli oddelegowywani do poszczególnych redakcji radiowych. Gwarantem „bezpiecznej” anteny miała również być Redakcja Kontrolna, została ona rozwiązana dopiero w 1956 r. Pełniła podobną rolę do cenzury, ingerowała głównie w treści polityczne, ale nie tylko. A taśma, w przeciwieństwie do nadawania na żywo była znakomitym materiałem do kontroli. Wszystko to, co okazywało się na antenie było wcześniej przygotowane i nagrane, częściowo także nacytywane przez spikerów. Radio kuriozalnie przybierało postać „czytanej gazety”.

Końcówka lat 60. i złota gierkowska dekada to powrót do radia na żywo oraz początek interakcji ze słuchaczem. Wówczas oczywiście jedynie za pośrednictwem telefonów i listów. Pojawiły się dynamiczne, interaktywne formy z teleuczestnictwem<sup>11</sup>. Dziś powiedzielibyśmy infotainmentowe: *Poranek z radiem* przekształcony w *Sygnaly dnia*, *Lato z radiem*, *W samo południe*, *Cztery pory roku*. Nowa, atrakcyjna formuła radiowa bez wątpienia ułatwiała kontakt ze słuchaczami. Zgodnie zresztą z konwencją obowiązująca już w radiofonii światowej, gdzie radio poza prymarną rolę informacyjną pełni rolę rozrywkową.

Medioznawca Stanisław Jędrzejewski trafnie wskazuje na zjawisko dyzertyfikacji programowej, reorganizacji i specjalizacji wymuszającej także zmiany gatunkowe w nadawaniu, a także inny, bezpośredni model komunikacji zewnętrznej. Mam tu na myśli „otwartość” i nową dynamikę w relacji nadawca - odbiorca, zauważalną w latach 70. Jest to czas zadawania się nowej koncepcyjnie stacji radiowej – III Programu Polskiego Radia w eterze. I zupełnie innej atrakcyjniejszej stylistyki nadawczej.

Lata 80. to czas stagnacji, wymuszony politycznymi okolicznościami. Radio znów zostaje poddane wnikliwej cenzurze. Niemniej nie rezygnuje już, w przewadze, z nadawania na żywo. Występuje jednak zjawisko autocenzury, czyli samokontroli dziennikarskiej. Mam tu na myśli świadome, bezpieczne polityczne antenowe trwanie.

Ostatnia dekada ubiegłego wieku to wręcz rozkwit radia na żywo, spowodowany kształtem i dynamiką ewaluowania rynku medialnego i technologicznego przełomu, a także pojawieniem się zjawiska konwergencji. Ale to już rzecz na zupełnie inne rozważania.

---

<sup>11</sup> G. Stachyra, *Rozrywka we współczesnym radiu*, [w:] M. Piechota, G. Stachyra, P. Nowak (red.), *Rozrywka w mediach i komunikacji społecznej*, Lublin 2012, s. 53.

## Czas w perspektywie radiowej i w ujęciu ontologicznym

Czas to z perspektywy radiowej pojęcie podstawowe. Czas jest kategorią wieloznaczną. Za *Uniwersalnym Słownikiem Języka Polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza, można przytoczyć leksykograficzną definicję czasu, stricte językową:

*Nieprzerwany ciąg następujących po sobie chwil, ciągłe trwanie, chwila, moment, pora, wyodrębniony okres, określona pora, w której się coś dzieje lub coś jest wykonywane, sposób obliczania, wyznaczania czasu, chronologicznego uszeregowania zdarzeń*<sup>12</sup>.

Wszystkie przytoczone definicje przenikają się wzajemnie, stanowią w pewnym sensie złożony konsekwentny zasób pojęciowy. Językoznawca Oleg Leszczak wskazuje, iż określenia czasu w przewadze zawierają ważne treści niezbędne przy podejmowaniu refleksji ontologicznej:

*Są to czynniki: procesualny (gdyż czas jest czymś, „w czym” coś się dzieje lub jest wykonywane, coś trwa) oraz antropiczny (gdyż określenie czasu uzależnia się od ludzkiej zdolności dzielenia całości na części – odcinek, częśćka, przedział, wybierać – wyodrębniony, oceniać – bardzo krótki, maleńka)*<sup>13</sup>.

Radio jest ściśle usytuowane w nurcie czasowym, jest mu całkowicie podporządkowane. Z perspektywy radiowej czas jest to pojęcie prymarne, determinuje przekaz i wyznacza porządek. Jest w pewnym sensie stylistą wymuszającym konsekwentne przestrzeganie dyscypliny. Antropolog Edward Hall celnie odnotowuje, że każda kultura wykształciła swój własny styl zarządzania czasem. Jeśli przyjmiemy, że radio, jako nadawca, podmiot o cechach ściśle zdefiniowanych i o uporządkowanym rygorze, jest swojego rodzaju kulturą, zatem jak najbardziej pozyskało umiejętność organizacji temporalnej. Jednocześnie zarządzanie czasem jest działaniem konsekwentnym i zorientowanym na określony cel – interakcje z audytorium. Jest to praktyka precyzyjna i ustandaryzowana. Jest także modyfikowalna i stale optymalizowana, czemu służyć mogą praktyki manipulacyjne, będące pewnego rodzaju, zakładam optymistycznie, bezpieczną grą z czasem i odbiorcą zarazem<sup>14</sup>. Pod warunkiem, że dziennikarze, czyli podmiot sprawczy czynią to konsekwentnie, a otrzymany do dyspozycji czas jest wykorzystany sensownie i optymalnie. I jeszcze jedna istotna kwestia, choć poruszamy się w odpowiednim porządku czasowym, nie jest to umiejętność wrodzona, a bardziej wyuczona. Badania chronopsychologiczne poświęcone relacjom między czasem i umysłem, psychologicznym aspektem funkcjonowania dobowego człowieka wykazują, że potrzebujemy informacji o godzinach,

---

<sup>12</sup> *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, S. Dubisz (red.), t.1., Warszawa 2003, s. 508-509.

<sup>13</sup> O. Leszczak, *Ontologia czasu i przestrzeni w definicjach słownikowych i encyklopedycznych: analiza konceptualna*, [w:] „The Peculiarity of Man”, T. 1, nr 19/2014, s. 16-17.

<sup>14</sup> Mam na myśli tylko i wyłącznie sprawne poruszanie się w wyznaczonym czasie, owszem chronologicznie usytuowanym, jednak nietraktowanym linearnie.



przebiegu doby, bowiem bez nich nasza świadomość czasowa może ulec zniekształceniu<sup>15</sup>. Ponadto Hall wskazuje na obecność dwóch rodzajów czasu: polichromatycznego i obecnego w naszej kulturze monochromatycznego, który wymusza kolejność i porządek działań.

Tak konstruowana jest także ramówka radiowa, jest ona ściśle czasowo wyznaczona. Czas w tej perspektywie ma charakter wartości zinterioryzowanej (uwewnętrznionej), choć o ironio nadawca wpisuje nas w określoną sytuację, która staje się oczywista i naturalna. Ów pozorowany porządek czasowy wpływa na sposób myślenia odbiorców, nie dając tego jednocześnie po sobie poznać (z wyjątkiem jednostek bardzo świadomych uwarunkowań kulturowych) i wpływa na to, że przyjmujemy określony stan rzeczy. A we współczesnej praktyce radiowej czas determinuje postawy, oczekujemy od nadawcy, że rzeczy dzieją się tu i teraz. Nadawca w dobrze rozumianym interesie podąża za tą koncepcją i pozwala na bezpośrednią partycypację słuchaczom. Rzecz z pozoru jest naturalna, bowiem w zabieganym i niepozostawiającym czasu na wytchnienie świecie, zmuszeni jesteśmy do intensywności doświadczeń i symultaniczności działań. Można tu sięgnąć po koncepcję antropologa Thomasa Eriksena, mianowicie po tzw.: tyranię chwili. Wpisuje się w nią silny przekaz na żywo i stała dążność do niesienia informacji oraz stosowania różnych metod w celu ich usprawnienia. Eriksenowski „szybki czas”, opresja wynikająca z rozwoju kultury ponowoczesnej, technologicznego boomu, zmusza do intensyfikacji działań. Co nie zawsze idzie w parze z jakością. Niemniej zmusza do wykorzystywania wszelkich usprawniających narzędzi. Jest to niestety zbyt pospieszna zmiana charakteru kultury<sup>16</sup>. Widoczna także w zdynamizowanej ramówce radiowej. Owa wielobarwność narzędziowa i gatunkowa jest także elementem gry ze słuchaczem, pozyskującym na określonych zasadach dane. Czasowy porządek nadawczy w radiu polegający na umiejętnym, czasowo umotywowanym sekwencjonowaniu danych jest pewnego rodzaju kulturą organizacyjną medium elektronicznego. Socjolog Krzysztof Konecki rozumie kulturą organizacyjną, jako pewien system wartości i norm, rytuałów, wypracowanych reguł działania a także wewnętrzną strukturę danego podmiotu. Radio idealnie wpisuje się w tę koncepcję.

---

<sup>15</sup> W. Ciarkowska, *Znaczenie automatyzmów biologicznych i psychicznych w przystosowaniu do otoczenia*, [w:] M. Jarymowicz, R. Ohme (red.), *Natura automatyzmów. Dyskusje interdyscyplinarne*, Warszawa 2002, s. 97.

<sup>16</sup> T. H. Eriksen, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, Warszawa 2003, s. 21.

## Egzemplifikacje

Spróbuję usystematyzować, czym jest tzw. wejście na żywo. Prymarne rozumienie formy wejścia „na żywo”, jest bynajmniej proste, czyli dzieje się tu i teraz. Realizacyjnie radiowo na pewno tak jest, ale w praktyce może przyjmować różne formy:

*- Panie pośle ja chyba z panem będę rozmawiał... Przepraszam. Trochę poudajemy, że będę z panem rozmawiał jutro rano i jest już pan w Strasburgu - zauważa dziennikarz w trakcie nagrywanej rozmowy z politykiem.*

*- Dobrze, dobrze – odpowiada oseł.*

*- Bo jutro rano będzie pan w Strasburgu, jak się domyślam? Słuchacz nie musi tego wiedzieć, że troszeczkę tutaj okłamujemy go. Ale dla dobra słuchacza nazwijmy to – sugeruje dziennikarz.*

*- Ale dziś świat jest globalną wioską – konstatuje poseł.*

*- No to rozpoczynamy – mówi dziennikarz<sup>17</sup>.*

W tym miejscu rozpoczęła się merytoryczna rozmowa. Zarejestrowany materiał, poddany rytualnemu montażowi ukazał się na antenie w formule na żywo, a właściwie para live. Oczywiście był on aktualny i owo przesunięcie czasowe nie wpłynęło na obniżenie jego wartości. Jednak faktycznie nie był na żywo, tylko z taśmy.

Spróbuję w tym miejscu wprowadzić pewną subiektywną systematykę. Czym jest tzw. wejście na żywo w ramówce radiowej? Oto egzemplifikacje tej formy:

### 1. Serwis informacyjny:

- korespondencja nadawana z miejsca zdarzenia, relacja dziennikarza bądź świadka, bądź uczestnika, który jest naturalnym świadkiem podobnie jak dziennikarz;
- materiał dźwiękowy przygotowany w trakcie odbywającego się wydarzenia, tuż po nim, uwiarygodniający obecność dziennikarza i aktywność stacji, umożliwiający szersze zaprezentowanie przestrzeni zdarzenia.

### 2. Audycje:

- korespondencja nadawana z miejsca zdarzenia, relacja dziennikarza bądź świadka, bądź uczestnika, który jest naturalnym świadkiem podobnie jak dziennikarz;
- materiał dźwiękowy przygotowany w trakcie odbywającego się wydarzenia, tuż po nim, uwiarygodniający obecność dziennikarza i aktywność stacji, umożliwiający szersze zaprezentowanie przestrzeni zdarzenia;
- forum dyskusyjne, debata, bezpośredni udział słuchaczy w blokach tematycznych (jest on możliwy zarówno w audycjach monograficznych jak i otwartych).

### 3. Koncerty i transmisje wydarzeń

---

<sup>17</sup> M. Sochacki, *Poseł*, Archiwum Radia Olsztyn SA.

Ostatnia kategoria jest rzeczywiście na żywo. Mam tu na myśli, na przykład, transmisje koncertów ze sceny muzycznej Polskiego Radia. Jeśli są to retransmisje, przed ich nadaniem zwyczajowo wskazuje się datę wydarzenia i okoliczności rejestracji.

W przypadku punktu pierwszego i drugiego w zasadzie występuje analogia. Różnica polega na objętości czasowej wejść bądź materiałów, które wprowadzane są jako wejścia live. Niemniej w wypadku serwisów informacyjnych, w zasadzie jest to przeważnie forma na żywo. Jest jednak kilka wyjątków. Potwierdzeniem takiego stanu mogą być choćby serwisy nocne, które z racji oszczędności, w niektórych stacjach znikają z anteny lub są nagrywane<sup>18</sup>. Czynione jest to jednak w taki sposób, by odbiorca miał wrażenie, iż serwisant jest w studiu na żywo, zatem znów para live.

Odrębną kwestią są serwisy zewnętrzne, nabywane przez rozgłośnie, które nie posiadają swojego newsroomu, bądź przyjęły taką politykę redakcyjną. Przykładowo dzieje się tak w radiu studenckim w Olsztynie. Na ich stronie internetowej można znaleźć informację, iż:

*Zachęcamy do zapoznania się z naszą ramówką. Wybierz z **MENU** dzień, który najbardziej Cię interesuje. Miłego słuchania! Wiadomości od poniedziałku do piątku, od 7:00 do 19:00 - co godzinę<sup>19</sup>.*

Rozgłośnia nie informuje także, iż są to informacje produkowane przez Eurozet. Dom sprzedaży Eurozet realizuje serwisy dla kilkudziesięciu lokalnych stacji radiowych, przykładowo dla rozgłośni zrzeszonych w Pakiecie Niezależnych<sup>20</sup>. Pośród nabywców są także radia, które do niego nie należą. Serwisy są przygotowywane przez dziennikarzy i reporterów Radia Zet. Materiał dociera do poszczególnych redakcji tuż przed pełną godziną, jest opatrywany sygnałami danych rozgłośni i emitowany. Owszem na żywo, o pełnej godzinie, jednak jest to materiał czasowo wtórny, czyli znów para live. Choć kilku, kilkunastominutowy poślizg czasowy nie dezaktualizuje informacji.

W dniu 23 października 2014 r. doszło do „wpadki” dziennikarskiej, która pojawiła się na wielu polskich antenach. Dziennikarz przygotowujący serwis, po kilka pomyłkach

---

<sup>18</sup> Oto wybrane przykłady zapisanych serwisów w rozgłośni regionalne w Radiu Olsztyn, które znaleźć można w archiwum dźwiękowym rozgłośni, Archiwum Radia Olsztyn SA: NOC260115-dziennik 04: 00 (9284329), Radio Olsztyn, Dodany: 2015-01-25T22:22:06Z, Autor: Joanna Golon, Długość: 265.4 sek.; NOC260115-dziennik 05: 00 (9284331), Radio Olsztyn, Dodany: 2015-01-25T22:22:51Z, Autor: Lewiński Marek, Długość: 301.8 sek.; NOC160215-dziennik 04:00 (9335321), Radio Olsztyn, Dodany: 2015-02-15T23:17:22Z, Autor: Lewiński Marek, Długość: 310.9 sek.

<sup>19</sup> UWM. FM, <http://www.uwmfm.pl/arttykul/124/chcesz-poznac-nasze-audycje.html> (dostęp: 20.12.2016).

<sup>20</sup> Eurozet, <http://www.eurozet.pl/Stacje-radiowe/RRM> (dostęp: 20.12.2016).

użył wulgaryzmu, który nie został usunięty<sup>21</sup>. Jednak czy nawet uważny odbiorca, słuchając przekazu na żywo mógł się zorientować, że jest on z taśmy? Właściwie nie, dopiero po szumie medialnym wokół zajścia audytorium pozyskało informacje o faktycznym źródle serwisów. Nadawcy, w przewadze, o tym nie informowali, stwarzając wrażenie, iż jest to produkcja oryginalna.

W większości polskich stacji radiowych serwis informacyjny realizowany jest jednak na żywo, naturalnie bazuje się na krótkich reporterskich materiałach, ale są one wprowadzane przez serwisantów. Zatem można zaryzykować, iż mamy do czynienia z formułą mozaikową, równoległe: live i para live.

Kolejną egzemplifikacją obecności form hybrydowych: na żywo i para live na antenach radiowych jest udział słuchaczy w poszczególnych programach. Radioznawczyni Grażyna Stachyra mówi o teleuczestnictwie, o transformacji komunikacyjnej w mediach, bliskości i bezpośredniości, interaktywnej komunikacji, szalenie atrakcyjnej formule zaaprobowanej i chętnie użytkowanej. Przykładowo w *Klubie Trójki* Dariusz Bugalskiego rozmówcy są wywoływani na żywo, bezpośrednio na antenie mają możliwość uczestniczenia w dyskusji<sup>22</sup>. Podobnie dzieje się w audycji edukacyjnej Katarzyny Stoparczyk *Zagadkowa Niedziela* w III Programie Polskiego Radia<sup>23</sup> i w I Programie Polskiego Radia w audycji *Jedynka Dzieciom*<sup>24</sup>. Najmłodszy słuchacze i ich bliscy uczestniczący w konkursach mają okazję do wypowiedzi na żywo.

Nieco inaczej prezentuje się sytuacja w magazynie *Za, a nawet przeciw* w radiowej Trójce, jest to swoiste forum dyskusyjne, gdzie przemiennie wykorzystywana jest formuła para live i live<sup>25</sup>. Autor audycji Jakub Strzyczkowski na tyle dynamicznie „wpuszcza na żywo” na antenę rozmówców i wcześniej przygotowane wypowiedzi, że przeciętny słuchacz nie jest w stanie rozpoznać z jaką figurą ma do czynienia. Można wręcz zaryzykować sformułowanie, że zwyczajnie tego nie analizuje. Włączony do dyskusji, partycypuje w niej dobrowolnie, na zasadach narzuconych przez dziennikarza. W audycji poświęconej obecności wojsk amerykańskich w Polsce ekspertami m.in. byli Andrzej Talaga z Warsaw Enterprise Institute i Magdalena Kowalska-Sendek z "Polski Zbrojnej". Pierwszą rozmową było połączenie telefoniczne na

---

<sup>21</sup> Rzeczniczka Eurozet-u tłumaczyła, iż na serwerze serwis przygotowywany jest w dwóch wersjach, jako całość i jako oddzielne pliki. Nie zmienia to jednak faktu, że nagranie wywołało incydent antenowy w tych rozgłośniach, które nie przesłuchały materiału. wirtualnemedia.pl, <http://www.wirtualnemedia.pl/artukul/wulgaryzmy-w-lokalnym-serwisie-eurozetu#> (dostęp: 20.12.2016).

<sup>22</sup> *Klub Trójki*, D. Bugalski, <http://www.polskieradio.pl/9/396> (dostęp: 15.12.16).

<sup>23</sup> *Zagadkowa Niedziela*, <http://www.polskieradio.pl/9/315> (dostęp: 15.12.16).

<sup>24</sup> *Jedynka Dzieciom*, <http://www.polskieradio.pl/18,Polskie-Radio-Dzieciom/5350,Ze-spol> (dostęp: 15.12.16).

<sup>25</sup> *Za a nawet przeciw*, K. Strzyczkowski, III Program Polskiego Radia, 12.01.2017, <http://www.polskieradio.pl/9/302/Artykul/1714683,Obecnosc-wojsk-USA-jest-dla-Polski-korzystna> (dostęp: 12.01.17).

żywo, natomiast rozmowa z dziennikarką była wcześniej nagrana i sprawnie włączona do dyskusji, bez wskazania, iż jest to materiał wcześniej zarejestrowany<sup>26</sup>. Pewnym wskazaniem jest to, że gość wprowadzany na antenę w formule na żywo zazwyczaj akcentuje swoją obecność formą powitalną, zaś w rozmowie uprzednio nagranej taka konwencja nie występuje. Chyba, że jest to celowy zabieg, który ma potwierdzić obecność rozmówcy na żywo.

Zgoła odmiennie rzecz się ma w kanonicznej radiowej formule, mam tu na myśli tzw.: telefony od słuchaczy, ale w postaci komentarzy wzbogacających, czyli kolejny przejaw telepartycypacji para live. Zazwyczaj tego typu materiały wprowadza się w blokach programowych. W studiu live pozostaje prezenter, który wskazuje na obecność reportera pozyskującego wypowiedzi słuchaczy. Oczywiście są one prezentowane na antenie, często z komentarzem. Owo przesunięcie czasowe nie dezaktualizuje wypowiedzi słuchaczy, co więcej, „sprawnie” wprowadzone na dają dodatkowy walor audycji. Przykładowo, zimą wraca temat zanieczyszczenia powietrza. W styczniu 2017 r. ogłoszono w wielu miastach Polski alert smogowy, w porannym programie Trójki słuchacze komentowali zagadnienie. Tuż przed ósmą pojawił się następujący komentarz:

*- Jadę na siódmą do pracy, stoję na przystanku w Bełchatowie i tu na każdym rogu stoją koksowniki, one dopiero paprzę – sygnalizował słuchacz.*

*- Mam złą wiadomość, no to się pan spóźni do pracy, jest już przed ósmą – ripostował prezenter<sup>27</sup>.*

I po kilku minutach, podając sygnał czasu przed serwisem, dziennikarz z troską kontynuował:

*- Za trzy minuty ósma, słuchacz z Bełchatowa na pewno nie zdąży do pracy<sup>28</sup>.*

W tym wypadku kolaż live i para live stanowił o jakości i atrakcyjności audycji. McLeish trafnie wskazuje, że w ten sposób radio staje się przedmiotem osobistego codziennego użytku, niejako wprzęgnięte zostaje w życiową przestrzeń odbiorców. Tego rodzaju sygnały od słuchaczy budują audycje, nadają im walor aktualności i interaktywności, bardzo intymnej relacji między nadawcą a odbiorcą.

I jeszcze jeden przykład kolażowego funkcjonowania formuły live i para live. W audycji Barbary Marciniak, *Magazynie Bardzo Kulturalnym* z 4 grudnia 2016 r., poświęconej wrocławskim targom księgarskim, już w tle sygnału inicjującego pojawiły

---

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> *Zapraszamy do Trójki*, ranek, M. Łukawski, III Program Polskiego Radia, 11.01.2017.

<sup>28</sup> Tamże.

się dwa fragmenty wypowiedzi, później w całości zaprezentowanych w audycji. Stanowiło to formę zajawki, wprowadzenia tematu:

*- Pierwszy głos, którego państwo słuchali należał do Mikołaja Grabowskiego, a drugi do Tomasza Karolaka i mimo, że przemawiamy z Wrocławia, z Wrocławskich Targów Dobrych Książek zaczynamy to nasze spotkanie od spektaklu, ale jak wszyscy zauważyli punktem wyjścia jest co: książka... – rozpoczęła audycję Barbara Marciniak<sup>29</sup>.*

W tym miejscu pojawiła się cała rozmowa z Tomaszem Karolakiem i z Mikołajem Grabowskim, opowiadającymi o spektaklu i o zaistniałej w teatrze sytuacji<sup>30</sup>:

*- Ja myślę, że to jest już pointa, przekaz jest mocny, wystarczająco mocny. Jeżeli Pan pozwoli, Panie Mikołaju, to na antenie, w obecności Państwa, którzy nas słuchają złożę Panu najlepsze życzenia urodzinowe, by ograniczyć się do tego schematu. Jest Pan jubilatem tegorocznym i uszy do góry, po prostu – kończąc rozmowę, gratulowała Barbara Marciniak.*

*- Dziękuję za życzenia i mam nadzieję, że to nie koniec mojej pracy w Teatrze - ripostował Mikołaj Grabowski... Śmiech Tomasza Karolaka...*

*- Życzenia zazwyczaj dotyczą czasu przyszłego. To ja bardzo dziękuję Mikołajowi Grabowskiemu, który jest w Krakowie, bowiem tam pracuje w Krakowskiej Szkole Teatralnej, tamże. A Pan Tomasz Karolak jest w Łodzi wtedy, kiedy łączymy się oczywiście. (...) Wysliśmy od książki i do książek powracamy – Sygnał. - Bo książek tutaj sporo, wypełniają płytę Hali Stulecia, gdzie...<sup>31</sup>.*

Tło po sygnale wskazywało, że zmieniła się perspektywa nadawcza i po rozmowie telefonicznej, rzeczywiście nastąpiła zmiana scenerii i pojawiła się konwersacja na żywo. Współgospodarzem audycji, jak wprowadziła rozmówczynię dziennikarka, była: dyrektor Wrocławskiego Domu Literatury – Anna Morawiecka. Obie części audycji współgzystowały tematycznie, choć pierwsza była w formule para live, druga na żywo. Wytrawne ucho zapewne pochwyciło edytorskie ingerencje. Było to jednak nie do rozpoznania dla przeciętnego słuchacza. Wobec tego całość audycji stanowiła spójną kolażową, monograficzną narrację.

Należy wskazać również, że są w eterze oczywiście formy tylko i wyłącznie z „puszki”, przykładowo jest to powieść dźwiękowa. Niemniej należy zwrócić uwagę, że jest ona wprowadzana także w figurze eksploatującej czas teraźniejszy, zatem: Powieść czyta... Wobec tego sygnuje to również obecność stylistyki para live.

---

<sup>29</sup> *Magazyn Bardzo Kulturalny*, B. Marciniak, III Program Polskiego Radia, 04.12.2016. Cała audycja jest także dostępna na stronie Trójki: <http://www.polskieradio.pl/9/316/Artykul/1700036,Final-25-Wroclawskich-Targow-Dobrych-Ksiazek>.

<sup>30</sup> Nie jest to jednak przedmiot analizy, dlatego autorka tekstu postanowiła pominąć szczegóły.

<sup>31</sup> Tamże.

## Wnioski

W analizie wykorzystano próbki incydentalne, egzemplifikacje działań para live na antenach radiowych w Polsce. Ma to pokazać horyzont tego rodzaju form w eterze. Może też być przyczynkiem do podjęcia rozleglejszych badań. Radio jest ślepyim medium, a jednak widzi i pokazuje, choć dziś w nowych warunkach, to jednak stale komponując ramówkę i korzystając z wypracowanych metod konfrontacji z odbiorcą. Radio jest na różnych poziomach teatrem wyobraźni, sięga po całą gamę środków wyrazu. Czy przez to jest mniej wiarygodne, nadwyręża relację z audytorium stosując pewnego rodzaju wybiegi? Wreszcie, czy praktyki wskazane przeze mnie są dopuszczalne i stają się jedynie niewinną grą dla dobra słuchacza? Jest to kwestia otwarta.

Za sprawą form para live zawsze radio jest na żywo, ponieważ jest to żywe i czasowo zorganizowane medium. Można założyć, że wprowadzenie tej figury jest wybiegiem wynikającym z charakteru medium, realizowanym z zaprogramowaną premedytacją, z myślą o słuchaczu. Czas staje się w tym kontekście, choć stanowi wartość najwyższą, przedmiotem gry ze słuchaczem. Proces ten odbywa się w nieświadomości odbiorcy i tworzy wrażenie niezmiennego trwania, a więc naturalności obecnego w czasie ongowskiego porządku rzeczy. Tu dodam, radiowego porządku rzeczy. Jest to także pewna zindywidualizowana strategia nadawcy. A ponieważ siła radia polega na zaskakiwaniu słuchacza, przykuwaniu uwagi, forma para live wydaje się bardzo na miejscu. Zdaniem teoretyka literatury, socjologa – Frederica Jamesona, postmodernistyczne doświadczenie czasu polega na atrofii perspektywy czasowej, konieczności bezpośredniego poczucia terażniejszości<sup>32</sup>. Wydaje się, że w przypadku wprowadzenia narzędzia para live w radiu mamy do czynienia z takim zjawiskiem i z pewną zagospodarowaną już praktyką.

## Bibliografia

1. Archiwum Radia Olsztyn SA.
2. Ciarkowska W., *Znaczenie automatyzmów biologicznych i psychicznych w przystosowaniu do otoczenia*, [w:] M. Jarymowicz, R. Ohme (red.), *Natura automatyzmów. Dyskusje interdyscyplinarne*, Warszawa 2002.
3. Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 1989.
4. Eriksen T. H., *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, Warszawa 2003.

---

<sup>32</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 195-196.

5. Eurozet, <http://www.eurozet.pl/Stacje-radiowe/RRM>, (dostęp: 20.12.16).
6. Grzelewska D., *Historia polskiej radiofonii w latach 1926-1989*, [w:] *Prasa Radio i Telewizja w Polsce. Zarys Dziejów*, Warszawa 2001.
7. Habielski R., *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009.
8. Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998.
9. *Jedynka Dzieciom*, <http://www.polskieradio.pl/18,Polskie-Radio-Dzieciom/5350,Zespol> (dostęp: 15.12.16).
10. *Klub Trójki*, D. Bugalski, <http://www.polskieradio.pl/9/396> (dostęp: 15.12.16).
11. Leszczak O., *Ontologia czasu i przestrzeni w definicjach słownikowych i encyklopedycznych: analiza konceptualna*, „The Peculiarity of Man”, t. 1, nr 19/2014.
12. *Magazyn Bardzo Kulturalny*, B. Marcinik, III Program Polskiego Radia, 04.12.2016.
13. Miszczak S., *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Warszawa 1972.
14. *Piosenki bez granic*, W. Mann, III Program Polskiego Radia, 9.11.2016.
15. Stachyra G., *Rozrywka we współczesnym radiu*, [w:] M. Piechota, G. Stachyra, P. Nowak (red.), *Rozrywka w mediach i komunikacji społecznej*, Lublin 2012.
16. Szacka B., *Czas przeszły. Pamięć. Mit*, Warszawa 2005.
17. Taylor L., Willis A., *Medioznawstwo*, Kraków 2006.
18. *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, S. Dubisz (red.), t.1., Warszawa 2003.
19. UWM. FM, <http://www.uwmfm.pl/artukul/124/chcesz-poznac-nasze-audycje.html>, (dostęp: 20.12.16).
20. Wirtualne media, <http://www.wirtualnemedi.pl/artukul/wulgaryzmy-w-lokalnym-serwisie-eurozetu#> (dostęp: 20.12.16).
21. *Za a nawet przeciw*, K. Strzyczkowski, III Program Polskiego Radia, 12.01.2017, <http://www.polskieradio.pl/9/302/Artykul/1714683,Obecnosc-wojsk-USA-jest-dla-Polski-korzystna> (dostęp: 12.01.17).
22. *Zagadkowa Niedziela*, <http://www.polskieradio.pl/9/315> (dostęp: 15.12.16).
23. *Zapraszamy do Trójki*, ranek, M. Łukawski, III Program Polskiego Radia, 11.01.2017.



# Jak pisze się słuchowisko. Próba autorefleksji

**Monika Milewska**

**Uniwersytet Gdański**

Artykuł przedstawia refleksje na temat warsztatu autora słuchowisk radiowych. Omawiam w nim trzy moje teksty: *Savonarolę*, *Podróż na Księżyc* oraz *Dzień w którym umarł Prokofiew*. Każdy z nich wyznacza inny etap mojej twórczości radiowej. Powołując się na dzieła radioznawców, pokazuję mechanizmy autoadaptacji, badam rolę muzyki i ciszy, przedstawiam różne modele narracji, pokazuję zalety i ograniczenia radiowego medium. Zastanawiam się również nad filmowością słuchowiska i nad rolą autora w jego produkcji.

**Słowa kluczowe:** słuchowisko, autoadaptacja, narracja, cisza, muzyka, film, Teatr Polskiego Radia.

## How to write a radio play. An attempt of self-reflection

This article presents the reflections on the workshop of a an author of radio plays. I tell about three of my texts: *Savonarola*, *A trip to the Moon* and *The day when Prokofiev died*. Each of them means a different stage of my creative work for the radio. Relying on books and articles of radio experts, I try to show mechanisms of self-adaptation, I examine the role of music and silence, I present various models of narration, I show the advantages and limitations of the radio medium. I also consider similarities between radio play and film and show the role of the author in its production.

**Keywords:** radio play, self-adaptation, narration, silence, music, film, Polish Radio Theatre.

„Radio jest azylem słowa i domeną literatury” – tak w latach 70. XX w. pisała we wstępie do swoich szkiców o dramaturgii radiowej Sława Bardijewska<sup>1</sup>. Nie była to

---

<sup>1</sup> S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 16.

myśl nowa. Już w 1933 r. jeden z pierwszych teoretyków radia, Józef Mayen uważał, że w słuchowisku „słowo posiada wartość nie mniejszą niż w poezji, a bodaj większą niż w dramacie scenicznym”<sup>2</sup>. Melchior Wańkowicz przytakiwał mu z niejaką emfazą: w dziele radiowym „w niespotykanym dotąd majestacie sublimuje się Jego Majestat Słowo [...]. Słowo nagie, wyzute z gestu, z osłonek, jaśniej takim światłem, że należy nakładać na nie matowy klosz”<sup>3</sup>. Przedwojenny krytyk Władysław Zawistowski tak zachęcał pisarzy do użyczenia swego talentu nowemu wówczas medium:

*Wydaje się, że radio, w przeciwieństwie do teatru posiada same atuty, ono bowiem skupia uwagę słuchacza całkowicie i zupełnie na słowie mówionym. Dlatego wydaje mi się, że literaci, którzy podchodzą z pewną nieufnością do typu literackich słuchowisk, mogą tutaj znaleźć swoiste i nowe drogi ekspansji dla skupionego, ważkiego i nierozbitego na elementy obce słowa*<sup>4</sup>.

Literaci szybko przełamali swoją nieufność. Dla radia pisywali najwybitniejsi polscy pisarze, a ich twórczość zasłynęła w świecie jako „polska szkoła słuchowiska”<sup>5</sup>. Sami też często podkreślali nieocenione zalety Teatru Wyobraźni. Andrzej Mularczyk, odwołując się do swego niebagatelnego doświadczenia z różnymi formami literackiego przekazu, wielokrotnie deklarował wyższość sztuki radiowej.

*Jako autor scenariuszy filmów telewizyjnych i fabularnych, odkryłem, że film przetwarza słowa autora na obrazki, co w konsekwencji – przez konkretność obrazu – narzuca jednowymiarowość odbioru. W filmie autor jest tylko jednym z elementów taśmy produkcyjnej, a im więcej pośredników, tym bardziej wymowa tworzywa oddala się od autorskiej wizji. Radio stało się dla mnie medium ludzkiego dramatu, bazuje bowiem na podstawowym budulcu, jakim dla autora jest słowo*<sup>6</sup>.

Mularczyk docenia też istnienie pojawiającej się w momencie emisji słuchowiska „Wspólnoty Osobnych” – rzesz ludzkich zgromadzonych przy własnych radioodbiornikach:

*To ona stanowi o trwałości radia, bo to radio niejako »rozmawia« z pojedynczymi słuchaczami, którzy są z nami równocześnie, choć każdy jest w innym miejscu. [...] Każda emisja słuchowiska skłania tych osobnych, by stali się uczestnikami dialogu oraz współautorami słuchowiska. Słuchowisko powstaje*

---

<sup>2</sup> K. Laskowicz, *Świat za drzwiami. Początki polskiej myśli radiozawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983, s. 16.

<sup>3</sup> Tamże, s. 19.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.

<sup>6</sup> J. Łastowiecki, *Teatr Polskiego Radia jako Wielka Wspólnota OSOBNYCH. Spotkanie z Andrzejem Mularczykiem*, „Tekstualia”, nr 1(32)/2013, s. 21.

bowiem trzy razy: w wyobraźni autora, w studiu i wreszcie w wyobraźni słuchaczy, z których każdy widzi ten »słyszalny obraz« inaczej<sup>7</sup>.

Słuchacz jest zatem współtwórcą dzieła.

*Słuchowisko jest taką formą kontaktu, która bardziej niż literatura pobudza wyobraźnię odbiorcy, bo ilu jest słuchaczy, tyle jest portretów bohaterów. Każdy w radiu tworzy własny wizerunek protagonistów słuchowiska, widzi ich działania w zbudowanej przez siebie scenografii<sup>8</sup>.*

Janusz Kukuła, dyrektor Teatru Polskiego Radia, ujmując tę myśl lapidarnie:

*Jest tyle słuchowisk, ilu jest odbiorców. Słuchowisko to jest kalejdoskop, dopasowuje się do wyobraźni każdego ze słuchaczy<sup>9</sup>.*

Inny wybitny autor słuchowisk, Stanisław Grochowiak twierdził, że forma ta daje twórcom nieograniczoną władzę i wolność. Tak wywody poety streszcza badaczka Anna R. Burzyńska:

*To autor słuchowiska jest jego ojcem, a reżyser jedynie dyskretnym akuszerem, gdy tymczasem w wypadku teatru żywego planu ten drugi często uzurpuje sobie wszelkie prawa ojcowskie i kształtuje adoptowane dziecko wedle swoich założeń. Również aktorzy pozbawieni są możliwości zbyt silnego odciskania piętna swojej osobowości i ekspresji na oddanym im we władanie materiale literackim – słuchowisko uczy ich skromności i wnikliwości<sup>10</sup>.*

Z opinią twórcy zgadza się Sława Bardijewska:

*Radiowe autorstwo jest indywidualne i jednostkowe, mimo udziału techniki realizacyjnej i dystrybucji dzieło przypisane jest trwale autorowi, który dał mu początek w kształcie słownym<sup>11</sup>.*

Jeśli zawierzyć przytoczonym powyżej sądom, słuchowisko wydaje się z punktu widzenia pisarza formą idealną. Maksymalnie skupione na słowie, wierne myśli autora, daje mu jednocześnie niezwykle, intymny kontakt z odbiorcą, którego podnosi do roli współtwórcy świata przedstawionego. Dzięki swojej awizualności pozwala też twórcom na nieograniczoną grę wyobraźni, na tworzenie rzeczy niestworzonych, na realizację nierealnych scenariuszy. Czy radio ma jednak, jak twierdził Zawistowski, „same atuty”? Niekoniecznie. Audialność i awizualność słuchowiska sprawiają, że jest

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 22.

<sup>9</sup> J. Łastowiecki, *Wielka wspólnota osobnych*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013, s. 39.

<sup>10</sup> A. R. Burzyńska, *Gra w niewidzialne*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013, s. 76.

<sup>11</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo*, dz. cyt., s. 30.

ono trudne w odbiorze, wymaga ze strony słuchacza czynnego uczestnictwa intelektualnego i emocjonalnego, skupionej i aktywnej percepcji<sup>12</sup>. Autor powinien więc zadbać o to, aby jego tekst był jak najbardziej komunikatywny, a przy tym nieobarczony nadmiernym bagażem informacji. Nie jest to proste. Jak pisze Anna R. Burzyńska, „autor słuchowiska musi przekonująco przekazać jedynie za pomocą słowa to, co w teatrze i filmie może być wyrażone na wiele innych sposobów: mimiką, gestem, obrazem”<sup>13</sup>. Musi też zmieścić swoją historię w standardowym czasie trzech, czterech kwadransów. Pełnemu skupieniu słuchacza powinno więc odpowiadać pełne skupienie autora, starającego się stworzyć dzieło esencjonalne i uwzględniające związane z radiowym medium ograniczenia. Nie tylko percepcja, ale i proces tworczy do łatwych więc nie należą.

Poproszono mnie, abym w ramach konferencji podzieliła się moim własnym doświadczeniem w pisaniu artystycznych tekstów radiowych. Jeśli ktoś tylko pobieżnie spojrzy na datę emisji mojego pierwszego słuchowiska, może uznać, że mam w tej dziedzinie wieloletnią wprawę. Mój pierwszy utwór wyemitowany został na antenie w lutym 1995 r. Ktoś bardziej wnikliwy może jednak stwierdzić, że doświadczenie to jest w istocie bardzo niewielkie. Jestem autorką zaledwie trzech słuchowisk, z których jedno w momencie pisania tego tekstu czeka jeszcze na swoją radiową premierę. Każde z tych słuchowisk wyznacza jednak inny etap mojej pracy pisarskiej, a przede wszystkim inny etap samoświadomości twórcy.

Mój tekst nie bez przyczyny nosi tytuł: „Jak pisze SIĘ słuchowisko”. Czasami słuchowisko „pisze się” samo. Powstaje nieintencjonalnie, jakby niezależnie od woli i zamiarów autora. Tak było w przypadku mojego pierwszego utworu radiowego poświęconego kontrowersyjnej postaci florenckiego mnicha Girolamo Savonaroli. Pracę nad tym tekstem rozpoczęłam w 1989 r., jeszcze jako siedemnastoletnia uczennica trzeciej klasy liceum. Z początku traktowałam tę sztukę jako wprawkę, szkolną etiudę, na której sama dla siebie ćwiczyc będę dramatopisarskie umiejętności. Była to moja pierwsza sztuka „młodzieńcza”, choć w dorobku miałam już kilka wprawek dziecięcych, w tym ukończoną w wieku lat trzynastu sztukę *Diabelskie znamię*, spisany fredrowskim wierszem dramat romantyczny rozgrywający się w czasach powstania listopadowego. W listopadzie 2016 r., po ponad trzydziestu latach od powstania, sztuka ta miała swoje prawykonanie w formie czytania w Teatrze przy Stole w sopockim Dworcu Sierakowskich przez dwóch znakomitych aktorów Teatru Wybrzeże: Krzysztofa Gordona i Jarosława Tyrańskiego. *Savonarola* być może też przeleżałaby w szufladzie trzydzieści lat, gdyby nie znajoma rodziców, gdańska pisarka, Maryla Hempowicz, która po przeczytaniu poradziła mi, abym posłała mój tekst do „Dialogu”. I oto, ku mojemu zdumieniu, moja licealna wprawka została wydrukowana w kultowym dla mnie wówczas piśmie.

---

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> A. R. Burzyńska, dz. cyt., s. 76.

Była to nadzwyczaj skromna sztuka, jednoaktówka zachowująca trzy klasyczne jedności dramatu. Zderzyłam w niej dwie historyczne postaci będące reprezentantami dwóch skrajnych postaw. Mistyczny i fanatyczny Savonarola napotykał cynicznego, diabolicznego wręcz Makiawela. Umówiłam ich ze sobą w celi śmierci Savonaroli, w noc poprzedzającą jego egzekucję. Makiawel stara się złamać skazańca, przekonać go, że jego życie i misja nie miały sensu. Przy czym sam status ontologiczny autora *Księcia* jest w mojej sztuce niepewny – może być on postacią historyczną, ale może też być duchem kusicielem albo nawet racjonalistycznym *alter ego* Savonaroli. Gdy w zakończeniu strażnik wyprowadza skazańca na egzekucję, Machiavelli znika niepostrzeżenie, jak duch.

Ten króciutki, kilkunastostronicowy utwór, historiozoficzna psychodrama na dwóch aktorów i jednego halabardnika, ukazał się w „Dialogu” w maju 1992 r. Mimo pewnych przymiarek, nie trafił na zawodowe sceny. Trzy lata po publikacji otrzymałam za to telegram z Teatru Polskiego Radia. Moją młodzieńczą sztukę, której tytuł telegrafistka przekręciła na „Savoramda” postanowił zrealizować sam Janusz Kukuła. Jeśli dobrze rozpoznaję głosy na nieopisanej kasecie, która do mnie wówczas trafiła, (w czasie dwójkowej premiery słuchowiska w lutym 1995 r. byłam na festiwalu poetyckim w Elsynchronie), rolę Makiawela interpretował Jerzy Kamas, a w rolę „halabardnika” wcielił się Bogusz Bilewski. Wciąż nie mam pewności, kto zagrał tytułowego Savonarolę. Tekst sztuki został potraktowany z wielkim pietyzmem. Janusz Kukuła nie zmienił ani słowa w tekście siedemnastolatki. Może ze względu na moją młodzieńczą pewność siebie, z jaką odrzuciłam jego propozycję, by uczynić z Makiawela głos wewnętrzny Savonaroli. A szkoda. Po ponad dwudziestu latach patrząc na swój tekst zdecydowanie bardziej krytycznie.

Machiavelli w mojej sztuce wypowiada znamienne zdanie: „Cynizm zawsze wygrywa z mistycyzmem”. Zdanie to wydaje mi się nie do końca trafne w odniesieniu do sztuki radiowej. Teatr radiowy kocha emocje. Zdecydowanie gorzej słucha się teoretycznych rozważań Makiawela o naturze człowieka i państwa od emocjonalnych wizji udręczonego Savonaroli. Mistyczne rozedrganie mnicha w jego otwierającym sztukę monologu wypada w tym słuchowisku dużo ciekawiej niż beznamiętny traktat filozoficzny głoszony przez wielkiego znawcę politycznych arkanów. Najlepsze jednak są – moim zdaniem – zamieszczone na końcu emocjonalne, szybkie dialogi, pełne ciętych ripost, ale też poetyckich niedopowiedzeń. Najbardziej nietrafiony i drażniący natomiast wydaje mi się po latach fragment, w którym Makiawel odwołuje się do teatru lalek i do desek scenicznych, na których to jakoby rozgrywa się spotkanie obu protagonistów, wymyślone przez „kiepskiego dramaturga” (czyli mnie). Coś, co mogłoby jako tako wybrzmieć w teatrze, w radiu razi ze względu na błędny dobór medium. W sztuce pojawiają się dłuższe opowiadania o pewnych, dość dramatycznych zresztą, wydarzeniach z historii Florencji. W słuchowisku Kukuły nabierają one życia za sprawą dobrze dobranej muzyki, dzięki niej stają się plastyczne, łatwe do wyobrażenia. Wyobraźnię pobudzają też dźwięki więziennej rzeczywistości, z chrzęszącym łańcuchem na czele.

Po moim debiucie słuchowiskowym przesłałam do Teatru Polskiego Radia kilka tekstów (wśród nich pierwotną wersję *Podróży na Księżyc*), które nie wzbudziły jednak zainteresowania radiowych twórców. Po latach widzę, że moje propozycje były mało radiowe, miały np. za dużą obsadę albo zbyt wizualny charakter. A może czasem po prostu nie miały szczęścia, jak sztuka *Mag*, która ostatecznie przeistoczyła się w *Podróż na Księżyc*. Stało się to za sprawą konkursu zamkniętego zorganizowanego w 2013 r. przez ZAiKS i Drugi Program Polskiego Radia. Podobno każdy twórca, aby mieć natchnienie, potrzebuje zaliczki i terminu. Mnie w 2013 r. wystarczył sam prestiż zaproszenia do konkursu dla profesjonalistów. Gorzej było z terminami. Miałam pomysł, ale nie miałam czasu, by napisać od podstaw całkiem nowy tekst. Wyjęłam więc z szuflady odrzucaną wielokrotnie sztukę o pionierach kina – Louisie Lumièrze i Georges’u Melièsie<sup>14</sup>.

Podobnie jak w przypadku *Savonaroli*, w tekście tym dokonałam zderzenia dwóch różnych postaw – tym razem racjonalizmu naukowca i idealizmu artysty. Znów dwie historyczne postaci spotykały się ze sobą w niezwykłym czasie i niezwykłym miejscu – w mroźne wigilijne popołudnie w sklepie z zabawkami prowadzonym przez Melièsa na jednym z paryskich dworców, gdzie wiodły ze sobą długie rozmowy o przeszłości, zakończone zakładem, którego rozwiązanie nastąpić miało w metaforycznej scenie finału. W 2013 r. wiedziałam już jednak, że to wszystko nie wystarczy na dobre słuchowisko. Od emisji *Savonaroli* minęło prawie dwadzieścia lat. Zmieniło się radio, zmienili się słuchacze, zmieniła się – choćby na skutek rewolucji cyfrowej – nasza percepcja świata. Zmieniłam się też ja sama. Dzięki latom intensywnego obcowania z radiem nabrałam większej świadomości tego medium. Zrozumiałam, że dwóch starszych panów broniących swoich racji to najwyżej materiał na dobry program publicystyczny, nie na słuchowisko. Mniej lub bardziej intuicyjnie do mojej opowieści o sztuce filmowej wprowadziłam chwyt rodem z filmu – retrospekcje, które zaludniłam dodatkowymi postaciami. Tekst wyraźnie ożył, oddaliła się groźba monotonii i komplikacji, jakie sprawia mowa zależna. Pojawiła się też szansa na stworzenie małych scenek filmowych, którą to szansę genialnie wykorzysta reżyserka słuchowiska Anna Wieczur-Bluszcz. Słuchowisko w jej reżyserii z głównymi rolami Jerzego Radziwiłowicza i Jana Englerta, zrealizowane akustycznie przez Macieja Kubereę, dosłownie ogląda się jak film.

Tekst *Podróży na Księżyc* zdobył drugą nagrodę w konkursie ZAiKS-u i Dwójki, słuchowisko zaś otrzymało Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie w 2015 r. i zostało nominowane do najwyższego radiowego lauru – Prix Italia<sup>15</sup>. Sukcesy te

---

<sup>14</sup> O bardzo skomplikowanych losach tego tekstu piszę szczegółowo w tekście *Moja droga na Księżyc*, który wkrótce ukaże się w piśmie „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, w numerze specjalnym poświęconym pamięci prof. Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej.

<sup>15</sup> Z przyczyn regulaminowych (data emisji) ostatecznie nie mogło jednak wziąć udziału w konkursowej rywalizacji.

zaowocowały zaproszeniem mnie do kolejnego konkursu zamkniętego, zorganizowanego w r. 2016 przez ZAiKS i radiową Dwójkę. Jego temat brzmiał: „Muzyka: bohater, inspiracja, pretekst”. W lipcu rozpoczęłam pracę nad tekstem *Dzień w którym umarł Prokofiew*. Był to mój pierwszy w życiu tekst pisany od A do Z jako słuchowisko. I to pisany niejako podwójnie świadomie: w lipcu obok zaproszenia do konkursu otrzymałam też zaproszenie na konferencję „Radiouczce(L)ni”. Pisząc więc przez cały czas analizowałam własne pisanie, starając się na własny proces twórczy spoglądać z teoretycznego dystansu.

Wbrew tytułowi słuchowisko poświęcone jest nie postaci Prokofiewa, ale innemu wielkiemu radzieckiemu kompozytorowi – Dymitrowi Szostakowiczowi. Szostakowicz, w noc poprzedzającą pogrzeb swojego mistrza, czuwa przy czarnym fortepianie „jak przy jego trumnie”. Jego myśli jednak kierują się ku własnemu losowi i złączonemu z nim ponuremu cieniowi Stalina, który zmarł w tym samym dniu, co Prokofiew. Cała rzeczywistość przedstawiona słuchowiska rozgrywa się więc w głowie Szostakowicza. Postaci, które słyszymy, nie są zatem bytami autonomicznymi, a głosami, które przywołuje pamięć narratora. Narratorowi, egotycznemu twórcy, przypominają się własne sukcesy i wciąż bolesne porażki, całe zapadłe w pamięć sceny i pojedyncze cytaty z recenzji, które zaważyły na jego karierze. Kompozytor analizuje swoje klęski i tłumaczy się ze swojej uległości wobec systemu. Tym razem bohater zмага się już nie z cynicznym lub racjonalnym protagonistą, jak to miało miejsce w dwóch moich poprzednich słuchowiskach, ale z samym sobą, samego siebie na przemian oskarżając i broniąc. Jego wspomnienia układają się we w miarę linearną opowieść o uwikłaniu jego twórczości w komunizm, jednak nie sama opowiedziana przez niego historia, a emocje z nią związane zajmują centralne miejsce w moim utworze.

Wielką rolę odgrywa też w nim muzyka, która była tematem Dwójkowego konkursu. Muzyka nie jest tu ani ilustracją, ani dekoracją, jak to często bywa w innych słuchowiskach. Jest bohaterem, który wchodzi w dialog z innymi bohaterami. Dopowiada ironicznie, wywołuje wojnę, rozpacza nad światem albo wlatuje ku niebu. Muzyka wpływa na los bohatera. Zbyt nowoczesna jak na gust Stalina opera *Lady Makbet mceńskiego powiatu* omal nie doprowadza Szostakowicza do śmierci. *Symfonia Leningradzka* daje mu światową sławę i kilka lat spokoju. Muzyka może więc zabić albo uratować od śmierci. Można też za jej pomocą wyrazić o wiele więcej niż za pomocą słowa, co w systemie totalitarnym daje kompozytorom przewagę nad pisarzami. „Powiedział wszystko i nic mu nie zrobili” – powtarza z zazdrością Borys Pasternak, słuchając *V Symfonii Szostakowicza*<sup>16</sup>.

Za pomocą muzyki można też czasem więcej powiedzieć w słuchowisku. Gdy Szostakowicz żali się, że nie wygrał I Konkursu Szopenowskiego ze względu na zapalenie wyrostka, w melodię granego przez niego mazurka Chopina wkrada się obcy, dokuczliwy dźwięk. Gdy kompozytor wyznaje, że dał się złamać Stalinowi i zaczął

---

<sup>16</sup> S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2006, s. 30.

tworzyć „muzykę haniebną”, nie musi tłumaczyć, na czym polegała jej haniebność – wystarczy fragment jego socrealistycznej *Pieśni o lasach*. Czasami proponuję subtelny żart muzyczny. Gdy Stalin denerwuje się, że w okrażonym Leningradzie milczy radio, usłużni radiowcy natychmiast puszczaają na antenie jego ukochaną gruzińską pieśń *Suliko*. Groteskowym elementem natomiast są recytatywy wprowadzone przeze mnie w scenie narady radzieckich kompozytorów. Autentyczne referaty zrytmizowałam, uwypuklając foniczne walory komunistycznej nowomowy. Wprowadziłam też kontrast pomiędzy rytualną, zrytmizowaną mową krytyk i samokrytyk a mową „codzienną”, wyrażającą prawdziwe potrzeby i bolączki środowiska (przeciekający dach konserwatorium). Rytmizacja mowy ewidentnie narzucona jest przez system, muzyczność wypowiedzi oznacza jej rytualizację, uczestnictwo w chórze, który *unisono* wychwala władzę i piętnuje jej wrogów. Niestety, w chórze tym występuje także mój główny bohater, Szostakowicz, ze swym recytatywem - samokrytyką, która tylko w niewielkim stopniu wymagała ode mnie muzycznego podrasowania. Całość sceny pomyślana jest jako *mini-opera buffo* z podkładem muzycznym *à la* Szostakowicz. Już wkrótce będę mogła skonfrontować własną wizję z wizją reżysera, gdyż mój tekst *Dzień w którym umarł Prokofiew* zdobył w Dwójkowym konkursie drugą nagrodę i w najbliższym czasie będzie miał na antenie radiowej swoją prapremierę w reżyserii Dariusza Błaszczyka z Mariuszem Bonaszewskim w roli Dymitra Szostakowicza.

Trzy stworzone przeze mnie i opisane powyżej słuchowiska nie tylko wyznaczają kolejne etapy mojego „dojrzwania do radia”. Każde z nich jest też innym typem tekstu w odniesieniu do radiowego medium. *Savonarola* to przeniesienie na fale eteru sztuki zaplanowanej na kameralną scenę teatralną. Sztuka dzięki zwartości swojej akcji, małej obsadzie i dialogiczności nie wymagała w zasadzie żadnych zabiegów adaptacyjnych. Była w istocie dramatem-rozmową, „klasycznym przykładem sztuki konwersatoryjnej [...] o akcji sprowadzonej do rozmowy”<sup>17</sup> i dzięki temu idealnie nadawała się do radia. Niektórzy czytelnicy *Savonaroli* mówią zresztą o mojej jednoaktówce – być może nawet z pewnym wyrzutem – jako o „słuchowisku”.

W przypadku *Podróży na Księżyc* możemy za Sławą Bardijewską mówić o jej „wtórej radiowości”<sup>18</sup>. Pierwotny tekst, pisany z myślą o Teatrze Atelier w Sopocie, zakładał działania sceniczne (w tym również animację) połączone z projekcją filmową. Aby utwór ten miał szansę zaistnieć w medium radiowym, musiałam dokonać jego autoadaptacji. Tak o tej nierzadkiej wcale praktyce twórców pisze Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa:

*Autoadaptacja to kolejna forma omawianego gatunku audialnego. Wykreowano ją, jak każde słuchowisko oryginalne, dla potrzeb medium radiowego, ale miała już swój pierwowzór, zrealizowany w innym materiale semiotycznym.*

---

<sup>17</sup> Tak o tekście Stanisława Grochowiaka *Zaczarowana stacyjka* wypowiada się Burzyńska. Por. A. R. Burzyńska, dz. cyt., s. 77.

<sup>18</sup> S. Bardijewska, *Muza bez legendy*, dz. cyt., s. 16.



*Trudno tu wszakże mówić o adaptacji sensu stricto, skoro »przekładu intersemiotycznego« podjął się autor owego pierwowzoru. Pisał on zatem wprawdzie »na podstawie...«, ale scenariusz jego pióra powstawał jednak już z uwzględnieniem wszelkich możliwości (i ograniczeń) radia, od razu do niego przysposobiony<sup>19</sup>.*

Przy pierwszej autoadaptacji mojego tekstu, o kilka lat poprzedzającej szczęśliwy dla mnie konkurs, dostrzegałam w medium radiowym wyłącznie jego ograniczenia. Jak bowiem przedstawić animacje lalek w sklepie z zabawkami Mélièsa? Jak puścić w radiu film przedstawiający jego przemianę w uskrzydłonego młodzieńca? Pierwsza adaptacja była więc w zasadzie redukcją, sprowadzającą widowisko do rozmowy dwóch pionierów kina, z rozbudowaną rolą narratora opowiadającego „puszczany” w zakończeniu sztuki niemy film. Druga, już konkursowa autoadaptacja skupiła się na możliwościach, nie na ograniczeniach radia. Bardziej plastycznie przedstawiała wnętrze dworcowego sklepu i sam – na wpół zamarnięty dworzec. Najważniejszą jednak zmianą, o której już wspominałam, było wprowadzenie retrospekcji, miniaturowych scenek filmowych, na które trudno byłoby sobie pozwolić w teatrze. W słuchowisku pojawia się głos krzykacza ulicznego, przez moment słyszymy ściszoną rozmowę rodziców Mélièsa, uczestniczymy w pierwszym w dziejach pokazie kinematografu, a potem ze smutkiem wysłuchujemy relacji złomiarza, który na swojej taczce wywiózł do skupu cały filmowy dorobek Maga. Anna Wieczur-Bluszcz wyreżyserowała te scenki w konwencji starego kina, z podkładami muzycznymi z lat jego świetności. Brzmia, a powiedziałabym nawet – wyglądają one jak najprawdziwsze kadry kina niemego!

Najmniej problemów genologicznych sprawia ostatni z moich radiowych tekstów, *Dzień w którym umarł Prokofiew*. Jest to bez wątpienia słuchowisko oryginalne (choć w pewnej mierze oparte na przetworzonych dokumentach historycznych, takich jak recenzje, wypowiedzi, referaty itp.). By sytuacja nie była jednak aż tak prosta, dodam, że w ostatnim czasie dokonałam adaptacji scenicznej własnego tekstu. Autoadaptacja poszła więc tu w przeciwnym kierunku: od radia ku teatrowi, od audialności ku wizualności i scenicznosci tekstu<sup>20</sup>. Co uległo zmianie? Przede wszystkim musiałam

---

<sup>19</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 60.

<sup>20</sup> Jest to całkiem nierzadką praktyką. Jej najczęściej przywoływanym przykładem są autoadaptacje Jerzego Szaniawskiego, tworzącego „specjalnie dla radia teksty, które niejednokrotnie dopiero potem trafiały na scenę – by wymienić tylko *Zegarek* czy słuchowisko *W lesie*, włączone później jako *Matka* do *Dwóch teatrów*” (Tamże, s. 53). W czasach nam bliższych mamy do czynienia również z innymi rodzajami transmedialności: scenariusz filmowy do *Samych swoich* Andrzeja Mularczyka poprzedziło jego słuchowisko na ten sam temat (to z kolei poprzedzone było reportażem jego autorstwa). *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk otrzymała podwójne Grand Prix

wydłużyć sztukę. Słuchowisko w Dwójce w zasadzie nie powinno wykroczyć poza ramy sześćdziesięciu minut czasu antenowego. W Jedynce do dyspozycji twórców pozostawia się maksymalnie czterdzieści pięć minut. Tekst słuchowiska powinien więc być maksymalnie skondensowany. Nie tylko ze względu na brak czasu antenowego i pośpiech naszych współczesnych mediów. Już u zarania Teatru Wyobraźni dostrzeżono konieczność kondensacji tekstu. Autor pierwszej polskiej koncepcji estetyki słuchowiska zawartej w cyklu artykułów „Świat za drzwiami” – Jan Ulatowski wysuwał postulat „ekonomizacji słowa”. „Mikrofon to wróg słowa – pisał – słowa w mikrofonie pęcznieją”<sup>21</sup>. Słów powinno więc być jak najmniej, ale za to winny być one jak najtreściwsze, powinny być nośnikami wyższej wartości. Lapidarność i celność sformułowań ułatwiają odbiór słuchowiska. Podobnie widzieli to inni, późniejsi badacze.

Również dla nich ekonomizm słowa i jego «gęstość» wyrasta z uwarunkowań zewnętrznych rozumianych tutaj jako sposób przekazu (dźwiękowy, a więc ulotny) i sposób percepcji (wyłącznie audialny). W konsekwencji słowo radiowe cechuje daleko idąca selekcja szczegółów przy jednoczesnym eksponowaniu słowem »jakiejś istotnej ewokacyjnej właściwości« (Mac Whinnie) przedmiotu, idei, stanu rzeczy. Brak wizualności zwiększa zdolność ewokacyjną słowa mówionego<sup>22</sup>.

Pamiętam, jak wspólnie z Anną Wieczur-Bluszcz walczyłyśmy telefonicznie nie tylko o każdą minutę, ale nawet o każdą sekundę scenariusza, skreślając wszystkie niekonieczne słowa mojej *Podróży na Księżyc*. Ostatecznie utwór wraz z „napisami końcowymi” zamknął się w 57 minutach. To sporo jak na słuchowisko; jak na pełnospektaklową sztukę teatralną, oczywiście, bardzo mało.

Drugim problemem, jaki nastęrczał tekst o Szostakowiczu, była niematerialność występujących w nim głosów. W wersji scenicznej zdecydowałam się na ich zmaterializowanie, aby jednak podkreślić ich szczególny status ontologiczny („głosy w głowie kompozytora”), postanowiłam umieścić aktorów w wielkich szafach stanowiących - wraz z wielofunkcyjnym fortepianem (instrument, lada w kwaciarni, trumna) – jedyne „obiekty sceniczne” sugerowanej przeze mnie ascetycznej scenografii. Postaci, wprowadzanie niejako przez narratora Szostakowicza, wychodzą ze swoich szaf lub uchylają tylko ich drzwi, by wygłosić swoje kwestie. Szafa to symbol domowego zacisza. W mojej sztuce jednak drzwi szafy są jednocześnie wrotami do świata zewnętrznego, do państwa totalitarnego, do Historii, która co chwilę wdziera się w intymność domu. Na szafach stoją wielkie megafony. A w szafach kryją się lęki. W ostatniej scenie sztuki pogrążonego w rozpacz, rozdręganego kompozytora sprowadza na ziemię jego żona. W słuchowisku ma do dyspozycji tylko pełen ciepła i spokoju głos. Na scenie wachlarz środków rozszerza się. Żona gładzi czuprynę męża

---

Festiwalu Dwa Teatry – najpierw jako słuchowisko, a w kilka lat później – jako teatr telewizyj.

<sup>21</sup> K. Laskowicz, dz. cyt., s. 8.

<sup>22</sup> Tamże, s. 9.

i zamyka drzwi szafy, w której przed chwilą zniknął Stalin. Artysta-wieczne dziecko nie musi się już bać strachów ciemnego pokoju – te dwa gesty rozszerzają możliwości interpretacyjne utworu. W wielu miejscach udało mi się dopowiedzieć coś za pomocą gestów i rekwizytów. Stalin gra na nosie, a leningradzcy muzycy grają *VII Symfonię* na wielkich bochnach chleba, które otrzymali w dodatkowym przydziale kartkowym w zamian za niezwykle ważny dla radzieckiej propagandy wojennej koncert. Trudno byłoby znaleźć ekwiwalent tych działań scenicznych w radiu. Również ze względu na wymóg wizualności nie zdecydowałam się na wykorzystanie w słuchowisku informacji o nieudanej próbie zainstalowania w mieszkaniu Szostakowicza obowiązkowego w tych czasach portretu Stalina. W spektaklu było to proste – Instruktor Marksizmu-Leninizmu wyciąga z szafy aktora grającego Stalina, otrzępuje go z kurzu i formuje w „posąg”. Szostakowicz może jednym gestem odesłać posąg z powrotem do szafy, a ten - na odchodne - zagrać mu na nosie. Jak rozwiązać tę scenę w radiu? Poza zwykłym opisem narratora („Kazano mi powiesić w mieszkaniu portret Stalina, a ja tego nie zrobiłem”), żadne inne rozwiązanie nie przychodzi mi do głowy. Bo, czy brak portretu można by było w radiu wyrazić np. za pomocą braku dźwięków, mówiąc ściślej – za pomocą ciszy?

Cisza, jak się przekonałam w mojej radiowej praktyce, jest dla tego medium niezwykle niebezpieczna. Tak o niej mówi Jerzy Limon:

*Ponieważ w radiu mamy do dyspozycji tylko dźwięk i ciszę, przedłużanie tej ostatniej grozi tym, że dzieło przestanie istnieć. Nie może ona trwać, jak w teatrze czy – rzadziej – w filmie, przez kilka minut. Słuchacz musi być ustawicznie informowany, co się dzieje. Nie znam takiego słuchowiska, w którym przez dłuższy czas nikt nic nie mówi, nie pojawia się żaden dźwięk. W radiu konieczne jest foniczne zaznaczenie obecności, żeby nie rozpadła się przestrzeń wyobrażona (będąca odpowiednikiem przestrzeni przedstawionej w literaturze)<sup>23</sup>.*

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa wspomina przedwojenne słuchowisko Janiny Morawskiej *Miasto Santa Cruz*, w którym to po odgłosach niszczycielskiego huraganu następuje absolutna cisza. Moment, po którym autorka bardzo wiele sobie obiecywała, „przepadł – jak sama wspominała – zupełnie”<sup>24</sup>. Pauza przy mikrofonie jest zdecydowanie dłuższa niż pauza na scenie. Jeśli trwa zbyt długo, niepokoi słuchacza. Dlatego powinien ją wypełniać jakiś efekt akustyczny: tykanie zegara, szum wiatru, odgłosy deszczu... Jak pisze Joanna Bachura, „mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją słuchania ciszy reprezentowanej przez jednostki słyszalne”<sup>25</sup>. Michał Kaziów

---

<sup>23</sup> J. Limon (wywiad przepr. Ż. Nalewajk-Turecka), *Radio – teatr – literatura. Rozmowa z Jerzym Limonem*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013, s. 33.

<sup>24</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 273.

<sup>25</sup> J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 162.

dodaje, że cisza jest nie tylko „wyrażalna różnymi dźwiękami”, ale i charakteryzuje miejsce akcji oraz stany psychiczne i uczuciowe postaci<sup>26</sup>.

W scenie początkowej mojej *Podróży na Księżyc* Narrator „drażni się” ze słuchaczem, informując go: „W tej historii wszystko jest możliwe. Wszystko jest możliwe, bo ta historia nigdy się naprawdę nie zdarzyła”. Ilustracją tego „niebytu” miała być – wedle mojego scenariusza – dziesięciosekundowa chwila ciszy. Ten fragment został jednak odrzucony przez reżyserkę, a rola Narratora we wprowadzeniu została przez nią ograniczona do niezbędnego minimum. W słuchowisku o Szostakowiczu byłam już bardziej przezorna. W nieczynnym podczas blokady Radiu Leningradzkim nie ma ciszy – tyka tam (zgodnie z prawdą historyczną) metronom. Metronom staje się synonimem ciszy, ale nie niesie związanych z nią zagrożeń – rozpadu przestrzeni wyobrazonej i niepokoju słuchacza, czy aby nie popsuł się jego radioodbiornik.

Innym ograniczeniem narzucanym przez radio jest ilość postaci występujących w słuchowisku. „Słuchowisko źle toleruje zbyt dużo postaci” – stwierdza Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa<sup>27</sup>. Praktycy teatru mówią zwykle o maksymalnie sześciu. I mają zapewne rację, bo sama miewam problemy z odróżnieniem większej liczby bohaterów jedynie po głosie, zwłaszcza gdy głosy te nie są wystarczająco charakterystyczne i kontrastowo dobrane. Z własnej praktyki wiem jednak, jak obejść to przykazanie. Dodatkowe postaci (w nieograniczonej liczbie) doskonale sprawdzają się w scenkach retrospekcyjnych, które zazwyczaj poprzedza słowny komentarz głównych bohaterów słuchowiska, niejako zapowiadających, kto wystąpi w epizodzie. W scenariuszu słuchowiska *Dzień w którym umarł Prokofiew* zastosowałam jeszcze jeden – i tym razem filmowy - trick. W scenie zbiorowej, przedstawiającej naradę kompozytorów, wprowadziłam dodatkową postać – żywcem wyjętego z komunistycznych kronik filmowych Komentatora, który beznamiętnym głosem podaje nazwiska i funkcje kolejnych dyskutantów. Bez jego pomocy słuchacz mógłby mieć rzeczywiście problem z rozpoznaniem poszczególnych mówców. Rola tej postaci jest jednak dużo bardziej złożona. Komentator jest tu symbolem stalinowskiej opresji, totalitarnej próby porządkowania świata. Oprócz propagandowej grozy wprowadza do słuchowiska także element humoru, na przykład wtedy, gdy w sposób oficjalny zapowiada wystąpienie Prokofiewa, a wybitny kompozytor chce tylko cichutko zapytać o nazwisko prelegenta, które umknęło mu za sprawą konferencyjnej drzemki. Wynika z tego scysja, a Komentator dalej niezmordowanie zapowiada kłócące się postaci.

Komentator ten jest tylko sztywnym, wyciętym z kroniki spikerem, nie zaś prawdziwym narratorem. W każdym z moich słuchowisk problem narracji rozwiązany jest

---

<sup>26</sup> M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 110. Kaziów wyróżnia kilka funkcji ciszy: cisza występować może w słuchowisku jako tło, jako klimat, jako personifikacja strachu, grozy i jako zmiana miejsca akcji (tamże, s. 107-110).

<sup>27</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, dz. cyt., s. 53.

w nieco inny sposób. *Savonarola* to, jak się rzekło, sztuka konwersatoryjna, oparta na dialogach i otwierającym utwór monologu wewnętrznym tytułowego bohatera adresowanym do Chrystusa. *Dzień w którym umarł Prokofiew* jest w całości monologiem wewnętrznym Szostakowicza, wypełnionym licznymi retrospekcjami i introspekcjami. Jak zauważa Sława Bardijewska:

*W radiu monolog wewnętrzny uzyskuje pełną naturalność i wiarygodność. Myśl wyrażona fonicznie, wolna od wizualnej dosłowności, nadal pozostaje tylko częściowo zmaterializowana, bliższa naturze procesów myślowych, zachowując ich nieuchwytność i wieloznaczność. Odbiorca ma możliwość pełnej identyfikacji z postacią i jej dramatem, może doznać odczucia magicznego, bezpośredniego obcowania z jego myślami i przeżyciami, wzbudzając współczucie, litość, podziw<sup>28</sup>.*

Zdaniem badaczki, zastosowane przeze mnie dość intuicyjnie dwa rodzaje narracji – introspekcja i retrospekcja – w medium radiowym wypadają szczególnie dobrze:

*Dzięki awizualności radia dialog radiowy może tworzyć formy, które w teatrze i filmie brzmią sztucznie, a w słuchowisku mają pełną naturalność, jak introspekcja ukazująca duszę bohatera, dająca wejście w jego psychikę lub retrospekcja – przywołująca zgodnie z logiką pamięci przeszłość i przeżyte przez bohaterów zdarzenia<sup>29</sup>.*

Tylko w jednym z moich słuchowisk pojawia się klasyczny, wszechwiedzący narrator. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa nazywa taki typ narratora „archaicznym bytem”, którym już tylko z rzadka „bawią się” autorzy<sup>30</sup>. Jej zdaniem już w międzywojniu był on objawem pewnych niedostatków warsztatowych pisarza. Podobnie ostro o narratorsze auktorialnym wypowiada się Sława Bardijewska:

*Ta narzucona narracji funkcja dźwiękowego równoważnika wizualności została niebawem zaniechana jako estetycznie chybiona i sprzeczna ze specyfiką wizualnej sztuki radiowej<sup>31</sup>.*

---

<sup>28</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo*, dz. cyt., s. 80.

<sup>29</sup> Tamże, s. 77. M. Kaziów nazywa retrospekcję „ukrytą formą narracyjną, która pozwala cofnąć się w przeszłość świata przedstawionego, lecz nie poprzez opis, ale bezpośrednio przez prezentację mikroszenki wyrażonej fonicznie” (M. Kaziów, dz. cyt., s. 200).

<sup>30</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 81.

<sup>31</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo*, dz. cyt., s. 79.

A jednak w Wielkiej Brytanii wciąż kultywuje się w radiu tradycję dziewiętnastowiecznej narracji:

*Polega to na tym, że wszechwiedzący, »nieistniejący« narrator mówi do mikrofonu z bliskiej odległości, wprowadzając historię i pełniąc funkcję »głosu w naszej głowie«. Natomiast w pozostałych scenach mamy do czynienia z właściwą akcją i aktorami, którzy znajdują się dalej od mikrofonu<sup>32</sup>.*

Czytając ten opis, odnoszę wrażenie, jakby obiektywny narrator górował mocą swojego głosu nad pozostałymi bohaterami, których światem rządzi.

Mój narrator w *Podróży na Księżyc* jest zdecydowanie bardziej dyskretny. Pojawia się na wstępie, wypowiada dwa zdania, bardziej potrzebne dla zbudowania nastroju niż dla objaśnienia okoliczności akcji utworu, a potem ma swój wielki *come back* w zakończeniu słuchowiska, gdzie stonowanym głosem Przemka Bluszcz opowiada o niezwyklej projekcji ostatniego filmu Mélièsa. Jego rolę docenił Janusz Łastowiecki, pisząc w recenzji:

*Po gali zakończenia powiedziałem do twórców zwycięskiego słuchowiska, że zawsze byłem przeciwnikiem narratora. Tym razem jednak nie wyobrażam sobie, by to słuchowisko mogło istnieć bez niego. Bluszcz, niezauważalny i nienachalny, sprawnie »wmontowany« przez Kubere, pełni tu rolę niewidzialnej ręki słuchowiska, która przesuwa kadry w naszej głowie<sup>33</sup>.*

Dochodzimy tu do zagadnienia podnoszonej przez krytykę filmowości mojej *Podróży na Księżyc*. Pisze o niej ciekawie Janusz Łastowiecki:

*Słuchowisko Milewskiej jest filmem w dźwięku. Za pomocą naturalnie wplecionych elementów scenografii radiowej (nieziemska, księżycowa praca Macieja Kubery) słuchacz odkrywa, że rzeczywistość filmowego słuchowiska jest celem samym w sobie, a w finale opowieści, zyskuje osobisty wydzźwięk - wręcz antyfilmowy. Kapelusze według tekstu Wiesława Myśliwskiego w reżyserii Waldemara Modestowicza czy Syreni śpiew Jerzego Górzeńskiego w reżyserii Jana Warenci - dwa słuchowiska, które za temat wzięły film, takie właśnie były. Opowiadając obrazami, pokazywały, że te obrazy trzeba wytworzyć w uchu<sup>34</sup>.*

Filmowe obrazy w uchu pomaga stworzyć muzyka ze starych filmów (m.in. powracający motyw z Chaplinowskich *Światał rampy*), oddalone głosy z postarzającym, „filmowym” filtrem w retrospekcjach i ogromna filmowa lokomotywa, która z wielkim hałasem dosłownie wyjeżdża z naszego radioodbiornika.

---

<sup>32</sup> D. Rebellato (wywiad przepr. M. Lachman), »W radiu obraz jest lepszy« – z Danem Rebellato rozmawia Michał Lachman, tłum. B. Lutostański, „Tekstualia”, nr 1(32)/2013, s. 27.

<sup>33</sup> J. Łastowiecki, *Droga na Księżyc prowadzi przez Sopot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205163.html> (dostęp: 27.06.2016).

<sup>34</sup> Tamże.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa pisała:

*Teatr radiowy, wbrew nazwie, wydaje się powstawać w warunkach bliższych, jak sądzę, produkcji filmowej niż tradycyjnej inscenizacji sztuki [...]. Zdaniem Bachury, porównywanie teatru radia z teatrem scenicznym uwarunkowane jest bardziej tradycją niż realną praktyką artystyczną. Można zauważyć niemało zbieżności między gramatyką języka radiowego i języka filmowego w relacji zachodzącej na linii: film-słuchowisko; nie sposób nie dostrzec analogii dotyczącej sytuacji aktora (możliwość „poprawienia” źle zagranej sceny, używanie różnych planów – tu, oczywiście, audialnych, a nie związanych z ustawieniem kamery) oraz roli reżysera i realizatora dźwięku – bliższej bodaj roli reżysera filmowego i operatora, niż reżysera teatralnego i scenografa czy autora kostiumów<sup>35</sup>.*

Wspomniana tu Joanna Bachura pisze również o podobieństwie mikrofonu do kamery, o szczególnej roli środków technicznych w obu rodzajach sztuk, o zbliżonej budowie (słuchowisko nie ma podziału na akty, składa się – podobnie jak film – z następujących po sobie scen), o trzech planach akustycznych („duży głos”, głos „z głębi”, głos „z filtrem”), o operowaniu półgłosem jako o zbliżeniu akustycznym i wreszcie o montażu, bez którego nie byłoby ani filmu, ani słuchowiska<sup>36</sup>. Również Jerzy Limon dostrzega podobieństwa między radiem a filmem. Tak mówi o przewadze teatru radiowego nad scenicznym:

*Ten pierwszy może pogłębiać lub sygnalizować stany emocjonalne w sposób zbliżony do filmu poprzez zastosowanie zoomu fonicznego, skoncentrowanie uwagi odbiorcy na pojedynczym głosie, wyeksponowaniu jednej postaci<sup>37</sup>.*

Do przytoczonych tu opinii badaczy można dodać spostrzeżenie, że większość słuchowisk zawiera w sobie sceny plenerowe (nieważne, że zazwyczaj nagrywane w studio, często z dźwiękowej puszką). Gdy w takich chwilach zamykamy oczy, na ekranie powiek zdecydowanie widzimy film, nie teatr. Dodajmy jeszcze, że słuchowisko zazwyczaj nie jest nadawane na żywo (co zbliżałoby go do teatru), lecz puszczane jest „z taśmy” – podobnie jak film. Reasumując, pomimo wielkiej wagi słowa w Teatrze Wyobraźni, praca autora słuchowiska bardziej chyba przypomina pracę scenarzysty niż dramatopisarza.

I na koniec krótka refleksja o udziale autora w realizacji słuchowiska. Redaktor Ewa Stocka-Kalinowska wspomina początki swojej pracy w Redakcji Słuchowisk i Dra-

---

<sup>35</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, dz. cyt., s. 155.

<sup>36</sup> J. Bachura, dz. cyt., s. 217-264.

<sup>37</sup> Ż. Nalewajk-Turecka, *Radio – teatr – literatura*, dz. cyt., s. 35.

matu, gdzie regularnie uczestniczyła w przesłuchaniach: „Na wspomnianym przesłuchaniu pojawiała się cała ekipa: autor tekstu, reżyser, kierownik redakcji”<sup>38</sup>. Ceniony brytyjski autor Dan Rebellato mówi w wywiadzie dla „Tekstualiów”, że jest zawsze obecny podczas nagrań swoich słuchowisk dla BBC. „Kiedy czuję, że należy coś poprawić, to właśnie wtedy mogę to zrobić”<sup>39</sup>. Dzięki swojej obecności w studio autor może nie tylko czuć nad nagraniem (ciekawi mnie, jaki jest zakres jego praw: czy może objaśniać aktorom swoje intencje, wchodzić w polemiki z reżyserem albo nawet stać się współreżyserem słuchowiska?), ale przede wszystkim sam – w miarę potrzeby – skraca swój tekst, który w przeciwnym razie przytnie mu odpowiedzialny za ramówkę BBC redaktor.

We współczesnej praktyce radiowej w Polsce obecność autora nie jest wymagana na żadnym z etapów produkcji. W 1995 r. reżyser Janusz Kukuła zaprosił mnie do Teatru Polskiego Radia, gdzie odbyliśmy rozmowę na temat *Savonaroli*. W samym nagraniu ani przesłuchaniu jednak nie uczestniczyłam. Reżyserkę *Podróży na Księżyc* Annę Wieczur-Bluszcz poznałam osobiście dopiero w rok po premierze, na prezentacji (chciałoby się powiedzieć – „projekcji”) naszego słuchowiska w praskim „Promie Kultury”. Na etapie produkcji wszelako bardzo ożywione były nasze kontakty telefoniczne. Godzinami dyskutowaliśmy nad zaproponowanymi przez nią zmianami (czasem chodziło o jedno słowo), sama także na jej prośbę skróciłam tekst i przetłumaczyłam na francuski kwestie wypowiedane przez kobiecy Głos z megafonu. Konfrontowałyśmy też nasze wyobrażenia na temat obsady. W przypadku ostatniego słuchowiska nie było żadnej próby kontaktu ze strony reżysera.

Teatr radiowy odwołuje się do naszej wyobraźni, pragnąc ją za wszelką cenę uruchomić. Najpierw uruchamia się wyobraźnia twórcy, który musi usłyszeć słuchowisko swoim wewnętrznym uchem, słowo po słowie. Fale eteru poniosą je do ucha słuchacza, który sam stworzy brakujący obraz. Jak pięknie mówi Tomasz Man, autor i reżyser radiowy w jednej osobie:

*W uchu jest scena. Otwiera się kurtyna. Włączają się światła. Buduje się scenografia. Wychodzą aktorzy. Wchodzi muzyka, ale też to, co gra wewnątrz tych ludzi. Tylko trzeba to wszystko usłyszeć. Na tym polega różnica, że teatr radiowy jest w uchu*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> I. Smolka, E. Stocka-Kalinowska (wywiad przepr. Ż. Nalewajk-Turecka), *O historii literatury radiowej à rebours. Rozmowa z Iwoną Smolką i Ewą Stocką-Kalinowską*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013, s. 18.

<sup>39</sup> D. Rebellato (wywiad przepr. M. Lachman), „*W radiu obraz jest lepszy*” – z Danem Rebellato rozmawia Michał Lachman, dz. cyt., s. 28.

<sup>40</sup> T. Man (wywiad przepr. J. Łastowiecki), *Środek na złe trawienie. Rozmowa z Tomaszem Manem*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/srodek-na-zle-trawienie.html> (dostęp: 17.01.2017).



Nie ma nic bardziej niematerialnego niż Teatr Wyobraźni. Jego złudność tworzy jego magię. Możemy za jego pomocą opowiedzieć każdą, najbardziej nieprawdopodobną historię, a słuchacz z chęcią w nią uwierzy. Trzeba tylko wiedzieć, jak to zrobić. Ale na to pytanie każdy autor musi dać swoją własną, oryginalną odpowiedź.

## Bibliografia

1. Bachura J., *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.
2. Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
3. Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
4. Burzyńska A. R., *Gra w niewidzialne*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013.
5. D. Rebellato (wywiad przepr. M. Lachman), „*W radiu obraz jest lepszy*” – z Danem Rebellato rozmawia Michał Lachman, tłum. B. Lutostański, „Tekstualia” nr 1(32)/2013.
6. Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.
7. Laskowicz K., *Świat za drzwiami. Początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.
8. Limon J. (wywiad przepr. Ż. Nalewajk-Turecka), *Radio – teatr – literatura. Rozmowa z Jerzym Limonem*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013.
9. Łastowiecki J., *Droga na Księżyc prowadzi przez Sopot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205163.html> (dostęp: 27.06.2016).
10. Łastowiecki J., *Teatr Polskiego Radia jako Wielka Wspólnota OSOBNYCH. Spotkanie z Andrzejem Mularczykiem*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013.
11. Łastowiecki J., *Wielka wspólnota osobnych*, „Tekstualia” nr 1(32)/2013.
12. Man T. (wywiad przepr. J. Łastowiecki), *Środek na złe trawienie. Rozmowa z Tomaszem Manem*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/srodek-na-zle-trawienie.html> (dostęp: 17.01.2017).
13. Milewska M., *Podróż na Księżyc*, <http://www.encyklopediateatru.pl/kniazka/494/podroz-na-ksiezyc-dramat-w-dwoch-odslonach?page=1> (dostęp: 17.01.2017).
14. Milewska M., *Savonarola*, „Dialog” nr 5(428)/1992.
15. Pleszkun-Olejniczakowa E., Bachura J., Pawlik A., *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
16. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
17. Wołkow S., *Szostakowicz i Stalin*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2006.

## 3. Kształcenie dziennikarstwa radiowego

### Opieka nad studencką rozgłośnią radiową jako element kształcenia przyszłych dziennikarzy

*Paulina Czarnek-Wnuk, dr Kinga Sygizman*

*Uniwersytet Łódzki*

Przedmiotem niniejszego artykułu jest problematyka związana z prowadzeniem studenckiej rozgłośni radiowej widziana oczyma nauczyciela akademickiego pełniącego rolę opiekuna redakcji. Zagadnienie to zaprezentowane zostało w szerszym kontekście, jakim jest edukacja medialna. Materiał do analizy stanowiły doświadczenia związane z opieką nad studentami zajmującymi się radiem od strony praktycznej w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego od 2011 r., początkowo pod szyldem Akademickiego Radia UL Uniwersytetu Łódzkiego, następnie zaś audycji emitowanej na antenie regionalnej rozgłośni Polskiego Radia w Łodzi pod nazwą „Uniwersytet Łódzki na fali”. Celem artykułu była próba pokazania możliwych dróg w pracy ze studentami, metod kształtowania ich dziennikarskich postaw oraz diagnoza źródeł najczęściej pojawiających się problemów.

**Słowa kluczowe:** radio studenckie, uniwersytet, edukacja, media.

#### **Care for the student radio station as part of media education**

The topic of this paper is problematics connected with carrying on students' radio station seen from the point of view of academic teacher acting as editorial supervisor. This issue has been shown in the broader context which is media education. Materials to analysis was based on experiences connected with taking care of students involved in radio from the practical side in the Department of Journalism and

Social Communication at the University of Łódź since 2011, first known as Akademickie Radio UL Uniwersytetu Łódzkiego and then as the programme emitted in the regional station of Polskie Radio in Łódź called „Uniwersytet Łódzki na fali”. The aim of this presentation was an attempt to show possible ways of working with students, methods forming of their journalistic attitudes and the diagnosis of the sources of appearing problems.

**Keywords:** students radio, university, education, media.

Radio studenckie w Polsce w toku swojego rozwoju przybierało i nadal przybiera różne oblicza<sup>1</sup>, począwszy od radiowęzłów nadających w akademikach, poprzez stacje koncesjonowane o bardziej lub mniej komercyjnym charakterze, na rozgłośniach internetowych skończywszy. Mówiąc o roli radia studenckiego, wskazuje się różne jego aspekty, m.in. integrowanie społeczności akademickiej, funkcję informacyjną, rozrywkową, promocyjną, reklamową, organizatorską, wychowawczą czy wreszcie kształcenie kadr dziennikarskich. Jak pokazują badania przeprowadzone przez Urszulę Doliwę w pierwszym dziesięcioleciu XXI w. na stacjach koncesjonowanych i niekoncesjonowanych, znaczenie owych funkcji nieco różni się dla poszczególnych nadawców. Według przedstawicieli rozgłośni nadających w eterze najistotniejszy jest fakt kształcenia przez nie przyszłych dziennikarzy, ich postaw i umiejętności, w dalszej kolejności zaś dostarczanie rozrywki i integrowanie społeczności akademickiej<sup>2</sup>.

Hierarchia ważności poszczególnych funkcji w odniesieniu do rozgłośni nieposiadających koncesji wygląda inaczej – największa liczba redaktorów owych stacji wskazała na aspekt rozrywkowy swojej działalności, nieco mniejsza zaś na walory integracyjne i kształcenie kadr dziennikarskich<sup>3</sup>. Co istotne, w obu tych zestawieniach repertuar najczęściej wymienianych funkcji okazuje się niezmienny, uniwersalny, zmianom ulega tylko ich kolejność.

---

<sup>1</sup> Pisze o tym szeroko w swoim opracowaniu Urszula Doliwa, zob. U. Doliwa, Radio studenckie w Polsce, Olsztyn 2008.

<sup>2</sup> Tamże, s. 128.

<sup>3</sup> Tamże, s. 150.

Autorki niniejszego opracowania postanowiły skupić się na jednej z ról odgrywanych przez rozgłośnie studenckie, a mianowicie na kształceniu umiejętności dziennikarskich<sup>4</sup>, wpisując je w problematykę edukacji medialnej/dziennikarskiej<sup>5</sup>. Celem tekstu jest wskazanie relacji między radiową aktywnością studentów a programem studiów dziennikarskich, pokazanie możliwych dróg w pracy ze studentami, metod kształtowania ich dziennikarskich postaw oraz diagnoza źródeł najczęściej pojawiających się trudności. Problematyka edukacji medialnej poprzez pracę w studenckiej stacji radiowej<sup>6</sup> zostanie ukazana z perspektywy nauczyciela akademickiego pełniącego rolę opiekuna redakcji. Jako materiały do analizy posłużą autorkom doświadczenia związane z opieką nad studentami praktykującymi w Akademickim Radiu UL Uniwersytetu Łódzkiego, następnie zaś w audycji emitowanej na antenie regionalnej rozgłośni Polskiego Radia w Łodzi pod nazwą „Uniwersytet Łódzki na fali” oraz w internecie. Wszystkie te projekty realizowane są w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego.

---

<sup>4</sup> Walory edukacyjne wymieniane są często przez przedstawicieli rozgłośni koncesjonowanych jako ważny powód istnienia stacji studenckich również obecnie, niemal 10 lat po pierwszych badaniach przeprowadzonych przez Doliwę (U. Doliwa, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016, s. 206).

<sup>5</sup> Pojęcie edukacji medialnej stało się przedmiotem licznych dyskusji specjalistów z zakresu pedagogiki, której efekty prześledzić można m.in. [w:] M. Sokołowski (red.), *Edukacja medialna. Nadzieje i rozczarowania*, Warszawa 2010; J. Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2005; Tenże, S. Juszczyk, B. Siemieniecki, K. Wenta, *Edukacja medialna*, Toruń 2003; T. Huk, *Pedagogika medialna, Aspekty społeczne, kulturowe i edukacyjne*, Kraków–Katowice 2014; M. Maziarz, *Edukacja medialna poprzez edukację dziennikarską. Opis działań w ramach innowacji pedagogicznej „Edukacja medialna”*, [w:] I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska (red.), *Dziennikarstwo i media 3. Przemiany świata mediów*, Wrocław 2012, s. 137–152; A. Ogonowska, *Edukacja medialna. Klucz do zrozumienia społecznej rzeczywistości*, Kraków 2003; Taż, *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Kraków 2013; B. Siemieniecki (red.), *Pedagogika medialna*, t. 1 i 2, Warszawa 2007. W niniejszym tekście posługiwac się będziemy tym terminem, mając na uwadze jeden z podstawowych celów edukacji medialnej, jakim jest „przygotowanie ludzi do (...) posługiwania się mediami jako narzędziami intelektualnymi współczesnego człowieka” (*Pedagogika medialna*, t. 1, s. 137).

<sup>6</sup> Na wagę tego zagadnienia zwraca uwagę m.in. K. Kuźmicz, *Radiofonia studencka w przestrzeni audiowizualnej współczesnego człowieka*, [w:] A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzeń wizualna i akustyczna człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007, s. 147.

## Radio a program studiów dziennikarskich

Program studiów na kierunku „dziennikarstwo i komunikacja społeczna” w Uniwersytecie Łódzkim proponuje szereg zajęć o charakterze radiozawczym. Niektóre z nich to kursy prezentujące specyfikę jedynie medium dźwiękowego, inne zaś ukazują radio na tle całego rynku medialnego w Polsce czy na świecie, uczą umiejętności dziennikarskich, które w zawodzie dziennikarza-radiowca są niezbędne. Wszystkie te zajęcia stanowią pierwszy etap przygotowania do prowadzenia audycji, jej montowania, rozmawiania z ludźmi, słowem do pracy w radiu. Program zajęć radiowych obejmuje zarówno studia pierwszego, jak i drugiego studia.

Podczas cyklu studiów I stopnia student uczestniczy głównie w zajęciach praktycznych, które mają na celu wykształcenie radiowych umiejętności, ale i uwrażliwienie go na dźwięki<sup>7</sup>. Zanim jednak pozna praktykę radiową, na pierwszym roku otrzyma podstawy teoretyczne dziennikarstwa radiowego podczas gatunków radiowych. Dopiero zdobycie tej wiedzy pozwoli studentowi w pełni i świadomie skorzystać z treści prezentowanych podczas kolejnych zajęć. Bezpośrednią kontynuacją gatunków są warsztaty radiowe, podczas których omówione na pierwszym roku studiów kolejne informacyjne i publicystyczne formy dziennikarstwa radiowego realizowane są w praktyce. Podczas tych zajęć studenci uczą się obsługi sprzętu reporterskiego i przy jego użyciu przygotowują sondy, paszczodźwięki i obrazki, zaś relację czy serwis nagrywają w studiu radiowym. Na praktyczną realizację artystycznych gatunków radiowych pozwalają zajęcia „Gramatyka reportażu i słuchowiska radiowego”, podczas których pracujący metodą projektową młodzi ludzie realizują swoje – najczęściej pierwsze w życiu – reportaże i słuchowiska radiowe<sup>8</sup>. Pozostałe znajdujące się w programie nauczania zajęcia dają studentom możliwość pogłębiania umiejętności z zakresu tworzenia gatunków radiowych o charakterze newsowym, tworzonych szybko, z naciskiem na precyzję i klarowność przekazu, jak i tych, których głównym celem jest rozbudzanie wyobraźni słuchacza<sup>9</sup>. Program zajęć radiowych na studiach licencjackich prezentuje się następująco:

- I semestr – dykcja i emisja głosu,
- II semestr – gatunki radiowe,

---

<sup>7</sup> O kształceniu wrażliwości jako ważnym zadaniu humanistyki pisze: M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 220.

<sup>8</sup> Więcej na ten temat zob. J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o zaangażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak, *Twórczość, pasja, Uniwersytet. Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej*, Łódź 2015, s. 95–116.

<sup>9</sup> Tego rodzaju kompetencje medialne można za F.W. Kronem i A. Sofosem określić jako intencjonalne lub profesjonalne (F.W. Kron, A. Sofos, *Dydaktyka mediów*, Gdańsk 2008, s. 58) lub za B. Siemienieckim jako instrumentalne, czyli związane z „przygotowaniem uczących się do sprawnego posługiwania się mediami jako narzędziami (...)” (*Pedagogika medialna*, t. 2, s. 28).

- III semestr – warsztaty radiowe,
- IV semestr – gramatyka reportażu i słuchowiska radiowego, radio informacyjne i artystyczne,
- V semestr – organizacja pracy w redakcji radiowej, warsztat prezentera radiowego, klasyka słuchowiska i reportażu radiowego, analiza zawartości radia,
- VI semestr – zawód reporter radiowy, krytyka radiowa.

Studia II stopnia przynoszą pracę z bardziej wyspecjalizowanymi formami dziennikarskimi podczas zajęć takich jak: odmiany specjalistyczne dziennikarstwa (I, II i III semestr), media lokalne i środowiskowe (II semestr), wizualizacja dźwiękowa (III semestr), *feature* (IV semestr).

Studia dziennikarskie na Uniwersytecie Łódzkim dają możliwość stworzenia pracy dyplomowej o charakterze praktycznym. Z roku na rok przybywa licencjatów mających formę reportażu, słuchowiska radiowego czy *feature*. Co motywuje studentów do takiej formy pracy? Jedna ze studentek, Eliza, zauważyła:

*Zdecydowałam się na pracę praktyczną, bo chciałam nauczyć się pracować z dźwiękiem i sprawdzić się w formie, której do tej pory byłam tylko słuchaczem. Dowiedziałam się, jak wiele pracy, ale też przyjemności stwarza przygotowanie reportażu radiowego<sup>10</sup>.*

Dla Krzysztofa to „najlepsza metoda, aby całą swoją wiedzę zebraną podczas studiów, całą pasję przełożyć na mój pierwszy w życiu reportaż. I chociaż teraz po dwóch latach zmieniłbym w nim naprawdę sporo, to wiem, że bez niego nie byłbym takim samym człowiekiem”. Praca nad reportażem nauczyła go, że „w dziennikarstwie najważniejszy jest zawsze »ten inny« i tego się trzymam do dziś”.

Program studiów ma wpływ na to, na jakim etapie studiowania młodzi ludzie decydują się na pracę w radiu. Najczęściej robią to po cyklu warsztatów radiowych, a więc zajęć, podczas których uczą się, jak wygląda praca w dziale newsowym, jak pracuje reporter, jak pisać dla radia. Są to przede wszystkim zajęcia, które jako pierwsze w programie studiów mają charakter *stricte* praktyczny, pozwalają studentom zetknąć się z mikrofonem, sprzętem reporterskim, wejść do studia radiowego, posłuchać swego głosu, są więc dla studenta ciekawe, często intrygujące, kreatywne.

Bywa też i tak, że przygoda radiowa determinuje podejmowane podczas studiowania kroki. Radiowcy prawie zawsze wybierają praktyczną formę pracy dyplomowej. Jeden ze studentów zapewnia, że „gdyby nie wcześniejsze zajęcia, gdyby nie moja radiowa przygoda, pewnie bym tego nawet nie dostrzegł. To dzięki tym wszystkim

---

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z rozmów przeprowadzonych ze studentami przez dr Kingę Sygizman.

wysłuchanym reportażom i pasji wykładowców, którzy chcieli dać studentom »trochę więcej od siebie«, powstała ta mała radiowa opowieść<sup>11</sup>. Inna studentka zaś podkreśla:

*W radiu się nauczyłam, jak rozmawiać z ludźmi, jak prowadzić rozmowę, by gość opowiedział to, co najważniejszego ma do powiedzenia. I jak słuchać. Dzięki temu podczas nagrywania reportaży potrafiłam nie przeszkadzać mojemu rozmówcy, a jednocześnie wiele dowiedzieć się na temat jego pasji, pracy, planów.*

Radio nie tylko rozbudza fascynację światem dźwięków, ale także uczy, daje doświadczenie, które pozwala czuć się pewnie podczas tworzenia tak ważnej pracy, jaką jest praca dyplomowa.

Jak pokazuje zaprezentowany wyżej wywód, studenci sukcesywnie w toku studiów zdobywają różnorodne dziennikarskie i – co najważniejsze z punktu widzenia przyjętego w tym opracowaniu – radiowe umiejętności. W programie kształcenia przewidziane zostały także zajęcia, które mają na celu otwieranie studentów na nowe formy, rozwijające w nich myślenie kreatywne (np. *creative writing*, także dla radia, realizowany w ostatnim semestrze studiów I stopnia czy też *meeting project* odbywający w IV semestrze studiów II stopnia, podczas którego w 2016 r. studenci przygotowali Festiwal Twórczości Studenckiej „Dźwięk – słowo – obraz”<sup>11</sup>). Tym samym program stara się odpowiadać na potrzeby studentów, którzy oczekują od uczelni praktycznego charakteru kształcenia.

## **Radiowa aktywność studentów jako uzupełnienie programu studiów**

Rozgłośnia Uniwersytetu Łódzkiego, od powstania w 2011 r. do dnia dzisiejszego, przeszła kilka zmian organizacyjnych i programowych, zmieniała się także jej nazwa<sup>12</sup>. Radio funkcjonowało w internecie, na tradycyjnych falach, niektóre dźwięki

---

<sup>11</sup> Studenci biorący udział w festiwalu mogli zgłaszać prace audialne, audiowizualne i fotograficzne, które zrealizowali w trakcie studiów. Oceniane były one w czterech kategoriach: słuchowisko, reportaż, wariacja dźwiękowa i obraz. W jury konkursu zasiadli: Roma Leszczyńska z III Programu Polskiego Radia, redaktor Wojciech Barczak z Telewizji Polskiej, Sławomir Grzanek – prezes Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego oraz reżyserzy słuchowiska „Kim jest Max Winckler?” – Adam Chyliński i Bartosz Szpak.

<sup>12</sup> Szeroko na ten temat piszą Eliza Matusiak i Krzysztof Boczek w tekście *Zostańcie na fali* zamieszczonym w niniejszym tomie. Wątek ten poruszony został także w artykule: P. Dubińska, J. Mroziński, *Akademickie Radio UL – daj się ponieść radiowej pasji*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak (red.), *Twórczy uniwersytet. Twórczy student. Przewodnik dla studentów Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2013, s. 141–142.

opatrzone fotografią i odpowiednią treścią zamieszczane były i są na facebook'owym fanpage'u radia, którego wszelkie formy działalności od początku finansowane były z budżetu Rektora Uniwersytetu Łódzkiego. Jednak szczególnym prestiżem studentów cieszyła się audycja emitowana na antenie Radia Łódź, zatytułowana „Uniwersytet Łódzki na fali”. Ta część radiowej działalności – w porównaniu z prowadzeniem audycji w internecie – traktowana była jako swego rodzaju nobilitacja. Wielkie radio, większy stres, większa odpowiedzialność za słowo, większa liczba słuchaczy, większy odzew odbiorców, ale też większa satysfakcja<sup>13</sup>. Na tę chwilę – zdaniem studentów – warto było czekać. Adam wspomina ten moment tak:

*Po miesiącu dostałem szansę audycji na falach radiowych. Minęła godzina, audycja się kończy. Ja mam ciarki, czuję się jakbym latał i wydawało mi się, że minęły trzy minuty, a nie godzina! Wiedziałem, że to jest to, co chciałem w życiu robić.*

Kamil S. z kolei tak opowiada o swojej szansie zaistnienia w radiu:

*Pewnego dnia siedzieliśmy w bufecie na wydziale, spędzając tam jedno z bardziej fascynujących „okienek” (...). Dosiadła się do nas dr Kinga Klimczak, która w pewnym momencie rzuciła, że trwa nabór na prowadzących studenckiej audycji. Myśląc nad czymś zupełnie innym i jakby będąc obok rozmowy moich kolegów z wykładowcą, nagle usłyszałem od koleżanki z grupy: „Kamil? A Ty? Dawaj, będzie fajnie”. Czemu nie? Niecały miesiąc później prowadziłem pierwszą audycję na żywo i była to jedna z bardziej traumatycznych chwil w moim dotychczasowym życiu, choć później zbierałem gratulacje zewsząd i wyszło tak, że dało się nawet tego słuchać.*

Zanim studenci trafiali na antenę radia regionalnego, przechodzili pewnego rodzaju przygotowanie. Polegało ono na przyglądaniu się w reżyserce realizacji audycji, a potem – w zainscenizowanych warunkach uczelnianego studia radiowego – prowadzeniu audycji – niby „na żywo”. Nagrany dźwięk był przekazywany studentom, którzy mieli go wysłuchać, ocenić siebie, pokazując dobre i złe strony prowadzonych przez siebie programów. Potem opinie studentów były konsultowane z opiekunem, który nagrywał audycję w studiu uniwersyteckim. Dopiero kiedy opiekun i studenci stwierdzili jednocześnie, że są gotowi, ci ostatni wchodzili na antenę Radia Łódź jako prezenterzy „Uniwersytetu Łódzkiego na fali”. Etap pracy polegający na nagraniu audycji i jej odsłuchaniu pozwalał na ocenę własnej dojrzałości dziennikarskiej i sił przez studenta, na dokonanie samooceny. Ponieważ nie zawsze mogła być ona obiektywna, o możliwości pojawienia się studenta na antenie decydował opiekun, którego rola polegała także na chronieniu studenta przed niedojrzałością, złą oceną siebie i tym samym możliwością wyrządzenia sobie krzywdy.

---

<sup>13</sup> O poczuciu satysfakcji czerpanej z pracy w studenckiej rozgłośni radiowej pisze też: U. Doliwa, *Radio studenckie...*, dz. cyt., s. 206.



Audycja „Uniwersytet Łódzki na fali” nadawana była raz w tygodniu, ale zaraz po zakończeniu jednego wydania rozpoczynała się praca nad kolejnym. W zamkniętej grupie dyskusyjnej w internecie odbywała się wymiana zdań między dziennikarzami a opiekunem – omawiano propozycje tematów, gości, dźwięków, które – przygotowane przez reportera – pojawić się miały na antenie podczas trwania audycji. Opiekun starał się nie ingerować w pomysły studentów, a jedynie podpowiadać, wpierać, ale czasami także uzmysławiać, że dany temat można zrealizować nieco inaczej, lepiej, pełniej, bardziej profesjonalnie, a czasami, że warto zastąpić go innym. Tematyka audycji w Radiu Łódź oscylowała najczęściej wokół studentów, ale prowadzący poruszali także wątki związane z życiem uczelni, rozmawiali z władzami czy relacjonowali wydarzenia kulturalne mające miejsce w Łodzi.

Cała społeczność radiowa mogła brać udział w zgłaszaniu pomysłów do kolejnego wydania. A do tej grupy należało kilkanaście osób, około 8–10 prowadzących i kilkoro reporterów „Uniwersytetu Łódzkiego na fali”, kilka osób zajmujących się promocją i PR-em oraz opiekunowie: dr Kinga Sygizman – redaktor naczelna, mgr Juliusz Mroziński – wydawca, dr Paulina Czarek-Wnuk – szefowa redakcji internetowej. Jednak to prowadzący kolejne audycje, przy wsparciu opiekuna, decydowali o ich ostatecznym kształcie. Ten etap pracy radiowej należy uznać za bardzo ważny, uczący współpracy, twórczej wymiany myśli, owocnej dyskusji, ale także – z dziennikarskiego punktu widzenia – wartościowania tematów i układania ich w spójną całość. Uczy on też, że zawsze trzeba mieć przysłowiową „rękę na pulsie”, jakiś temat w zanadrzu i być czujnym, czego dowodzą wspomnienia Kamila S.:

*Pamiętam audycję, przed którą goście wykruszyli nam się lawinowo. W końcu wpadłem na ostatni tego dnia pomysł, aby zaprosić mojego byłego trenera siatkówki. Bałem się, że będzie bardzo sztywno, że trudno będzie zasypać granicę student-wykładowca. Pierwsze po „dzień dobry” zdanie z ust mojego byłego, surowego, choć sprawiedliwego trenera brzmiało: „No co Ty, mów mi Jarek”. Nie sądziłem, że na antenie będzie jeszcze luźniej i wyszła naprawdę znakomita rozmowa o osiągnięciach kadry wykładowców Uniwersytetu Łódzkiego z sukcesem polskich siatkarzy na mistrzostwach świata w tle.*

Po gruntownym przeszkoleniu studenci przechodzili do prowadzenia wydania na żywo. Najtrudniejsze są oczywiście te pierwsze. Mariusz wspomina ten moment: „Serce waliło mi jak oszalałe, chciałem uciekać, nie wierzyłem, że wykrztuszę z siebie choć słowo, byłem pewien, że będę ciągle się mylił i stresował...”. A Krzysiek przed pierwszą audycją samodzielną czuł „niesamowity stres, chociaż nie była to przecież jego pierwsza audycja w ogóle. Na minutę przed pierwszym wejściem pojawiła się niesamowita adrenalina i gdy tradycyjnie przywitałem się ze słuchaczami poczułem, że jestem na fali”. Dla Oliwii stres był porównywalny z tym przed maturą z matematyki: „W sumie stres był jeszcze większy ze względu na to, że prowadziłam audycje z dziekanami-elektami”. Późniejsze doświadczenia bardzo szybko rekompensowały jednak studentom te początkowe trudne doświadczenia. Kamil K. teraz czeka już

tylko na moment, kiedy „zapala się słynna czerwona »malina«, jesteś tylko ty, mikrofon i świadomość. Świadomość, że jesteś na antenie i ktoś słucha tego, co masz do powiedzenia. Uwierzcie mi, nie ma nic piękniejszego”.

Ponieważ audycja prawie zawsze prowadzona była w duetach, opiekun łączył na antenie nowicjusza z dziennikarzem o kilkutygodniowym stażu. Wszystko po to, by dać poczucie bezpieczeństwa temu pierwszemu i by mógł on uczyć się lekkości prowadzenia audycji od kolegi czy koleżanki. Ten dojrzały dziennikarsko członek duetu mógł z kolei poczuć większą presję i odpowiedzialność, on bowiem stanowił główny trzon audycji i odpowiedzialność za wypełnienie ewentualnej ciszy na antenie spoczywała na nim. Praca w duecie dawała studentom możliwość uczenia się prowadzenia audycji z różnymi partnerami, ludźmi o różnych temperamentach, stanowiła dla nich sposobność, by słuchać i reagować na gesty różnych ludzi, by poznać odmienne ludzkie charaktery. A w tym dialogu z wielością charakterów, różnorodnością reakcji uczyli się siebie samych, rozwijali, nie stali w miejscu. Bo radio nigdy nie stoi w miejscu. Takie wspólnotowe zdobywanie wiedzy i umiejętności może stanowić ponadto symbol powrotu do korzeni, dawnych wzorców kształcenia uniwersyteckiego, w zupełnie przeciwieństwie do rzeczywistości, w której jednak nadal uczelnie mogą stanowić przestrzeń, gdzie wspólnie realizuje się swoje pasje<sup>14</sup>.

Oczywiście zdarzały się sytuacje, kiedy audycja była prowadzona przez jedną osobę. Było to spowodowane przypadkami losowymi, ale zdarzało się często w okresie wakacyjnym, kiedy bywało trudno znaleźć w jednym tygodniu dwóch studentów spędzających czas w Łodzi. Nie stanowiło to jednak problemu, bowiem ramówka letnia pozwalała na nieco swobodniejszą tematykę i styl, znaczną przewagę muzyki nad słowem. Samodzielne prowadzenie audycji to ponadto nowe wyzwanie, z którym nie każdy chciał się zmierzyć. Krzysiek, który wielokrotnie prowadził audycję w pojedynkę, wspomina:

*Prowadzenie audycji samodzielnie to było olbrzymie **wyzwanie**<sup>15</sup>. Największą różnicą jest to, że nie ma obok partnera, który nam pomoże, gdy będziemy w trudnej sytuacji. Samodzielne prowadzenie audycji wymagało ode mnie większego **wysiłku**, a nauczyło większej **odpowiedzialności** – wszystko musiałem zrobić samodzielnie i to dało mi niesamowitą **satysfakcję** oraz **zmobilizowało** do dalszej pracy.*

Po przeprowadzeniu audycji odbywała się rozmowa z opiekunem na temat wrażeń, dobrych i gorszych momentów programu, połączona z samooceną studentów i twórczym poszukiwaniem rozwiązań dla ewentualnych trudności, jakie podczas emisji się pojawiły.

---

<sup>14</sup> J. Płuciennik, *Zaangażowanie studenta, uniwersytet i jego transformacje*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak (red.), dz. cyt., s. 9.

<sup>15</sup> Wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorek tekstu.

Wszystkim etapom pracy nad audycją towarzyszyło duże zaangażowanie studentów, wzajemna otwartość i życzliwość w relacjach między młodymi dziennikarzami i opiekunami. Ponieważ jednak dla wszystkich najważniejsze było dobro audycji i możliwość zdobywania doświadczeń i doskonalenie warsztatu dziennikarskiego, kiedy wymagała tego sytuacja, nie brakowało słów krytyki i ostrzejszej wymiany zdań. Prezenterzy byli mocno zaangażowani, od pierwszego do ostatniego etapu pracy nad audycją. Prawie zawsze dyspozycyjni, poświęcali mnóstwo czasu dla radia, z zapałem uczestniczyli także w różnych działaniach, projektach jak np. patronaty medialne. Harmonogram pracy w radiu tworzony był w oparciu o preferencje studentów, w poszanowaniu i otwarciu na ich potrzeby i możliwości. Grafiki audycji opiekunowie układali z miesięcznym wyprzedzeniem, odpowiednio wcześniej dokonywano też bieżących zmian.

Nieco inaczej wyglądała praca z reporterami. Od początku działania rozgłośni, czy w internecie czy na falach tradycyjnych, opiekunowie mieli mniejsze lub większe trudności z zaangażowaniem studentów w pracę reporterską. Radio miało – po dziś dzień ma – pojedynczych dziennikarzy, na których zawsze można polegać i którzy nie odmówią pobiegania po mieście ze sprzętem i zmontowania z nagrań „setki”. Poza tymi „niezawodnymi” w dziale reporterskim można obserwować dużą i nieustanną rotację. Podobnie rzecz ma się z redakcją internetową. Mniejsze zaangażowanie może wynikać z faktu, o którym pisano wcześniej – prowadzenie audycji „Uniwersytet Łódzki na fali” było dla studentów wyzwaniem, wyróżnieniem i pewnego rodzaju ukoronowaniem ich dotychczasowej radiowej działalności. Kilka lat doświadczeń radia Uniwersytetu Łódzkiego wskazuje jednak, że największe źródło trudności pochodzi z zewnątrz, ze struktur organizacyjnych, w jakie radio jest uwikłane, wątki te wybiegają jednak poza przyjęte dla niniejszego opracowania ramy, dlatego zostaną one pominięte.

## Podsumowanie

Działalność radiowa studentów i ich opiekunów wpisuje się w tok nauczania dziennikarstwa radiowego na Uniwersytecie Łódzkim, stanowi jego poszerzenie i uzupełnienie. Pozwala na zdobycie wiedzy i umiejętności, na które nie zawsze jest czas podczas zajęć albo daje możliwość poszerzenia kompetencji zdobytych podczas kursów. Wincenty Okoń w swojej koncepcji wielostronnego nauczania – uczenia się, wskazał cztery podstawowe typy aktywności edukacyjnych – uczenie się przez przyswajanie, zakładające pamięciowe opanowanie materiału, uczenie się przez odkrywanie, uczenie się przez przeżywanie i wreszcie uczenie się przez działanie<sup>16</sup>. Wydaje

---

<sup>16</sup> W. Okoń, za: J. Gajda, S. Juszczak, B. Siemieniecki, K. Wenta, dz. cyt., s. 397.

się, że udział studentów w radiowym projekcie realizował poza zajęciami dydaktycznymi po części każde z nich, najsilniej zaś uczenie się przez działanie, odkrywanie i przeżywanie, co potwierdzają zacytowane niżej wypowiedzi studentów.

Krzysiek: Radio dało mi chyba wszystko. Przede wszystkim miłość... do dźwięków. Dla mnie fascynujące było **odkrywanie** tego, jak wiele dźwięków jest wokół nas. Jak bardzo możemy polegać na naszym słuchu i odczuciach, które gdzieś w tym codziennym świecie ustępują (właściwie ustępowały) wrażeniom słuchowym. Teraz moja wyobraźnia dźwiękowa rozchylała się na dobre – nie ma tygodnia, żebym nie wpadł na jakiś radiowy pomysł. Radio **nauczyło** mnie też pewności siebie. Rozmawiałem już z setkami osób – każda była inna i każda miała coś do przekazania. Popeliłem mnóstwo błędów<sup>17</sup>, które **pozwoiliły mi się stać lepszym dziennikarzem** oraz, co ważniejsze **lepszym człowiekiem**. **Mikrofon pokazał mi**, że prowadzący to nie gwiazda – to raczej przekaznik pomiędzy tym człowiekiem, który zasiada w studiu jako gość oraz słuchaczem. Jesteśmy odpowiedzialni zarówno za jednych, jak i drugich. Radiowiec to rzemieślnik i artysta w jednym i godzenia tych dwóch elementów **nauczyła** mnie praca w radiu.

Kamil S.: To dzięki prowadzeniu audycji mogłem **poznać** wielu niezwykle ciekawych ludzi, **przełamać** swoją jakąś tam nieśmiałość i każdorazowo **doświadczać** czegoś nowego, niesamowitego.

Eliza: Radio ma w sobie jakąś magię. I choćbym nie wiem, ile się **nadenerwowała**, kiedy goście do audycji zwodzą, a tematy uciekają, to kiedy wchodzę do studia, **znajduję swoje miejsce** i nagle wszystko się udaje. Daje mi to tyle **radości**, że po każdej audycji nie mogę doczekać się następnej. **Radio to najzdrowszy narkotyk**.

Owo działanie, odkrywanie i przeżywanie prowadzą studentów do nabywania nowych umiejętności, zmienia ich nie tylko jako dziennikarzy, ale i jako ludzi. Uznajemy więc, że tego rodzaju aktywność wpisuje się w jeden z pięciu modeli jakości kształcenia z podręcznika EURASHE autorstwa Luciena Bollaerta, a mianowicie transformacyjny model jakości kształcenia i uczenia się<sup>18</sup>, w którym jakość rozumiana jest jako zdolność transformacji podmiotu uczącego się. Celem edukacji w modelu transformacyjnym jest wzmacnianie autonomii i dojrzałości jednostki, poczucia sensu i zdadności do samodzielnego przeżycia w świecie. Sądzimy, że owe wartości i umiejętności zdobywane w takim modelu kształcenia i uczenia się, jaki proponujemy również w projektach radiowych realizowanych w Uniwersytecie Łódzkim, pomogą studentom i w ich dalszej zawodowej drodze, nawet jeśli będzie ona nieco odmienna od tej wynikającej z wybranego kierunku studiów.

---

<sup>17</sup> Radio studenckie to miejsce, w którym studenci popełniają błędy i mają do tego prawo, ucząc się dopiero dziennikarskiego fachu. Mają w nim jednocześnie możliwość wykazania się większą kreatywnością z uwagi na mniejsze obostrzenia, np. brak ograniczeń formatowych czy koncesyjnych (U. Doliwa, *Radio studenckie...*, dz. cyt., s. 196).

<sup>18</sup> J. Płuciennik, dz. cyt., s. 15.

## Bibliografia

1. Bachura-Wojtasik J., Klimczak K., *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o zaangażowaniu w pracę z dźwiękiem*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak (red.), *Twórczość, pasja, Uniwersytet. Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej*, Łódź 2015.
2. Doliwa U., *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016.
3. Doliwa U., *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008.
4. Dubińska P., Mroziński J., *Akademickie Radio UL – daj się ponieść radiowej pasji*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak (red.), *Twórczy uniwersytet. Twórczy student. Przewodnik dla studentów Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2013.
5. Gajda J., Juszczak S., Siemieniecki B., Wenta K., *Edukacja medialna*, Toruń 2003.
6. Gajda J., *Media w edukacji*, Kraków 2005.
7. Huk T., *Pedagogika medialna, Aspekty społeczne, kulturowe i edukacyjne*, Kraków–Katowice 2014.
8. Kron F.W., Sofos A., *Dydaktyka mediów*, Gdańsk 2008.
9. Kuźmicz K., *Radiofonia studencka w przestrzeni audiowizualnej współczesnego człowieka*, [w:] A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007.
10. Markowski M. P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
11. Maziarski M., *Edukacja medialna poprzez edukację dziennikarską. Opis działań w ramach innowacji pedagogicznej „Edukacja medialna”*, [w:] I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska (red.), *Dziennikarstwo i media 3. Przemiany świata mediów*, Wrocław 2012.
12. Ogonowska A., *Edukacja medialna. Klucz do zrozumienia społecznej rzeczywistości*, Kraków 2003.
13. Ogonowska A., *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Kraków 2013.
14. Płuciennik J., *Zaangażowanie studenta, uniwersytet i jego transformacje*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak, *Twórczość, pasja, Uniwersytet. Kategoria zaangażowania w dydaktyce akademickiej*, Łódź 2015.
15. Siemieniecki B., *Pedagogika medialna*, t. 1 i 2, Warszawa 2007.
16. Sokołowski M., *Edukacja medialna. Nadzieje i rozczarowania*, Warszawa 2010.

# Radio studenckie jako przygotowanie do pracy w mediach

**Grzegorz Mnich**

***Spółeczna Akademia Nauk***

Spędzają w radiu setki godzin miesięcznie, łącząc pasję radiowca ze studiami, a niekiedy również z dorywczą pracą. Poświęcają swój czas, „...żeby nauczyć się prawdziwego radia, znaleźć przyjaciół i antidotum na szarość studenckiego życia wypełnionego wykładami i egzaminami”<sup>1</sup>. Młodzi ludzie, którzy zdecydowali się spróbować swoich sił w rozgłośni akademickiej, uczą się na żywym organizmie podstaw dziennikarstwa radiowego: poznają funkcjonowanie newsroomu, piszą teksty informacyjne, nagrywają dźwięki i montują je, a po kilkumiesięcznym terminowaniu mają szansę poprowadzić własną audycję. Takiej szkoły dziennikarstwa radiowego zwykle nie oferują kierunkowe studia. Jak zauważa Urszula Doliwa<sup>2</sup>, kształcenie kadr dziennikarskich jest jedną z trzech najważniejszych funkcji radia studenckiego, obok informacyjnej i rozrywkowej. Warto dodać, że te wyjątkowe praktyki w studenckiej rozgłośni dają również możliwość poznania innych, związanych z radiem zawodów: dźwiękowca, technika, pracownika działu handlowego czy specjalisty z dziedziny public relations.

Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytania, na ile doświadczenie zdobyte w stacji akademickiej koresponduje z wymogami dziennikarskiego, zawodowego rynku pracy, jaką wartość na tym rynku stanowią uczeni radiowcy i wreszcie czy pracodawcy pozytywnie weryfikują ich przygotowanie i umiejętności. Artykuł powstał w oparciu o badania ankietowe, przeprowadzone wśród obecnych współpracowników Studenckiego Radia Żak Politechniki Łódzkiej, jak również wśród zawodowych radiowców, którzy stawiali pierwsze kroki w łódzkiej rozgłośni studenckiej.

---

<sup>1</sup> M. Andrzejczak, A. Sołtysiak (oprac.), *Studenckie Radio Żak Politechniki Łódzkiej. 50 lat minęło...*, Łódź 2009, s. 3.

<sup>2</sup> U. Doliwa, *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008, s. 48, 131.

Opinię o kryteriach przyjmowania do pracy wyrazili również kierownicy łódzkich rozgłośni komercyjnych oraz Polskiego Radia<sup>3</sup>. Nie bez znaczenia jest też dwudziestoletnie doświadczenie autora w pracy w rozgłośniach radiowych.

**Słowa kluczowe:** radio studenckie, rynek pracy, dziennikarstwo.

### **Student radio as a preparation for work in the media**

In Lodz mass media, mainly radio stations, there are dozens of journalists, who in student years collaborated with academic stations. In the paper author focuses on the student radio stations as a natural base for future journalists. It should be noted that such stations often prepare to enter the profession better than the specific higher education.

The remarks concerning practical skills acquired in student stations, as well as media labor market, will be built on a survey conducted among past and present co-workers of Radio Żak. The literature of the subject will be used to explain the process of preparation for the profession of journalist.

The author also takes advantage of his twenty years' experience as journalist in regional and nationwide radio stations, and therefore knowledge of the media environment, its challenges and problems.

**Keywords:** student radio stations, labour market, journalism.

### **Prawdziwe radio**

Zainteresowanie studentów współpracą z rozgłościami akademickimi nie jest już tak duże, jak np. w latach 70. czy 80. Wciąż jednak nie brakuje chętnych, by wolny od nauki czas inwestować właśnie w poznawanie radia. Przez siedzibę np. łódzkiego Żaka w trakcie październikowego naboru przewijają się ok. stu nowych osób<sup>4</sup>. Niektó-

---

<sup>3</sup> Spośród 60 obecnych współpracowników Studenckiego Radia Żak ankiety wypełniło 28 osób. Drugą grupę ankietowanych stanowili zawodowi radiowcy, którzy zaczęli przygodę z radiofonią w rozgłośni akademickiej (14 osób wyraziło opinię). Dodatkowo o kryteriach przyjmowania do pracy wypowiedziało się 5 osób zajmujących kierownicze stanowiska w łódzkiej radiofonii komercyjnej i publicznej (dyrektorzy rozgłośni, szefowie newsroomów, kierownicy działów). Liczba ankietowanych osób jest oczywiście zbyt mała, by uznać badania za reprezentatywne.

<sup>4</sup> Informacje dotyczące bieżącego funkcjonowania Studenckiego Radia Żak przekazane autorowi 20 września 2016 r. przez zastępcę redaktora naczelnego d.s. programowych Krzysztofa Zimocha.

rzy zostają dzień lub dwa, a inni – nawet kilka lat. Kandydat na pracownika w rozmowie z kolegium redakcyjnym określa swoje zainteresowania i wybiera jedną z dwóch funkcjonujących w radiu redakcji: informacji (dział miejski, sportowy, kulturalny lub studencki) albo muzyczną. Jeśli nie chce być pracownikiem antenowym, może zdecydować się na dział promocji lub techniki. Widoczne jest zatem, że struktura studenckiej rozgłośni przypomina tę znaną z regionalnych oddziałów Polskiego Radia. A jeśliby pominąć dział muzyczny, jest podobna chociażby do tej występującej w lokalnych gazetach.

Przyjęty do grona redakcyjnego kandydat musi przejść kilka szczebli radiowej kariery, by móc samodzielnie występować przed mikrofonem. Rozpoczyna od zbierania informacji i wprawek w pisaniu newsów, obserwuje też kolegów prowadzących własne audycje. Następnie nagrywa i montuje uliczne sondy. Gdy wykaże się solidnością i pracowitością, awansuje na kandydata „nr dwa”. Może już, przy boku doświadczonego radiowca, współprowadzić programy w formule „na żywo”. Kolejnym etapem jest dopiero samodzielność, a następnie – nadawany przez kolegium redakcyjne – tytuł pracownika. Wyznaczona ścieżka awansu może trwać nawet dwa lata. Cały ten proces dochodzenia do samodzielności wydaje się nawet bardziej rygorystyczny niż w radiu komercyjnym.

Reporterów z mikrofonem rozgłośni studenckiej można spotkać przede wszystkim podczas wydarzeń dotyczących spraw uczelnianych, ale często zaglądają też oni do klubów muzycznych, kin czy teatrów, bywają na festiwalach i wernisażach. Pojawiają się na konferencjach poświęconych sprawom typowo miejskim, jak komunikacja czy bezpieczeństwo. W praktyce poznają zatem pracę reportera w terenie i gdy przyjdzie im później dźwigać mikrofon z logo zawodowej rozgłośni, robią to bez praktykanckiej tremy i paniki. Ważne jest również, że przyzwyczajają się do pracy w rytmie wyznaczanym przez radiową ramówkę. Uczą się dzięki temu funkcjonować w konkretnej, radiowej rzeczywistości, w której serwisy informacyjne i poszczególne programy rozpoczynają się i kończą o wyznaczonych godzinach, mają swoją specyfikę i wymagają wcześniejszego przygotowania.

Praktyczna nauka zawodu dziennikarza uzupełniana jest zajęciami w postaci szkoleń prowadzonych przez logopedów i zawodowych żurnalistów. Żakowcy w ramach współpracy odwiedzają też łódzki oddział Polskiego Radia, a zdarza się, że są zapraszani również do Programu Trzeciego w Warszawie. Najważniejszą częścią przygotowania zawodowego są jednak codzienne, praktyczne lekcje, których udzielają im starsi, doświadczeni koledzy. Zanikające w rozgłośniach zawodowych – i w ogóle w newsroomach dziennikarskich – relacje mistrz-uczeń<sup>5</sup> są w przypadku stacji aka-

---

<sup>5</sup> K. Pokorna-Ignatowicz, *Problemy zawodowe dziennikarzy w Polsce u progu nowego wieku na podstawie analizy branżowego miesięcznika »Press«, „Studia Medioznawcze” nr 3(4)/2001, s. 29.*



demickich podstawą funkcjonowania. Nie ma tu zwykle bowiem rywalizacji związanej z aspektem ekonomicznym. W Studenckim Radiu Żak nikt nie dostaje wynagrodzenia za wykonywaną pracę. Młodych ludzi łączy pasja i chęć opanowania radiowego rzemiosła. Nie występuje też zjawisko rynkowej rywalizacji z innymi rozgłośniami. Radio nie nadaje reklam, nie musi więc na siłę walczyć o słuchacza<sup>6</sup>.

W produkcji całodobowego programu Studenckiego Radia Żak zaangażowanych jest ok. sześćdziesiąt-siedemdziesiąt osób, ale trzon redakcji stanowi trzydziestu dziennikarzy i pracowników techniki. Cechą charakterystyczną Żaka – podobnie zresztą jak innych nadawców akademickich – jest duża rotacja kadr. Jak podkreśla U. Doliwa<sup>7</sup>, tendencja ta wynika ze zmiany priorytetów wśród studentów. Młodzi ludzie na pierwszym miejscu stawiają znalezienie dobrze płatnej pracy i stabilność materialną. Na dalszy plan zepchnięte zostały – tak ważne jeszcze w latach 70. i 80. – wartości związane z uczestnictwem w życiu kulturalnym i zaangażowanie w działalność społeczną.

## Rynek potrzebuje nowych radiowców

Dzięki rozwojowi nowych mediów, rynek dziennikarski w radiofonii wreszcie przestał się kurczyć, a nawet przyjmuje dodatkowych pracowników. W lokalnych oddziałach radiowych tworzone są nowe stanowiska pracy do obsługi projektów multimedialnych. Dziennikarze potrzebni są choćby do portali informacyjnych, w których oprócz tekstów zamieszczają zrobione przez siebie zdjęcia i materiały wideo z wydarzeń. Na naszych oczach następuje więc integracja klasycznego radia z nośnikami multimedialnymi<sup>8</sup>. Nadawcy radiowi poszukują bowiem nowych sposobów przekazu i komunikacji z odbiorcami, co skutkuje postępującą konwergencją mediów<sup>9</sup>.

Kolejnym zjawiskiem, jakie można zaobserwować również na polskim rynku, jest proces koncentracji własności mediów<sup>10</sup>. Najnowszym przykładem integracji pionowej, czyli łączącej różnego rodzaju media, jest uruchomienie w listopadzie tego roku ogólnopolskiej telewizji Nowa TV przez Grupę ZPR Media. Dla naszych rozważań

---

<sup>6</sup> Z najnowszych badań wynika np., że Żak ma w Łodzi słuchalność na poziomie 0,4%, MK, *Rynek radiowy w Łodzi. RMF FM na czele słuchalności*, <http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/rynek-radiowy-w-lodzi-rmf-fm-na-czele-sluchalnosci> (dostęp: 27.11.2016).

<sup>7</sup> U. Doliwa, *Radio studenckie...*, dz. cyt., s. 24.

<sup>8</sup> M. Maliszewski, *Cyfrowa strategia rozwoju tradycyjnego medium. Perspektywy polskiego radia dla zagranicy*, „Zarządzanie Mediami” nr 1(1)/2013, s. 2.

<sup>9</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, M. Baran M., *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka*, [w:] U. Doliwa (red.), *Radio w dobie nowych mediów*, Olsztyn 2014, s. 15.

<sup>10</sup> M. Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001, s. 163-164.

istotne jest, że pasmo informacyjno-publicystyczne tworzone będzie w oparciu o 100 dziennikarzy radiowych z 40 oddziałów Radia Eska, Wawa, Plus (Grupa ZPR Media)<sup>11</sup>. Przez ostatnie pół roku dziennikarze ci uczestniczyli w szkoleniach z pracy operatorskiej, montowania materiałów wideo, a przede wszystkim uczyli się warsztatu pracy reportera telewizyjnego. Po raz kolejny rynek decyduje o tym, że dziennikarz – również radiowy – szybko musi dostosować się do nowych wymogów. Jeśli nie będzie sobie radził, przestanie być przydatny.

Obserwowalny jest zatem trend, którego jeszcze niedawno tak obawiali się dziennikarze, czyli jednoczesna praca dla różnych mediów tego samego wydawcy. Jak trafnie ujęli to Marek Chyliński i Stephan Russ-Mohl<sup>12</sup>, „...dziennikarz miałby zmienić się w artystę multimedialnego, który dostarczy reportaż z wydarzenia zarazem do gazety, do radia, na stronę internetową i dla lokalnej stacji telewizyjnej, a przy tym może jeszcze zastąpi operatora telewizyjnego”. Prognozowane zmiany stają się faktem, niwelowana jest wyraźna dotychczas granica między radiem a telewizją<sup>13</sup>. Czy jednak musi to oznaczać utratę przez radio własnej tożsamości, czy może tylko jej uzupełnienie i wzbogacenie? W rozważaniach na potrzeby niniejszego artykułu istotne jest, że oznacza rozwój dziennikarskiego rynku pracy, rynku, który jest w kręgu zainteresowań pracowników studenckich rozgłośni.

Rynkowe realia wskazują, że radiowcy stanowią grupę zawodową, która z powodzeniem podejmuje się nowych, medialnych wyzwań. Znajomość warsztatu mediów elektronicznych sprawia, że łatwo adaptują się choćby do pracy w telewizji. Powstające w latach 90. stacje telewizyjne: Polsat i TVN w dużej mierze opierały się właśnie na reporterach pozyskanych z radiofonii. Czworo obecnych korespondentów tych stacji w Łódzkiem też wywodzi się z radia. Przed pracownikami nadawców akademickich pojawia się zatem szansa na zatrudnienie w stacjach zawodowych, jeśli nie od razu w telewizji, to z pewnością w radiu. Warto np. zauważyć, że w ciągu ostatnich dwóch lat w łódzkim newsroomie Radia Eska znalazło zatrudnienie pięć osób pozyskanych ze Studenckiego Radia Żak. Jako reporterzy i serwisanci zasilili oni dział informacji.

## Rozgłośnie akademickie a nauka zawodu

Jakie zatem czynniki decydują o tym, że pracownicy radiofonii akademickiej są atrakcyjni dla pracodawców i jak swoje praktykowanie w stacji uczelnianej postrzegają

---

<sup>11</sup> Ł. Szewczyk, *Tadla, Sekielski, Czyż, Kulczycki wracają do TV. Rusza nowy program »24 Godziny«*, <https://media2.pl/media/136715-Tadla-Sekielski-Czyz-Kulczycki-wracaja-do-TV.-Rusza-nowy-program-24-Godziny.html> (dostęp 28.11.2016).

<sup>12</sup> M. Chyliński M., S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2007, s. 43.

<sup>13</sup> S. Jędrzejewski, *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Kraków 2010, s. 209.

sami studenci? Ciekawych informacji na ten temat dostarczają wyniki badań ankietowych, przeprowadzonych na potrzeby tegoż artykułu. Ankiety skierowane do pracowników Studenckiego Radia Żak zawierały pięć pytań:

1. Czym Studenckie Radio Żak Politechniki Łódzkiej jest dla Ciebie.
2. Jak oceniasz przygotowanie do zawodu dziennikarza, które zdobywasz w radiu studenckim.
3. Czy sądzisz, że doświadczenie i umiejętności zdobyte w radiu studenckim wystarczą, by zacząć pracę w rozgłośni profesjonalnej: komercyjnej lub publicznej.
4. Czy praca w radiu studenckim motywuje Cię do samorozwoju, samodyscypliny.
5. Czy uważasz, że do podjęcia pracy w radiofonii bardziej przydają się:
  - a) kierunkowe studia,
  - b) doświadczenie zdobyte w rozgłośni studenckiej,
  - c) są równie istotne.

Okazuje się, że dla większości ankietowanych (16 osób) radio studenckie jest rozrywką i miłym spędzeniem czasu. Dopiero na drugim miejscu (10 osób) wskazano radio jako szansę na karierę zawodową w mediach. Radio studenckie postrzegano też (5 osób) jako miejsce, w którym: można rozwijać swoje umiejętności, pokonywać lęki i ograniczenia, rozmawiać ze znanymi osobistościami, uczyć się zarządzania ludźmi, realizować własne pasje<sup>14</sup>.

W drugim pytaniu 23 osoby oceniły bardzo dobrze przygotowanie do zawodu dziennikarza zdobywane w rozgłośni studenckiej, a 5 stwierdziło, że mogło być lepiej. Nikt nie wystawił jednoznacznie złej opinii. Pozytywne argumenty, jakie przytaczano najczęściej, to: przeprowadzanie szkoleń zawodowych (przede wszystkim dziennikarskich, ale też technicznych oraz z zakresu PR), oswojenie z mikrofonem podczas audycji „na żywo”, montaż materiałów dźwiękowych, pisanie i prezentowanie serwisów informacyjnych, wgrzywanie muzyki do systemu, korzystanie bez ograniczeń ze sprzętu radiowego. Nic zatem dziwnego, że w pytaniu trzecim wszyscy ankietowani optymistycznie stwierdzili, że takie doświadczenie wystarczy, by pracować w rozgłośni zawodowej. Zgodnie podkreślano, że radio studenckie oferuje przede wszystkim zajęcia praktyczne, które nie odbiegają od wymogów stawianych w radiofonii komercyjnej czy publicznej. Co równie istotne, w pytaniu czwartym niemal wszyscy ankietowani (oprócz 2 osób) stwierdzili, że stacja studencka motywuje ich do samorozwoju, gdyż: uczy obowiązkowości, punktualności, zachęca do ćwiczeń logopedycznych, wymusza doskonalenie warsztatu, daje poczucie tworzenia

---

<sup>14</sup> Liczba odpowiedzi nie sumuje się do 28 (czyli łącznej liczby ankietowanych), gdyż niektórzy podawali więcej niż jedną odpowiedź.

rzeczy nowych, ważnych. Następstwem powyższych ocen jest postawienie przez ankietowanych na pierwszym miejscu w pytaniu piątym doświadczenia zdobytego w rozgłośni studenckiej (26 osób). Tylko 2 osoby uznały, że studia kierunkowe są równie ważne jak doświadczenie zawodowe, zaś nikt oddzielnie nie wskazał ukończenia takich studiów – jako argumentu przetargowego w rozmowach z pracodawcą.

Równie pozytywnie o stacji akademickiej wypowiadają się jej byli pracownicy, którzy zostali zatrudnieni w zawodowych rozgłośniach. W ankiecie odpowiadali na pytanie: Jakie umiejętności i doświadczenie zdobyte w Studenckim Radiu Żak przydały się w pracy w radiu profesjonalnym. Odpowiedzi udzielane najczęściej to:

- oswojenie z pracą przy mikrofonie, opanowanie tremy, wejścia antenowe „na żywo”,
- sprawne posługiwanie się sprzętem nagrywającym i programami montażowymi,
- doskonalenie dykcji,
- poznanie pracy redakcji,
- zwięzłe formułowanie myśli.

Wszyscy ankietowani dziennikarze są zgodni, że to właśnie rozgłośni studenckiej zawdzięczają ugruntowanie radiowej pasji i przygotowanie do zawodu. Są to osoby, które już podczas studiów interesowały się pracą w radiu, poświęcały swój wolny czas, by przygotowywać i prowadzić audycje oraz – w roli reporterów – nagrywać dźwięki w terenie. Oto jedna z charakterystycznych wypowiedzi: „Miałam warsztaty z emisji głosu, że sposobu prowadzenia wywiadów. Poznałam specyfikę pracy reporterskiej. To była dla mnie prawdziwa szkoła”. Ankietowani podkreślają, że właśnie ten pierwszy kontakt z radiem pozwolił im oswoić się z tajnikami pracy, jednocześnie zachęcił do wyboru zawodowej drogi. Był również – jak potwierdzają – poważnym atutem w rozmowie z przyszłym pracodawcą.

Czy na pracę w radiofonii mają zatem szansę tylko osoby z doświadczeniem w rozgłośni studenckiej? Na pewno nie. Miejsce w radiowych i dziennikarskich newsroomach jest dostępne dla absolwentów studiów kierunkowych, o ile uczelnia przygotowuje ich właściwie do rynkowych wymogów. Ważne zatem, by kierunki dziennikarskie zapewniały studentom warsztaty, praktyki czy staże w naturalnym, medialnym środowisku. Sprawdzonym pomysłem jest też uruchomienie na uczelni mediów studenckich<sup>15</sup>. Warto też – za Robertem McLeishem<sup>16</sup> – postawić inne pytanie, o motywacje i cele podjęcia pracy w radiu. „Czy to tylko praca? (...). Motywem może być szczerza chęć służenia innym ludziom – tworzenia i pokazania różnych możliwości działania, dostarczania rozrywki, informowania, ujawniania »prawdy«”. W tym splocie różnych motywacji każdy adept sam musi odnaleźć siebie.

---

<sup>15</sup> S. Gawroński, R. Polak, I. Leonowicz-Bukała, O. Kurek, *Kształcenie dziennikarzy w Polsce. Opinie i oczekiwania środowiska naukowo-dydaktycznego*, Kraków-Rzeszów-Zamość 2009, s. 23-25.

<sup>16</sup> R. McLeish, *Produkcja radiowa*, Kraków 2007, s. 19-20.

## Opinie pracodawców

Z ankiet przeprowadzonych wśród szefów łódzkich rozgłośni radiowych jednoznacznie wynika, że najbardziej pożądanymi pracownikami są praktycy, których nie trzeba wszystkiego uczyć od podstaw. Wśród kryteriów przyjmowania do pracy powtarzały się następujące:

- doświadczenie zawodowe, odbyte staże i praktyki,
- świetna polszczyzna, brak wad logopedycznych i dobry głos,
- znajomość lokalnego rynku – wydarzeń, problemów, nazwisk,
- przygotowanie techniczne – znajomość programów montażowych, multimedialnych,
- ciekawość świata, empatia, czerpanie przyjemności z rozmawiania z ludźmi.

Z wieloletnich obserwacji autora wynika ponadto, że – zdaniem lokalnych pracodawców – do roli reportera radiowego łatwo przyuczyć osobę nową i niedoświadczoną. Panuje bowiem przekonanie, iż nagrywanie i „przynoszenie” dźwięków do redakcji nie wymaga zbytniego przygotowania. Z kolei od osoby starającej się o pracę przy studyjnym mikrofonie, czyli np. na stanowisku serwisanta czy prowadzącego programy, oczekuje się przede wszystkim nienagannej dykcji i „radiowego” głosu.

Warto zauważyć, że tylko jeden z ankietowanych szefów zwrócił uwagę na kwestie związane z etyką: „Kandydat musi mieć świadomość, że przychodzi do pracy niepewnej, wymagającej poświęcenia czasu i olbrzymiej uczciwości. Oraz głównego imperatywu, jakim jest prawda. To nie są małe oczekiwania”.

Jeśli skonfrontujemy ankietowe odpowiedzi dziennikarzy z rozgłośni akademickiej z oczekiwaniami ankietowanych kierowników i dyrektorów, okaże się, że studenci z doświadczeniem radiowym spełniają wiele kryteriów wejścia na zawodowy rynek pracy. Można nawet powiedzieć, że młodzi ludzie są przekonani o tym, iż umiejętności pozyskane w stacji akademickiej wystarczą, by wejść do grona zawodowych dziennikarzy. Praktyka często weryfikuje ten nadmierny optymizm. Przed adeptami dziennikarstwa, którzy dostali szansę wykazania się w rozgłośni profesjonalnej bądź komercyjnym newsroomie, jest jeszcze dużo pracy. Muszą poznać przede wszystkim specyfikę funkcjonowania w mediach, które walczą o odbiorcę, w których liczy się nie tyle ambitny produkt, co możliwość jego sprzedania. Jeśli trafią do komercyjnej stacji radiowej, to zamiast uprawianej wcześniej publicystyki, będą musieli zadowolić się krótkimi formami informacyjnymi. Wtedy okaże się, że dany materiał trzeba zmieścić np. w 30 sekundach, by nie zanudzić słuchacza. A najważniejsza będzie i tak muzyka oraz format stacji<sup>17</sup>, natomiast informacja stanie się tylko wymaganym przez koncesję dodatkiem.

---

<sup>17</sup> A. Sułek, *Radio*, [w:] M. Bonikowska (red.), *Media a wyzwania XXI wieku*, Warszawa 2009, s. 69-70.

## Podsumowanie

Rozgłoszenie akademickie nie są zakładane po to, by przygotowywać adeptów dziennikarstwa do pracy w mediach. W praktyce często pełnią jednak taką funkcję, stając się dobrą szkołą przede wszystkim dla przyszłych dziennikarzy radiowych. Analiza łódzkiego rynku radiofonii pozwala na stwierdzenie, że doświadczenie zdobyte w rozgłośni studenckiej jest cenione przez radiowych pracodawców. Stanowi rodzaj fundamentu, na którym można budować solidny warsztat. W profesjonalnych rozgłoszeniach w Łodzi zatrudnionych jest ok. dwudziestu dziennikarzy, którzy rozpoczęli przygodę z radiem właśnie w stacji akademickiej. Wnioski o konieczności praktycznej nauki zawodu powinny być wyzwaniem dla uczelni wyższych kształcących na kierunkach dziennikarskich. Aby absolwenci tychże studiów mogli podjąć rywalizację na rynku pracy, muszą w trakcie zajęć funkcjonować w środowisku medialnym. Samo przygotowanie akademickie już bowiem nie wystarcza.

Rozwój multimediów sprawia, że radio zaczyna działać na innych zasadach, wymuszając na dziennikarzach zdobywanie nowej wiedzy i umiejętności. Radiowiec musi podjąć roli dziennikarza telewizyjnego, operatora kamery i filmowego montażysty. Obrazkowy przekaz staje się uzupełnieniem dźwięku, a interakcja ze słuchaczami przenosi się do internetu. Wraz z tymi wyzwaniami pojawiają się nowe miejsca pracy, już w starych-nowych mediach.

## Bibliografia

1. Andrzejczak M., Sołtysiak A. (oprac.), *Studenckie Radio Żak Politechniki Łódzkiej. 50 lat minęło...*, Łódź 2009.
2. Chyliński M., Russ-Mohl S, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2007.
3. Doliwa U., *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008.
4. Gawroński S., Polak R., Leonowicz-Bukała I., Kurek O., *Kształcenie dziennikarzy w Polsce. Opinie i oczekiwania środowiska naukowo-dydaktycznego*, Kraków-Rzeszów-Zamość 2009.
5. Jędrzejewski S., *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Kraków 2010.
6. Maliszewski M., *Cyfrowa strategia rozwoju tradycyjnego medium. Perspektywy polskiego radia dla zagranicy*, „Zarządzanie Mediami” nr 1(1)/2013.
7. McLeish R., *Produkcja radiowa*, Kraków 2007.
8. MK, *Rynek radiowy w Łodzi. RMF FM na czele słuchalności*, <http://www.wirtualnemedia.pl/artypkyl/rynek-radiowy-w-lodzi-rmf-fm-na-czele-sluchalnosci> (dostęp: 27.11.2016).

9. Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001.
10. Pleszkun-Olejniczakowa E., Baran M., *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka*, [w:] U. Doliwa (red.), *Radio w dobie nowych mediów*, Olsztyn 2014.
11. Pokorna-Ignatowicz K., *Problemy zawodowe dziennikarzy w Polsce u progu nowego wieku na podstawie analizy branżowego miesięcznika »Press«*, „Studia Medioznawcze”, nr 3(4)/2001.
12. Sułek A., Radio, [w:] M. Bonikowska (red.), *Media a wyzwania XXI wieku*, Warszawa 2009.
13. Szewczyk Ł., *Tadla, Sekielski, Czyż, Kulczycki wracają do TV. Rusza nowy program »24 Godziny«*, <https://media2.pl/media/136715-Tadla-Sekielski-Czyz-Kulczycki-wracaja-do-TV.-Rusza-nowy-program-24-Godziny.html> (dostęp: 28.11.2016).

## Część II. Radio w praktyce dydaktycznej





# 1. Charakterystyka wybranych rozgłośni studenckich w Polsce

W części poświęconej praktycznym aspektom dziennikarstwa radiowego głos odajemy studentom, młodym dziennikarzom, którzy swoje pierwsze doświadczenia zawodowe zdobywają w akademickich rozgłoszeniach radiowych. Przedstawiciele kilku akademickich stacji radiowych pojawili się na I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Rozgłośni Studenckich „Radioucze(L)ni”, zorganizowanej przez Uniwersytet Gdański w październiku 2016 r. W części warsztatowej konferencji uczestnicy prezentowali poszczególne rozgłoszenie akademickie. Przedstawiali ich historię, kluczowe audycje, dorobek dziennikarski. Jury, złożone z wybitnych radioznawców, oceniało wystąpienia w kategoriach: ujęcie historyczne, dobre praktyki, akustyka/wartość artystyczna, oryginalność/ogólne wrażenie. Główną nagrodą w konkursie była Złota Foka i tytuł „Najlepszej Rozgłośni Studenckiej”. W rywalizacji wzięli udział:

- Radio Meteor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza z Poznania;
- Akademickie Radio Luz z Politechniki Wrocławskiej;
- Radio UKSW z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie;
- Radio UJOT FM z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie;
- „Uniwersytet Łódzki na Fali” z Łodzi;
- Akademickie Radio Centrum z Uniwersytetu Marii curie-Skłodowskiej w Lublinie;
- Radio MORS z Uniwersytetu Gdańskiego.

Główną nagrodę w konkursie „Złotą Fokę” i tytuł „Najlepszej Radiowej Rozgłośni Studenckiej” za sprawą głosów jury i publiczności zdobyło Akademickie Radio Luz Politechniki Wrocławskiej.



## Radio MORS

*Marta Demartin*  
*Uniwersytet Gdański*

Radio MORS – Mega Otwarte Radio Studenckie funkcjonuje na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego w oparciu o profesjonalnie wyposażone studio radiowe. Audycje radiowe są tworzone przez studentów, przy wsparciu etatowych pracowników, będących profesjonalnymi realizatorami dźwięku. Studenci przygotowują programy zgodnie ze swoimi zainteresowaniami. Obecnie w ramówce Radia MORS funkcjonują programy: muzyczne, filmowe, kulturalne, informacyjne, sportowe i gospodarcze.

Radio spełnia rolę medium akademickiego, które stara się kompleksowo informować o wszystkich wydarzeniach, mających miejsce na Uniwersytecie Gdańskim. Radio MORS nadaje 24 godziny na dobę, jest radiostacją internetową, której sygnał jest dostępny poprzez stronę internetową oraz na urządzeniach mobilnych poprzez specjalnie dedykowaną Radiu MORS aplikację mobilną.

<b>Nazwa rozgłośni</b>	Radio MORS – Mega Otwarte Radio Studenckie
<b>Uczelnia</b>	Uniwersytet Gdański
<b>Data powstania</b>	2 października 2009 r.
<b>Red. naczelny/na (1 stycznia 2017 roku)</b>	Marta Demartin
<b>Poprzedni red. naczelni</b>	Alina Kietrys Przemysław Toczek Adrianna Enerlich

	Karolina Barańska Jan Białostocki
<b>Sposób emisji: internet/eter</b>	Internet
<b>Najważniejsze audycje</b>	„Szafa Grająca” „Muzyczne Rockowanie” „Trójdźwięki” „Misz Masz Kulturalny” „Magia Kina” „Godzina Reporterów” „Nie spać, działać!” „Gość Radia MORS” „Spotkanie z Reportażem” „Sportowy Dialog” „Power Fit Student”
<b>Adres www</b>	www.mors.ug.edu.pl
<b>Adresy mediów społecznościowych</b>	facebook.com/radioMORS twitter.com/radio_mors

„To był rok 2009. Wtedy powstaliśmy. Na Uniwersytecie Gdańskim zaistniało Radio MORS czyli Mega Otwarte Radio Studenckie. MORS to potwór, silny ssak o imponujących kłach, ale i zwierz niezwykle towarzyski, żyjący w stadzie. Radio MORS skupia sympatycznych, odpornych na stres, żyjących w stadzie reporterów i prezenterów. Przez lata w uniwersyteckim stadzie przybywa morsiaków. Chociaż samice morsa rodzą młode jedynie raz na 2 lata, nasz MORS zawiąza statystykę i każdego roku pojawia się w naszych szeregach od kilku do kilkunastu nowych energicznych morsiaków – praktykantów. Przez lata MORS rósł i rósł, rozwijał się, kształtował i doskonalił, by przyjąć obecną formę, a w niej oczywiście aktualne serwisy informacyjne, oryginalne audycje i wstrząsające słuchowiska. MORSy żyją także towarzysko.”

Studio Radiowe Uniwersytetu Gdańskiego zostało uroczystie otwarte 2 października 2009 r. Możliwości imponująco wyposażonego, nowoczesnego studia prezentowali red. Alina Kietrys, pracownik Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa (prowadząca warsztaty radiowe dla studentów) oraz Jarosław Zorn, realizator dźwięku. Próbą dźwiękowych możliwości studia radiowego na Uniwersytecie Gdańskim była prezentacja nagrodzonego reportażu Radia Gdańsk autorstwa Małgorzaty Żerwe – „Polonez”, zrealizowanego przez Jarosława Zorna.

Studio znajduje się w nowym budynku Wydziału Nauk Społecznych na I piętrze. Specjalną adaptację akustyczną pomieszczeń zaproponowali dwaj gdańscy specjaliści: Adam Witkowski – akustyk i Michał Mielnik – realizator dźwięku. Studio radiowe posiada funkcjonalne wnętrza – reżyserkę dźwięku, studio nagrań (o dużej powierzchni

umożliwiającej także prowadzenie zajęć dydaktycznych), własną serwerownię w pełni skomputeryzowaną, oraz kilkanaście stanowisk komputerowych i montażowych do codziennych zajęć edukacyjnych dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz kierunków, które w swej pracy będą wykorzystywały technikę radiową. Pomieszczenia studyjne oraz ich wyposażenie umożliwiają również nagrywanie studenckich zespołów muzycznych, teatralnych, prowadzenie debat, prezentację DJ-ów, a także realizowanie wszelkich form radiowych. Od strony technicznej Studio Radiowe Uniwersytetu Gdańskiego posiada najnowsze rozwiązania stosowane w radiofoniach na świecie.

Dziennikarstwo i komunikacja społeczna – kierunek powstały z inicjatywy prof. dra hab. Wiktora Peplińskiego – cieszący się dużym zainteresowaniem studentów, został uruchomiony na Uniwersytecie Gdańskim w 2005 r. Zarówno prof. dr hab. Wiktor Pepliński jak i red. Alina Kietrys, dzięki swojemu zaangażowaniu, sprawili, że w studio radiowym odbywają się zajęcia dydaktyczne. Nowoczesne studio radiowe, wyposażone nawet w teleprompter, pozwala na prowadzenie profesjonalnych zajęć warsztatowych. Daje to możliwości praktycznego przygotowania studentów Uniwersytetu Gdańskiego do zawodu dziennikarza, którzy już w czasie studiów mogą zdobywać na uczelni dziennikarskie szlify. W trakcie zajęć studenci poznają możliwości wysoko specjalistycznego sprzętu, uczą się prowadzić autorski program, nagrywają dźwięki na rejestratorach stereofonicznych i przygotowują je do emisji w programie do montażu dźwięku. Laboratoria radiowe stały się więc pretekstem do założenia akademickiej rozgłośni radiowej.

Radio MORS – Mega Otwarte Radio Studenckie Uniwersytetu Gdańskiego ruszyło 1 stycznia 2010 r. Nadaje dwadzieścia cztery godziny na dobę, siedem dni w tygodniu, jest radiostacją internetową, której sygnał jest dostępny poprzez stronę internetową oraz na urządzeniach mobilnych poprzez specjalnie dedykowaną Radiu MORS aplikację mobilną.

Radio MORS to radio otwarte dla wszystkich kreatywnych i chętnych do współpracy studentów. Działają tu różne pod względem tematycznym redakcje, a na antenie Radia MORS można posłuchać cyklicznych audycji muzycznych, filmowych, o najważniejszych wydarzeniach na Uniwersytecie Gdańskim, o sprawach studenckich – tych uroczystych i codziennych. W programach emitowana jest także kulturalna i rozrywkowa oferta na weekend. Młodzi radiowcy pojawiają się z mikrofonem z logo Radia MORS wszędzie – na Uniwersytecie Gdańskim, na innych uczelniach Trójmiasta, w klubach, teatrach, na koncertach, meczach oraz wszędzie tam, gdzie dzieje się coś interesującego. W swojej redakcji Radio MORS skupia dziennikarzy radiowych, internetowych, marketingowców oraz specjalistów ds. mediów społecznościowych.

Główną misją Radia MORS jest edukacja. Radio stawia na uczenie studentów, daje szansę nauki na własnych błędach i samodzielnego rozwijania wiedzy. Drugi cel to tworzenie radia, czyli tego, co słuchacze mogą usłyszeć na antenie. Kreatywność, otwarcie i zapał do pracy – to tylko kilka z cech, które musi posiadać student, aby

zostać dobrym dziennikarzem radiowym. Jakie warunki trzeba spełnić, żeby zostać dziennikarzem MORS-a?

Po pierwsze, student dowolnego kierunku przechodzi etap rekrutacji. Zwykle odbywa się ona raz w roku w okolicach początku roku akademickiego, czyli na przełomie października i listopada. Wtedy też trwają przesłuchania studentów w studiu radiowym przed mikrofonem. Jest to okazja do usłyszenia własnego głosu w taki sposób, w jak słyszą go inni. To także możliwość porozmawiania z osobami, które na co dzień pracują głosem i potrafią wskazać, co zrobić, żeby dany głos brzmiał lepiej. W trakcie przesłuchań studenci czytają wybrany i przygotowany wcześniej fragment prozy. Mają także szansę wykazania swoich oratorskich umiejętności oraz opowiedzenia o swoich zainteresowaniach w trakcie rozmowy rekrutacyjnej.

Jeżeli student przejdzie ten etap pomyślnie, czeka go cykl szkoleń. Przede wszystkim jest to rozbudowane szkolenie techniczne z zakresu budowy studia radiowego, budowy i charakterystyki mikrofonów, obsługi profesjonalnego rejestratora radiowego oraz programu do montażu dźwięku. Po tym zestawie szkoleń student jest gotowy do pracy.

Pierwsze zadania, jakie otrzymuje, to przygotowanie zapowiedzi, relacji, informacji o wydarzeniach organizowanych zarówno na Uniwersytecie Gdańskim, jak i poza nim. Przy wsparciu pracowników studia radiowego i bardziej doświadczonych kolegów, uczy się jak przygotować krótki dźwięk do serwisu informacyjnego oraz dłuższe formy do audycji kulturalnych czy publicystycznych. To jest właśnie wspomniany wcześniej moment na realizowanie głównej misji radia, czyli naukę. To przy tych czynnościach student ma prawo uczyć się na błędach własnych i kolegów, szukać swoich sposobów wyrazu, pomysłów na budowanie materiału dźwiękowego, odkrywać nowe formy radiowe, aby z tym bagażem wiedzy i doświadczenia móc odważnie wkroczyć w prawdziwy świat radia. Po wdrożeniu w pracę Radia MORS student może przygotowywać dłuższe formy, np. wywiady z gośćmi, debaty na interesujące go tematy, reportaże, a także autorskie audycje dające okazję do zaprezentowania słuchaczom swoich pasji.

Zespół redakcyjny Radia MORS to członkowie Naukowego Koła Radiowców. Główną formą działalności Naukowego Koła Radiowców jest właśnie realizacja programu Radia MORS. Koło prowadzi także działalność edukacyjną, podnosi poziom wiedzy i umiejętności swoich członków w zakresie dziennikarstwa radiowego – organizuje konferencje naukowe, warsztaty i spotkania z profesjonalnymi dziennikarzami radiowymi, bierze także udział w konkursach skierowanych do organizacji studenckich specjalizujących się w działalności medialnej. Radio MORS to zarówno zgrany zespół, jak i świetna zabawa – dziennikarze uczestniczą w spotkaniach i wyjazdach integracyjnych, a w zamian za przygotowane materiały często uzyskują darmowy wstęp na mecze, koncerty, do kina lub teatru.

Cały program Radia MORS, od serwisów informacyjnych poprzez wszelkie formy dźwiękowe (reportaże i oferta muzyczna generowana zarówno z programu emisyjnego, jak i w autorskich audycjach), tworzą studenci Uniwersytetu Gdańskiego. Najważniejszym elementem jest informacja. Członkowie działu informacji każdego dnia pracują nad przygotowaniem serwisów i wzbogacaniem kolejnych wydań materiałami dźwiękowymi. Reporterzy tego działu zajmują się także przygotowaniem krótkich wstawek dźwiękowych z cyklu *Z naszego podwórka*, dotyczących życia i aktualnych problemów studentów Uniwersytetu Gdańskiego.

Audycje tworzone przez studentów są nagrywane, a następnie montowane w specjalnie przygotowanym do tego programie komputerowym. Wraz z początkiem każdego roku akademickiego w Radiu MORS zaczyna się rotacja studentów, która trwa przez cały rok i utrzymuje się nawet kilka lat (w tym czasie studenci kończą kolejne kierunki studiów). Niezaprzeczalnie duży wkład w rozmaitość audycji radiowych miał pierwszy zespół redakcyjny Radia MORS, a co roku audycje te są kontynuowane, udoskonalane lub przeistaczane w nieco inne formy. Nieustannie dołączają do redakcji młodzi, energiczni studenci wnoszący swoje pomysły w kwestii audycji radiowych. I to właśnie stąd bierze się różnorodność programowa (pod względem tematyki czy nazwy). Od 2009 r. w Radiu MORS działają redakcje: muzyczna, kulturalna, publicystyczna i sportowa (od 2016 r. rozszerzona o audycje związane z szeroką pojętą rekreacją).

W ramach pracy redakcji muzycznej czyli trzonu rozgłośni radiowej, od 2009 r. były emitowane takie programy jak: *2 Strony Rocka*, *Audycja Gnoma z Bagien*, *Good Times Old Times*, *Alicja w Krainie Dźwięków*, *Cafe Del Sol*, *Ekspresje Jazzowe*, *Gitaroteka*, *Horyzonty Hula Pop*, *Kalendarium Muzyczne*, *Leśne Reggae*, *Lista Przebojów*, *Luz Blues*, *Muzyczne Rockowanie*, *Płyta Tygodnia*, *R&B Night*, *Rap Gra*, *Rap Horyzont*, *Samograj*, *Spotkania z Muzyką*, *Sensacje XX Wieku czyli Instytut Pamięci Muzycznej*, *Szafa Grająca*, *ThanksGodIt'sFriday*, *Trójdźwięki*, *Trójmiejskie Rozmowy Jazzowe*, *Z Nutką Nostalgii*.

Redakcja Kulturalna od siedmiu lat proponuje słuchaczom audycje o filmie, kinie, teatrze czy literaturze. Są to: *Czerwcowe Czytanie*, *Flesz Kulturalny*, *Informator Kulturalny*, *Inna Literatura*, *Kalendarium Filmowe*, *Kulturalny Rozkład Jazdy*, *Kinostrada*, *Magia Kina*, *Magiel Teatralny*, *Misz Masz Kulturalny*, *OldFashionedHolywood*, *Prasowanie*, *Raport Literacki*.

Kolejny prężnie działający dział tworzą członkowie redakcji publicystycznej, a w niej audycje światopoglądowe, rozrywkowe, podróżnicze, a nawet kulinarne: *Godzina Dziekańska*, *All You Need Is Law – Studencki Magazyn Prawniczy*, *Babskie Gadanie*, *Garowanie*, *Godzina Reporterów*, *Gość Radia MORS*, *Hallo Mors*, *Holly Stars*, *Imprezowa Foczka*, *Jak Możesz To Pomożesz*, *Kalendarz Świąt Nietypowych*, *Mors Po Amerykańsku*, *Mors w Sieci*, *Nie Spać*, *Działać!*, *Oko na Widelcu*, *Okopowe Historie*, *Po Drugiej Stronie Lustra*, *Podróżuj z Morse*, *Prawie Audycja*, *Randka z Blondynką*, *Rozmowy przy Okrągłym Stole*, *Spotkanie z Reportażem*, *Śladami Włóczykija*, *Student Niedzielnny*, *Uniwersytet Gdański Przedstawia*, *Zapiski*.

Ostatnią grupą redakcyjną jest dział sportu i rekreacji, a tam równie różnorodne audycje: *1 na 1*, *Droga do Paryża*, *Mors na Śniegu*, *Od Wydziału do Medalu*, *Power Fit Student*, *Siła z Wybrzeża*, *Sportowe Tiramisu*, *Sportowy Dialog*.

Radio MORS emituje także audycje sponsorowane i przygotowywane przez osoby nie będące członkami redakcji: *3 Grosze o Ekonomii*, *Atomowa Fala*, *Bankomat*, *Wybitni i Utalentowani*.

Radio MORS to również działalność artystyczna przejawiająca się w słuchowiskach przygotowywanych przez członków działu fabularnego. Praca działu rozpoczęła się od przygotowania słuchowiska na podstawie *Opowieści Wigilijnej* o tym samym tytule, obecnie emitowane jest słuchowisko *Moneta z Dziurką*, a jednocześnie kończy się etap przygotowania kolejnego słuchowiska.

Na koniec warto wspomnieć o audycjach na żywo, które wymagają doskonałego przygotowania merytorycznego oraz logopedycznego. Audycje na żywo to swego rodzaju nagroda dla pracowitych członków redakcji. Radio MORS prowadzi *Poranki w Radiu MORS* (dwugodzinna audycja emitowana co tydzień w piątek), realizowane są także audycje na żywo przy takich okazjach jak: Mikołajki, Walentynki, Dzień Kobiet, Dzień Chłopaka, Dzień Dziecka, Dzień Matki itp.

Radio MORS posiada stronę internetową, a także profile w mediach społecznościowych. Służą one nie tylko udostępnianiu sygnału radiowego, ale pełnią także funkcję serwisu informacyjnego. Publikowane są tam informacje o planowanych audycjach, podcasty z archiwalnymi audycjami, informacje z Uniwersytetu Gdańskiego i informacje o wydarzeniach objętych patronatem Radia MORS.

Radio MORS jest otwarte na współpracę ze wszystkimi organizacjami studenckimi obecnymi na Uniwersytecie Gdańskim. Obejmuje patronaty nad organizowanymi przez nie wydarzeniami, promując je na swojej stronie internetowej, mediach społecznościowych, oraz przede wszystkim w programie radiowym. Dzięki tej współpracy Radio MORS promuje się w różnych środowiskach poprzez publikację logo stacji na plakatach, aktywne linki ze stron internetowych, roll-up'y oraz spoty reklamowe. Poza współpracą z organizacjami studenckimi, Radio MORS informuje o osiągnięciach naukowych, społecznych i dydaktycznych pracowników Uniwersytetu Gdańskiego oraz o wszelkich konferencjach i targach organizowanych przez uczelnię.

Praca w redakcji Radia MORS pomaga wzmocnić pewność siebie, przełamać strach przed publicznymi wystąpieniami, a także uczy poprawnego i interesującego wypowiedziania się na dowolny temat. Jest też znakomitym przygotowaniem do pracy w profesjonalnych stacjach radiowych. Radio MORS wykształciło dziennikarzy, którzy pracują obecnie w najważniejszych mediach lokalnych i ogólnopolskich, takich jak Radio Gdańsk, PR Trójka, TVP Gdańsk czy TVN24.



Studenckie. Niefiltrowane.

## Radio UJOT FM

*Paweł Karpiarz, Piotr Worobiej*

*Uniwersytet Jagielloński w Krakowie*

UJOT FM jest radiem internetowym funkcjonującym na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytet Jagiellońskiego, tworzonym przez studentów, ale nie tylko dla studentów. Redaktorzy dokładają starań, by w ramówce każdy słuchacz znalazł coś dla siebie. Poza najświeższymi informacjami z Krakowa, Polski i całego świata radio proponuje audycje autorskie, poświęcone zagadnieniom politycznym, społecznym, sportowym i rozrywkowym.

<b>Nazwa rozgłośni</b>	UJOT FM
<b>Uczelnia</b>	Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
<b>Data powstania</b>	4 maja 2015 r.
<b>Red. naczelny/na (1 stycznia 2017 roku)</b>	Marcin Kubat Beata Sabała-Zielińska
<b>Poprzedni red. naczelni</b>	brak
<b>Sposób emisji: internet/eter</b>	Internet
<b>Najważniejsze audycje</b>	„Stała audycja co tydzień” „Sportowy Finisz Tygodnia” „Newsy UJOT FM” „Zabawa w chowanego” „Trzy po dziewiętej” „Reguły gry” „Odkrywamy” „Metalurgia”



	„Relaksomania” „Strzał w dziesiątkę”
<b>Adres www</b>	www.ujot.fm
<b>Adresy mediów społecznościowych</b>	facebook.com/ujotfm twitter.com/ujotfm winstagram.com/ujotfm

Początki naszego projektu sięgają 2014 r. Wtedy to dwójka dziennikarzy Radia Zet – Marcin Kubat i Beata Sabała-Zielińska – wyszła do władz Uniwersytetu Jagiellońskiego z propozycją utworzenia studenckiej rozgłośni radiowej. Radio musiało powstać całkowicie „od zera”, to znaczy od pierwszej gąbki akustycznej na ścianie, pierwszych komputerów, pierwszych kabli i pierwszego castingu. Ten odbył się w dniach 21-22 października 2014 r. Zainteresowanie przeszło najśmielsze oczekiwania redaktorów. Studenci zjawili się tłumnie, ponieważ czuli, że UJOT FM da im szerokie pole do samorealizacji. Pod studiem rozgłośni zjawili się ponad stu studentów. Każdy miał pomysł na siebie i swoją audycję, co gwarantowało różnorodność w ramówce. Warty podkreślenia jest fakt, że nie tylko uczący się na kierunku dziennikarskim byli zainteresowani naborem.

Tuż po rekrutacji studentów zajęto się tworzeniem działów, a także zadbano o integrację zespołu oraz szkolenia, których celem było zapoznanie studentów z obsługą profesjonalnego sprzętu i oprogramowania. Dzięki szkoleniom i zdobywanym w radio doświadczeniom nasi redaktorzy nie mają problemów z „przejęciem” po zakończonych studiach do dużej redakcji. Ciekawostką może być fakt, że program do tworzenia newsów, wykorzystywany od początku działania w redakcji UJOT FM, został wycofany z jednej z ogólnopolskich rozgłośni ze względu na zbyt duże koszty.

Zwarci i gotowi czekaliśmy na start. Tydzień przed wielkim otwarciem oba studia i newsroom tętniły życiem, ponieważ redaktorzy prowadzili już swoje audycje. Była to próba generalna przed tym, co miało nastąpić 4 maja 2015 r. To właśnie ta data jest uznawana za moment narodzin UJOT FM – „studenckiego, niefiltrowanego radia studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego”. O godzinie 6:00 na naszym playerze wybrzmiał utwór *I'm on my way* zespołu The Proclaimers, a pierwszą audycją był *Porannek UJOTa* prowadzony przez Pawła Smaronia i Rafała Gażę.

Poza serwisami informacyjnymi o charakterze ogólnym i kulturalnym w radio UJOT FM prowadzonych jest około 40 audycji autorskich. Najważniejsze z nich to:

- *Stała audycja co tydzień* – w eterze niemal od początku istnienia radia (maj/czerwiec 2015). Nazwa nie jest przypadkowa, ponieważ audycja nie zmienia pory nadawania (poniedziałek od godziny 10.00 do 12.00). Tematyka audycji obejmuje przegląd prasy o charakterze brukowym czy muzykę dla osób o specyficznym poczuciu estetyki. Program prowadzony przez Michała Michałaka, Jakuba Moździerz, Piotra Worobieja.

- *Sportowy Finisz Tygodnia* – audycja sportowa, która od początku skupia się na podsumowaniu najważniejszych wydarzeń sportowych z ostatnich dni. Stałym punktem programu są także dyskusje i przewidywania naszych dziennikarzy. Gospodarzem programu jest Paweł Karpierz, jednak udział w audycji bierze cała redakcja sportowa UJOT FM. „Finisz” odbywa się w każdy poniedziałek od 18.30 do 20.00.
- *Newsy UJOT FM* – serwisy informacyjne, podczas których redakcja newsroomu prezentuje najświeższe wiadomości z uczelni, regionu, kraju i świata. Od poniedziałku do piątku, od 10.00 do 18.00 co dwie godziny. O 17.00 można natomiast posłuchać newsów kulturalnych. Szefem newsroomu jest Bartłomiej Plewnia, natomiast za newsy kulturalne odpowiada Łukasz Miłoszewski.
- *Zabawa w chowanego* – audycja Żuzanny Chowaniec, która „bawi się w chowanego” wraz ze swoim gościem. Rozmówca ujawnia się dopiero pod koniec audycji. Tematy rozmów są bardzo różne, jednak zawsze pojawia się wątek muzyczny. Zabawa zaczyna się w każdy wtorek o 18.00 i trwa dwie godziny.
- *Trzy po dziewiętej* – program Bartłomieja Plewni, którego stałym gościem jest wykładowca Instytutu Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego – dr hab. Jarosław Flis. W audycji poruszane są tematy polityczne i społeczne. Do odsłuchania w każdy poniedziałek, jak sama nazwa wskazuje, od 09:03.
- *Reguły gry* – w każdy czwartek Joanna Reguła zaprasza do studia gościa, aby ten opowiedział swoją historię, opierając się na muzyce, której słucha. Asia od 16.00 do 18.00 przejmuje radio i ustala w nim własne zasady.
- *Metalurgia* – Piotr Kleszewski i Michał Smoll w każdą sobotę od 20.00 przez trzy godziny zapuszczają się w tajemnicze rejony muzyki, eksplorując ciężkie, pokręcone i nieoczywiste dźwięki. Blackowe wyziewy siarki, ambientowe pejzaże czy progresywne etiudy – to wszystko można znaleźć w tej audycji.
- *Relaksomania* – to audycja muzyczna, w której przeplatają się ze sobą takie gatunki muzyczne jak soul, jazz, pop czy r&b. Można usłyszeć w niej zarówno dawne, jak i współczesne brzmienia. Agnieszka Mostek zaprasza w każdy wtorek od 15.00
- *Strzał w dziesiątkę* – to ciekawi goście, najlepsza muzyka minionych dekad, nowości płytowe, zapowiedzi i relacje z koncertów. Audycję prowadzi Marta Kula, która na audycję zaprasza w każdą niedzielę od 16.00.

Radiowy newsroom często pęka w szwach od pomysłów, na bieżąco weryfikowanych przez dwójkę doświadczonych redaktorów naczelnych, a później – przez eter i słuchaczy.

Bieżąca działalność radia to jednak nie tylko samo nadawanie audycji. Reporterzy UJOT FM towarzyszą niemal każdemu istotnemu wydarzeniu społecznemu czy kulturalnemu w Krakowie, a dziesiątki powstających dzięki nim relacji od samego początku stanowią istotną część oferty rozgłośni. UJOT FM regularnie obejmuje także swoim patronatem imprezy w krakowskich klubach, uczestnicząc tym samym również w bardziej imprezowym życiu miasta. Balansując pomiędzy aktywnością rozrywkową i czysto naukową (wielokrotna obecność i promowanie wydarzeń na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej), oficjalna rozgłośnia UJ podąża krok w krok za studentem, podając mu rękę i prowadząc ku ciekawym wydarzeniom.

Poza zaangażowaniem w życie miasta redaktorzy reagują także na wydarzenia w skali kraju. Podczas ostatnich piłkarskich Mistrzostw Europy na antenie UJOT FM zrelacjonowany został każdy mecz reprezentacji Polski oraz co ciekawsze spotkania grupowe. Warto zaznaczyć, że dzięki radiowcom spędzającym akurat wakacje w różnych zakątkach Europy, głos naszych komentatorów dotarł także na Kretę.

Pierwsze urodziny radia w dniu 4 maja 2016 r. obchodził niemal cały Wydział, gromadząc się wspólnie wokół ogromnego tortu. Radiowcy na horyzoncie widzą już jednak następne rocznice, wciąż prezentując nowe projekty. W przeciągu ostatnich miesięcy powstały aż dwa utwory świąteczne powiązane z rozgłośnią – oficjalna radiowa *Nie chcę wiele na te święta* oraz cykliczna *Trap Kołęda* w wykonaniu zespołu *Stalej audycji co tydzień*. Z okazji Bożego Narodzenia w 2016 r. młodzi dziennikarze nagrali także własną wersję *Choinki* Hansa Christiana Andersena, która trafiła do blisko stu domów dziecka w Małopolsce.

UJOT FM to historia, ludzie, atmosfera, różnorodność i kreatywność. Czterdzieści audycji to dla nas ciągle mało, kolejne pomysły rodzą się w głowach młodych dziennikarzy regularnie. W naszych studiach i newsroomie szkolimy się, aby zadbać o profesjonalny i wiarygodny wizerunek dziennikarstwa akademickiego w oczach studentów i mieszkańców Krakowa. Każdy z nas jest emocjonalnie związany z rozgłośnią i mimo tego, że oczywiście kiedyś trzeba będzie się z nią pożegnać, aby zrobić krok naprzód, to z pewnością będzie to bardzo miło wspomniany czas, który z pewnością zaprocentuje. Kto wie? Może i my pójdziemy śladami redaktora Kubata i redaktor Sabały-Zielińskiej i zajmiemy się kształtowaniem kolejnego pokolenia dziennikarzy?

Słyszmy się!



## Audycja „Uniwersytet Łódzki na fali”

*Eliza Matusiak, Krzysztof Boczek*

*Uniwersytet Łódzki*

*Uniwersytet Łódzki na fali* to audycja studencka żaków Uniwersytetu Łódzkiego. Jest bytem, który zaistniał w eterze po kilku latach działań Akademickiego Radia UL. Kilkuosobowa redakcja tworzy audycję od studentów dla studentów w oparciu o tematy mieszczące się w terminie „Łódź akademicka”. Radiowcy wykorzystują możliwości sieci i rozwijają radiową działalność w mediach społecznościowych, co stanowi etap pracy nad powołaniem do życia własnej, niezależnej rozgłośni.

<b>Nazwa rozgłośni</b>	Uniwersytet Łódzki na fali
<b>Uczelnia</b>	Uniwersytet Łódzki
<b>Data powstania</b>	17 października 2011 r.
<b>Red. naczelny/na (1 stycznia 2017 roku)</b>	Paulina Czarnek-Wnuk
<b>Poprzedni red. naczelni</b>	Kinga Sygizman
<b>Sposób emisji: internet/eter</b>	Internet
<b>Adres www</b>	(brak)
<b>Adresy mediów społecznościowych</b>	facebook.com/ULNaFali

W 2011 r., do ówczesnego rektora Uniwersytetu Łódzkiego, prof. Włodzimierza Nykiela, przyszedł z propozycją rozpoczęcia współpracy Zarząd Radia Łódź w osobach

Marka Składowskiego i Andrzeja Beruta. Powstała idea utworzenia studenckiego projektu radiowego, który miał zaistnieć na falach wspomnianej rozgłośni. Tak rozpoczęło nadawanie *Akademickie Radio UL – Uniwersytet Łódzki na fali*.

17 października 2011 r. wystartowała pierwsza akademicka audycja żaków z Uniwersytetu Łódzkiego, którą mieli możliwość usłyszeć odbiorcy największej łódzkiej rozgłośni. Nadawano na żywo od 20.30, ponieważ półgodzinne opóźnienie zapewniły derby Łodzi. W następnych tygodniach audycja pojawiała się w każdy poniedziałek o stałej porze – 20.00.

W listopadzie rozpoczęto prace nad powołaniem do życia radia internetowego. Trwały półtora miesiąca i 2 stycznia 2012 r. o 19.00 nowy byt audialny zaistniał również w sieci. W pierwszym roku nadawania program trwał dwie godziny (od 19.00 do 21.00), natomiast w kolejnym już trzy godziny (od 19.00 do 22.00). „Wystartowanie Radia w internecie poprzedziło wiele przygotowań i nagrań, które nigdy nie zostały wyemitowane – wszystko po to, by przyszli radiowcy mogli obyc się z mikrofonem i odpowiednio przygotować do startu”<sup>1</sup>. Za poprowadzenie pierwszego internetowego wydania audycji odpowiedzialni byli studenci dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego – Ewelina Malka i Bartek Kozłowski.

*Akademickie Radio UL* w większości nadawało na żywo, ale niektóre z materiałów były nagrywane i zamieszczane w sieci. Głównymi odbiorcami audycji byli i są studenci, dlatego program i plan pracy został opracowany tak, by spełniać choć częściowo oczekiwania młodych ludzi. W pierwszym okresie działalności emitowano m.in. *Żądzelko* – program popołudniowy, *Jedenastkę* – magazyn piłkarski, *Szpilki w UL-u* – audycję dla kobiet oraz *Wieczór kawalerski* dla mężczyzn. Nie zabrakło również magazynów podróżniczych, spotkań z muzyką i literaturą, a także filmem w audycji *Kino na podłuchu*.

W roku akademickim 2014/2015 Uniwersytet Łódzki stworzył w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej własne studio, które umożliwiło profesjonalne rejestrowanie nagrań, jednak niemożliwe stało się nadawanie na żywo. Tym samym zmienił się charakter pracy studentów, którzy od tej pory przygotowywali dźwięki i zamieszczali je w internecie w formie podcastów, bez emisji na żywo w „sieciowym eterze”. Skupiono się na rozwoju strony internetowej radia, gdzie gromadzono odnośniki do fonicznych zapisów. Audycja w Radiu Łódź jednak dalej funkcjonowała i miała się nawet coraz lepiej. Zmieniała nazwy (*Radio Uniwersyteckie*, *Akademickie Radio UL*, *Uniwersytet Łódzki na fali*), dni i godziny emisji (studenci rozpoczęli od nadawania w poniedziałki o 20.00, później była środa o 19.00, następnie środa o 20.00). Na schemat cotygodniowego wydania składały się trzy tematy mieszczące się w zakresie Łodzi akademickiej. Do studia zapraszani byli m.in. pomysłodawcy in-

---

<sup>1</sup> P. Dubińska, J. Mroziński, *Akademickie Radio UL – daj się ponieść radiowej pasji*, [w:] J. Płuciennik, K. Klimczak (red.), *Twórczy Uniwersytet. Twórczy student. Przewodnik dla studentów Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2013, s. 141.

teresujących wydarzeń ze wszystkich publicznych uczelni w Łodzi: studenci i pracownicy z pasjami, sportowcy, muzycy, literaci, wolontariusze etc. Co szczególnie cenne dla zaków, mimo nadawania w ramach publicznej rozgłośni radiowej o ustalonym formacie, muzyka, którą zespół redakcyjny audycji emitował w eterze podczas każdego wydania, była samodzielnie przez nich wybierana. Tym samym nie tylko słowo mówione pozwalało wyróżnić się w paśmie antenowym Radia Łódź. Dbano o nadanie utworom znaczenia ilustracyjnego, a więc nie trafiały do audycji przypadkowo. Redakcja łączyła je z poszczególnymi tematami aktualnego tygodnia lub bieżącymi wydarzeniami z życia akademickiego.

„Nie należy zapominać o równie ważnej części radia, bez której żadna stacja nie jest w stanie prawidłowo funkcjonować – mowa o tzw. reporterce”<sup>2</sup>. Członkowie redakcji *Uniwersytetu Łódzkiego na fali* rozpoczynają swoją pracę jako reporterzy. Wykorzystując profesjonalny sprzęt uczą się podstaw dziennikarstwa radiowego – gromadzą tworzywo dźwiękowe, odpowiadają za montaż. Gotowe sondy, paszczodźwięki, relacje, obrazyki emitowano podczas audycji. Każdy z reporterów miał szansę zaistnienia w eterze rozgłośni publicznej, co nakładało odpowiedzialność za wysoką jakość opracowanych materiałów. W ten sposób na antenie Radia Łódź podczas audycji *Uniwersytet Łódzki na fali* emitowano między innymi cykl *Słownik uniwersyteckiego języka* – gdzie dwóch reporterów starało się w zabawny sposób, przybliżyć słuchaczom definicje pojęć związanych z życiem akademickim. Odbiorcy słuchali więc z zapartym tchem wyjaśnień, czym tak naprawdę jest dziekanat oraz jak poprawnie pisać maile do wykładowców. Dodatkowo osoby, które wykazały się jako solidni i profesjonalni reporterzy, prezentowali także reportaże swego autorstwa oraz z czasem, gdy nabrali doświadczenia w pracy z mikrofonem, mogli prowadzić audycje.

Praca nad tworzeniem *Uniwersytetu Łódzkiego na fali* od początku stanowiła dla młodych radiowców szansę na sprawdzenie się w roli dziennikarzy radiowych. Wiązało się to często z pracą pod silną presją czasu, co pozwoliło wykształcić w młodych prezenterach umiejętność radzenia sobie ze stresem, który czasem pojawiał się podczas audycji. Oczywiście nie brakowało także sytuacji zabawnych, które głęboko zapadły w pamięć prowadzącym. Kamil przywołuje np. rozmowę ze studentem, który bezustannie patrzył się w ekran telewizora umieszczonego w studiu radiowym przy ulicy Narutowicza 130. Prowadzący wspomina, że bardzo ciężko było zachować powagę w sytuacji, gdy gość audycji zamiast utrzymywać kontakt z prezenterami, obserwowował, co się dzieje na ekranie.

Prowadzących nieraz zaskakiwała także kreatywność zapraszanych do studia gości. Jeden z redaktorów wspomina studenta Uniwersytetu Medycznego, który zajmował się drukowaniem protez kości żuchwy wykonanych z tytanu. Równie fascynującym gościem był młody mężczyzna, który wolne chwile spędzał, trenując krewetki – osiągał w tym sukcesy na skalę ogólnopolską. Prowadzący wspominają także swoje początki, które jak się okazuje często bywały bardzo zabawne. Krzysiek swoją pierwszą

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 142.

audycję kojarzy z paraliżującym stresem i pomyłką, jaką popełnił prezentując nazwisko dziekana Wydziału Filologicznego. Oliwia natomiast wspomina, jak będąc jeszcze reporterką, przesiadywała podczas audycji, obserwując pracę swoich kolegów i koleżanek i wiedziała, że to właśnie w radiu znalazła swoje miejsce na Ziemi. Stres związany z pierwszą audycją na żywo porównuje do tego, jaki odczuwała podczas matury z matematyki.

Studenci często starali się ujednoczyć audycje pod względem doboru tematu, a także muzyki. Oliwia przytacza jako przykład wydanie poświęcone filmom, podczas którego gościła m.in. koło naukowe psychologów, które organizowało spotkania z filmami psychologicznymi, organizatorów festiwalu Kamera Akcja oraz studentów prawa, którzy dyskutowali o prawie w kinematografii. Audycji towarzyszyła muzyka filmowa, m.in. utwory autorstwa Hansa Zimmera. Oliwia wspomina, że niezwykłą satysfakcję dawało jej poczucie, że całe wydanie jest bardzo spójne, a po godzinie na antenie odczuwała tylko i wyłącznie wielką euforię. Jak łatwo zauważyć – audycja *Uniwersytet Łódzki na fali* była dla studentów czymś więcej niż tylko pracą czy formą sprawdzenia się przed mikrofonem. Dla całego zespołu redakcyjnego stało się to w pewnym stopniu sposobem na życie i pasję. Warto również zwrócić uwagę na fakt, iż nie tylko prowadzący zyskali na prowadzeniu audycji. *Uniwersytet Łódzki na fali* odmienił także życie jednego z wydawców. Kinga Sygizman poznała bowiem dzięki audycji swojego obecnego męża i teraz wspólnie wychowują córeczkę Ninę.

Sytuacja uległa zmianie w drugiej połowie 2016 r. Od dnia 1 października audycja tworzona przez studentów Uniwersytetu Łódzkiego przestała być emitowana na antenie Radia Łódź. Przyczyną tej zmiany było zakończenie dotychczasowej współpracy spowodowane niewpisaniem się *Uniwersytetu Łódzkiego na fali* w nową wizję programową rozgłośni. Zastana sytuacja wymagała od młodych radiowców poważnych decyzji. Jedną z możliwości było zawieszenie audycji i rozwiązanie zespołu redakcyjnego. Drugą, o wiele bardziej skomplikowaną do przeprowadzenia alternatywą, byłoby stworzenie radia internetowego, tudzież zwrócenie się do innych rozgłośni lokalnych z propozycją współpracy na podobnych zasadach, jak to miało miejsce w przypadku Radia Łódź. Studenci wraz z opiekunem audycji zdecydowali jednak, że chcą spróbować utworzenia własnego radia akademickiego. Tak jak już zaznaczyliśmy wcześniej, wiązało się to z podjęciem szeregu działań zmierzających do utworzenia nowego tworu.

Pierwszą z nich i najważniejszą zarazem było utrzymanie stałego kontaktu ze słuchaczami. Było to dość trudne w realizacji, zważywszy na fakt, iż głównym kanałem komunikacyjnym została strona audycji na Facebooku<sup>3</sup>. To tam regularnie od początku października pojawiają się dźwięki z wydarzeń mających miejsce na łódzkich uczelniach, ciekawe rozmowy oraz zdjęcia. Zespół redakcyjny dba o to, aby słuchacze mieli stały kontakt z materiałami przygotowanymi przez reporterów, co pozwala na

---

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/ULNaFali/> (dostęp: 22.12.2016).

zachowanie pewnej ciągłości w komunikacji. Oczywiście nie jest to tożsame z zainteresowaniem, jakim cieszyła się audycja obecna na falach tradycyjnego eteru. Taka forma ma jednak sporo zalet wynikających chociażby z szybkości kontaktu z odbiorcami treści oraz dokładnymi wynikami, które materiały cieszą się największym zainteresowaniem. Dzięki temu, iż wszyscy członkowie obecnego zespołu redakcyjnego mają już doświadczenie przy pracy z dźwiękiem, a także że nadal każdy materiał musi zostać zaakceptowany przez wydawcę (opiekuna audycji), poziom merytoryczny publikowanych treści jest bardzo wysoki.

Członkowie redakcji doszli do wniosku, iż wciąż powinni koncentrować się na wydarzeniach oraz akcjach realizowanych przez Uniwersytet Łódzki. Oczywiście dalej w materiałach pojawiają się rozmowy z ciekawymi i aktywnymi młodymi ludźmi np. Karoliną Sowińską – pisarką, a także studentką kulturoznawstwa na łódzkiej uczelni. Nie brakuje także dźwięków z wydarzeń odbywających się zarówno na naszej uczelni (Dyktando Mikołajkowe oraz Wampirjada), jak i poza nią (otwarcie dworca Łódź Fabryczna) Materiały audialne są uzupełniane o zdjęcia i w formie krótkich prezentacji/filmików publikowane na Facebooku – co poniekąd wymusiło na prowadzących oraz reporterach zdobycie dodatkowej wiedzy z obsługi mediów społecznościowych oraz prowadzenia stron typu fanpage. Do takich istotnych informacji zaliczają się między innymi: czas publikowania postów, aby te osiągały jak największy zasięg oraz znajomość algorytmów odpowiadających za zwiększenie liczby odbiorców.

Docelowo *Uniwersytet Łódzki na fali* ma stać się pełnowartościowym radiem internetowym, które jednocześnie stanie się polem doświadczalnym dla młodych i kreatywnych studentów. Jest to proces niełatwy, ale dzięki wsparciu ze strony władz uniwersyteckich oraz wysiłkowi kadry Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej w przeciągu kilku najbliższych miesięcy uda się prawdopodobnie powołać do życia nowe medium. Wiąże się to oczywiście z doposażeniem studia radiowego, które obecnie służy głównie celom dydaktycznym jako wsparcie podczas nauki praktycznego nagrywania różnego rodzaju form radiowych – od wspomnianych już wcześniej paszczodźwięków po słuchowiska i reportaże włącznie. Po modernizacji w studiu pojawi się przede wszystkim nowy sprzęt w postaci mikrofonów pojemnościowych oraz intercomu, a także szybkie połączenie z internetem zdolne do transmitowania zarówno audycji na żywo, jak i podcastów. Zupełnie osobną kwestią jest stworzenie nowej strony internetowej, która zyska z czasem status głównego środka komunikacji ze słuchaczami. Powstanie nowego radia będzie się wiązało z powołaniem do życia poszczególnych redakcji odpowiedzialnych za takie tematy jak: życie akademickie, sport, kultura, a także autorskie audycje muzyczne.

Prawdopodobnie redakcja *Uniwersytetu Łódzkiego na fali* będzie się musiała powiększyć o co najmniej kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt osób. Spowodowane to będzie rosnącym z każdym tygodniem zapotrzebowaniem na nowy контент. Do redakcji zawitają, więc nowe osoby, prawdopodobnie spoza kierunku dziennikarstwo i ko-



munikacja społeczna, lecz posiadające wiedzę z zakresu innych dziedzin np. ekonomii, psychologii i filmoznawstwa. Pozwoli to na prezentowanie słuchaczom jeszcze lepszych (pod względem merytorycznym) treści o charakterze specjalistycznym. Członkowie redakcji pragną także zintensyfikować kontakty z osobami/działami odpowiedzialnymi za promocję na łódzkich uczelniach. Pozwoli to na stały dostęp do najświeższych informacji o sukcesach studentów oraz ciekawych inicjatywach odbywających się w Łodzi.

Przyszłość *Uniwersytetu Łódzkiego na fali* rysuje się więc w jak najbardziej optymistycznych barwach. Zespół redakcyjny ma nadzieję, że już wkrótce ruszy strona internetowa, która stanie się pierwszym poważnym krokiem na drodze do stworzenia pełnoprawnego radia internetowego.

## 2. Mówiąc jednym głosem, możemy więcej

Michał Polak

Ogólnopolskie Forum Mediów Akademickich



Nowoczesne  
Zarządzanie  
Biznesem

Program współpracy szkół wyższych i sektora finansowego

Liczba i miejsce mediów studenckich i akademickich w rzeczywistości uczelnianej zmieniało się na przestrzeni lat. Jeszcze w latach 20. XX wieku było ich ponad 300, by w najintensywniejszym okresie rozkwitu w latach 1944–1976, liczba przekroczyła nawet 500 redakcji (najwięcej w Warszawie i Lublinie). Dziś różne źródła wskazują na 160 do 200 tytułów prasowych (wciąż najwięcej pism studenckich – 120 i rozgłośni radiowych – ok. 25)<sup>1</sup>. Bez względu na popularność tych mediów w swoich środowiskach i aktywność w życiu studenckim, ich redakcje nie mogą jednak trwale funkcjonować w oderwaniu od nowych trendów czy wymogów rynku medialnego. Stawia to przed nimi liczne wyzwania, zarówno w zakresie modelu zarządzania redakcją, jak i rozwoju samego warsztatu dziennikarskiego.

Rozgłoszenie radiowe, ale i portale internetowe, telewizje czy studenckie czasopisma skupiają w skali kraju setki osób. Przygotowywane przez nich materiały docierają do setek tysięcy studentów. To wielki potencjał.

Dzięki współpracy i profesjonalizacji media akademickie mogą odrywać jeszcze większą rolę i częściej odgrywać ważną rolę w walce o uwagę odbiorców, szczególnie tych wchodzących w dorosłość.

---

<sup>1</sup> O. Kurek-Ochmańska, *Media studenckie w Polsce*, „Komunikacja Społeczna. Czasopismo elektroniczne” nr 1/2012.

Platformę współpracy redakcji studenckich z całej Polski stanowi Ogólnopolskie Forum Mediów Akademickich – powołane w ramach Projektu sektorowego „Bankowcy dla Edukacji” oraz Programu „Nowoczesne Zarządzanie Biznesem”. To miejsce dyskusji na temat roli i przyszłości mediów akademickich, podejmowania nowych wspólnych inicjatyw, rozwijania warsztatu dziennikarskiego, a także nawiązywania kontaktów, również z partnerami zewnętrznymi.

## **OFMA, czyli co?**

Bieżąca aktywność Ogólnopolskiego Forum Mediów Akademickich opiera się na skoordynowanej współpracy redakcji – wspólnym ustalaniu kierunków działań i tworzeniu nowych projektów rozwijających inicjatywę. W ramach prac roboczych przy różnych wydarzeniach, cyklicznie odbywają się spotkania w których udział może wziąć przedstawiciel każdej zainteresowanej redakcji.

Wśród kluczowych projektów OFMA można wskazać:

### **KRAJOWA KONFERENCJA OFMA**

Coroczne święto dziennikarzy studenckich z całej Polski, stanowiące okazję do integracji środowiska mediów studenckich oraz doskonalenia warsztatu. Nie brakuje również spotkań z ludźmi mediów, finansów czy nauki.

Po raz pierwszy Krajowa Konferencja OFMA odbyła się w listopadzie 2015 roku na Stadionie Narodowym w Warszawie, kiedy to została powołana do życia przy okazji jubileuszu XX-lecia Parlamentu Studentów RP. Druga edycja odbyła się pod koniec 2016 roku i towarzyszyła zjazdowi Europejskiej Unii Studentów w Gdańsku, a dziennikarzy studenckich odwiedził wówczas m.in. wicepremier oraz minister nauki i szkolnictwa wyższego – Jarosław Gowin. Inauguracja III Krajowej Konferencji OFMA odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim. W obecności ponad 100 dziennikarzy mediów studenckich i studentów dziennikarstwa odbyła się debata otwierająca pt. „Emerytur nie będzie. Toniemy w długach. Dlaczego media i politycy nie potrafią mówić o ekonomii?”. W dyskusji moderowanej przez Bartłomieja Godusławskiego („Dziennik Gazeta Prawna”) udział wzięli: prezes zarządu Nationale-Nederlanden PTE – Grzegorz Chłopek, wiceprezes zarządu ZUS – Paweł Jaroszek i wiceprezes zarządu Warszawskiego Instytutu Bankowości – Waldemar Zbytek. Drugi dzień konferencji młodzi dziennikarze spędzili w specjalnie zaaranżowanym studiu w Instytucie Dziennikarstwa UJ, gdzie uczestniczyli w licznych spotkaniach i debatach tematycznych. Dyskutowali m.in. na temat aktywności redakcji akademickich w social mediach, współpracy z biurami prasowymi dużych instytucji, a także wzięli udział w warsztatach prowadzonych przez dziennikarzy największych mediów w Polsce w tym m.in. Konrada Piaseckiego (Radio ZET), Michała Pola (Onet.pl) i Magdalenę

oraz Maksymiliana Rigamontich („Dziennik Gazeta Prawna”). Uroczystym zamknięciem III Krajowej Konferencji OFMA była 11. Gala Finałowa Plebiscytu MediaTory – studenckich nagród dziennikarskich. W Auditorium Maximum zgromadziła blisko 1000 gości – m.in. wyróżnionych i nominowanych dziennikarzy największych redakcji w Polsce, przedstawiciele samorządów studenckich wydziałów dziennikarstwa z ponad 20 uczelni oraz uczestników i gości konferencji. W specjalnym wystąpieniu do gości wiceprezes Waldemar Zbytek podkreślił znaczenie mediów akademickich dla kultywowania tradycji i kultury studenckiej oraz ich ważną rolę w działaniach na rzecz edukacji ekonomicznej.

### TRZY GROSZE O EKONOMII

Audycja radiowa przygotowywana przez warszawskie Radio Kampus trafia co tydzień na anteny rozgłośni w największych ośrodkach akademickich w Polsce. Składający się z trzech wejść antenowych program porusza w przystępny sposób najważniejsze zagadnienia ekonomiczne: zarówno te najbardziej aktualne, jak i te budującą świadomą postawę na rynku pracy, czy w zakresie finansów osobistych. Audycję można usłyszeć na antenie: Radio Kampus Warszawa, Radio UWM FM Olsztyn, Radio Centrum Lublin, Radio LUZ Wrocław, Radio MORS Gdańsk, Radio Sygnały Opole (stan na styczeń 2018 roku).

### STUDENCKA STREFA MEDIALNA

Inicjatywa towarzysząca ważnym wydarzeniom i kongresom, zadebiutowała we wrześniu 2017 roku podczas Narodowego Kongresu Nauki w Krakowie – największego i najważniejszego wydarzenia w polskiej nauce i środowisku akademickim ostatnich dekad. Uczestniczy w nim prawie 3000 przedstawicieli środowiska akademickiego i zaproszonych gości reprezentujących gospodarkę, samorzady, świat polityki, instytucje samorządowe oraz studentów. W kongresie dzięki OFMA uczestniczyło również kilkudziesięciu dziennikarzy studenckich z ponad 15 redakcji z całej Polski w ramach specjalnej strefy medialnej. Oprócz przygotowania relacji z kongresu wzięli oni udział w specjalnym studenckim briefingu z wicepremierem oraz ministrem nauki i szkolnictwa wyższego – Jarosławem Gowinem, a także z najważniejszymi osobami polskiego świata akademickiego.

### FUNDUSZ GRANTOWY DLA MEDIÓW AKADEMICKICH

Pierwszy w skali kraju program grantowy dedykowany mediom akademickim nie tylko wzbogaca warsztat zawodowy i pozwala tworzyć wartościowe teksty i audycje o tematyce ekonomicznej, ale jest także szansą na rozwój techniczno-organizacyjny samych redakcji. Mogą one ubiegać się o wsparcie do 3000 zł, które nie ogranicza

się jedynie do wypłacenia pieniędzy, ale zakłada także bezpłatną opiekę merytoryczną doświadczonych dziennikarzy na etapie realizacji materiału dziennikarskiego.

## OFMA w obiektywie











### 3. Studium przypadku

## Studio radiowe dla niewidomych w Rwandzie

*Andrzej Brzoska*

*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, Polskie Radio*

Rwanda to niewielkie państwo w środkowo-wschodniej Afryce. O tym górzystym kraju zwanym „Tybetem Afryki”, z baśniowo pięknym, zielonym krajobrazem, Ryszard Kapuściński pisał: „Góry Rwandy promieniają ciepłem i życzliwością, kuszą urodą i ciszą, krystalicznym, bezwietrznym powietrzem, spokojem i doskonałością swoich linii i kształtów”.

Paradoksalnie, Rwanda nie jest znana ze swego niezwykłego krajobrazu, lecz z powodu potwornej rzezi, w której w ciągu stu dni 1994 r. wymordowano maczetami około jednego miliona ludzi. Zbrodnia miała charakter dobrze przygotowanego ludobójstwa, w którym ponurą rolę odegrało również radio. W roku poprzedzającym tragedię emisję rozpoczęła rozgłośnia radiowa Wolne Radio Tysiąca Wzgórz, która zainicjowała agresywną kampanię nienawiści przeciwko osobom pochodzenia Tutsi i umiarkowanym Hutu. Mimo że właścicielami radia były prywatne osoby, program emitowano również z nadajników państwowej rozgłośni.

W propagandzie skierowanej przeciwko Tutsi wykorzystywano atrakcyjną formułę radia z muzyką europejską oraz z udziałem słuchaczy na żywo. Wolne Radio Tysiąca Wzgórz często prezentowało przeboje barda ekstremistów Hutu (jednego z założycieli radia) – Simona Bikindiego. Jego siejące nienawiść ballady służyły zindoktrynowaniu słuchaczy w duchu wrogości. W dniach ludobójstwa radio pełniło rolę organizatora mordów, nawołując do ataku i wskazując miejsca ukrycia się ofiar. Pogromu

dokonała nieomal cała społeczność ogarnięta swoistym szałem zabijania, zindoktrynowana przede wszystkim przez Wolne Radio Tysiąca Wzgórz. Ci, którzy przeżyli mord przywołują powtarzający się obraz: „*oprawcy przybywali z maczetą w jednej dłoni, a odbiornikiem radiowym w drugiej*”.

Dziś w tym przeludnionym kraju o powierzchni województwa lubelskiego żyje jedenaście milionów mieszkańców. Pośród nich jest około dwudziestu tysięcy niewidomych dzieci, bez szans na wykształcenie, na naukę zawodu, a tym samym na podjęcie samodzielnego życia. Według tradycyjnych wierzeń ślepotą jest związana z przekleństwem rodziny, więc niewidome dzieci znajdują się w izolacji społecznej i skazane są na żebractwo od najmłodszych lat.

W 2008 r. Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża, znane w Polsce z prowadzenia Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w podwarszawskich Laskach, utworzyło placówkę wychowawczą w Kibeho, na południu Rwandy. Szkoła realizuje program nauczania w oparciu o metody dotykowe. W całorocznych internatach dzieci uczą się czynności życia codziennego, aby mogły powrócić do społeczeństwa jako osoby zrehabilitowane i samodzielne. Pod opieką wykwalifikowanych nauczycieli uczy się obecnie blisko 200 dzieci w wieku 5-19 lat.

Dyrektorka Ośrodka, charyzmatyczna siostra Rafaela – Urszula Nałęcz – w roku 2013 zainicjowała projekt aktywizacji dzieci niewidomych przez media, w szczególności przez radio. Powstał plan, by młodzież – przygotowując audycje – rozwijała się pod względem intelektualnym, wzbogacała słownictwo, rozbudzała wyobraźnię. Programy radiowe przygotowane i prowadzone przez uczniów dla rodziców i lokalnej społeczności stałyby się także elementem promocji spraw niewidomych. Istotnym motywem projektu było to, aby niewidomi mogli mówić o swoich sprawach sami, własnym językiem. Ważnym zadaniem stała się także dźwiękowa dokumentacja świadków ludobójstwa. Projekt miał pokazać także radio będące przeciwieństwem Wolnego Radia Tysiąca Wzgórz, nazywanego „radiem nienawiści”.

Do planu siostry Rafaeli entuzjastycznie odnieśli się autor niniejszego tekstu i jego przyjaciel, dokumentalista filmowy Maciej Drygas. W trakcie kilkuletnich zabiegów pozyskaliśmy sponsorów na kompletne wyposażenie studia, stanowisko do nagrań i montażu, nadajnik obejmujący zasięgiem teren szkoły i przyległe miejscowości oraz na transport całego wyposażenia. W oparciu o dar Polskiego Radia w Warszawie oraz innych ofiarodawców zgromadziliśmy całe wyposażenie rozgłośni.

Studio radiowe w Kibeho wraz z częścią emisyjną zostało przez nas uruchomione w lutym 2016 r. Przeszkoliliśmy pracujących w ośrodku wolontariuszy i grupę uczniów w zakresie obsługi studia i merytorycznych wymagań programowych. W czasie naszego pobytu zorganizowaliśmy konkurs na nazwę rozgłośni oraz nadałiśmy, wyprodukowaną samodzielnie przez wolontariuszy i uczniów, pierwszą audycję w języku angielskim i kinyarwanda.

Pobyt w tym niezwykłym miejscu stał się znakomitą okazją do poczynienia obserwacji postaw młodzieży i wychowawców. Moja świadomość, że jestem wśród niewidomych, wraz z upływem czasu słabła. W ośrodku nie posługiwano się białymi laskami, młodzież zachowywała się tak, jak w każdej szkole, chłopcy w wolnych chwilach grali w piłkę nożną. W trakcie wychodzenia uczniów z klasy, jeśli obecna była osoba widząca, ostatni gasił światło. Podczas uroczystości szkolnej grupa tańeczna prezentowała tańce wykorzystujące rwandyjskie motywy. Zachowanie niewidzącej młodzieży na podobieństwo nieupośledzonej wzrokowo było zaskoczeniem. Ciekawego spostrzeżenia dostarczył konkurs na nazwę radia. Każdy uczeń mógł zgłosić propozycję nazwy. Spośród wszystkich komisyjnie wybrano trzy: Radio Image, Voice of Children i Voice of Blind. Następnie propozycje poddano głosowaniu. Podczas głosowania nazwy Voice of Blind nikt, włącznie z uczniem, który zaproponował nazwę, nie podniósł już ręki. Zadziałał podświadomy sprzeciw stygmatyzacji niewidomych.

Interesujące były reakcje nauczycieli i uczniów na wieść o powstającym studiu radiowym. Pośród pierwszych uaktywnił się nauczyciel muzyki Prosper, jedyny niewidomy nauczyciel w gronie pedagogicznym. Z własnej inicjatywy przygotował grupę chłopców do udziału w castingu na nagranie dżingla z nazwą radia, pełen energii pomagał, wraz z wolontariuszami, w organizacji i przebiegu sesji nagraniowych pierwszej audycji. Podczas szkolenia z obsługi odbiorników radiowych był pośrednikiem między widzącymi prowadzącymi szkolenie a niewidomymi uczestnikami. Sam opanowawszy obsługę brał za rękę każdego ucznia, tłumacząc działanie odbiornika. Niektórzy z uczniów w podobny sposób przekazywali tę umiejętność koleżankom i kolegom. Jednak największymi entuzjastami radia byli chłopcy zorganizowani w towarzyską, zgraną grupę. Niecierpliwie, długo przed umówionym czasem na spotkanie, gromadzili się w pobliżu studia. Ich głośno wyrażane marzenia były związane z zawodem dziennikarza radiowego i perspektywą studiów w tym kierunku. Pośród nich był Gilbert, chłopiec znany z przysparzania nieustannych kłopotów wychowawczych. Perspektywa ewentualnego uczestniczenia w pracach studia wywołała u niego samodzielną, zdecydowaną deklarację poprawy zachowania i postępów w nauce. Podczas rozmów na tematy szkolne Gilbert był zawsze spięty i oszczędny w słowach, w rozmowach o radiu swobodny do tego stopnia, że osoba postronna migałaby odnieść wrażenie, że ma do czynienia z jedną z najważniejszych osób w studiu.

Udana emisja pierwszej audycji była ostatnim zaplanowanym punktem inicjacji rozgłośni w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym w Kibeho. Entuzjazm i nadzieje związane z radiem upewniły nas w celowości całego przedsięwzięcia. Następnym punktem było uzyskanie od władz Rwandy licencji na radiowe nadawanie programu i oficjalne przydzielenie częstotliwości, na której można nadawać program. Takie kroki, w najbliższych tygodniach po skompletowaniu studia, podjęła siostra Rafaela. Niestety, proces legalizacji radia został przerwany z powodu wypadku samochodowego dyrektorki szkoły. Siostra Rafaela w wyniku obrażeń wkrótce po wypadku zmarła. Utrata jedyne go środka transportu poważnie utrudniła zaopatrywanie ośrodka w żywność

i oddaliła rozwiązanie innych spraw szkoły. Nieoczekiwane wydarzenia oddaliły w czasie kwestię pozwolenia na nadawanie. Z informacji otrzymanych od nowej dyrektorki szkoły wynika, że w oczekiwaniu na licencję w studiu dokonywane są nagrania wykorzystywane w internecie. Niezależnie od postępu w uzyskaniu licencji, inicjatorzy budowy rozgłośni postanowili kontynuować merytoryczną i praktyczną pomoc w rozwijaniu radia. Obecnie staramy się uzyskać środki finansowe na wystanie na dłuższy czas, kompetentnej osoby mogącej merytorycznie i praktycznie wesprzeć działalność rozgłośni w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych w Kibeho.

Praktyczna realizacja planu aktywizacji niewidomej młodzieży w Rwandzie przez radiowe medium, już na wstępnym etapie, potwierdziła sens przedsięwzięcia. Powszechnie znana jest edukacyjna wartość tego medium, bezcenna w środowisku niewidzących. W ubogim afrykańskim kraju, rozwój intelektualny młodzieży, rozbudzenie wyobraźni czy poszerzenie słownictwa języka ojczystego a także obcego, może nastąpić przede wszystkim dzięki radiu. Marzenia uczniów o pracy związanej z radiem to dodatkowy, pożądany aspekt projektu. Tworzenie radia nie może zakończyć się na etapie technicznym. Program radiowy kreują ludzie i to im należy poświęcić najwięcej uwagi.



Zdjęcie 1. Uczniowie słuchają głosu red. A. Brzoski (fot. A. Brzoska)



Zdjęcie 2. Obsługa odbiorników radiowych (fot. A. Brzoska)



Zdjęcie 3. Panorama szkoły (fot. archiwum Ośrodka)



Zdjęcie 4. Pierwsze nagrania (fot. A. Brzoska)



Zdjęcie 5. Słuchanie pierwszej audycji (fot. A. Brzoska)



Zdjęcie 6. Praca w studio radiowym (fot. A. Brzoska)

