

RADIOUCZE(L)NI

Tom 2: Radio w badaniach naukowych

RADIOUCZE(L)NI

Tom 2: Radio w badaniach naukowych

Redakcja naukowa

Monika Białek, Dariusz Rott

Wydawnictwo Naukowe
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

Siedlce 2020

Dziedzina nauk społecznych
Dyscyplina: nauki o komunikacji społecznej i mediach

Redakcja naukowa
Monika Biątek (Uniwersytet Gdański)
Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Recenzent
Grażyna Stachyra (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

Copyright © 2020 by [i]WN IKRiBL
Copyright © 2020 by Autorzy

ISBN 978-83-64884-63-4

Skład i łamanie
Pit-ART Piotr Gorzelańczyk

Druk i oprawa
POLIDRUK

Wydawca
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie
ul. Targowa 7/6
08-110 Siedlce
<https://wydawnictwoiwn.wordpress.com>

SPIS TREŚCI

Monika Białek, Dariusz Rott	
Wstęp	6
Tadeusz Sznajderski	
Program radiowy publicznych pomorskich rozgłośni Polskiego Radia	9
Paulina Czarnek-Wnuk	
Czynniki kształtujące charakter muzyki w komercyjnych rozgłoszeniach radiowych	21
Karol Treder	
Lista Przebojów Radia MORŚ – charakterystyka ogólna	38
Urszula Doliwa	
Edukacja medialna przez działanie – czyli historia powstania lokalnej pirackiej stacji radiowej w Piotrkowie Trybunalskim . . .	54
Magdalena Szydłowska	
Wywiad radiowy – złożona relacja dziennikarza z interlokutorem na podstawie prac Maryny Okęckiej-Bromkowej	71
Katarzyna Michalak	
Znaczenie językowego nacechowania postaci w reportażu Katarzyny Michalak <i>Studnia</i>	88
Małgorzata Żurakowska, Dariusz Rott	
Radiowe adaptacje literatury staropolskiej. Słuchowisko <i>Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią</i>	100
Noty o autorach	122

Wstęp

W świecie zdominowanym dziś przez media elektroniczne, radio nie znajduje się w centrum zainteresowań medioznawców. Jak zauważa Grażyna Stachyra: „W epoce dynamicznego rozwoju mediów elektronicznych, w szczególności Internetu i telewizji, problematyka związana z tradycyjnym medium – jakim jest radio – i jego przeobrażenia wydają się pozostawać nieco na uboczu”¹. Na szczęście grupa naukowców, zainteresowanych przekazem radiowym wciąż się powiększa. Także liczne grono młodych adeptów sztuki dziennikarskiej, pozostaje pod wrażeniem „magii radia” i jest gotowe poświęcić mu swoją aktywność zawodową. To właśnie z myślą o nich, w Uniwersytecie Gdańskim, we współpracy z Polskim Radiem Gdańsk oraz Naukowym Kołem Radiowców, realizowany jest od kilku lat radioznawczy projekt badawczy. Jego efektem są między innymi dwie ogólnopolskie konferencje naukowe (2016, 2018) oraz pierwszy tom *Radiocze(L)ni*².

W tomie drugim, zatytułowanym *Radiocze(L)ni: radio w badaniach naukowych*, który oddajemy w ręce Czytelników, znalazły się teksty autorów podejmujących szeroko rozumianą problematykę badań radioznawczych. Zebrane zostały artykuły traktujące o radiu jako o medium postrzeganym wieloaspektowo (zarządzanie radiem, kształtowanie gustów muzycznych, edukacja medialna, publicystyczne i artystyczne gatunki radiowe). Warto zaznaczyć, że pięć z siedmiu artykułów, napisali radiowi praktycy, co znacznie poszerza i uatrakcyjnia perspektywę badawczą.

Tom otwiera artykuł Tadeusza Sznajderskiego, podejmujący zagadnienia struktury i finansowania programu radiowego. Autor wskazuje na funkcjonowanie regionalnych, publicznych rozgłośni radiowych, ze szczególnym uwzględnieniem programów misyjnych, wspieranych finansowo przez KRRiTV.

¹ Grażyna Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 9.

² *Radiocze(L)ni: radio w badaniach naukowych i w praktyce akademickiej*, red. Monika Białek, Magdalena Iwanowska, Warszawa 2018.

O niezaprzeczalnym związku radia i muzyki traktują dwa kolejne artykuły – Pauliny Czarnek-Wnuk i Karola Tredera. W pierwszym została omówiona problematyka muzyki pojawiającej się na antenie komercyjnych rozgłośni radiowych wraz ze wskazaniem źródeł obecności muzyki w eterze. Autorka podejmuje próbę nakreślenia roli medium audialnego jako dostarczyciela muzycznej rozrywki w zestawieniu z rozwiązaniami nowo medialnymi. Drugi tekst dotyczy tworzenia listy przebojów w rozgłośni studenckiej, na przykładzie akademickiego Radia Mors, działającego przy Uniwersytecie Gdańskim. Autor artykułu, student dziennikarstwa, aktywnie działający w rozgłośni studenckiej, na podstawie obserwacji uczestniczącej stworzył charakterystykę programu „Lista przebojów”, ze wskazaniem na czynniki decydujące o ostatecznym jej kształcie. Tekst jest jego debiutem naukowym.

O edukacji medialnej poprzez działanie pisze Urszula Doliwa, wskazując na przykład lokalnej pirackiej stacji radiowej, działającej w Tomaszowie Mazowieckim od lat 90. dwudziestego wieku, która dziś jest koncesjonowaną nadawcą, ze stałą grupą słuchaczy. Autorka opisuje proces zdobywania kompetencji medialnych poprzez praktykę, z wykorzystaniem mediów do tego stworzonych, zwracając uwagę na zasadniczo nierozstrzygnięty dylemat: czy pracy radiowej można się nauczyć teoretycznie czy tylko poprzez działanie.

Na szczególną relację pomiędzy dziennikarzem a jego rozmówcą wskazuje Magdalena Szydłowska, analizując wywiad radiowy. Ten gatunek dziennikarski ma szczególne znaczenie w radiu, które ze względu swoją specyfikę przekazu (niewidzialność i kameralność), wymusza na radiowcach wypracowanie indywidualnych metod rozmowy oraz stworzenie specyficznej interakcji z bohaterami. Swoje rozważania autorka oparła na archiwalnych wywiadach olsztyńskiej dziennikarki Maryny Okęckiej-Bromkowej, niegdyś popularnej animatorki kultury, dziś już postaci nieco zapomnianej.

O artystycznych formach radiowych: reportażu artystycznym (typu feature) i słuchowisku radiowym traktują dwa kolejne artykuły – Katarzyny Michalak oraz Małgorzaty Żurakowskiej i Dariusza Rotta. Te dwa gatunki, reportaż oraz słuchowisko radiowe, stanowią swoistą literaturę audialną, wzbogacającą dorobek współczesnych tekstów kultury. Lubelska reportażystka radiowa, Katarzyna Michalak podjęła ciekawy

wątek językowego kształtowania obrazu rzeczywistości poprzez nacechowanie wypowiedzi autentycznymi markerami. Analizie i interpretacji poddała swój reportaż *Studnia*, w którym żywy język mówiony zostaje zestawiony ze zwięzłym, oficjalnym, skupiającym się wyłącznie na faktach – newsem. Małgorzata Żurakowska i Dariusz Rott, podjęli ważny i trudny w realizacji temat zabiegów adaptacyjnych uznanych tekstów literackich. Przedmiotem ich badań stała się *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Autorzy skupili się na obecności tekstów dawnych w programach Polskiego Radia, ze szczególnym uwzględnieniem słuchowiska zrealizowanego w rozgłośni Polskiego Radia w Lublinie. Zwrócili także uwagę na techniki adaptacyjne zastosowane w wybranym słuchowisku oraz radiowe środki wyrazu, które miały znaczenie w ostatecznym odbiorze audialnym.

Mamy nadzieję, że prezentowana publikacja stanie się przyczynkiem do dyskusji na temat metamorfozy świata mediów, ze szczególnym uwzględnieniem medium radiowego, i zapraszamy do lektury.

Monika Białek, Dariusz Rott

Tadeusz Sznajderski
(Uniwersytet Gdański)

Program radiowy publicznych pomorskich rozgłośni Polskiego Radia

Autor w swym artykule charakteryzuje programy pomorskich publicznych regionalnych rozgłośni radiowych: Radia Gdańsk, Radia Szczecin, Radia Koszalin, Radia Pomorza i Kujaw oraz Radia Olsztyn, które zostały ocenione przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji w 2018 roku. Omawia ich najważniejsze elementy oraz finansowanie. Charakterystyka programów rozgłośni pomorskich została przedstawiona porównawczo z pozostałymi publicznymi rozgłościami regionalnymi obejmujących swym zasięgiem działania teren całego kraju.

Słowa kluczowe: regionalna radiofonia publiczna, pomorskie regionalne rozgłoszenie, program radiowy, finansowanie regionalnych rozgłośni publicznych

Radio program by the Pomeranian public Polish Radio stations

In his article, the author characterises the programmes broadcast by the Pomeranian public regional radio stations: Radio Gdańsk, Radio Szczecin, Radio Koszalin, Radio Pomorze and Kujawy, and Radio Olsztyn, which were evaluated by the National Broadcasting Council in 2018. It discusses the most important aspects and the financing. The characteristics of the programmes broadcast by the Pomeranian radio stations were presented in comparison with other public regional radio stations covering the area of the entire country.

Key words: public regional radio broadcasting, Pomeranian regional radio stations, radio programme, financing public regional radio stations

„Złota epoka” radia, która trwała w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, już się definitywnie skończyła. Denis McQuail twierdzi jednak, że radio pozostaje ważnym medium w swej funkcji informacyjnej, publicystycznej, kulturalnej, edukacyjnej oraz rozrywkowej. Towarzyszy nam wszędzie: w miejscu pracy, w samochodzie, w domu¹. Jak określił Marshall McLuhan, „działa na większość ludzi w sposób intymny, osobisty, nawiązując nić porozumienia między autorem i lektorem tekstu a słuchaczem”².

Celem artykułu jest ocena zarządzania programami pomorskich regionalnych rozgłośni publicznych: Radia Gdańsk, Radia Szczecin, Radia Koszalin, Radia Olsztyn oraz Radia Pomorza i Kujaw, w porównaniu z grupą wszystkich siedemnastu publicznych rozgłośni regionalnych, obejmujących swym zasięgiem cały obszar kraju. Specyfika zarządzania programem związana jest z zasięgiem terytorialnym danej rozgłośni. Podstawową metodą badawczą jest metoda porównawcza.

Spółki mediów publicznych, w uzgodnieniu z KRRiT opracowały na 2018 r. roczne plany finansowo-programowe przedsięwzięć realizujących zadania ustawowe, które wymagały finansowania ze środków publicznych. Część programowa planów zawierała deklarowaną przez nadawców ofertę dotyczącą sposobu realizowania zadań misyjnych w różnych typach programów. W części finansowej nadawcy uwzględnili także koszty funkcjonowania i rozwoju spółek.

KRRiT jako novum w strukturze programów radiowych w obecnej kadencji przyjęła tzw. audycje preferowane. Ich zawartość określiła w formie katalogu wyróżnionych elementów składowych, na podstawie ocen zawartości programów radiowych z roku poprzedniego, uwzględniając przy tym kalendarium ważnych społecznie wydarzeń i rocznic. Celem audycji preferowanych było przede wszystkim zwiększenie obecności treści misyjnych w programach oraz udziału audycji poszerzających wiedzę odbiorców.

Programy regionalnych publicznych rozgłośni w 2018 r. zostały więc wzbogacone o:

¹ Denis McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tł. Marta Bucholc, Alina Szulżycka, Warszawa 2008, s. 55.

² Marshall McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenie człowieka*, tł. Natalia Szczucka, Warszawa 2004, s. 122.

- audycje poświęcone edukacji historycznej, służące rozwojowi tożsamości i tradycji narodowej, także związanych z regionem,
- audycje poświęcone wydarzeniom rangi ogólnokrajowej zwłaszcza uwzględniających ważne rocznice w historii Polski, na przykład setna rocznica odzyskania przez nasz kraj niepodległości oraz główne sylwetki ówczesnych działaczy niepodległościowych: Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego, Wojciecha Korfanteo, Ignacego Jana Paderewskiego, także czterdziesta rocznica pierwszej pielgrzymki papieża Jana Pawła II do kraju (z wyeksponowaniem homilii na ówczesnym Placu Zwycięstwa: „Niech przyjdzie duch Twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi!”),
- audycje popularyzujące klasykę literatury polskiej oraz uwzględniające dorobek kulturowy Polski niepodległej, (m.in. udratutowane formy radiowe),
- audycje poświęcone edukacji obywatelskiej, wyjaśnianiu i prezentowaniu polityki państwa,
- audycje dotyczące wyborów do samorządów terytorialnych, poświęconych zadaniom samorządów, ich roli społecznej, zasadom działania, aktywizacji społeczności lokalnych.

KRRiT wsparła finansowo wszystkie spółki mediów publicznych w tworzeniu oferty dotyczącej preferowanych elementów programu, ustalając kwotę środków abonamentowych, jaką mogła przeznaczyć na dofinansowanie w 2018 r. Wielkość tej kwoty zależała od prognozowanych na 2018 r. wpływów abonamentowych. Łącznie KRRiT przeznaczyła na tę ofertę kwotę 19 306 tys. zł.

Misyjność jest charakterystycznym elementem programu radiowego. Dziennikarze tworzący i realizujący programy publicznych rozgłośni radiowych powinni kierować się odpowiedzialnością za swe audycje, rzetelnie ukazywać całą różnorodność wydarzeń w kraju i na świecie, sprzyjać swobodnemu kształtowaniu się poglądów oraz formowaniu się opinii publicznej. Programy radiowe powinny służyć rozwojowi kultury, nauki i oświaty, ze szczególnym uwzględnieniem polskiego dorobku intelektualnego i artystycznego. Audycje, tworzące program, winny respektować chrześcijański system wartości, za podstawę przyjmując uniwersalne zasady etyki. Powinny także służyć umacnianiu rodziny, kształtowaniu postaw prozdrowotnych oraz zwalczaniu patologii społecznych. Nadto

programy winny umożliwiać słuchaczom uczestniczenie w życiu publicznym poprzez prezentowanie zróżnicowanych poglądów i stanowisk oraz wykonywanie prawa do kontroli i krytyki społecznej³.

Publiczna radiofonia regionalna realizuje misję publiczną, oferując całemu polskiemu społeczeństwu i poszczególnym jego grupom zróżnicowane programy w zakresie informacji, publicystyki, kultury, rozrywki, edukacji i sportu, cechujące się pluralizmem, bezstronnością, wyważeniem, niezależnością, innowacyjnością, wysoką jakością oraz integralnością przekazu.

Analizując funkcjonowanie publicznej radiofonii regionalnej wyróżnić można kilka podstawowych funkcji, które ona realizuje⁴:

- informacyjną – dostarcza obiektywnych i bezstronnych informacji regionalnych i lokalnych,
- integracyjną – integruje środowiska regionalne i lokalne, skupiając je wokół problematyki związanej z ich „małymi ojczyznami”, wzmacnia tożsamość grupową i poczucie przynależności do społeczności regionalnej⁵,
- psychospołeczną – tworzy publiczne środowiska społeczne i więzi regionalne, dostarcza wspólnych przeżyć, podtrzymuje tradycje regionalne⁶,
- opiniotwórczą – jest trybuną dla regionalnej społeczności, stanowiąc platformę do wymiany poglądów i opinii. Pełni jednocześnie istotną rolę kształtującą regionalną opinię publiczną⁷,
- praktyczną – dostarcza porad i wskazówek praktycznych do wykorzystania przez słuchaczy⁸,

³ Art. 21 Ustawy, z dnia 29 grudnia 1992 r., o radiofonii i telewizji. (Dz. U. 2019, poz. 361).

⁴ Tadeusz Sznajderski, *Rola publicznej regionalnej rozgłośni radiowej na przykładzie Radia Koszalin SA*, w: *Radio w cyfrowym świecie: regionalne rozgłoszenia radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn 2016, s. 54-55.

⁵ Marek Sokołowski, *(R)ewolucja w komunikacji: wprowadzenie do medioznawstwa*, Warszawa 2010, s. 213-217; Tadeusz Sznajderski, *Rola Radia Koszalin SA w budowaniu tożsamości regionalnej w okresie 1997-2000*, w: *Media koszalińskie w umacnianiu tożsamości lokalnej*, red. Jan Kania, Koszalin 2014, s. 293-301.

⁶ Em Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, tł. Olga i Wojciech Kubińscy, Magdalena Kacmajer, Gdańsk 2003, s. 393-404.

⁷ Denis McQuail, *dz. cyt.*, s. 504-505.

⁸ Marta Cichy, *Opiniotwórcza rola regionalnych rozgłoszeń radiowych*, w: *Radio w cyfrowym świecie...*, *dz. cyt.*, s. 13-23

- kulturalną – inspiruje i rozwija kulturę artystyczną i ludową Pomorza, stwarzając regionalnym artystom możliwość prezentowania swojej twórczości w programach rozgłośni regionalnych⁹,
- kontrolną wobec władz regionalnych – regionalne rozgłoszenie publiczne uruchamiają interakcję społeczną oraz inspirują do działalności i aktywności społecznej, m.in. poprzez reprezentowanie społeczności miejscowej w stosunkach z władzami i sprawowanie kontroli nad nimi¹⁰,
- promowania ekonomicznych (i innych) inicjatyw regionalnych – prezentuje tematykę gospodarczą regionalnych podmiotów, inspirując w ten sposób przedsiębiorczość,
- rozrywkową – dostarcza rozrywki poprzez swe audycje muzyczne, relacje z konkursów rozrywkowych, organizacje konkursów dla słuchaczy¹¹.

Na podstawie sprawozdań nadawców dla wszystkich programów regionalnych KRRiT przeprowadziła ocenę realizacji planów w zakresie obecności audycji preferowanych. Jedenaście z siedemnastu spółek, w tym Radio Pomorza i Kujaw, Radio Gdańsk, Radio Koszalin, Radio Szczecin, nie tylko wyemitowały zgodnie z planem audycje preferowane, ale też nadały ich więcej niż pierwotnie planowano. Sześć pozostałych: w tym Radio Olsztyn, nadało mniej audycji preferowanych niż powinny. Najwięcej miejsca przeznaczono na audycje popularyzujące klasykę literatury polskiej oraz uwzględniające dorobek kulturowy Polski niepodległej (średnio ok. 160 godzin w ciągu roku), a także poświęcone edukacji historycznej (średnio ok. 150 godzin). Pozostałe audycje preferowane zajęły znacznie mniej czasu, tj. audycje poświęcone wydarzeniom rangi ogólnokrajowej i regionalnej zajęły średnio ok. 70 godzin w roku, a poświęcone edukacji obywatelskiej dotyczące wyborów do samorządów terytorialnych ok. 57 godzin rocznie. Audycje dotyczące wyjaśniania i prezentowania polityki państwa przez naczelne organy państwowe

⁹ *Nauka o komunikowaniu: podstawowe orientacje teoretyczne*, red. Bogustawa Dobek-Ostrowska, Wrocław 2001, s. 178-183.

¹⁰ Denis McQuail, dz. cyt., s. 511 oraz Tadeusz Sznajderski, *Media i ich rola pośrednika między władzą a obywatelami*, w: *Władza w przestrzeni społeczno-politycznej: ujęcie teoretyczne i praktyczne*, red. Tomasz Bojarowicz, Wojciech Kotowicz, Paweł Schmidt, Olsztyn 2016, s. 160-171.

¹¹ Denis McQuail, dz. cyt., s. 489.

były obecne w programach w niewielkim wymiarze (średnio 15 godzin w ciągu roku).

Regionalne spółki radiowe zrealizowały plany utrzymując w programach wysoki udział słowa (średnio połowa zawartości programu). Jest to jeden z najważniejszych wskaźników programu radiowego wyrażany stosunkiem audycji słownych do wszystkich zrealizowanych audycji. W trzech pomorskich rozgłośniach (Radio Pomorza i Kujaw, Radio Koszalin oraz Radio Olsztyn) w programach udział warstwy słownej był nieco niższy od planowanego, ale odstępstwa nie przekraczały 5 pkt. proc.

Istotą programów regionalnych była problematyka dotycząca lokalnej społeczności (średnio 34% każdego rocznego programu rozgłośni). Największe nasycenie treściami lokalnymi było zauważalne w informacji, publicystyce i audycjach dotyczących sportu (70-80% czasu trwania tych kategorii). Wysoki udział odnotowano również w audycjach edukacyjnych i poświęconych kulturze. Obecność tematyki regionalnej była na ogół zgodna z planem. W roku poprzedzającym 2017 – wskaźnik ten wynosił 38%. Odstępstwa od tegorocznego wskaźnika były niewielkie (jedynie w dwu rozgłośniach pomorskich: Radiu Pomorza i Kujaw oraz Radiu Koszalin był to poziom niższy o 1-2 pkt. proc.).

Analizowany program Radia Gdańsk był podobny pod względem realizacyjnym do programu w 2017 r. Został przez KRRiT oceniony pozytywnie¹². Oferta była różnorodna i bogata, a w dominującej w niej części słownej, połowa była poświęcona sprawom regionu. „Nie stwierdzono uchybień, które mogłyby w sposób znaczący ograniczyć dostęp do informacji i innych przekazów kierowanych do różnych grup odbiorców, a także ograniczających zakres tematyki emitowanych audycji. Analizowane audycje odznaczały się rzetelnością oraz różnorodnością, zarówno w zakresie poruszanych tematów, jak i sposobów ich prezentacji, a także dbałością o poprawność i kulturę języka”¹³. Uzgodniony z KRRiT plan programowy, realizowany był w zakresie emisji wykazanych w nim

¹² KRRiT, *Sprawozdanie z działalności Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji w 2018 roku*, Warszawa 2019, s. 74.

¹³ *Tamże*, s. 74.

tytułów audycji, czasu ich trwania, częstotliwości nadawania, pory emisji oraz treści audycji. Odstępstwa nie były znaczące i nie wpływały negatywnie na ofertę programową oraz poziom jej realizacji. Wykazano niższy od zaplanowanego udział audycji publicystycznych i edukacyjnych, natomiast nieznacznie wzrosła obecność muzyki oraz audycji poświęconych kulturze, wyraźnie wzbogacając ofertę programową tej kategorii. Zgodny z planem był udział audycji informacyjnych oraz dotyczących sportu. Monitoring potwierdził duży udział warstwy słownej (ponad połowa programu), jednak jego niedostatkami były niższy od planowanego, udział treści regionalnych.

Ocena przez KRRiT programu Radia Szczecin wykazała, że generalnie nadawca wywiązywał się z zadań ustawowych i realizacji planów¹⁴. Ofertę programową cechowała duża różnorodność form i realizowanych tematów. Audycje były interesujące, ambitne oraz realizowane z zachowaniem dbałości o poprawność i kulturę języka. W programie stwierdzono obecność wszystkich rodzajów audycji, choć w zakresie audycji edukacyjnych oraz audycji kierowanych do dzieci plan nie był zrealizowany. Natomiast wyższy niż planowano był udział audycji słownych (zwłaszcza publicystycznych), z których większość poświęcona była tematyce regionalnej. Odstępstwa od planu nie były znaczące i nie wpłynęły na obniżenie jakości nadanej oferty. Program realizowano z dbałością o język. Udział audycji poświęconych tematyce regionalnej był tylko nieznacznie niższy niż określony w planie.

Według KRRiT ofertę programową Radia Koszalin cechowała różnorodność form i treści, dbałość o merytoryczny poziom audycji oraz poprawność językowa¹⁵. Zapraszano ciekawych gości, rozmowy były prowadzone w oparciu o rzetelną wiedzę ekspertów. Wartością oferty była także stała obecność udramatyzowanych form radiowych (reportaż i dokument) oraz realizowanie zadań programowych wobec grup etnicznych i mniejszości narodowych z regionu (cykle dla społeczności kaszubskiej, ukraińskiej i romskiej). Ofertę wyróżniała także warstwa muzyczna, mniej komercyjna, kierowana do słuchaczy o bardziej wyszukanych gustach muzycznych. W obu monitorowa-

¹⁴ Tamże, s. 77.

¹⁵ Tamże, s. 75-76.

nych przez Krajową Radę próbach¹⁶ struktura gatunkowa programu odbiegała od zaprojektowanej w planie (wyjątek stanowiła kategoria sport). Mimo iż w programie nadawano wszystkie planowane audycje, to jednak niejednokrotnie miały one mniejszą liczbę wydań, niekiedy również czas trwania, co przełożyło się na niepełną realizację planu. Największe odstępstwo dotyczyło audycji poświęconych zagadnieniom kulturalnym, co nadawca w sposób wyraźny rekompensował zwiększeniem nadawania treści edukacyjnych. O ile monitorowany program cechował wysoki i zbliżony do planowanego udział audycji słownych, to udział audycji poświęconych tematyce regionalnej był wyraźnie niższy niż określał to plan.

Oferta programowa Radia Pomorza i Kujaw z Bydgoszczy zasadniczo realizowała zadania ustawowe nadawcy publicznego. Plan wykonano zarówno w zakresie emisji wykazanych w nim tytułów, czasu trwania, częstotliwości nadawania, pory emisji oraz treści audycji¹⁷. Odstępstwa w realizacji ustawowych kategorii audycji były niewielkie i nie wpływały negatywnie na całość oferty programowej oraz poziom prezentowanych audycji. W największym stopniu dotyczyły audycji edukacyjnych i informacyjnych, co rekompensowano większą obecnością audycji z kategorii publicystyka i kultura. Wprowadzone nowe audycje wzbogacały, i tak dużą, różnorodność tematyczną audycji. Program charakteryzowała rzetelność, wyważenie, dbałość o poprawność i kulturę języka. Zachowano równowagę emisji audycji słownych, których udział był wyższy niż zakładał plan oraz audycji muzycznych. Zauważalnym niedostatkiem oferty programowej obu prób był zbyt mały udział tematyki regionalnej.

W programie Radia Olsztyn monitoring KRRiT potwierdził realizowanie przez nadawcę zadań mediów publicznych. W strukturze gatunkowej programu obecne były wszystkie ustawowe kategorie audycji, cechowała je duża różnorodność form realizacji i bogactwo treści. Odstępstwa od uzgodnionego planu dotyczyły niższego udziału audycji edukacyjnych i informacyjnych. Należy natomiast podkreślić wysoki udział

¹⁶ KRRiT oceniała program pomorskich rozgłośni radiowych w ten sposób, że w ciągu roku monitorowała ich program dwukrotnie w okresie dwóch tygodni i na tej podstawie wydała ocenę roczną.

¹⁷ *Tamże*, s. 76.

i dużą różnorodność audycji poświęconych kulturze. Kontrolowany program cechowała dbałość o poprawność i kulturę języka, a w publicystyce rzetelność i wyważenie¹⁸. Plan realizowano w zakresie emisji wykazanych w nim tytułów, czasu trwania audycji, ich częstotliwości, pory emisji i treści. W programie obecne były także cykle adresowane do mniejszości narodowych. Niedostatkami programu był niższy niż planowano udział audycji słownych oraz poświęconych tematyce regionalnej.

Siedem rozgłośni regionalnych rozszczał program regionalny na pasma lokalne tworzone dla mieszkańców mniejszych miejscowości w swoich regionach. Dla analizowanych pomorskich rozgłośni były to: Radio Koszalin dla Słupska i Radio Olsztyn dla Elbląga oraz z nadajnika w Miłkach dla zamieszkującej te okolice mniejszości ukraińskiej. Spółki uzgodniły z KRRiT plany w zakresie zawartości pasm lokalnych. Nadawcy realizowali w tym zakresie plany uzgodnione z KRRiT. Rozszczenia w części słownej były zbudowane głównie z audycji informacyjnych (dzienniki, informatory użytkowe) i publicystycznych. Charakteryzował je zrównoważony udział słowa i muzyki. Niektóre programy (Radio Olsztyn dla Elbląga) tworzone były wyłącznie z audycji słownych. Wszystkie pasma koncentrowały się wyłącznie na sprawach lokalnych.

Podstawowym źródłem finansowania działalności misyjnej radiofonii regionalnej były przychody abonamentowe wraz z rekompensatą za utracone wpływy abonamentowe w latach 2010-2017. Środki te pokryły średnio ponad 87% kosztów zadań misyjnych w publicznej radiofonii regionalnej. Wpływy abonamentowe zostały wykorzystane na pokrycie kosztów tworzenia i rozpowszechniania programów regionalnych (w tym audycji dla mniejszości narodowych i etnicznych oraz tworzenia pasm lokalnych), a także tworzenia cyfrowych programów wyspecjalizowanych, kosztów nowych mediów oraz finansowania inwestycji.

Koszty przedsięwzięć misyjnych były finansowane również z przychodów własnych spółek regionalnej radiofonii, które w 2018 r. pokryły ponad 10% kosztów misji. W nieznacnej części (około 2%) koszty przedsięwzięć misyjnych były finansowane z innych środków publicznych.

¹⁸ Tamże, s. 76-77.

Wydatki na realizację regionalnych programów radiofonii publicznej łącznie z kosztami działalności w 2018 roku przedstawia załączona tabela.

Koszty działalności misyjnej spółek radiofonii regionalnej w tys. zł

Spółka radiofonii regionalnej	Tworzenie i rozpowszechnianie analogowe programu regionalnego	w tym sfinansowane z abonamentu i rekompensaty regionalnego
Radio Białystok	11 553	11 525
Radio Pomorza i Kujaw	11 471	11 858
Radio Gdańsk	16 114	12 021
Radio Katowice	14 085	12 067
Radio Kielce	12 688	11 752
Radio Koszalin	12 402	11 563
Radio Kraków	13 657	12 506
Radio Lublin	11 886	11 628
Radio Łódź	11 401	11 739
Radio Olsztyn	12 638	11 802
Radio Opole	12 741	12 443
Radio Poznań	14 747	12 187
Radio Rzeszów	12 449	12 526
Radio Szczecin	11 639	11 911
Radio dla Ciebie	12 529	11 948
Radio Wrocław	13 367	11 961
Radio Zachód	10 419	10 391
Razem	215 786	201 828

Źródło: KRRiT, *Sprawozdanie z działalności Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji w 2018 r.*, Warszawa 2019, s. 80.

Regionalna radiofonia publiczna otrzymała łącznie wpływy z abonamentu w kwocie 169,7 mln zł oraz 33 mln zł środków z rekompensaty¹⁹. Abonament przekazany spółkom regionalnej radiofonii był wyższy o 7,7 mln zł od prognozy na 2018 r. (162 mln zł). Nadwyżka wpływów abonamentowych została wykorzystana przez nadawców regionalnych przede wszystkim na dofinansowanie kosztów tworzenia audycji w programach regionalnych (6,9 mln zł). Pozostałe środki zostały przeznaczone na uzupełnienie finansowania kosztów rozpowszechniania analogowego (Radio Koszalin) oraz nowych mediów (Radio Pomorza i Kujaw, Radio Gdańsk).

Rekompensata za utracone wpływy abonamentowe została głównie wykorzystana na pokrycie kosztów tworzenia programów regionalnych w 17 spółkach (30,2 mln zł). Część spółek przeznaczyło te środki również na finansowanie rozpowszechniania analogowego i cyfrowego programów (Radio Pomorza i Kujaw), inne zadania misyjne, w tym przede wszystkim na nowe media (Radio Pomorza i Kujaw, Radio Gdańsk, Radio Koszalin, Radio Szczecin).

Spółki mediów publicznych były zobowiązane do modyfikacji planów finansowo-programowych, w szczególności do wskazania zadań planowanych do realizacji i sfinansowania z przyznanej rekompensaty wraz z przewidywanymi kosztami.

Plany finansowo-programowe na 2018 r. większości spółek (dwunastu) KRRiT uzgodniła w grudniu 2017 r. Natomiast plany siedmiu spółek zostały zaakceptowane przez KRRiT dopiero na przełomie grudnia 2017 i stycznia 2018 r. Powodem były zastrzeżenia KRRiT zarówno do planowanej zawartości programów (niski udział audycji poświęconych edukacji obywatelskiej dotyczących wyjaśniania i prezentowania polityki państwa przez naczelne organy państwowe), jak też do części finansowej planów (wielkość zaplanowanej straty wskazana przez spółki radiofonii regionalnej m.in. Radia Koszalin oraz Radia Pomorza i Kujaw z Bydgoszczy).

¹⁹ Tamże, s. 80.

Bibliografia

- Cichy Marta, *Opiniotwórcza rola regionalnych rozgłośni radiowych*, w: *Radio w cyfrowym świecie: regionalne rozgłośnie radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn 2016.
- Griffin Em, *Podstawy komunikacji społecznej*, tł. Olga i Wojciech Kubińscy, Magdalena Kacmajor, Gdańsk 2003.
- KRRiT, *Sprawozdanie z działalności Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji w 2018 roku*, Warszawa 2019.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media: przedłużenie człowieka*, tł. Natalia Szczucka, Warszawa 2004.
- McQuail Denis, *Teoria komunikowania masowego*, tł. Marta Bucholc, Alina Szulżycka, Warszawa 2008.
- Nauka o komunikowaniu: podstawowe orientacje teoretyczne*, red. Bogusława Dobek-Ostrowska, Wrocław 2001.
- Sokołowski Marek, *(R)ewolucja w komunikacji: wprowadzenie do medioznawstwa*, Warszawa 2010.
- Sznajderski Tadeusz, *Media i ich rola pośrednika między władzą a obywatelami*, w: *Władza w przestrzeni społeczno-politycznej: ujęcie teoretyczne i praktyczne*, red. Tomasz Bojarowicz, Wojciech Kotowicz, Paweł Schmidt, Olsztyn 2016.
- Sznajderski Tadeusz, *Rola publicznej regionalnej rozgłośni radiowej na przykładzie Radia Koszalin SA*, w: *Radio w cyfrowym świecie: regionalne rozgłośnie radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn 2016.
- Sznajderski Tadeusz, *Rola Radia Koszalin SA w budowaniu tożsamości regionalnej w okresie 1997-2000*, w: *Media koszalińskie w umacnianiu tożsamości lokalnej*, red. Jan Kania, Koszalin 2014.
- Ustawa o radiofonii i telewizji z dnia 29 grudnia 1992 r (Dz.U. 1993 Nr 7, poz. 34).

Paulina Czarnek-Wnuk
(Uniwersytet Łódzki)

Czynniki kształtujące charakter muzyki w komercyjnych rozgłośniach radiowych

Artykuł podejmuje problematykę muzyki pojawiającej się na antenie komercyjnych rozgłośni radiowych funkcjonujących na polskim rynku. Wskazuje źródła obecności muzyki w eterze, jej specyfikę w odniesieniu do prywatnych nadawców oraz podejmuje próbę nakreślenia roli medium audialnego jako dostawcy muzycznej rozrywki w zestawieniu z rozwiązaniami nowomediальnymi.

Słowa kluczowe: radio, muzyka, formatowanie, playlista, nowe media

Factors shaping the character of music in commercial radio stations

The article deals with the issue of music appearing on commercial radio stations functioning on the Polish market. It points out the sources of music presence in the ether, its specifics in relation to private broadcasters and attempts to outline the role of the audio medium as a provider of musical entertainment in comparison with new media solutions.

Keywords: radio, music, formatting, playlist, new media

Wprowadzenie

„Siła muzyki” (Radio Zet), „Radio, muzyka, fakty” (RMF FM), „Hity na czasie” (Radio Eska), „Najlepsze polskie hity” (Radio Wawa), „W rytmie hitów” (Vox FM), „Dobra muzyka i wszystko gra” (Meloradio), „Kręcąc nas dobre kawałki” (Muzo.fm) – to tylko kilka przykładów sloganów

reklamowych (*linerów*) komercyjnych rozgłośni radiowych funkcjonujących na polskim rynku, które pokazują, jak ogromną rolę dla większości stacji (z wyjątkiem tych nielicznych o profilu informacyjnym, słownym) odgrywa muzyka. Stanowi ona komponent sine qua non, za sprawą procesu formatowania nadaje rozgłoszonom charakter, wypełniając zdecydowaną większość czasu antenowego – w relacji do słowa jej udział kształtuje się średnio na poziomie 70%:30% czy 80%:20%. I to muzyka jest jednym z kryteriów wymienianych najczęściej przez odbiorców, decydujących o słuchaniu danej stacji¹.

W dobie dokonujących się na rynku medialnym przemian zasadne wydaje się pytanie o obecną pozycję radia jako dostarczyciela muzycznej rozrywki, a także przyszłość medium audialnego² w tym zakresie. Celem artykułu jest przyjrzenie się miejscu i roli muzyki w komercyjnych rozgłoszoniach radiowych, opis jej statusu oraz czynników kształtujących jej koniunkturę³. Refleksja ta poprzedzona zostanie krótkim rysem historycznym odnoszącym się do źródeł obecności muzyki w medium audialnym oraz poparta spostrzeżeniami na temat przemian dokonujących się w eterze, wpływających na pełnione przez muzykę funkcje. Całość stanowić będzie jedynie zarys problematyki, z uwagi na ograniczone ramy publikacji sygnalizuję tylko szereg problemów, które z pewnością wymagają kolejnych, pogłębionych studiów.

Swoje rozważania pragnę rozpocząć od rozróżnienia natury fundamentalnej. Muzykę pojawiającą się w rozgłoszoniach radiowych można ująć w dwóch zasadniczych kategoriach: samoistną – „dzieło, przedmiot kontemplacji, rozrywki, źródło doznań estetycznych i emocjonalnych”⁴, obejmującą emitowane przez rozgłoszenie przez całą dobę utwory

¹ Por. np. Eurostat, *Europeans Participation in Cultural Activities*, ec.europa.eu/culture/pdf/doc967_en.pdf, [dostęp: 11.09.2019].

² Pojęciem „medium audialne” w niniejszym artykule rozumiane będzie synonimicznie z terminem „radio”.

³ W swoich rozważaniach zdecydowałam się odnieść głównie do prywatnego sektora rynku, pomijam radio publiczne i społeczne z powodu ich – w moim przekonaniu – znacznej odmienności w podejściu do muzyki; niekiedy jednak w trosce o przejrzystość wywodu decyduję się na uwagi natury ogólnej.

⁴ Katarzyna Bernat, *Dziennikarstwo radiowe: między misją a komercją*, „iNFOTEZY” 2012 nr 1, s. 2.

muzyczne, prezentowane w sposób ciągły (obszerne sety muzyczne)⁵ lub też przerywane wejściami antenowymi, blokami reklamowymi czy też materiałami autopromocyjnymi oraz niesamoistną – „dźwięk, oznaczający coś poza samym sobą”⁶, mam tu na myśli chociażby muzykę pojawiającą się w oprawie dźwiękowej każdej rozgłośni (np. *jingle*, promosy), w reklamach czy też występującą jako podkład w wejściach antenowych lub serwisach informacyjnych. Z punktu widzenia tego tekstu szczególnie istotny wydaje się pierwszy z wymienionych typów, dlatego to do niego odniosę się w dalszej części artykułu.

Obecność muzyki na falach eteru – od przeszłości do teraźniejszości

Muzyka samoistna od początku istnienia radia stanowiła dominujący typ przekazu. Pierwsza emisja utworu muzycznego na antenie miała miejsce w Wigilię 1906 roku za sprawą nadajnika skonstruowanego przez Reginalda Aubrey Fessendena (była to kompozycja Georga Friedricha Haendla), dotarła ona jednak tylko do bardzo wąskiego grona odbiorców – marynarzy i radioamatorów. W podobnym czasie na falach radiowych dzięki audionowi – wynalazkowi Lee de Foresta – można było usłyszeć arię z opery „Carmen” Georges Bizeta wykonaną na scenie nowojorskiej opery. Największym echem odbiła się jednak transmisja innego klasycznego wykonania – Enrica Carusa w Metropolitan Opera. Pierwszy radiowy przekaz muzyczny w Europie miał miejsce

⁵ Za wyrazisty przykład realizacji takiego schematu posłużyć może archiwalna audycja Radia Eska „10 hitów jeden po drugim” emitowana od poniedziałku do piątku między 9.00 a 15.00; jak wskazuje *liner* programu, wypełniony był on przede wszystkim muzyką. Radio komercyjne, kierując się chęcią zatrzymania słuchaczy, „[...] wyeliminowało z ramówki fragmenty mówione – z ciekawym wyjątkiem »telefonu do studia« [...] – a mówienie pozostawiło prezydentem kreowanym na gwiazdy. Niektóre stacje nadają audycje muzyczne w formule »zero gadania«, z których usunięto ślady ludzkiej obecności oprócz podawania nazwy audycji i programu oraz króciutkich konkretnych serwisów informacyjnych okraszonych wiadomością o stanie dróg i pogodzie” (John Drury, *Brytyjskie radio, w: Przyszłość dziennikarstwa w dojrzałych demokracjach*, red. Peter J. Anderson, Geoff Ward, tł. Anna Piwnicka, Warszawa 2010, s. 124).

⁶ Tamże.

w 1914 roku (był to koncert na cześć królowej Elżbiety w pałacu w Laeken w Belgii)⁷. Z kolei 15 czerwca 1920 roku rozgłośnia firmy Marconi z Chelmsfort w Wielkiej Brytanii przeprowadziła transmisję koncertu światowej sławy śpiewaczki Nellie Melby zorganizowanego staraniem redakcji „Daily Mail”⁸. Był on słuchany przez niezbyt duże audytorium z uwagi na małą liczbę odbiorników radiowych, „niemniej jednak stał się sensacją opisywaną i komentowaną długo przez prasę całego świata jako rozpoczęcie ery radia dla powszechnej rozrywki («era of broadcasting for public amusement»)⁹.

Z upływem lat coraz większy udział w czasie antenowym notowały programy serwujące różnego rodzaju formy i wykonania muzyczne¹⁰. Wszak – jak twierdzi Krzysztof Gajda – „media nie istnieją bez piosenki, a piosenka bez mediów. Symbioza ta funkcjonuje od dziesięcioleci i wydaje się nierozzerwalna tak długo, jak istnieć będą obie gałęzie twórczej aktywności człowieka”¹¹.

Ów ścisły związek muzyki i mediów wynika chociażby z faktu, iż jest ona uznawana za przekaz o zasięgu globalnym, na pewnym poziomie swego rodzaju lingua franca, ponieważ – pomimo różnic kulturowych i językowych – to właśnie za pośrednictwem mediów, w tym radia, może docierać w różne zakątki świata i stanowić dla ich mieszkańców źródło rozrywki czy głębszych doznań estetycznych (szczególnie w dobie internetyzacji radia medium to zyskało zasięg ogólnoswiatowy). Tym samym, „można [...] powiedzieć, że obok wynalazku nagrania elektrycznego,

⁷ Maciej Białas, *Radio w upowszechnianiu wielkiej muzyki*, w: *Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Hejno-Pawlak, Lublin 2011, s. 298.

⁸ O muzycznych początkach radiowej rozrywki wspomina także: Aneta Wójciszyn-Wasył, *Radio w stronę oryginalnego języka przekazu*, w: *Radio i społeczeństwo...*, dz. cyt., s. 244; por. też Krzysztof Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury*, Poznań 2007, Zofia Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa – Rzeszów 2007, Małgorzata Dyrlica, *Dzieło muzyczne jako komunikat*, w: *Kulturowe kody mediów: stan obecny i perspektywy rozwoju*, red. Marek Sokółowski, Toruń 2008, s. 217-232.

⁹ Maciej Szczurowski, *Prasa okresu międzywojennego jako źródło do dziejów radiofonii*, w: *Współczesne oblicza mediów*, red. Joanna Marszałek-Kawa, Toruń 2005, s. 169.

¹⁰ Tadeusz Kowalski sądzi jednak, że „tradycyjnie radio było przede wszystkim medium informacyjnym, którego funkcje rozrywkowe, w tym nadawania atrakcyjnej dla słuchaczy muzyki, często spełniały rolę swego rodzaju łącznika między kolejnymi serwisami informacyjnymi i publicystycznymi” (Tadeusz Kowalski, *Między twórczością a biznesem: wprowadzenie do zarządzania w mediach i rozrywce*, Warszawa 2008, s. 247).

¹¹ Krzysztof Gajda, *Piosenka w mediach – media w piosence*, w: *W lustrze: wizerunek mediów własny*, red. Igor Borkowski, Aleksander Woźny, Wrocław 2002, s. 298-309.

radio stało się drugą niezwykle ważną innowacją techniczną, która zmieniła krajobraz muzyczny XX wieku”¹².

Współcześnie cały czas muzyka pozostaje ważnym komponentem radiowego przekazu zarówno z punktu widzenia nadawców, jak i odbiorców medium audialnego. Ową prawidłowość potwierdza szereg badań, m.in. coroczne sprawozdania Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji. Z przygotowywanych przez nią informacji o podstawowych problemach radiofonii i telewizji wynika, że medium audialne jest cały czas chętnie wybierane przez odbiorców (średni czas słuchania utrzymuje się na stałym poziomie od kilku lat – około 30 godzin tygodniowo, co przekłada się na 4 godziny i 30 minut dziennie, zasięg radia zaś sukcesywnie rośnie – w 2018 roku zanotowało najwyższy wynik od siedmiu lat¹³). Co jednak ważniejsze w kontekście prowadzonych rozważań, cały czas ważnym powodem słuchania medium audialnego jest muzyka¹⁴, szczególnie dla osób powyżej 25. roku życia¹⁵ (młodszy także sięgają po radio, częściej jednak poszukują muzyki w sieci¹⁶).

Czynniki kształtujące radiową *playlistę*

Jednym z podstawowych elementów determinujących zawartość muzyczną oferowaną przez poszczególne rozgłośnie jest zjawisko formatowania¹⁷, czyli nadawania odpowiedniego charakteru owej zawartości, spójnego ze specyfiką grupy docelowej stacji. Polega ono na takim dobraniu gatunków emitowanych na antenie, by przekaz jak

¹² Adam Regiewicz, Joanna Warońska, Artur Żywiotek, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013, s. 146.

¹³ KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2018 roku*, Warszawa 2019, s. 20.

¹⁴ KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2017 roku*, Warszawa 2018, s. 16.

¹⁵ Potwierdzają to także badania prowadzone w skali ogólnoswiatowej: MK, *Radio wciąż popularniejsze od streamingu muzyki*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/radio-wciaz-popularniejsze-od-streamingu-muzyki> [dostęp: 10.11.2019].

¹⁶ Na taki kierunek zmian wskazuje m.in. Stanisław Jędrzejewski, *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci*, „Kultura Współczesna” 2017 nr 3 (96), s. 78-90.

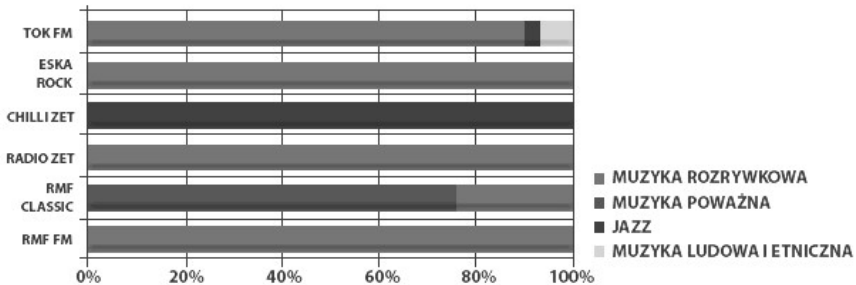
¹⁷ Szeroko pisała o nim: Grażyna Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 27-44.

najskuteczniej trafiał do odbiorców, zaspokajał ich potrzeby (proces ten określiłabym jako masową indywidualizację, z ang. *mass customization*)¹⁸. Formatowanie odnosi się zarówno do muzyki samoistnej, jak i dźwięków towarzyszących, nie ogranicza się jednak tylko do warstwy brzmieniowej, odzwierciedla się ono również na poziomie słowa, w pojawiających się na antenie typach programów oraz charakterze relacji ze słuchaczami. Format jest także elementem, który w istotny sposób wiąże się z budowaniem strategii promocyjnych rozgłośni (wpływa na ich opracowanie i realizację).

Lista formatów muzycznych wykorzystywanych przez komercyjne rozgłośnie radiowe funkcjonujące w polskim eterze jest – w porównaniu np. z rynkiem amerykańskim – stosunkowo ograniczona. Krajowi nadawcy nie decydują się sięgać po bardziej wyspecjalizowane propozycje a korzystają z uniwersalnych, raczej sprawdzonych rozwiązań. Zwłaszcza czołowe stacje – RMF FM i Radio Zet – przyjęły format o dość szeroko zakrojonym polu, w którym mogą się „zmieścić” bardzo różni wykonawcy, tym samym i grono odbiorców może być większe. Potwierdzają to dane przekazywane KRRiT (nie pokazują one co prawda precyzyjnie formatów stacji, ale wyraźnie prezentują podstawowe tendencje). I choć ujęte na poniższym wykresie wartości odnoszą się do stanu sprzed kilku lat, to mają one cały czas aktualny charakter – muzyka rozrywkowa zdecydowanie dominuje nad innymi odmianami muzyki takimi jak jazz czy muzyka poważna.

¹⁸ Pojęcie wprowadzone do dyskursu naukowego przez Davisa (Stanley Davis, *Future perfect*, Reading 1987).

Wykres 1. Udział poszczególnych gatunków muzycznych w programie wybranych komercyjnych rozgłośni radiowych w 2011 roku.



Źródło: KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2011 roku*, Warszawa 2012, s. 32.

Organ regulujący i nadzorujący rynek radiowy w Polsce nie ingeruje w istotę gatunkową emitowanej na antenie muzyki, natomiast nakłada na nadawców obowiązek grania polskich utworów. Zgodnie z ostatnią nowelizacją „Ustawy o radiofonii i telewizji” z 2011 roku w ciągu miesiąca na antenie każdej stacji radiowej (za wyjątkiem tych skierowanych do mniejszości narodowych) powinno pojawiać się około 1/3 polskich piosenek, z czego większość, bo aż 60%, w ciągu dnia, od 5.00 do 24.00 (podwójnie liczony jest czas przeznaczony na granie utworów debutantów, co ma wspierać rozwój młodych twórców)¹⁹. Niezmiennie jednak pojawiają się spory na tym gruncie – np. wykonawcy zarzucają stacjom emitowanie polskiej muzyki w porach mniejszej słuchalności – wczesnie rano lub późnym wieczorem, z kolei krajowi artyści tworzący np. w języku angielskim czują się pominięci poprzez takie rozwiązanie²⁰.

Utwory muzyczne emitowane w stacjach radiowych stanowią element *playlisty*, czyli uporządkowanego zestawienia piosenek przewidzianego na ściśle określony czas, przygotowanego zazwyczaj przez zespół pod kierownictwem dyrektora muzycznego rozgłośni w oparciu

¹⁹ Ustawa o radiofonii i telewizji, art. 15.2, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20170001414/U/D20171414Lj.pdf> [dostęp: 12.02.2020].

²⁰ Jarek Szubrycht, *Jak układa się współczesne radiowe playlisty*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1673404,1.jak-sie-uklada-wspolczesne-radiowe-playlisty.read>, [dostęp: 10.11.2019].

o wyniki badań audytoryjnych. Te zaś realizowane są zazwyczaj drogą telefoniczną lub stacjonarnie – respondentom prezentuje się określony zestaw utworów i prosi się ich o ocenę we wskazanej skali. Badania nie są jedynym punktem odniesienia. Jak twierdzi Patryk Gałuszka, powołując się na źródła amerykańskie²¹, można wskazać aż cztery metody doboru utworów muzycznych pojawiających się na *playliście*: subiektywny – opierający się na gustach pracowników rozgłośni odpowiadających za muzykę, obiektywny – zależny od wspomnianych już wyników badań audytoryjnych, populistyczny – sprzyjający gustom odbiorców, ale nie odnoszący się do badań i wreszcie synergiczny – bazujący na współpracy z wytwórniami muzycznymi. Współcześnie osoby odpowiadające za dobór muzyki śledzą m.in. to, co dzieje się w sieci, obserwują media społecznościowe, serwisy muzyczne, ponieważ to właśnie tam niejednokrotnie pojawiają się wiodące trendy czy też zyskują popularność nowi wykonawcy. Potwierdza to Adam Czerwiński, dyrektor muzyczny RMF FM: „pracownicy redakcji muzycznej [...] zaglądają we wszystkie miejsca, w których żyje muzyka, i dyskutują o tym, co znaleźli”²².

Nie wszystkie jednak utwory pojawiające się na *playliście* funkcjonują na niej na takich samych prawach. Jedne z nich bowiem pojawiają się w radiu częściej (tzw. *heavy rotation*, czyli intensywna prezentacja), inne zaś rzadziej (tzw. *medium rotation* – średnia częstotliwość emisji). Na taki stan rzeczy składa się kilka czynników, wśród których można by wymienić np. upodobania słuchaczy, popularność utworu w innych mediach, jego aktualność (zazwyczaj częściej prezentowane są utwory nowe niż te nieco starsze, choć zależy to też od formatu rozgłośni), względy marketingowe czy też strategię nadawcy.

Zawartość *playlisty* powinna być ściśle dostosowana do dobowego rytmu dnia odbiorców, inne bowiem piosenki nadają się do emisji we wczesnych godzinach porannych, odmienne zaś w nocy. Na zawartość muzyczną stacji radiowych przekładają się więc również strategie budowania ramówki zakładające podział doby nadawania stacji na odpowiednie pasma i strefy kompatybilne z tym, co w danej porze robią

²¹ Patryk Gałuszka, *Sposoby doboru repertuaru muzycznego w tradycyjnych i internetowych stacjach radiowych*, „Studia Medioznawcze” 2008 nr 2, s. 95-96.

²² Jarek Szubrycht, dz. cyt.

zazwyczaj słuchacze. Jak wskazuje były dziennikarz Radia Eska, obecnie zaś dyrektor muzyczny Vox Fm²³, Krzysztof Skrzypkowski, należy jednak pamiętać o tym, by nie powtarzać tych samych utworów w obrębie jednego pasma programowego (w tzw. kominie) danego dnia ani też dnia kolejnego²⁴. Odbiorcy pomimo tego, że słuchają radia zazwyczaj jako medium tła, dość szybko zorientują się, jak dużą powtarzalnością odznacza się muzyczna zawartość wybranej przez nich rozgłośni. Podobne regulacje dotyczą kolejno następujących po sobie utworów. Należy bowiem uważać, by nie były one do siebie zbyt podobne ani skrajnie różne, jeśli chodzi o rodzaj wykonawcy czy dynamikę utworu np. żeby solowy utwór Agnieszki Chylińskiej nie pojawił się w bezpośrednim sąsiedztwie piosenki zespołu O.N.A, do którego wokalistka należała.

Muzyka głównie z odtworzenia

Analizując muzyczną zawartość komercyjnych rozgłośni radiowych w Polsce, próżno szukać wśród nadawanych programów „żywej” muzyki, wykonywanej w studio, a takie były – jak zostało już wspomniane – początki jej obecności na antenie. O ile stacje publiczne nadal sięgają po to rozwiązanie, o tyle te prywatne praktycznie z niego zrezygnowały. Stało się tak z kilku powodów:

- odtwarzanie muzyki z płyt daje szansę zaprezentowania bardziej zróżnicowanej oferty, czego nie gwarantują występy pojedynczych gwiazd (kryterium różnorodności);
- odtwarzanie muzyki jest znacznie tańsze niż zapraszanie muzyków do studia; to drugie może być również trudne pod względem logistycznym, ze względu na napięte terminarze wykonawców (kryterium ekonomiczności czasu i pieniędzy);
- wykonywanie utworów na żywo pociąga za sobą niebezpieczeństwo wystąpienia pomyłek, zaś w przypadku nagrań zarejestrowanych w studio mamy do czynienia z możliwie najlepszym

²³ Stan na listopad 2019 roku.

²⁴ Krzysztof Skrzypkowski, *Programowanie muzyki w radiowych stacjach mainstreamowych (z uwzględnieniem formatu CHR)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 3 (17), s. 200.

wykonaniem, odpowiednio opracowanym przez specjalistów od dźwięku i montażu (kryterium artystyczne)²⁵.

Wzrost popularności zarejestrowanych nagrań nastąpił wraz z pojawieniem się nowych gatunków muzycznych, takich jak rock and roll czy pop. Jak stwierdził Roy Armes, „rock stał się pierwszym gatunkiem muzyki popularnej, dla którego nagranie jest elementem kluczowym”²⁶. Wspomniane gatunki ukształtowały podejście do muzyki jako do swego rodzaju produktu przemysłowego powstającego w wyniku wielokrotnych prób wykonywanych w studiu, w efekcie których powstaje produkt końcowy. Nadawanie muzyki przez stacje komercyjne jest również istotne ze względów marketingowych²⁷. Usłyszany w radiu singiel może bowiem zachęcić słuchaczy do kupienia całej płyty, co przyczyni się do osiągnięcia wymiernych zysków (częstość pojawiania się danych utworów w radiu uznawana jest za kryterium ich popularności). Patrząc w ten sposób na przekaz radiowy, można by go uznać za strumień składający się z szeregu utworów reklamujących większe całości w postaci płyt wybranych wykonawców²⁸, a radio jako medium sprzedające w specyficzny sposób muzykę (poprzez budowanie określonego nastroju i wywoływanie emocji, co jest warunkiem koniecznym większości działań handlowych). Zważywszy na zasięg radia, jest to argument nie do przecenienia. Dlatego też tak często wykonawcy pojawiają się w rozgłośniach w charakterze gości przy okazji wydania nowej płyty, by zachęcić odbiorców do jej nabycia. Wybieranym przez nich zazwyczaj pasmem jest poranek osiągający najwyższe wyniki słuchalności spośród wszystkich pór dnia. Przekonanie o promocyjnej sile radia zaowocowało w Stanach Zjednoczonych rozprzestrzenieniem się procederu pod nazwą *payola*, polegającego na przekupywaniu pracowników rozgłośni radiowych przez właścicieli wytwórni fonograficznych w celu zamieszczenia na *playliście* stacji utworów promowanych przez nie gwiazd. W latach 60. został on ustawowo zakazany, niemniej jednak

²⁵ Andrew Crisell, *Liveness & recording in the media*, Chippenham-Eastbourne 2012, p. 35.

²⁶ Tłumaczenie własne. W oryginale: „rock became the first form of popular music for which the record is the key element”. *Tamże*, p. 37.

²⁷ O muzyce jako elemencie przemysłu rozrywkowego pisze m.in. Harold Vogel, *Entertainment industry economics: a guide for financial analysis*, Nowy Jork 2011, p. 244-286.

²⁸ Andrew Crisell, dz. cyt., p. 35.

cały czas pojawiają się podejrzenia, że zjawisko to nadal funkcjonuje w „radiowym podziemiu”²⁹.

Andrew Crisell sądzi również, że pojawienie się muzyki rockowej i pop spowodowało odwrócenie dotychczas obowiązującej relacji między muzyką wykonywaną na żywo a tą rejestrowaną. W przypadku tradycyjnych gatunków muzycznych typu folk czy jazz nagrania stanowiły jedynie formę zapisu występu, np. podczas koncertu, tak więc nagranie próbowało dorównać oryginalnemu wykonaniu. W odniesieniu do gatunków takich jak rock czy pop, można zaś powiedzieć, że to wykonania na żywo starają się naśladować te zarejestrowane na płycie, co – z uwagi na proces ich produkcji – stanowi nie lada wyzwanie³⁰. Fakt ten potwierdzać może obserwację George’a Ritzera, który pisał, że współcześnie to, co rzeczywiste, imituje imitację³¹.

Niekiedy jednak rozgłośnie prywatne decydują się na powrót do korzeni. Za przykład posłużyć może archiwalny cykl występów na żywo emitowanych przez Radio Zet pod wspólnym szyldem „Bliskie Zetknięcia III-go stopnia” czy prezentowane obecnie mini recitale pt. „Zet akustycznie”³². Idea pierwszego projektu polegała na organizowaniu spotkań z gwiazdami polskiej muzyki, znanymi z anteny stacji, podczas których wykonywały one kilka swoich utworów oraz rozmawiały ze słuchaczami. Całość moderował zaś dziennikarz rozgłośni, najbardziej kojarzony chyba z muzyką spośród wszystkich prezenterów stacji, Marcin Wojciechowski. Program emitowany był od 16 lutego do 6 kwietnia 2013 roku w soboty od godziny 20.00 (po „Liście przebojów Radia Zet”), przy czym na antenie pojawiały się tylko jego fragmenty, całość dostępna zaś była na platformie Google+. Z kolei akustyczne wersje utworów zarówno rodzimych, jak i zagranicznych wykonawców, można usłyszeć na antenie tej samej rozgłośni w cyklu „Zet akustycznie” (również po godzinie 20.00, program emitowany był w piątki, obecnie zaś pojawia się w środy). Artyści prezentują zazwyczaj trzy piosenki przygotowane w nowych aranżacjach, są to więc krótkie występy, trwające około 10

²⁹ Jarek Szubrycht, *dz. cyt.*

³⁰ *Tamże*, s. 38.

³¹ George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, tł. Ludwik Stawowy, Warszawa 2001, s. 196.

³² Stan na listopad 2019 roku.

minut, niemniej jednak nawiązują do koncertowej tradycji medium audialnego.

Muzyka w radiu a rozwiązania nowomediałne

Współcześni odbiorcy mają do dyspozycji wiele różnorodnych form korzystania z utworów muzycznych, wynikających z ciągle postępujących przemian technologicznych. Czy w takim razie, w dobie cyfryzacji i rosnącego znaczenia Internetu, radio nadal ma szansę wieść prym w zakresie dostarczania publiczności muzyki? Wszak przemysł fonograficzny zmienia się chociażby za sprawą portali typu You Tube, dzięki którym na polskim rynku medialnym zaistniało już wiele osobowości scenicznych. Twórcy wykorzystują bowiem alternatywne formy dotarcia do odbiorców, dające im nowe możliwości. Co na to sami słuchacze? Wydaje się, że co prawda – zwłaszcza w przypadku młodego pokolenia – takie nowomediałne drogi dystrybucji są dość popularne, to cały czas jednak radio wygrywa pojedynek o słuchacza, szczególnie że o takie cyfrowe drogi dotarcia do odbiorców także stara się zadbać – rozwija się naziemne radio w technologii digitalnej, stacje nadają w sieci, poprzez aplikacje mobilne czy tworzą wyspecjalizowane platformy oferujące szereg kanałów muzycznych etc.³³

Siła radia wynika natomiast – w moim przekonaniu – z potrzeby socjalizacji odbiorców, poczucia współobecności drugiego człowieka,

³³ Wskazują na to m.in. dane prezentowane w corocznych sprawozdaniach KRRiT czy dostarczane przez instytuty badawcze. Wynika z nich, że dzienny zasięg radia wynosi około 70% we wszystkich kategoriach wiekowych – najmniejszy jest w grupie 60+, największy zaś wśród osób z przedziału 25-59 lat. Dostrzec można jednak pewne różnice w profilach odbiorców z poszczególnych kategorii wiekowych – najstarsi są najbardziej lojalni w stosunku do wybieranych stacji i zazwyczaj słuchają tylko jednej z nich, osoby reprezentujące grupę 25-39 lat kierują się emitowaną przez rozgłośnie muzyką, czterdziesto- i pięćdziesięciolatkiem zaś proponowanymi przez nadawców audycjami tematycznymi i przekazywanymi przez nie informacjami (KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2018 roku*, dz. cyt., s. 21-25, Robert Juszczyk, *Radiowizja 2019 – czyli na falach eteru w 2019 roku [raport]*, <https://iloveradio.pl/radiowizja-2019-czyli-na-falach-eteru-w-2019-roku-raport/> [dostęp: 12.02.2020]). Szczegółowe dane dotyczące źródeł, z których pochodzi muzyka słuchana przez odbiorców w różnym wieku, można zaś znaleźć m.in. w: CBOS, *Słuchanie muzyki*, komunikat z badań nr 102/2018, Warszawa 2018, s. 2-3. Por. także CBOS, *Korzystanie z internetu*, komunikat z badań nr 95/2019, Warszawa 2019, s. 11-13.

która sprawia, że słuchacze sięgają do radia muzycznego zamiast do odtwarzania utworów na urządzeniach mobilnych. Dzieje się tak również ze względu na fakt, iż emitowanym w radiu piosenkom towarzyszy komentarz prowadzącego audycję, który wzbogaca przekaz. Zdaniem Agnieszki Mielczarek powiązanie, rodzaj i stopień rozbudowania warstwy słownej towarzyszącej utworom muzycznym, zapowiadającej i komentującej je, w znacznym stopniu zależy od typu audycji, z jaką mamy do czynienia. Z przeprowadzonych przez badaczkę analiz językoznawczych wynika, że w programach muzycznych pojawiają się bardziej rozbudowane wypowiedzi, w ogólnotematycznych blokach prezenterkich zaś są one w znacznym stopniu ograniczone³⁴.

Radio – mimo tego, że wielokrotnie odtwarza te same utwory muzyczne – cały czas przyciąga odbiorców, którzy poszukują wspólnoty oraz przywiązują się do dziennikarzy je prezentujących³⁵. Takie rozwiązanie jest dla odbiorców dość wygodne, nie wymaga bowiem od nich zaangażowania oraz może stanowić źródło zaskoczenia czymś nowym, dotąd niesłyszonym. Dzieje się tak nawet pomimo faktu, iż rola prowadzącego w rozgłośniach komercyjnych ogranicza się do zapowiadania poszczególnych piosenek oraz ewentualnego układania ich w toku audycji, przy czym ów proces komponowania przekazu w dużej mierze podlega ograniczeniom zegara formatowego. Prowadzący „nie musi być znawcą muzyki, a wystarczy, że w dostatecznie entuzjastyczny sposób potrafi odnieść się do muzyki wynikającej z *playlisty* i wskazać

³⁴ Agnieszka Mielczarek, *Język prezenterów radiowych*, Poznań 2005, s. 213. Autorka wyróżnia cztery funkcje pełnione przez słowne zapowiedzi utworów muzycznych w programach radiowych: fatyczną, informacyjną, perswazyjną, grzecznościową i poetycką (w mniejszym stopniu), tamże, s. 220-228.

³⁵ O roli prowadzącego pisałam m.in. w: Paulina Czarnek-Wnuk, *Rola prowadzącego programy rozrywkowe w rozgłośniach komercyjnych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2019 nr 15/1, s. 11-22, na wspólnotowy charakter medium audialnego wskazywałam zaś w: Paulina Czarnek-Wnuk, *Tradycyjne rozgłoszenie radiowe w mediach społecznościowych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016 nr 12/4, s. 41-50. Por. także m.in. Robert Juszczyk, dz. cyt., Madalena Oliveira, *Sounds and Identity: The role of radio in community building*, w: *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, red. Grażyna Stachyra, Lublin 2013, p. 177-188, Grit Boehme, *How listeners perceive the presenter's voice*, w: *Tamże*, p. 235-250, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Monika Baran, *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka*, w: *Radio w dobie nowych mediów*, red. Urszula Doliwa, Olsztyn 2014, s. 16, Szymon Nożyński, *Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej*, „Kultura Współczesna” 2017 nr 3 (96), s. 101.

Selektora”³⁶ – konstatuje Marcin Stachyra. Tym samym „ważniejsze od nawiązania intymnego kontaktu z odbiorcą jest stworzenie atmosfery »dobrej zabawy«. Komunikat nadawcy jest rozproszony a nie skupiony na muzyce, która jest dodatkiem”³⁷ – twierdzi wspomniany autor.

Nieco odmienne wygląda to w listach przebojów. Ich prowadzący nie mają co prawda wpływu na pojawiające się na antenie utwory, natomiast mogą wykazać się w nieco większym stopniu swoją wiedzą na temat muzyki i przekazać ją odbiorcom (dzieje się tak chociażby w „Liście przebojów Radia Zet” Marcina Wojciechowskiego czy „Popliście” Darka Maciborka w radiu RMF FM).

Zakończenie

Jak pokazują powyższe rozważania, muzyka i radio to naczynia silnie ze sobą połączone³⁸. Na gruncie radia komercyjnego owa symbioza funkcjonuje na określonych, specyficznych dla tego segmentu rynku zasadach, które omówione zostały w niniejszym artykule, niemniej jednak nadal muzyka stanowi bardzo istotny komponent przekazu. Przepis na ramówkę komercyjnych stacji radiowych jest bowiem dość prosty – wystarczy wyselekcjonować utwory mające znaleźć się na *playliście*, odpowiednio je uporządkować i dodać do nich niezbyt rozbudowany komentarz prowadzącego, okraszony ewentualnie konkursami, serwisami informacyjnymi czy krótkimi rozmowami ze słuchaczami. Rola rozgłośni prywatnych głównego nurtu sprowadza się przede wszystkim do towarzyszenia

³⁶ Marcin Stachyra, *Radio dla muzyki czy muzyka dla radia? Rola DJ-a w radiu*, w: *Radio i społeczeństwo...*, s. 320.

³⁷ Tamże.

³⁸ Na symbiotyczny charakter radia i muzyki zwraca uwagę m.in.: Szymon Nożyński, *Dostępność muzyki a dziennikarstwo muzyczne. Od walca z ryłcem do Spotify*, w: *Media jako przestrzeń muzyki*, red. Artur Trudzik, Magdalena Parus, Gdańsk 2016, s. 83. Znaczenie medium audialnego dla rynku muzycznego podkreśla zaś: Stanisław Jędrzejewski, *dz. cyt.*, s. 80-81, wynika ono także z raportów: *Activate Tech and Media Outlook 2019*, <https://activate.com/outlook/2019/> [dostęp: 14.02.2020], s. 101-113, *Activate Technology and Media Outlook 2020*, <https://activate.com/outlook/> [dostęp: 14.02.2020], s. 140-146. Pokazują one m.in., że radio cały czas stanowi ważne źródło muzyki (około 46% badanych – pierwsze miejsce w zestawieniu – medium to pozwala czerpać wiedzę na temat muzycznych nowości, wyprzedza tym samym m.in. serwis You Tube, rekomendacje znajomych czy media społecznościowe).

słuchaczom w ich codzienności, dostarczania nieinwazyjnej, niezbyt wymagającej rozrywki, a dzieje się tak przede wszystkim właśnie za sprawą muzyki. I choć radio tradycyjne w przeciwieństwie do szeregu cyfrowych rozwiązań niejako „narzuca” kształt przekazu, tylko w niewielkim zakresie pozwala odbiorcom na współtworzenie go (w odniesieniu do muzyki np. na układanie *playlisty*), to dzięki swojej intymnej a zarazem socjalizującej naturze przyciąga cały czas znaczne rzesze słuchaczy.

Bibliografia

Activate Tech and Media Outlook 2019, <https://activate.com/outlook/2019/>.

Activate Technology and Media Outlook 2020, <https://activate.com/outlook/>.

Bernat Katarzyna, *Dziennikarstwo radiowe: między misją a komercją*, „iNFOTEZY” 2012 nr 1.

Białas Maciej, *Radio w upowszechnianiu wielkiej muzyki*, w: *Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Hejno-Pawlak, Lublin 2011.

Boehme Grit, *How listeners perceive the presenter's voice*, w: *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, red. Grażyna Stachyra, Lublin 2013.

CBOS, *Korzystanie z internetu*, komunikat z badań nr 95/2019, Warszawa 2019.

CBOS, *Słuchanie muzyki*, komunikat z badań nr 102/2018, Warszawa 2018.

Crisell Andrew, *Liveness & recording in the media*, Chippenham-Eastbourne 2012.

Czarnek-Wnuk Paulina, *Rola prowadzącego programy rozrywkowe w rozgłośniach komercyjnych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2019 nr 15/1.

Czarnek-Wnuk Paulina, *Tradycyjne rozgłoszenie radiowe w mediach społecznościowych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016 nr 12/4.

Davis Stanley, *Future perfect*, Reading 1987.

Drury John, *Brytyjskie radio*, w: *Przyszłość dziennikarstwa w dojrzałych demokracjach*, red. Peter J. Anderson, Geoff Ward, tł. Anna Piwnicka, Warszawa 2010.

Dyrlica Małgorzata, *Dzieło muzyczne jako komunikat*, w: *Kulturowe kody mediów: stan obecny i perspektywy rozwoju*, red. Marek Sokołowski, Toruń 2008.
Eurostat, *Europeans Participation in Cultural Activities*, cc.europa.eu/culture/pdf/doc967_en.pdf.

Gajda Krzysztof, *Piosenka w mediach – media w piosence*, w: *W lustrze: wizerunek mediów własny*, red. Igor Borkowski, Aleksander Woźny, Wrocław 2002.

Gałuszka Patryk, *Sposoby doboru repertuaru muzycznego w tradycyjnych i internetowych stacjach radiowych*, „*Studia Medioznawcze*” 2008 nr 2.

Jędrzejewski Stanisław, *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci*, „*Kultura Współczesna*” 2017 nr 3 (96).

Juszczak Robert, *Radiowizja 2019 – czyli na falach eteru w 2019 roku [raport]*, <https://iloveradio.pl/radiowizja-2019-czyli-na-falach-eteru-w-2019-roku-raport/>.

Kowalski Tadeusz, *Między twórczością a biznesem: wprowadzenie do zarządzania w mediach i rozrywce*, Warszawa 2008.

KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2011 roku*, Warszawa 2012.

KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2017 roku*, Warszawa 2018.

KRRiT, *Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji w 2018 roku*, Warszawa 2019.

Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa – Rzeszów 2007.

Mielczarek Agnieszka, *Język prezenterów radiowych*, Poznań 2005.

MK, *Radio wciąż popularniejsze od streamingu muzyki*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/radio-wciaz-popularniejsze-od-streamingu-muzyki>.

Moraczewski Krzysztof, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury*, Poznań 2007.

Nożyński Szymon, *Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej*, „*Kultura Współczesna*” 2017 nr 3(96).

Szymon Nożyński, *Dostępność muzyki a dziennikarstwo muzyczne. Od walca z rylcem do Spotify*, w: *Media jako przestrzenie muzyki*, red. Artur Trudzik, Magdalena Parus, Gdańsk 2016.

Oliveira Madalena, *Sounds and Identity: The role of radio in community building*, w: *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, red. Grażyna Stachyra, Lublin 2013.

Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Baran Monika, *O przeszłości i przyszłości radia słów kilka*, w: *Radio w dobie nowych mediów*, red. Urszula Doliwa, Olsztyn 2014.

Regiewicz Adam, Warońska Joanna, Żywiótek Artur, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013.

Ritzer George, *Magiczny świat konsumpcji*, tł. Ludwik Stawowy, Warszawa 2001.

Skrzypkowski Krzysztof, *Programowanie muzyki w radiowych stacjach mainstreamowych (z uwzględnieniem formatu CHR)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 3 (17).

Stachyra Grażyna, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.

Stachyra Marcin, *Radio dla muzyki czy muzyka dla radia? Rola DJ-a w radiu*, w: *Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Hejno-Pawlak, Lublin 2011.

Szczurowski Maciej, *Prasa okresu międzywojennego jako źródło do dziejów radiofonii*, w: *Współczesne oblicza mediów*, red. Joanna Marszałek-Kawa, Toruń 2005.

Szubrycht Jarek, *Jak układa się współczesne radiowe playlisty*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1673404,1,jak-sie-uklada-wspolczesne-radiowe-playlisty.read>.

Ustawa o radiofonii i telewizji, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20170001414/U/D20171414Lj.pdf>.

Vogel Harold, *Entertainment industry economics: a guide for financial analysis*, Nowy Jork 2011.

Wójciszyn-Wasil Aneta, *Radio w stronę oryginalnego języka przekazu*, w: *Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Hejno-Pawlak, Lublin 2011.

Karol Treder
(Uniwersytet Gdański)

Lista Przebojów Radia MORŚ – charakterystyka ogólna

Celem pracy jest scharakteryzowanie *Listy Przebojów Radia MORŚ*. W tym celu posłużyłem się archiwalnymi nagraniami tej audycji oraz relacjami wieloletnich pracowników studia, żeby opisać historię i pierwotną koncepcję programu oraz nakreślić najważniejsze zmiany, które miały miejsce na przestrzeni lat. Za pomocą obserwacji aktualnego wydania programu i materiałów udostępnionych mi przez autorów scharakteryzowałem obecną formułę audycji i zestawiałem ją z doбором utworów w innych tego typu programach w wybranych rozgłośniach radiowych. Pomogła mi w tym również literatura o tematyce gatunków radiowych oraz praca opisująca rozgłoszenie akademickie w Polsce.

Słowa kluczowe: lista przebojów, Radio MORŚ, audycja

MORŚ Radio Music Chart – general characteristics

The purpose of this work is to characterize Radio MORŚ. To this end, I used archival recordings of this broadcast and accounts of many years of studio employees to describe the history and original concept of the program and outline the most important changes that have taken place over the years. By observing the current program release and materials made available to me by the authors, I characterized the current formula of the program and compared it with the selection of songs in other programs of this type in selected radio stations. I was also helped by the literature on radio genres and the work describing academic broadcasting in Poland.

Keywords: Music charts, Radio MORŚ, radio broadcast

Wstęp

Radio MORS – Mega Otwarte Radio Studenckie, funkcjonuje od 2009 roku. Mieści się w budynku Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego i korzysta z profesjonalnie wyposażonego studia radiowego¹. Program nadawany jest 24 godziny na dobę, za pośrednictwem strony internetowej. Redakcję radia tworzą studenci, pracownicy uczelni, a także uczniowie liceum².

Rozgłośnia pełni funkcję medium akademickiego. Stacje akademickie pojawiły się już w latach 50. XX wieku wokół budowanych ówczesnie kampusów i akademików. Pełniły one początkowo funkcje radiowęzłów, a program nadawany przez studentów miał charakter amatorski³. Aktualnie tego typu rozgłośnie nadają w wielu ośrodkach akademickich w Polsce. Są to zarówno koncesjonowane stacje nadające na falach FM, a także niekoncesjonowane radia internetowe. Radio studenckie w Polsce spełnia wiele funkcji, m.in. informacyjną, integracyjną, promocyjną i rozrywkową. Oprócz tego jest ważnym miejscem, gdzie mogą się kształcić przyszłe kadry dziennikarskie. Działalność promocyjna przejawia się głównie w promowaniu samej uczelni, przy której istnieje dana rozgłośnia, a także współorganizowaniu i informowaniu o pojawiających się przedsięwzięciach kulturalnych i naukowych⁴.

Oprócz bieżących informacji o wydarzeniach mających miejsce na Uniwersytecie Gdańskim i w Trójmieście, Radio MORS nadaje audycje autorskie o różnorodnej tematyce. Są to głównie programy muzyczne, kulturalne, sportowe i naukowe. W obecnej ramówce (stan na listopad 2019) można wymienić: *Eurowizyjny Kociół*, *Magię Kina*, *Płyty Tygodnia*, *Raport Literacki i Sportowy Dialog*. Czołową audycją jest *Lista Przebojów Radia MORS*. Jest ona nadawana w każdy piątek w godzinach 17-19. Jest jedynym programem emitowanym przez dwie godziny⁵.

¹ Marta Demartin, *Radio MORS*, w: *Radiouczelnice: radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. Monika Białek, Magdalena Iwanowska, Warszawa 2018, s. 122-127.

² Joanna Grzechnik, *Media studenckie i akademickie w Polsce: wczoraj-dziś-jutro*, Nowy Targ 2018, s. 30-31.

³ Urszula Doliwa, *Radio społeczne: trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016, s. 196-197.

⁴ *też*, *Radio studenckie w Polsce*, s. 47-48.

⁵ <https://MORS.ug.edu.pl/strona/41517/ramowka> [dostęp: 30.12.2019].

Lista przebojów to jeden z najpopularniejszych rodzajów audycji radiowej. Swoje wersje mają m.in. Polskie Radio Program III (*Lista Przebojów Programu III*), RMF FM (*Poplista*), Radio ZET (*Lista Przebojów Radia ZET*), Antyradio (*Turbo Top*), Radio Eska (*Gorąca 20*). Grażyna Stachyra definiuje listę przebojów jako audycję, gdzie prezentuje się listę utworów muzycznych (dobieranych według zasad odpowiadających rozgłośni lub wytyczanych przez prowadzącego), natomiast słuchacze wyrażają swoją aprobatę lub dezaprobatę dla nagrania poprzez oddawanie na nie (lub nie) swojego głosu w różnej formie: telefonicznej, listownej, e-mailowej lub SMS-owej. Wśród ważnych cech gatunku Stachyra wymienia również: wyrazistą osobowość prowadzącego, kontakt z odbiorcami, aktywizację odbiorców do głosowania i stawania się częścią programu oraz budowanie poczucia rywalizacji pomiędzy utworami. Prowadzący stara się stymulować sprzężenie zwrotne poprzez realizowanie różnych form wejścia antenowego. Mogą być to: zabawa, zagadka, konkurs lub wykorzystanie dramatycznych elementów tworzywa radiowego. Dziennikarz może także wykonywać telefoniczne połączenia ze słuchaczami lub artystami muzycznymi. Współcześnie lista stała się gatunkiem zdominowanym przez osobowość prowadzącego oraz słuchaczy, którzy oddziałują na siebie poprzez interakcje, mające dać odbiorcy wrażenie, że jest współtwórcą programu⁶.

Listy przebojów mogą być również profilowane pod konkretne grupy słuchaczy. Może to dotyczyć gatunków muzycznych w niej prezentowanych albo wieku odbiorców. Robert McLeish wymienia w tym przypadku trzy różne podejścia do prowadzenia tego typu programów. Autorem może być „dyskretny DJ”, który nie mówi zbyt wiele podczas audycji i nie zwraca na siebie uwagi, żeby słuchacze mogli się skupić na muzyce. DJ może też występować w roli eksperta, który dobrze odnajduje się w muzyce prezentowanej w trakcie listy, a jego analityczne podejście ma rozbudzić ciekawość słuchaczy i powiększyć ich wiedzę. Najpowszechniejszym rodzajem DJ-ów są „osobowości”, które tworzą więź z publicznością, a charakter ich wypowiedzi jest bardzo osobisty⁷.

⁶ Grażyna Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 175-188.

⁷ Robert McLeish, *Produkcja radiowa*, tł. Agata Sadza, Kraków 2007, s. 188-190.

Popularna encyklopedia mass mediów określa listy przebojów jako zestawy utworów prezentowanych w radiu na podstawie oficjalnych notowań sprzedaży płyt na rynku fonograficznym lub jako efekt głosowania słuchaczy. Pierwszy przypadek dotyczy głównie zachodniego rynku muzycznego, np. USA, gdzie magazyn „Billboard” publikuje listy utworów na podstawie ich częstotliwości występowania w stacjach radiowych, liczby odtworzeń w serwisach streamingowych i internetowej sprzedaży. Listy tworzone w radiu mają charakter sondażu gustów słuchaczy i popularności konkretnych utworów. Lista przebojów jest wymieniana jako jeden z najprostszyc sposobów cyklicznego programu dla młodego słuchacza oraz forma rozrywki i zabawy w radiu⁸.

Tego typu programy pojawiają się również w rozgłośniach studenckich m.in. Radio UWM (*Uwuemka*) czy Radio Afera (*Aferzysta Lista Przebojów*). Ich obecność w danej rozgłośni akademickiej zależy głównie od decyzji redakcji, a także zaangażowania studentów, którzy tworząc audycję muszą mieć konkretną koncepcję. W moim artykule pragnę scharakteryzować *Listę Przebojów Radia MORS*, a także porównać ją do innego tego typu programów, biorąc pod uwagę dobór utworów, a także przygotowanie, budowę i kwestie techniczne audycji.

Jako materiał badawczy wybrałem trzy notowania z różnych lat trwania programu. Wśród nich znajduje się pierwsza w historii lista, którą wybrałem, żeby sprawdzić, jaka była pierwotna koncepcja programu. Drugie notowanie pochodzi z 2015 roku i zostało wybrane losowo, by zrewidować, jak zmieniła się *Lista Przebojów Radia MORS* od czasu pierwszej emisji. Trzeci wybór dotyczył aktualnej listy w chwili pisania tej pracy, aby scharakteryzować obecny format audycji. Jako metodę badawczą przyjąłem analizę jakościową wyżej wymienionych notowań i wszystkich dotyczących ich materiałów, które są dostępne w internecie. Wykorzystałem również aktualne notowania list przebojów *Poplisty RMF FM*, *Listy Przebojów Programu III* i *2x Gorącej 20 Radia Eska*. Postanowiłem zestawić z nimi charakteryzowany program, ponieważ zgodnie z założeniem redakcji Radia MORS, prezentowane w rozgłośni utwory mają być połączeniem muzyki granej w Radiu Eska i Programie III Polskiego Radia. Chciałem przez to sprawdzić, w jakim stopniu *Lista*

⁸ *Popularna encyklopedia mass mediów*, red. Józef Skrzypczak, Poznań 1999, s. 289.

Przebojów Radia Mors spełnia te założenia. *Poplista RMF FM* pojawia się w celu porównania doboru utworów pomiędzy radiem studenckim, którym jest Radio MORS, a stacją RMF FM, będącą najchętniej słuchaną rozgłośnią radiową w Polsce (stan na październik/listopad 2019)⁹. Źródłem informacji były również osoby będące członkami Radia MORS m.in. realizatorka Karolina Gleinert oraz obecni prowadzący – Kamil Kucharski i Paweł Lemke. Spora ilość informacji wynika z obserwacji własnych spowodowanych faktem członkostwa w Radiu MORS, a także niewielką liczbą opracowań dotyczących tej rozgłośni.

Koncepcja i historia Listy Przebojów Radia MORS

Pierwsze wydanie *Listy Przebojów Radia MORS* zostało wyemitowane 15 maja 2012. Prowadziła ją Ewelina Markiewicz, a jedną z autorek całości była Marika Markowska. Były one jednocześnie pomysłodawczyniami programu. Początkowy pomysł zakładał listę, w której prezentowane było 20 utworów, na które głosowali słuchacze za pośrednictwem strony internetowej radia. Główną zasadą głosowania był fakt, że danego dnia można było zagłosować na maksymalnie trzy utwory. Tego samego dnia pojawiał się osobny program, w którym prezentowane były propozycje do właściwej listy. Istnienie tzw. poczekalni jest jedną z cech charakterystycznych dla większości list przebojów (*Lista Przebojów Programu III, Poplista RMF FM, Turbo Top Antyradia*). Są to propozycje, które mogą się pojawić we właściwej liście.

Dobór utworów był związany z osobami, które tworzyły notowanie. *Lista Przebojów Radia MORS* przez 7 lat swojego istnienia była prowadzona przez wielu studentów o różnych gustach muzycznych. Jest to związane z dużą rotacją członków studenckich rozgłośni. Urszula Doliwa¹⁰ wspomina, że tendencja ta wynika ze zmiany priorytetów wśród studentów, którzy na pierwszym miejscu stawiają znalezienie dobrej pracy i stabilność materialną, a uczestnictwo w życiu kulturalnym

⁹ <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/radio-wyniki-sluchalnosci-wrzesien-listopad-2019-r-mf-fm-liderem> [dostęp: 19.01.2020].

¹⁰ Urszula Doliwa, *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008, s. 24.

i społecznym spychają na dalszy plan. Fakt ten sprawia, że aktywność rozgłośni akademickiej zależy tylko i wyłącznie od woli i zaangażowania studentów. Chociaż lista pojawia się od 2012 roku, w tym okresie istniały przerwy w jej nadawaniu spowodowane właśnie rotacją autorów. W ciągu siedmiu lat audycję prowadzili m.in. Ada Enerlich, Marta Goluch, Remigiusz Makuch, Ewelina Markiewicz, Marika Markowska, Mikołaj Piłat, Krzysztof Wolk i Marcin Wójcik. W niektórych wersjach tego programu istniała funkcja wydawcy, który nie prowadził audycji w studiu, ale zajmował się przygotowaniem merytorycznym i technicznym całości. W zależności od liczby chętnych listę prowadziło jednocześnie od jednej do trzech osób. Oprócz stałych autorów często pojawiali się gościnnie inni członkowie redakcji.

Pierwsza *Lista Przebojów Radia MORS* z 15 maja 2012¹¹:

1. Pomelo Taxi – Gents
2. New New – 9:05
3. Option Hoax – <i>Monoculture</i>
4. Hurt – <i>Załoga G</i>
5. M83 – <i>Midnight City</i>
6. Where is Jerry – <i>Summertime</i>
7. Amon Tobin – <i>Always</i>
8. Royskopp – <i>Eple</i>
9. ATB – <i>Ecstasy</i>
10. Emika – <i>Drop The Other</i>
11. Karawan – <i>Znam te miejsca</i>
12. Jill Scott – <i>Lovely Day</i>
13. Bonobo – <i>Kiara</i>
14. Trentemøller – <i>Silver surfer, ghost rider go!</i>
15. Mikromusic – <i>Kardamon i pieprz</i>
16. Iggy Pop – <i>The Passenger</i>
17. Asa – <i>Be my man</i>
18. Funkadelic – <i>Maggot Brain</i>

¹¹ Archiwalne nagranie *Listy Przebojów Radia MORS* z 15 maja 2012 udostępnione za zgodą rozgłośni 22 listopada 2019. Zestaw utworów, które pojawiły się w pierwszym notowaniu *Listy Przebojów Radia MORS*.

19. Boyz II Man – <i>End of the Road</i>
--

20. Te-Tris – <i>Ostatnim</i>

Trudno doszukać się jakiejś zależności w doborze utworów do pierwszej audycji. Najistotniejszy jest fakt, że większość tych utworów została wydana wiele lat przed 2012 rokiem, kiedy to ukazała się ta audycja. Lista zawiera utwór *Maggot Brain* w wykonaniu zespołu Funkadelic, który powstał w 1971, a z drugiej strony piosenkę *Załoga G* polskiego zespołu Hurt z 2005. Była to dosyć oryginalna koncepcja doboru utworów, ponieważ dotychczasowe listy przebojów charakteryzowały się aktualnością i przedstawiały raczej najnowsze utwory wybranych twórców. Prowadząca audycję wspomina, że taki wybór był efektem współpracy szerszego grona autorów audycji oraz słuchaczy, którzy proponowali i zgłaszali utwory. Słownikowa definicja słowa „przebój” wskazuje, że jest to piosenka lub melodia taneczna, bardzo modna w jakimś okresie¹². Wynika z tego, że utwory z różnych lat mogą nosić miano przeboju, a co za tym idzie, pojawiać się na listach przebojów, jeżeli takie jest założenie autorów. Charakterystyczną cechą pierwszych audycji są utwory lokalnych trójmiejskich zespołów, które znajdują się na podium zestawienia – Option Hoax, New New i Pomelo Taxi. Można z tego wywnioskować, że oprócz promowania utworów powszechnie znanych, pierwotna lista miała też za zadanie promować młode lokalne zespoły.

Lista Przebojów Radia MORŚ ewoluowała wraz ze zmieniającymi się autorami. Można to zauważyć w kolejnej analizowanej audycji z 17 marca 2015. Autorami i prowadzącymi program byli Ada Enerlich i Mikołaj Piłat. Zasady głosowania pozostały takie same. Mamy 20 utworów i poczekalnie. Dziennie można było oddać maksymalnie trzy głosy.

Notowanie z 17 marca 2015¹³:

1. Video – <i>Wszystko jedno</i>

2. Natalia Przybysz – <i>Nazywam się niebo</i>
--

3. Ella Eyre – <i>Love me like you</i>
--

4. Hozier – <i>From Eden</i>

5. Lykke Li – <i>No rest for the weekend</i>
--

¹² <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przebój.html> [dostęp: 26.11.2019].

¹³ Archiwalne nagranie *Listy Przebojów Radia MORŚ* z 17 marca 2015 udostępnione za zgodą rozgłośni 22 listopada 2019.

6. Plateau – <i>Niebanalnie</i>
7. Quebonafide – <i>Trip</i>
8. Imagine Dragons – <i>I bet my life</i>
9. Ne-Yo – <i>Coming with You</i>
10. Tomasz Lubert i Ewa Farna – <i>W silnych ramionach</i>
11. Rebeka – <i>Melancholia</i>
12. Ed Sheeran – <i>Thinking Out Loud</i>
13. Sheppard – <i>Let Me Down Easy</i>
14. Sia – <i>You're Never Fully Dressed Without a Smile</i>
15. Damien Rice – <i>It Takes a Lot to Know a Man</i>
16. Maroon 5 – <i>Sugar</i>
17. Years and Years – <i>King</i>
18. Zaz – <i>Comme ci comme ça</i>
19. Nicki Minaj – <i>The night is still young</i>
20. Madonna – <i>Living of life</i>

Notowanie z 2015 roku całkowicie różni się od pierwszego. Może to być potwierdzeniem tezy, że dobór utworów zależy od autorów audycji. W porównaniu do pierwszego notowania wszystkie piosenki, które znalazły się w na liście pochodzą z albumów wydanych w 2015 lub 2014 roku. Upodabnia to listę do innych tego rodzaju programów w ogólnopolskich rozgłośniach radiowych. 4 z 20 utworów (*Time Of Our Lives, Sugar, Thinking Out Loud, Wszystko jedno*) pojawia się w *Popliście RMF FM* z tego samego dnia¹⁴. Taką samą liczbę możemy zaobserwować w *Liście Przebojów Programu III (From Eden, Nazywam się niebo, It takes a lot to know a man, Thinkig Out Loud)*¹⁵. Notowanie z Radia MORS upodabnia się do wyżej wymienionej dwójki, jednak można zauważyć, że zachowuje oryginalność, gdyż większość piosenek nie znajduje się na innych listach, lub pojawiają się one tylko pojedynczo.

Mówiąc o ewolucji listy warto zwrócić uwagę na kilka pomniejszych faktów. Przez pierwsze sześć lat audycja nie była emitowana na żywo. Nagrywano ją wcześniej w studiu. Pierwsze wydanie na żywo

¹⁴ Notowanie 3346 Poplisty RMF FM, <https://www.rmfm.fm/au/?a=poplista&nr=3346> [dostęp: 26.11.2019].

¹⁵ 1728 notowanie Listy Przebojów Programu III <https://lp3.polskieradio.pl/notowania/?rok=2015&numer=1728> [dostęp: 26.11.2019].

pojawiło się na antenie 26 października 2018. Prowadzącymi te audycje byli: Krzysztof Wolk, Paweł Lemke. W 2019 roku z inicjatywy Pawła Lemke wprowadzono czytanie miejsca każdego utworu w momencie, w którym puszczone są pierwsze sekundy utworu. Wszystkie numery od 1 do 20 oraz informację, że utwór jest propozycją do *Listy Przebojów*, czytał Michał Okoniewski.

Lekką modyfikację przechodził również tytuł programu. 18 marca 2014 audycja zmieniła nazwę na *MORSjańska Lista Przebojów*. W ostatnich latach uproszczono ją do *Listy Przebojów Radia MORS*. W tym przypadku był to również wybór nowych osób, które zajęły się prowadzeniem notowania.

Brak jednolitej i stałej koncepcji programu przez te wszystkie lata jest jego cechą charakterystyczną. Wspomina o tym Urszula Doliwa, podkreślając, że charakter audycji w internetowych rozgłoszeniach studenckich jest bardziej niejednorodny i nieuporządkowany niż w tych koncesjonowanych i działających na falach FM¹⁶. To samo tyczy się doboru utworów, które są prezentowane w tego typu stacjach. Nie zamykają się one w jednym formacie muzycznym i prezentują różnorodną muzykę: rock, hip hop, metal, blues, dance czy muzykę klasyczną. Szczególną uwagę poświęca się programom autorskim, które wzbogacają muzyczną ofertę stacji radiowych w Polsce¹⁷. W Radiu MORS również dominują programy autorskie. Są to: *Anomalie*, *Festiwal muzyki interesującej*, *Granda*, *Kiedyś to było* i *Rezonans*. Wewnątrz redakcji istnieje specjalne kolegium, które spotyka się raz w tygodniu i wybiera nowości muzyczne, które są prezentowane na antenie rozgłośni. Uczestniczą w nim ludzie o różnych gustach muzycznych, a proponowane utwory prezentują szerokie spektrum gatunków muzycznych. Można stwierdzić, że cały muzyczny charakter radia zmienia się wraz z kolejnymi rocznikami studentów dołączającymi do redakcji. Większość informacji, które można zdobyć na temat Radia MORS jest ulotna i opiera się głównie na opiniach i doświadczeniach członków redakcji.

¹⁶ Urszula Doliwa, *dz. cyt.*, s. 139.

¹⁷ *Tamże*, s. 109-110.

Lista Przebojów Radia MORS obecnie

Obecnymi prowadzącymi listy (stan na 22 listopada 2019) są Kamil Kucharski i Paweł Lemke. Program nadawany jest na żywo, w każdy piątek w godzinach 17:00-19:00. O godzinie 18:00 pojawia się krótka przerwa na serwis informacyjny. Cała lista składa się z 50 utworów – 30 w poczekalni i 20 jako główna lista¹⁸. Na antenie prezentowane jest główne notowanie i 4-5 propozycji. Głosy można oddać za pośrednictwem strony internetowej radia lub w specjalnej zakładce na oficjalnej stronie Radia MORS na Facebooku. Druga opcja może być pewnym udogodnieniem dla odbiorców, ponieważ tzw. fanpage różnych instytucji mają często spory zasięg i bywają popularniejsze niż strony internetowe. Obecnie facebookowa strona Radia MORS dociera do 2654 użytkowników (stan na 26 listopada 2019)¹⁹. Jednorazowo można oddać głos na 10 utworów z listy. Głosowanie otwiera się zwykle godzinę po zakończeniu ostatniego notowania, a zamyka godzinę przed rozpoczęciem następnego. Zdarzają się przypadki, w których jeden z prowadzących nie może brać udziału w programie. Nie jest to nigdy wielkim problemem, ale warto o tym wspomnieć w kontekście fizycznej nieobecności jednego z prowadzących – Pawła Lemke. W piątek 8 listopada 2019 prowadzący listę Kamil Kucharski połączył się telefonicznie w studiu z przebywającym wtedy w Australii Pawłem, by rozmawiać o notowaniu. Lista prowadzona z innego kontynentu stała się kolejną nowością w kilkuletniej historii tego programu. Sposób prowadzenia audycji jest ograniczony przez sporą liczbę utworów (około 25), które muszą się zmieścić w ciągu dwóch godzin audycji z przerwą na około trzy minuty serwisu informacyjnego. Ogranicza to czas na rozmowy o notowaniu do zapowiadania utworów i co najwyżej krótkiej dyskusji na ich temat, a także krótkich podsumowań całego zestawienia. Spora dynamika w tego typu programach jest czymś charakterystycznym i możemy ją również zauważyć w innych listach przebojów.

¹⁸ <https://MORSjanska-lista-przebojow.panelradiowy.pl/embed.php?script=lista> [dostęp: 26.11.2019].

¹⁹ <https://www.facebook.com/radioMORS/> [dostęp: 27.11.2019].

Plan audycji z 22 listopada 2019 (literą P oznaczone są propozycje do listy)²⁰:

1. Tones and I – <i>Dance monkey</i>
2. Dawid Podsiadło – <i>Najnowszy klip</i>
Blackbear – <i>Hot girl bummer</i>
3. Baranovski – <i>Czułe miejsce</i>
4. Viki Gabor – <i>Superhero</i>
5. Dua Lipa – <i>Don't start now</i>
6. Post Malone – <i>Circles</i>
7. Niall Horan – <i>Nice to meet ya</i>
8. Meduza & Becky Hill & Goodboys – <i>Lose Control</i>
9. Smith & Thell – <i>Hotel Walls</i>
10. Tymek ft. Big Scythe & Deys – <i>Anioły i demony</i>
11. Katy Perry – <i>Harleys in Hawaii</i>
12. Kanye West – <i>Follow God</i>
Camila Cabello – <i>Liar</i>
13. Mrozu – <i>Aura</i>
14. Daria Zawiałow – <i>Hej Hej!</i>
R3hab, Zayn, Jungleboi – <i>Flames</i>
15. Jonas Brothers – <i>Only Human</i>
16. Mortas – <i>Dom</i>
17. Jax Jones & Rebe Rexha – <i>Harder</i>
Post Malone ft. Travis Scott & Ozzy Osbourne – <i>Take What You Want</i>
18. Nea – <i>Some Say</i>
19. Schafter ft. Taco Hemingway – <i>Bigos</i>
20. FLIV & Edmofo ft. Emma Peters – <i>Clandestina</i>

W powyższym przypadku oprócz wglądu do dwudziestu wybranych przez słuchaczy utworów, możemy zobaczyć piosenki z poczekalni, które pojawiły się w programie. Właściwa dwudziestka pojawia się w każdej audycji. Inaczej wygląda dobór piosenek z poczekalni oraz nowości. Autorzy wybierają niektóre utwory z poczekalni, a także

²⁰ Materiał udostępniony przez Pawła Lemke 22 listopada 2019 w trakcie audycji.

prezentują nowości, które mają się dopiero w niej pojawić po zakończeniu audycji. Całość jest wybierana przez prowadzących, jednak biorą oni pod uwagę sugestie redakcji muzycznej Radia MORS oraz słuchaczy.

Według autorów i członków redakcji Radia MORS obecny profil muzyczny, a w tym także profil *Listy Przebojów*, ma być połączeniem muzyki odtwarzanej w Programie III Polskiego Radia i w Radiu Eska. Warto w takim razie porównać ostatnie notowanie z innymi listami przebojów. Bierzemy tutaj pod uwagę wszystkie piosenki, które pojawiają się zarówno we właściwej liście, jak i poczekalni. 19 tych samych utworów znalazło się tego samego dnia na *Popliście RMF FM*²¹ i *Liście Przebojów Radia MORS*. W przypadku *Listy Przebojów Programu III* z tego samego dnia jest to 7 utworów²², a programu *2x Gorąca 20* Radia Eska 27 (stan na 28 listopada 2019²³). W przypadku ostatniej rozgłośni jest to więcej niż połowa wszystkich piosenek, które wyemitowano również w Radiu MORS. Warto zwrócić uwagę na to, że każda z tych list (lista + poczekalnia) ma łącznie inną liczbę utworów w swoich notowaniach. W RMF FM jest to 40 utworów, w Radiu Eska 76, a w przypadku Trójki – 63. Największa ich liczba w Radiu Eska może zwiększać prawdopodobieństwo występowania tych samych utworów co w Radiu MORS, jednak należy wziąć również pod uwagę format muzyczny wymienionych stacji. Radio ESKA jest rozgłośnią posiadającą format CHR (Contemporary Hits Radio) i prezentującą współczesne przeboje, w tym muzykę taneczną i hip hop. Jest skierowana głównie do młodych ludzi. W przypadku Trójki mamy do czynienia z rozgłośnią publiczną, skierowaną do szerszego grona odbiorców, wśród których znajdują się młodzi ludzie, ale także osoby w średnim i starszym wieku²⁴. Spoglądając na *Listę Przebojów Programu III* możemy zauważyć, że dominują tutaj utwory z kręgu muzyki rockowej i alternatywnej. W przypadku Eski mamy głównie muzykę pop, elektronikę i hip hop. Obydwie stacje mają na swoich listach tylko cztery

²¹ Notowanie 4516 *Poplisty RMF FM* z 22 listopada 2019 <https://www.rmf.fm/au/poplista,4516.html> [dostęp: 27.11.2019].

²² Notowanie nr 1973 *Listy Przebojów Programu III* z 22 listopada 2019 <https://lp3.polskieradio.pl/notowania/> [dostęp: 27.11.2019].

²³ Notowanie *2x Gorąca 20* z 27 listopada 2019. Eska nie archiwizuje swojej listy więc użyłem programu, który pojawił się później niż badana Lista Przebojów Radia MORS. <https://www.eska.pl/2xgoraca20/> [dostęp: 27.11.2019].

²⁴ Grażyna Stachyra, dz. cyt., s. 39-41.

takie same pozycje, co może być kolejnym dowodem na ich zupełnie odmienny format muzyczny.

Reasumując, można dojść do wniosku, że *Lista Przebojów Radia MORS* czerpie propozycje muzyczne z Radia Eska, ponieważ ponad połowa jej utworów pokrywa się z tym, co prezentuje *2x Gorąca 20*. Nie jest ona jednak jej całkowitą kopią, ponieważ znajdują się na niej pozycje, które nie pojawiają się na żadnej z wyżej wymienionych list, a są osobistym wyborem autorów audycji. Dominuje w niej format opierający się na prezentowaniu najnowszych i najbardziej popularnych przebojów dla młodzieży, jednak nie zamyka się w określonych ramach i jest otwarta na inne propozycje np. z kręgu muzyki rockowej czy alternatywnej. Warto również zwrócić uwagę na wcześniej zaprezentowaną tezę, że zawartość *Listy Przebojów Radia MORS* zależała zawsze głównie od jej prowadzących. Jeżeli w ciągu najbliższych miesięcy zmieniliby się prowadzący, to lista mogłaby przyjąć zupełnie inny format i całkowicie zmienić dobór utworów.

Komercyjne stacje radiowe takie jak, Radio Eska czy RMF FM układają swoje playlisty na podstawie popularności danych utworów. Ich podstawowym celem jest sprzedanie swojego czasu antenowego reklamodawcom. Starają się przez to wybierać takie piosenki, które najbardziej przyciągną uwagę swojej grupy docelowej, a co za tym idzie przyniosą większe zyski z reklam²⁵. Redakcje muzyczne używają w tym celu różnych środków np. sprawdzają popularność danych utworów w serwisach internetowych takich jak: Spotify, iTunes czy YouTube albo prowadzą badania na losowo wybranych grupach słuchaczy w celu sprawdzenia ich gustów²⁶. *Lista Przebojów Radia Mors* wyłamuje się przez to ze specyfiki programów muzycznych w rozgłośniach akademickich, które prezentują muzykę nie pojawiającą się w komercyjnych stacjach radiowych i całej ramówki Radia MORS, w której dominują autorskie audycje muzyczne. Zamiast tego stara się czerpać z RMF FM i Radia Eska, które chcą dotrzeć do szerokiego grona słuchaczy poprzez dobór najpopularniejszych utworów dostępnym na rynku.

²⁵ Patryk Gałuszka, *Sposoby doboru repertuaru muzycznego w tradycyjnych i internetowych stacjach radiowych*, „*Studia Medioznawcze*” 2008, nr 2.

²⁶ <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1673404,1,jak-sie-uklada-wspolczesne-radiowe-playlisty.read> [dostęp: 10.02.2020].

Podsumowanie

Próbując jak najlepiej scharakteryzować *Listę Przebojów Radia MORS* pragnę przytoczyć najważniejsze cechy, które pojawiły się w ramach powyższej analizy. Pierwsza z nich, to zależność koncepcji audycji od ich autorów. Mają oni całkowitą wolność odnośnie do doboru utworów oraz mogą realizować swoje autorskie pomysły. Studenckie rozgłośnie internetowe nie są obciążone ograniczeniami, jakie są nakładane na duże rozgłośnie komercyjne i publiczne przez ich właścicieli. Radio MORS ma co prawda swoje kolegium redakcyjne, które decyduje o programie rozgłośni, weryfikuje pomysły studentów i dołącza własne sugestie, jednak pozostawia dużą swobodę swojej redakcji. Jest to również związane z dydaktycznym charakterem Radia MORS. Studenci dzięki temu uczą się prowadzić audycje muzyczne i szlifują swój warsztat.

Zmienność i niejednorodność audycji, to kolejna ważna cecha *Listy Przebojów Radia MORS*. Wpływ na to może mieć również rotacja dziennikarzy studenckich w tego typu mediach, która wynika z tego, że media akademickie są jedynie formą wolontariatu. Po ukończeniu studiów lub jeszcze w ich trakcie, wybierają raczej pracę zarobkową, a tego typu aktywności są dla nich okazją do praktycznej nauki dziennikarstwa, a także umiejętności wypowiedzenia się. Samo zaistnienie audycji w danym roku akademickim jest uzależnione od zaangażowania chętnych studentów.

Lista Przebojów Radia MORS zachowuje cechy gatunkowe listy przebojów²⁷. Muzyka stanowi tutaj dominantę programu, ponieważ zajmuje większość czasu antenowego audycji. Wejścia prowadzących pojawiają się zawsze w przerwach pomiędzy utworami, ale muszą być krótkie i zwięzłe, żeby czasowo móc zmieścić 20 piosenek i kilka propozycji. Zachowana jest rywalizacja pomiędzy utworami, często podsycana przez samych prowadzących. Ciężko jednoznacznie ocenić skalę kontaktu z odbiorcami, który można usłyszeć podczas audycji. Słuchacze listy często piszą do prowadzących prywatne wiadomości i wyrażają opinie dotyczące granych utworów, jednak nie istnieje jeden system kontaktowania się z autorami jak np. e-mail czy posty na Facebooku. Autorzy przyjmują tutaj bardziej rolę ekspertów, którzy skupiają się na

²⁷ Tamże, s. 175-176.

opowiadaniu o granych utworach, kosztem kontaktu z odbiorcami. Program zawiera również elementy, które możemy zaobserwować w innych przytoczonych tutaj programach (*Popliście RMF FM* i *Liście Przebojów Programu III*) czyli np. istnienie „poczekalni” czy głosowanie internetowe. Jeżeli chodzi o dobór utworów do listy, to Radio MORS wzoruje się na innych programach (w szczególności na Radiu Eska), jednak ich nie kopiuje, dodając również swoje propozycje rzadziej pojawiające się na popularnych listach. Format muzyczny internetowych rozgłośni studenckich jest często niejednolity ponieważ internetowe rozgłoszenie studenckie opierają się głównie na audycjach autorskich²⁸ i ponieważ *Lista Przebojów Radia MORS* zalicza się do takich właśnie audycji. Redakcje muzyczne tych stacji mogą oczywiście przyjmować jakieś założenia dotyczące profilu muzycznego, jednak zwykle nie trzymają się ich tak sztywno, jak duże rozgłoszenie radiowe.

Bibliografia

Demartin Marta, *Radio MORS*, w: *Radioucze(l)ni: radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. Monika Białek, Magdalena Iwanowska, Warszawa 2018.

Doliwa Urszula, *Radio społeczne: trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016.

Doliwa Urszula, *Radio studenckie w Polsce*, Olsztyn 2008.

Gałuszka Patryk, *Sposoby doboru repertuaru muzycznego w tradycyjnych i internetowych stacjach radiowych*, „*Studia Medioznawcze*” 2008, nr 2.

Grzechnik Joanna, *Media studenckie i akademickie w Polsce: wczoraj-dzisiaj*, Nowy Targ 2018.

McLeish Robert, *Produkcja radiowa*, tł. Agata Sadza, Kraków 2007.

Popularna encyklopedia mass mediów, red. Józef Skrzypczak, Poznań 1999.

Stachyra Grażyna, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.

<https://MORS.ug.edu.pl/strona/41517/ramowka> [dostęp 30 grudnia 2019].

²⁸ Urszula Doliwa, dz. cyt., s. 143.

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/przebój.html> [dostęp: 26.11.2019].
<https://www.facebook.com/radioMORS/> [dostęp: 27.11.2019].
<https://www.eska.pl/2xgoraca20/> [dostęp: 27.11.2019].
<https://lp3.polskieradio.pl/notowania/> [dostęp: 27.11.2019].
<https://www.rmf.fm/au/?a=poplista> [dostęp: 27.11.2019].
<https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/radio-wyniki-sluchalnosci-wrzesien-listopad-2019-rmf-fm-liderem> [dostęp: 19.01.2020].
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1673404,1,jak-sie-uklada-wspolczesne-radiowe-playlisty.read> [dostęp: 10.02.2020].

Urszula Doliwa

(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

Edukacja medialna przez działanie – czyli historia powstania lokalnej pirackiej stacji radiowej w Piotrkowie Trybunalskim

W tym rozdziale omówiono proces zdobywania kompetencji medialnych poprzez praktykę, z wykorzystaniem własnych mediów do tego stworzonych. Przebieg tego procesu zostanie zilustrowany poprzez przedstawienie historii powstania prywatnej lokalnej stacji radiowej z Piotrkowa Trybunalskiego. Została ona potraktowana jako reprezentant rozgłośni prywatnych rodzących się na początku lat 90., które w większości były zakładane przez amatorów. Musieli oni szybko nauczyć się jak tworzyć radio w aspekcie: technicznym, organizacyjnym, programowym, ale również biznesowym. Podstawę badań stanowiła rozmowa przeprowadzona z twórcą rozgłośni – Tomaszem Stachaczykiem, kroniki radiowe, materiały prasowe oraz dokumenty zgromadzone w archiwum Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji.

Słowa kluczowe: radio, historia radia, edukacja medialna, Radio Piotrków

Media literacy in action. A history of local pirate radio station from Piotrków Trybunalski

This chapter discusses the process of improving people's knowledge and skills in media literacy, using their own media created. This process will be illustrated by presenting the history of the creation of a private local radio station from Piotrków Trybunalski. It was treated as a representative of private radio stations emerging in the early 90s, which were

mostly founded by amateurs. They had to quickly learn how to create a radio in the technical, organizational, programme but also business field. The research was based on an interview with the founder of the station – Tomasz Stachaczyk, radio chronicles, press materials and documents collected in the archives of Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji.

Keywords: radio, radio history, media literacy, Radio Piotrków

Edukacja medialna przez działanie – czyli historia powstania lokalnej pirackiej stacji radiowej w Piotrkowie Trybunalskim

Wprowadzenie

W ostatnich latach obserwujemy wzmożone zainteresowanie procesem edukacji medialnej, która zaczyna być postrzegana jako ważny element wykształcenia współczesnego człowieka o czym może świadczyć rosnąca liczba publikacji na ten temat¹, zainteresowanie tym zagadnieniem ważnych instytucji zajmujących się mediami², jak również inicjatywy na rzecz rozwoju edukacji medialnej podejmowane przez organizacje pozarządowe, szkoły, a także społeczność akademicką³. Zdaniem uznanego badacza zagadnienia Grzegorza Ptaszka edukacja medialna zajmuje się zarówno badaniem zasad funkcjonowania mediów w szerokim kontekście społecznym, kulturowym i ekonomicznym, jak i uczeniem ich rozumienia oraz kształceniem kompetencji umożliwiających nie tylko krytyczną ocenę mediów, treści czy informacji, ale

¹ W Polsce do takich publikacji można na przykład zaliczyć następujące pozycje: Janusz Gajda, *Edukacja medialna*, Toruń 2002; Janusz Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2010; Grzegorz Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0: krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019; *Edukacja medialna w dobie współczesnych zmian kulturowych, społecznych i technologicznych*, red. Agnieszka Ogonowska, Grzegorz Ptaszek, Kraków 2015; Agnieszka Ogonowska, *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Kraków 2013.

² Na ważną rolę edukacji medialnej zwraca na przykład uwagę Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji w kolejnych *Strategiach Regulacyjnych* tego organu.

³ Przykładem może być list otwarty z 21 stycznia 2019 r. wystosowany przez medioznawców reprezentujących kilkanaście uczelni zajmujących się kształceniem w zakresie dziennikarstwa z całej Polski, w którym zgłoszono postulat wprowadzenia edukacji medialnej w programach kształcenia dzieci i młodzieży.

również ich twórcze czy społeczne wykorzystywanie⁴. Medioznawcy zwracają uwagę, że edukacja medialna może być oparta na tworzeniu mediów przez uczestników tego procesu⁵. Tego typu działania bardzo dobrze wpisują się w holistyczne podejście do definiowania kompetencji medialnych, którego fundamentem jest promowanie aktywnego obywatelstwa⁶. Rozumienie kompetencji medialnych w ten właśnie sposób jest bliskie twórcom rozgłośni niekomercyjnych, często nazywanych społecznymi lub w nomenklaturze anglojęzycznej *community radio*⁷.

W tym rozdziale chciałabym pokazać, że takie podejście do edukacji medialnej można było też obserwować na masową skalę na początku lat 90. w Polsce, kiedy powstawały pierwsze prywatne stacje radiowe. Wynikało to z braku wykształconych w zakresie dziennikarstwa kadr. Nie bez znaczenia był też fakt, że wiele z tych stacji powstało jako rozgłosnie działające bez zezwolenia i w duchu sprzeciwu wobec sposobu tworzenia radia, którego ucieleśnieniem było radio publiczne. Wiele rozgłośni zostało stworzonych przez amatorów, którzy dopiero uczyli się tworzenia radia niemal w każdym jego aspekcie: technicznym, organizacyjnym, programowym, ale również biznesowym. Zapał do pracy bardziej się więc niekiedy liczył niż profesjonalne wykształcenie. Przyrost kompetencji medialnych często uzyskiwano ucząc się na własnych błędach i od siebie nawzajem.

Wyniki tych eksperymentów okazały się bardzo interesujące. Rodzące się stacje nie tylko szybko zyskały uznanie słuchaczy, ale również były w stanie stworzyć ambitną ofertę programową⁸.

⁴ Grzegorz Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0: krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019, s. 12.

⁵ Gerard Tulodziecki, Bardo Herzig, Silke Grafe, *Medienbildung in Schule und Unterricht*, Bad Heilbrunn 2010, s. 120.

⁶ Christine Trültzsch-Wijnen, María Francesca Murru, Tao Papaioannou, *Definitions and values of media and information literacy in a historical context*, in: *Public policies in media and information literacy in Europe*, red. Divina Frau-Meigs, Irma Velez, Julieta Flores Michel, London 2017, p. 91-115.

⁷ Urszula Doliwa, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016.

⁸ Urszula Doliwa, *Pirates on Air – the Programme of the First Private Radio Stations in Poland from the Early 90s*, in: *Radio Relations. Policies and aesthetics of the medium*, red. Grażyna Stachyra, Madalena Oliveira, Tiziano Bonini, Cambridge 2018, s. 159-171.

W tym rozdziale chciałabym przedstawić historię powstania takiej stacji, która, jak wiele jej podobnych, została stworzona od podstaw na początku lat 90., a istnieje już w polskim eterze od 27 lat – najpierw jako Radio Piotrków, a później jako Radio Strefa FM.

Metodologia badań

Podstawą do napisania tego rozdziału była rozmowa przeprowadzona z twórcą rozgłośni – Tomaszem Stachaczykiem, która została nagrana 6 lipca 2019 roku w Piotrkowie Trybunalskim, a następnie transkrybowana – wszystkie cytaty wykorzystane w tekście nieopatrzone przypisem pochodzą z tej rozmowy. Wywiad ten nie miał charakteru ustrukturyzowanego – był prowadzony w sposób swobodny. Wyznaczono jednak wcześniej obszary tematyczne, wokół których ta rozmowa przebiegała, takie jak: historia stacji z uwzględnieniem postaci, które odegrały szczególną rolę w rozwoju stacji, aspekty prawne, organizacyjne i techniczne, nadawany program i powody uruchomienia a także funkcjonowania rozgłośni. Informacje uzyskane podczas spotkania zostały uzupełnione o analizę źródeł zastanych. Twórca radia umożliwił wgląd w papierowe kroniki radia, które były tworzone przez kilka pierwszych lat działalności. Analizie poddano też materiały prasowe. Analiza jakościowa wypowiedzi prasowych na temat rozgłośni w owym czasie była możliwa głównie dzięki dwóm źródłom – kronice radiowej, do której wklejano niektóre artykuły i kwerendzie wycinków prasowych gromadzonym w tym okresie przez Polskie Radio i Telewizję. Teczki z wycinkami prasowymi na temat prywatnych stacji radiowych w Polsce obejmują kilka tysięcy artykułów z lat 90., wśród nich te dotyczące Radia Piotrków. Znajdują się one w zasobach Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP. Na skorzystanie z nich uzyskano specjalną zgodę. Zebrane dzięki temu materiały uzupełniono o dokumenty, które udało się pozyskać podczas kwerendy przeprowadzonej w Krajowej Radzie Radiofonii i Telewizji w okresie od listopada 2017 do listopada 2018, dotyczącej stacji radiowych powstających w latach 90. w Polsce. Szczególnie interesujące w omawianym kontekście okazały się protokoły przesłuchań

wnioskodawców ubiegających się o przyznanie koncesji w pierwszym procesie koncesyjnym – w tym zespole Radia Piotrków.

Geneza powstania rozgłośni

W 1969 roku na podstawie wydrukowanego w *Małej encyklopedii* PWN schematu generatora lampowego czternastoletni uczeń jednego z piotrkowskich liceów skonstruował amatorski nadajnik. Sercem urządzenia była wyjęta z telewizora lampa.

„Tam nawet opornika nie było. To wszystko 220 V zasilane, więc z przepisami BHP za wiele nie miało to wspólnego. Ale doświadczenia już jakieś miałem, bo elektronika zawsze mnie interesowała”.

Źródłem dźwięku był zasilany z baterii mikrofon węglowy, a elementem promieniujący antena telewizyjna. „Oczywiście to było zaprzeczeniem jakichkolwiek zasad elektroniki, ale działało”. Nadana wówczas audycja nie była zbyt skomplikowana „Raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy. Słyszać mnie?”. Zadaniem kolegów było jeżdżenie rowerami po okolicy i nasłuchiwanie. Nadajnik jednak trzeba było rozmontować i to jeszcze przed powrotem rodziców z pracy. Lampa była wyjęta z telewizora – najcenniejszego wtedy sprzętu w domu i to bez zgody rodziców, a poza tym czasy nie sprzyjały tego rodzaju eksperymentom. Monopol Polskiego Radia w zakresie nadawania trwał i nic nie zapowiadało jego zakończenia. Konstrukтором nadajnika był późniejszy założyciel Radia Piotrków Tomasz Stachaczyk, uczeń IV Liceum Ogólnokształcącego w Piotrkowie Trybunalskim. Marzenia o prawdziwej rozgłośni udało mu się zrealizować wiele lat później.

Zanim to jednak w ogóle było możliwe, potrzebne były miesiące przygotowań i pracy. Przydały się tu techniczne umiejętności twórcy stacji i jego wielka fascynacja radiem. Po latach wspomina on:

„Do radia podchodziliśmy jak do czegoś magicznego. Radio było wielką tajemnicą. Jak to tam te prądy biegną. Dlaczego to

jest słycać. Mikrofon i tak dalej... No do tego trochę zainteresowań muzycznych. Trzeba wspomnieć Radio Luksemburg słuchane w nocy na falach średnich. Jazda po skali. Później krótkofalarstwo – rozmowy z całym światem. Wtedy nie było Internetu. Trzeba było mieć urządzenia, które samemu budowałem, bo moich rodziców nie było stać na to. Potem poszedłem do liceum, które było bardzo blisko mojego domu. Zdarzało się tak, że szedłem na lekcję i po sprawdzonej obecności wychodziłem niby do toalety, a w rzeczywistości uciekałem przez okno do domu. Brałem do ręki klucz telegraficzny i stukając alfabetem Morse’a z jakimiś tam Japończykami nawiązywałem łączność i wymieniałem się raportami”.

W rozwijaniu radiowych zainteresowań pomagało regularne czytanie czasopisma „Radioamator”, książek na temat techniki i działalność w klubach łączności. Pomocne okazały się studia najpierw na kierunku fizyka, później zamienione na wychowanie techniczne na Uniwersytecie Łódzkim. Po studiach Tomasz Stachaczyk pracował jako nauczyciel techniki w szkole oraz stworzył własny zakład elektroniczny, którym to zajęciom cały czas jednak towarzyszyło krótkofalarskie hobby. Nadszedł jednakże moment, kiedy to krótkofalarstwo przestało wystarczać. Tomasz Stachaczyk następująco wspomina powody zainteresowania założeniem rozgłośni lokalnej.

„Miałem taki okres w życiu, że lekko otarłem się o politykę, lekko, bardzo lekko, jako człowiek dwudziestoparoletni. No, w jakimś tam, powiedzmy, małym fragmencie uczestniczyłem w tych przemianach końca lat osiemdziesiątych. Nie chcę tego tematu rozwijać, ale to w jakiś sposób też mnie sprowokowało do tego, że taka potrzeba szerszego działania na niwie komunikacji społecznej się pojawiła”.

W realizacji tego pomysłu bardzo przydatne okazały się zdobyte umiejętności i doświadczenie w zakresie elektroniki. To nie były jednak czasy, w których można było pójść do sklepu i po prostu kupić nadajnik. W przypadku braku odpowiednich środków na sprowadzenie nadajnika z zagranicy, pozostawało wykonanie go samemu. Pierwszy nadajnik

przerobiony został ze złomowanego radiotelefonu o mocy 10 W, a radiolinia została wykonana na bazie przyrządu pomiarowego, używanego do naprawy sprzętu RTV i domowego odbiornika radiowego⁹. Kosztowało to autora pomysłu wiele nocy spędzonych w równocześnie prowadzonym Zakładzie Elektroniki Przemysłowej „Eltom” – starania te zakończyły się jednak sukcesem. Oprócz nadajnika potrzebnych było wiele innych sprzętów: magnetofony, mikrofony, kable – prace nad dostosowaniem ich do potrzeb radia trwały prawie rok.

Gromadzony sprzęt trzeba było przetestować. Nadajnik po raz pierwszy uruchomiono już 30 grudnia 1991 na bloku przy ówczesnej ulicy Tadeusza Żarskiego, w którym istniał kiedyś klub krótkofalarski. Początkowo retransmitowano Radio Łódź, które w Piotrkowie było dzięki temu dodatkowo słuchane na innej częstotliwości. Po kilku tygodniach, gdy okazało się, że fakt takiej retransmisji nie budzi większego zamieszania i kontrowersji, zaczęto retransmitować stacje satelitarne.

Powstanie rozgłośni

Gdy zgromadzono odpowiedni sprzęt, zaczęto przygotowania do rozpoczęcia działalności stacji nadającej własne programy. Data, którą na to wydarzenie wybrano, nie była przypadkowa. Twórcy radia zależało, by była charakterystyczna i łatwa do zapamiętania – tak jak 1 kwietnia (Prima Aprilis) – dzień, w którym powstała słuchana i podziwiana przez niego Trójka. 1 czerwca, czyli Dzień Dziecka, wydawał się dniem idealnym, nawet lepszym niż trójkowy. Dniu Dziecka towarzyszą przecież same pozytywne emocje, no i pogoda zazwyczaj dopisuje. Pomysł narodził się podczas słuchania urodzinowej audycji Trójki 1 kwietnia 1991 roku. Nieco ponad rok później radio ruszyło – choć nie wszyscy byli przekonani, że był to odpowiedni ku temu czas.

Tu Radio Piotrków – te słowa popłynęły w eter na 70,1 MHz dokładnie 1 czerwca 1992 roku o godzinie 18. W tym okresie uzyskanie zezwolenia na nadawanie było niemożliwe. Ustawę o radiofonii i telewizji, która stworzyła szansę na ubieganie się o koncesję radiową przyjęto

⁹ Radio Piotrków, *O nas*, [online] <<http://www.strefa.fm/page/o-nas>> [dostęp: 12.11.2016].

dopiero 29 grudnia 1992 roku¹⁰. Otwarcie Radia Piotrków, jak na nielegalnie działającą stację, było jednak wyjątkowo huczne. Prasa donosiła o strzelających korkach od szampana. Wstęgę, a właściwie zastępującą ją kabel mikrofonowy, przecinał ówczesny Prezydent Piotrkowa Trybunalskiego Michał Rżanek. Był też wiceprzewodniczący Rady Miejskiej Jacek Tworkowski, dyrektor Wojewódzkiego Domu Kultury Barbara Ulikowska, kurator oświaty i wychowania Wojciech Mystkowski i dyrektor Miejskiego Ośrodka Kultury – Zbigniew Bujakowski, a także przedstawiciele policji, firm i innych mniejszych pirackich rozgłośni, które już wtedy w Piotrkowie działały (Radio Young Flower, Radio 178).

Tomasz Stachaczyk nie ukrywa, że była to próba legitymizacji działalności nielegalnego radia. Żeby tego dokonać, posłużono się pewnym fortelem:

„Trzeba było pójść do komendanta policji, że Pan Prezydent będzie i Pana Komendanta obecność będzie też mile widziana. Błyskawicznie do Pana Prezydenta, z informacją, że będzie Pan Komendant Policji i Pan Prezydent będzie bardzo mile widziany itd. No i ponieważ powstanie radia było czymś spektakularnym, nawet dla polityków i działaczy lokalnych, nie bardzo można było to lekceważyć”.

Zebraniem wręczano karty Klubu Sympatyków Radia Piotrków¹¹. Pierwszą audycję poprowadził polonista Marek Gryniewicz, a wzięli w niej udział goście zaproszeni na otwarcie.

Warto powiedzieć, że w zakładanie radia zaangażowane było początkowo szersze grono osób. Byli to Jacek Domagalik, Janusz Surma, Danuta Pisarek, Wojtek Dąbrowski, prawnicy piotrkowscy, m. in. Karol Ibanowicz. Utworzono nawet Spółkę „Radio Pasma Piotrków”. Została ona zawiązana 20 czerwca 1991 roku i wpisana 26 czerwca 1991 roku do Rejestru Handlowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy

¹⁰ Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. 1993 nr 7 poz. 34.

¹¹ *Radio „Piotrków” wyruszyło w teren. Słuchacie pasma UKF 70,1 MHz, „7 dni” z 4 czerwca 1992 roku.*

w Piotrkowie Trybunalskim¹². Członkowie grupy nie chcieli jednak w większości ryzykować uruchomienia radia przed pojawieniem się prawnych regulacji w tym zakresie.

Tomasz Stachaczyk był jednak przekonany, że czekać nie warto. Radio wystartowało pod nazwą Radio Piotrków. Jego założyciel tak wspomina proces jej wybierania:

„Długo myślałem, myślałem, mówię tak – wystartujemy, niech się nazywa Radio Piotrków, żeby było identyfikowalne, zresztą taki jakiś patriotyzm lokalny i jakieś te tęsknoty, żeby gdzieś mieć tu swoje radio też odegrały swoją rolę. No później zrobiliśmy jakiś konkurs na nazwę, ale słuchacze też w zasadzie chcieli bardziej to Radio Piotrków”.

Twórcę rozgłośni, który zdecydował się zaryzykować i niezwłocznie uruchomić stację, wsparło jedynie kilku członków powstałej wcześniej grupy inicjatywnej – szefem organizacyjnym został między innymi Jacek Domagalik, który jednak szybko z radia odszedł.

Edukacja medialna w praktyce

Tworzenie stacji radiowej wymaga posiadania wielu umiejętności i wiedzy, którą często twórcy rozgłośni radiowych z początku lat 90. nie dysponowali, o czym może świadczyć wypowiedź założyciela radia w Piotrkowie Trybunalskim:

„Prowadzenie stacji radiowej to jest taka, powiedzmy, wielowątkowa sprawa, to jest takie dzieło naprawdę dość złożone, i sądzę że trzeba posiadać umiejętności z wielu dziedzin życia, tak bym powiedział, czy wiadomości z wielu działów tej wiedzy prawda, która jest człowiekowi dostępna. Bo nie wystarczy mieć zdolności techniczne, bo same techniczne zdolności no pozwolą mu uruchomić no nadawania. Ale samo nadawanie bez treści po

¹² KRRiT, Koncesja Nr 047/K/2010-R.

prostu nie ma sensu. Więc trzeba troszeczkę mieć pojęcia o tym, co do tych ludzi chciałoby się, z czym by chciałoby się dotrzeć. Dalej potrzebna jest pewna wiedza wyczucie, ekonomiczne, no bo można mieć pomysły na to, co mówić, można mieć umiejętności, jak to technicznie zrobić, ale jeżeli nie będzie pieniędzy na opłacenie rachunku za prąd, no to przedsięwzięcie też upadnie, więc trzeba tutaj też trochę takiej smykałki mieć”.

Owa „smykałka” często zastępowała akademickie wykształcenie poświadczane stosownymi dyplomami. Sprzyjał temu również fakt, że radio początkowo nie było pomyślane jako przedsięwzięcie biznesowe. Było realizacją pasji grupy zapaleńców i odpowiedzią na pewne społeczne zapotrzebowanie, bo radio od samego początku wzbudziło wielkie zainteresowanie i bardzo szybko zdobyło słuchaczy. W tym pierwszym okresie działalności ogromną rolę odegrał Wojciech Dąbrowski, który konstruował wraz z założycielem sprzęt nadawczy i pomógł zgromadzić zespół tworzącej się stacji. Janusz Surma był jedyną osobą posiadającą pewne doświadczenie radiowe zdobyte w Studenckim Radiu Żak Politechniki Łódzkiej. Jego zdolności organizacyjne i umiejętności informatyczne również okazały się bardzo pomocne. Największy wkład w tworzenie programu mieli Paweł Małolepszy i Jacek Bykowski – którzy choć nie posiadali doświadczenia, to okazali się nieprzeciętnymi osobowościami i talentami radiowymi. Piotrkowskim reporterem radiowym był zaś Jacek Stępnicki. Osoby tworzące rozgłośnie na początku pracowały w niej za darmo. Z czasem do współpracy z nową rozgłośnią zaproszono osoby związane z innymi pirackimi rozgłośniami w Piotrkowie.

Rozgłośnia nadawała początkowo tylko dwie godziny własnego programu dziennie. W pozostałych godzinach retransmitowano Sky Radio, a także inne zagraniczne stacje. Entuzjastów gotowych dołączyć do zespołu społeczników tworzących program nie brakowało. Byli to najczęściej licealiści z piotrkowskich szkół średnich, a więc osoby, które wciąż się uczyły. To, czego z pewnością brakowało początkowo w rozgłośni, to doświadczenie i wiedza, jak „robi się” radio. Był to więc czas eksperymentów programowych i technicznych, uczenia się na własnych błędach.

Pewnych wzorców szukano też w istniejących już wtedy rozgłośniach prywatnych. Bardzo ważnym źródłem informacji na temat tego jak zorganizować działalność takiej stacji była wymiana doświadczeń między ich twórcami. Radio Piotrków chętnie angażowało się w działania na rzecz integracji rozgłośni prywatnych. W maju 1993 roku dołączyło do Stowarzyszenia Polskiej Prywatnej Radiofonii pod kierownictwem Wojciecha Reszczyńskiego. Jej właściciel został członkiem Sądu koleżeńskiego powołanego przy tym Stowarzyszeniu¹³. Twórca rozgłośni, Tomasz Stachaczyk, wspomina wsparcie jakie otrzymał od założyciela Radia WaWa Wojciecha Reszczyńskiego, długie rozmowy z Andrzejem Wojciechowskim, założycielem Radia Zet czy redaktorem Pawłem Piszczkiem z Radia Eska. Stacja szybko zaczęła się rozwijać – po miesiącu na żywo nadawano już w godzinach od 8 do 11 i od 18 do 20¹⁴. Między 8 a 9 można było słuchać utworów muzycznych z płyt, kaset i płyt kompaktowych. Od 9 do 10 nadawano serwis informacyjny i gorące wieści z Piotrkowa. Wieczorem królowały programy muzyczne przeplatane jednak serwisami informacyjnymi o 18, 19 i 20¹⁵. Po roku układ ramowy programu obejmował już niemal cały dzień.

Rozgłośnia szybko zaczęła też gromadzić wokół siebie bohemy artystyczną miasta. Z radiem przez lata współpracowali członkowie zespołów, które były gwiazdami przeglądów piosenki poetyckiej i studenckiej, takich jak Smak Jabłka (Paweł Małolepszy) i Grzmiąca Półlitrowa (Janusz Surma); malarz Piotr Gajda, poloniści, historycy i muzycy. Miało to istotne przełożenie na program, w którym eksperymentowano i do którego tworzenia podchodzono niezwykle kreatywnie. Dość powiedzieć, że już na początku lat 90. powstawały słuchowiska radiowe¹⁶, a na potrzeby reklamy lokalnych firm i programów tworzone autorskie piosenki, scenki, skecze itp. W 1992 roku poranne programy prowadził Amerykanin z Kalifornii Michael Reister, który ze słuchaczami o 7.30

¹³ Pierwsze Walne Zgromadzenie Stowarzyszenia odbyło się od 13 do 14 maja 1993 roku w Warszawie, dokumenty z I zjazdu zarchiwizowano w pierwszej kronice Radia Piotrków.

¹⁴ B. a., *Tu, Radio Piotrków*, „7 Dni”, czerwiec 1992.

¹⁵ *Tamże*.

¹⁶ Już na pierwsze święta Bożego Narodzenia przygotowano 13. odcinkowe słuchowisko „Jak zabić karpia”; program ramowy Radia Piotrków z 23 grudnia 1992 roku zarchiwizowany w pierwszej kronice Radia Piotrków.

witał się słowami *Jak leci laleczki*, bo tylko tyle po polsku potrafił powiedzieć¹⁷. Niektóre zespoły, takie jak Lady Pank czy Big Cyc, były tak zaprzyjaźnione z dziennikarzami stacji, że nie tylko przyjeżdżały do rozgłośni, ale także organizowały w Piotrkowie wspólne z radiowcami imprezy.

Radio stało się też ważnym animatorem życia społecznego w mieście. Na przykład przy okazji urodzin rozgłośni, stacja organizowała szereg koncertów i imprez na skalę wcześniej w mieście niespotykaną. Trwały one kilka dni i obejmowały także takie wydarzenia jak na przykład wyścigi samochodowe czy zawody wędkarskie o Puchar Redaktora Naczelnego Radia Piotrków. Mecz zorganizowany w drugą rocznicę powstania – Radio Piotrków – Radio Bełchatów na stadionie zgromadził 11 tysięcy widzów – więcej niż jakikolwiek ligowy mecz w mieście. Piotrkowianie czuli dumę, że w ich mieście coś zaczyna się dziać:

„Piotrkowskie ulice i place nareszcie zatętniły życiem. Pokazaliśmy, że umiemy coś takiego zorganizować i potrafimy wspaniale się bawić, że wcale nie jesteśmy gorsi od mieszkańców innych miast”¹⁸.

Stacja starała się też wywiązywać z roli czwartej władzy i kontrolować działalność lokalnych decydentów. Odwiedzając studio politycy musieli się mierzyć z odpowiedziami na trudne i często niewygodne pytania – jak na przykład prezydent miasta, który tłumaczył się z faktu wyasfaltowania drogi do swojego domu częściowo z publicznych pieniędzy¹⁹. Pytania zresztą mogli zadawać nie tylko dziennikarze, ale też sami mieszkańcy. Stacja pełniła też istotne funkcje społeczne – pomagała w odnalezieniu zagubionej dziewczynki, informowała o zmianach ruchu miejskim, zbierała pieniądze na Wielką Orkiestrę Świątecznej Pomocy i operację chorego chłopca.

¹⁷ Andrzej Kobalczyk, *Hallo Poland, hallo Poland*, „7 Dni”, sierpień 1992, s. 1, 3.

¹⁸ Zespół redakcyjny Radia Piotrków, *Zawsze z Tobą. Drugie urodziny Radia Piotrków*, „7 dni”, 7 czerwca 1994, s. 13-16.

¹⁹ B. a., *Radio „Piotrków” i „Siódemka”*, „7 dni”, 16 lipca 1992, s. 2, 4.

Działalnością nowej piotrkowskiej rozgłośni z czasem zainteresowała się Państwowa Agencja Radiokomunikacji. Radio Piotrków, spodziewając się wizyty, wstrzymało w tym dniu nadawanie²⁰. Tuż przed świętami Bożego Narodzenia 1992 roku na właściciela radia została jednak nałożona kara w wysokości 800 tysięcy złotych²¹. Agencja nakazała zaprzestanie nielegalnego nadawania, do którego to nakazu stacja z Piotrkowa, podobnie jak wiele innych w kraju, nie zamierzała się dostosować. Przyczyny takiego podejścia wyjaśnia Tomasz Stachaczyk.

„To było takie nieposłuszeństwo obywatelskie, które służyło dobrej sprawie i większość ludzi zdawała sobie z tego sprawę, także tych, którzy musieli te kary wymierzać. Nie tak dawno właśnie miałem kontakt z niestety nieżyjącym już prokuratorem, który prowadził w mojej sprawie przesłuchanie i dochodzenie i po latach się tłumaczył, że starał się nie szkodzić, no i rzeczywiście tak było”.

Radio nie zaprzestało też emisji 1 lipca 1993 roku, kiedy to zaczęły obowiązywać przewidziane ustawowo sankcje karne za taką działalność.

Podsumowanie

Naród kocha swoich piratów – tak zatytułowano artykuł, który opublikowano w rocznicę powstania Radia Piotrków i nie było w tym stwierdzeniu wiele przesady²². Radio było słuchane powszechnie w domach, urzędach, sklepach i kawiarniach. Z badań przeprowadzonych przez biuro Pollup z Warszawy w maju 1993 roku wynikało, że Radia Piotrków, istniejącego wówczas od niespełna roku, słuchało 43% mieszkańców, czyli niemal dwa razy więcej niż kolejnej stacji, która znalazła się

²⁰ *Piraci i telewizja*, „Tygodnik Solidarność” nr 49, 6 grudnia 1991.

²¹ Kopia tego nakazu karnego z 21 grudnia 1992 roku znajduje się w pierwszej kronice Radia Piotrków.

²² W. Ibroń, *Naród kocha swoich piratów*, „7 dni”, 1993, 21 (103), 27 maja 1993, s. 1-9.

w zestawieniu, czyli Programu I Polskiego Radia (28%) i niemal dziewięć razy więcej niż regionalnej rozgłośni publicznej Polskiego Radia – Radia Łódź (5%)²³. W kronice rozgłośni zachowały się liczne pocztówki i listy z dowodami sympatii, a czasami z uwagami do programu przesyłanymi przez słuchaczy. Nawiązanie bliskich relacji nie byłoby możliwe, gdyby nie zespół redakcyjny, który traktował społeczność lokalną, swoich słuchaczy, jako punkt odniesienia. Z pasją starał się jak najlepiej służyć mieszkańcom Piotrkowa:

„[...] radio jest pasją, a nie obowiązkiem. Wszyscy przychodzimy tu, by najlepiej robić to, co umiemy i lubimy. Dodaje nam wiary myśl, że ktoś na to czeka. Istnienie radia nie byłoby bowiem możliwe bez szerokiej – coraz szerszej akceptacji mieszkańców Piotrkowa. Telefon dzwoni bez przerwy. Za jego pośrednictwem powierzacie nam Państwo, najrozmaitsze sprawy, zadajecie pytania, składacie propozycje. A czasem mówicie tylko „dziękuję za muzykę” albo „lubię ten program” – i to pozwala nam pracować. Wiąż ze słuchaczami odczuliśmy najmocniej w pierwsze radiowe Boże Narodzenie. Oszołomiła nas ilość życzeń. Zaskoczyły spontaniczne reakcje na gwiazdkowy program. Telefonowali do nas ludzie samotni i smutni, którym Radio Piotrków wypełniło pustkę, dotkliwą szczególnie podczas świąt. Dzięki Wam wiemy, że to, co robimy, ma sens. Gramy dla Was – dopóki tego chcecie”²⁴.

Z czasem radiu zaczęła przybywać konkurencja. W końcu roku 1992 powstało Radio Bełchatów, którego zasięg obejmował też Piotrków. Krytycznym momentem dla stacji było także pojawienie się w eterze Radia Manhattan z Łodzi, które w niecały rok po starcie Radia Piotrków, zaczęło nadawać dokładnie na tej samej częstotliwości co radio z Piotrkowa, czyli 70,1 MHz²⁵. Wymusiło to zmianę pasma na 69,9 MHz.

²³ Badania przeprowadzone przez Biuro Pollup mieszczące się w Warszawie przy ulicy Dunikowskiego 8, w maju 1993 roku, zarchiwizowane w Kronice Radia Piotrków.

²⁴ Zespół redakcyjny Radia Piotrków, *69,9 Radio Piotrków*, „7 dni”, 1 czerwca 1993.

²⁵ B. A., *Czy Radio Manhattan zagłuszy Piotrków*, „7 dni”, 15 kwietnia 1993, s. 1, 3.

W końcu, po wielu miesiącach oczekiwania, Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji opublikowała ogłoszenie o możliwości starania się o koncesję na nadawanie w różnych miejscach w kraju. Było ono powodem poważnego zaniepokojenia wśród twórców rozgłośni – nie przewidziano w nim bowiem ani jednej częstotliwości w paśmie 66-74 MHz dla województwa piotrkowskiego, mimo że na przykład w województwie łódzkim ogłoszono możliwość starania się aż o 22 takie częstotliwości²⁶. Ostatecznie zdecydowano jednak o dodaniu częstotliwości na dolnym i górnym UKF także dla województwa piotrkowskiego. Umożliwiło to złożenie Radiu Piotrków 30 września 1993 roku wniosku o przyznanie koncesji. Przedstawiciele Radia Piotrków zostali również zaproszeni na przesłuchania przed Krajową Radą Radiofonii i Telewizji²⁷ i, jak podkreślali dziennikarze „Gazety Łódzkiej”, byli do tego spotkania świetnie przygotowani, znacznie lepiej niż przedstawiciele stacji z Łodzi. Chwalono delegację z Piotrkowa za znajomość Ustawy o radiofonii i telewizji, a także prawa autorskiego²⁸. Starania rozgłośni o koncesję wsparł ówczesny prezydent Piotrkowa Michał Rżanek, który przyjechał również na przesłuchania. 31 marca 1994 roku Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji zdecydowała o przyznaniu koncesji pierwszym lokalnym stacjom radiowym w Polsce – było wśród nich Radio Piotrków²⁹.

Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach grantu [2019/33/B/HS3/01442]

Bibliografia

- B. A., *Czy Radio Manhattan zagłuszy Piotrków*, „7 dni”, 15 kwietnia 1993.
B. a., *Radio „Piotrków” i „Siódemka”*, „7 dni”, 16 lipca 1992.

²⁶ Płom, *Radio Piotrków? – Gramy!*, „Dziennik Piotrkowski”, 1 lipca 1993, s. 5.

²⁷ KRRiT, *Protokół z przesłuchań wnioskodawców ubiegających się o lokalne częstotliwości radiowe i telewizyjne w woj. łódzkie, sieradzkie, piotrkowskie, skierniewickie*, 14.03. – 15.03. 1994, Przesłuchania prowadzili Marek Markiewicz i Marek Siwiec, Archiwum KRRiT, sygnatura 196/13.

²⁸ P. Wesołowski, J. Bilicka, *Górą teren. Krajowa Rada słucha i dowcipkuje*, „Gazeta Łódzka”, 16 marca 1994.

²⁹ PAP, *Bender za Markiewicza*, „Dziennik Piotrkowski”, 1 kwietnia 1994.

B. a., *Tu, Radio Piotrków*, „7 Dni”, czerwiec 1992.

Doliwa Urszula, *Pirates on Air – the Programme of the First Private Radio Stations in Poland from the Early 90s*, in: *Radio Relations. Policies and aesthetics of the medium*, red. Grażyna Stachyra, Madalena Oliveira, Tiziano Bonini, Cambridge 2018.

Doliwa Urszula, *Radio społeczne – trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy*, Olsztyn 2016.

Edukacja medialna w dobie współczesnych zmian kulturowych, społecznych i technologicznych, red. Agnieszka Ogonowska, Grzegorz Ptaszek, Kraków 2015

Gajda Janusz, *Edukacja medialna*, Toruń 2002; Janusz Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2010.

Ibroń W., *Naród kocha swoich piratów*, „7 dni”, 27 maja 1993.

Kobalczyk Andrzej, *Hallo Poland, hallo Poland*, „7 Dni”, sierpień 1992.

KRRiT, *Koncesja Nr 047/K/2010-R*.

KRRiT, *Protokół z przesłuchań wnioskodawców ubiegających się o lokalne częstotliwości radiowe i telewizyjne w woj. łódzkie, sieradzkie, piotrkowskie, skierniewickie*, 14.03 – 15.03. 1994, Przesłuchania prowadzili Marek Markiewicz i Marek Siwiec, Archiwum KRRiT, sygnatura 196/13.

Ogonowska, Agnieszka, *Współczesna edukacja medialna: teoria i rzeczywistość*, Kraków 2013.

PAP, *Bender za Markiewicza*, „Dziennik Piotrkowski”, 1 kwietnia 1994.

Piraci i telewizja, „Tygodnik Solidarność” nr 49, 6 grudnia 1991.

Płom, *Radio Piotrków? – Gramy!*, „Dziennik Piotrkowski”, 1 lipca 1993.

Ptaszek Grzegorz, *Edukacja medialna 3.0: krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019;.

Radio „Piotrków” wyruszyło w teren. Słuchacie pasma UKF 70,1 MHz, „7 dni”, 4 czerwca 1992.

Radio Piotrków, *O nas*, [online] <<http://www.strefa.fm/page/o-nas>>

Trültzsch-Wijnen Christine, Murru María Francesca, Papaioannou Tao, *Definitions and values of media and information literacy in a historical context*. in: *Public policies in media and information literacy in Europe*, red. Divina Frau-Meigs, Irma Valez, Julieta Flores Michel, London 2017.

Tulodziecki Gerard, Herzig Bardo, Grafe Silke, *Medienbildung in Schule und Unterricht*, Bad Heilbrunn 2010.

Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. 1993 nr 7 poz. 34.

Wesołowski P., Bilicka J., *Górą teren. Krajowa Rada słucha i dowcipkuje*, „Gazeta Łódzka”, 16 marca 1994 r.

Zespół redakcyjny Radia Piotrków, *69,9 Radio Piotrków*, „7 dni”, 1 czerwca 1993.

Zespół redakcyjny Radia Piotrków, *Zawsze z Tobą. Drugie urodziny Radia Piotrków*, „7 dni”, 7 czerwca 1994.

Magdalena Szydłowska
(*Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie*)

Wywiad radiowy – złożona relacja dziennikarza z interlokutorem na podstawie prac Maryny Okęckiej-Bromkowej

Relacja z interlokutorem jest jedną z najbardziej interesujących figur w dziennikarstwie radiowym. Ta klasyczna forma dialogowa wypowiedzi odpowiada społecznej naturze człowieka i istocie aktów komunikowania. Jest to nacechowana sytuacyjnie formuła, zindywidualizowana i wypracowywana przez dziennikarza. Maryna Okęcka-Bromkowa, dziennikarka radiowa, stworzyła własną koncepcję relacji ze swoimi rozmówcami, opartą na klasycznych pytaniach, ale także na pogłębionej interakcji z bohaterami wywiadów. Jest to interesująca formuła i intrygująca koncepcja pozyskiwania danych, interesująca z perspektywy badacza, ale także praktyka. Niniejsze rozważania są głosem w dyskusji poświęconej gatunkowi wywiadu.

Słowa kluczowe: radio, wywiad, archiwum, dziennikarstwo, antropologia kultury, kultura ludowa

Radio interview – complex relationship between the journalist and the interlocutor based on the work of Maryna Okęcka-Bromkowa

The relationship with the interlocutor is one of the most interesting figures in the radio journalism. This classical form of the dialogue contains information about the social nature of the human being and the essence of the communication acts. It is a special formula, individualized and developed by the journalist. Radio Journalist Maryna Okęcka-Bromkowa

created an individual conception of the relations with her interlocutors, based on classic questions, but also on an in-depth relationship with them. This is an interesting formula and an intriguing conception of data obtaining from the researcher's perspective and also practice's perspective.. This topic – an intriguing journalistic genre will be discussed and analyzed in the text.

Keywords: radio, interview, archive, journalism, culture anthropology, folk culture

„Przeprowadzanie wywiadów wcale nie jest proste.
Ludziom tylko tak się wydaje.
Głupotą jest myśleć, że to prosta sprawa”
Oriana Fallaci

Wywiad – szczególna relacja z interlokutorem, jest jedną z najbardziej interesujących figur w dziennikarstwie radiowym. Ta klasyczna forma dialogowa wypowiedzi związana jest ze społeczną naturą człowieka. Jest to nacechowana sytuacyjnie formuła, zindywidualizowana i wypracowywana przez dziennikarza. Jest podstawową formą procesu komunikowania, jednocześnie jest czynnością konceptualną, „złożoną intelektualnie zarówno dla osoby pytającej, jak i dla pytanej. Uczestnicy całkowicie muszą poświęcić mu uwagę, jeśli chcą osiągnąć maksymalny efekt”¹.

Wywiad jest gatunkiem, który wpisuje dziennikarza w rolę aktywnego uczestnika procesu komunikowania, z możliwością elastycznego postępowania w jego procesie. Znamienna jest jego dialogowa postać, przemienność ról nadawcy i odbiorcy bądź odbiorców. Ta wypowiedź przynajmniej dwojga rozmówców winna być spójną, kompletną formą, rozdzielnie, w postaci niezależnych wypowiedzi, niestanowiąca autonomicznej całości znaczeniowej.

Definiując gatunek należy oprzeć się na interesujących propozycjach badaczy. Stanisław Sierotwiński określa wywiad jako rozmowę

¹ Tony Werner, *Umiejętności w komunikowaniu się*, tł. Natasza Skąlecka, Wrocław 1999, s. 215.

przeprowadzoną przez dziennikarza z budzącą zainteresowanie osobą, celem opublikowania zamierzeń, poglądów². Michał Szulczewski podkreśla, iż wywiad składa się z krótkich pytań dziennikarza i dłuższych odpowiedzi interlokutora. Zwraca on także uwagę, że wywiad może mieć bardzo różny charakter, od czysto informacyjnego, aż po publicystyczny³. Zdaniem Zygmunta Saloniego wywiad prasowy jest niedokładnym, przestylizowanym zapisem rozmowy⁴. Niekiedy znajdziemy w nim zjawiska charakterystyczne dla dialogu, ale nie występują one nigdy w takim nasileniu, jak w autentycznej rozmowie⁵.

Poszukując paradygmatu wywiadu dziennikarskiego wśród form zdialogizowanych należy przyjąć, że wywiad jest podstawową figurą dziennikarską. Na łamach, na antenie, na wizji jest formalizacją dialogu między dziennikarzem a źródłem informacji, przetransponowaną w obszar publiczny, na użytek odbiorcy. Naturalnie strukturę i funkcję wywiadu określają parametry medium. W przypadku radia formalizacja wywiadu to zastąpienie słowa zarejestrowanego słowem zmontowanym i wyemitowanym. Oczywiście reglamentuje to bezpośredniość kontaktu z interlokutorem, nadaje kontekst fabularny. Ów zabieg wynika z uwarunkowań edytorskich medium. Radio ma jednak walor dodatkowy – fonia pozwala na pewną bezpośredniość, pozory obcowania z podmiotami wywiadów, nie bez przyczyny określa się radio mianem medium intymnego, pozwalającego na niemal rzeczywisty kontakt „z głosami z eteru”. Marshall McLuhan wskazuje, iż:

„Radio działa na większość ludzi w sposób intymny, osobisty, nawiązując nić porozumienia pomiędzy autorem i lektorem tekstu, a słuchaczem [...] jest to podstawowa cecha tego przekaznika, który

² *Słownik terminów literackich*, red. Stanisław Sierotwiński, Wrocław 1998, s. 89.

³ Michał Szulczewski, *Informacja*, w: *Teoria i praktyka dziennikarstwa*, red. Bartłomiej Golka, Mięczystaw Kafla, Zbigniew Mitzner, Warszawa 1964, s. 91-92.

⁴ Zygmunt Saloni, *Tzw. pisma użytkowe*, Warszawa 1968, s. 72.

⁵ Liczne definicje znaleźć można także we wskazanej bibliografii przedmiotowej: Zbigniew Bauer, *Wywiad prasowy: gatunek i metoda*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Kraków 2000, s. 186-196; Janina Frasz, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 1999, s. 82-83; Wojciech Furman, *Gatunki dziennikarskie – specyfika ich tworzenia i redagowania*, Rzeszów 2000, s. 67-73; Włodzimierz Głodkowski, *Wywiad, czyli rozmowa na temat*, Warszawa 1999; Małgorzata Kita, *Wywiad prasowy: język, gatunek, interakcja*, Katowice 1998; Andrzej Magdoń, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000, s. 87-102.

potrafi psychikę jednostki i całe społeczeństwo zmienić w jeden wielki rezonator”⁶.

Dlatego wywiady radiowe mają w swym zasobie jeszcze wartości dodane, jest to więc dla dziennikarzy atrakcyjne medium ze specyficznymi walorami, dzięki którym ów niewidzialny przekaz staje się tak realistyczny.

Maryna Okęcka-Bromkowa, dziennikarka radiowa, stworzyła własną koncepcję relacji ze swoimi rozmówcami, opartą na klasycznych pytaniach, ale także na pogłębionej interakcji z bohaterami wywiadów. Jej atutem była bezpośredniość i bezpretensjonalność:

„Można z każdego tematu coś zrobić i każdy człowiek jest ciekawy i po prostu cały cymes polega na tym, żeby jakoś rozdrętwić człowieka, żeby ten człowiek zaczął być sobą, żeby, przestał się zgrywać, żeby zaczął mówić normalnie, żeby na nikogo nie pozował. Że jeżeli jest zupełnie prosty, prymitywny. Niech on będzie przy mikrofonie prosty prymitywny. Po prostu, żeby przestał się krępować, żeby nie bał się ani mnie, ani mikrofonu. Żeby człowiek miał zaufanie do mnie, że ja z niego idioty nie zrobię w audycji... i tyle”⁷.

Jest to więc w jej przypadku wyjątkowa, interesująca formuła i intrygująca koncepcja pozyskiwania danych, wywołana doświadczeniami i osobistymi odniesieniami.

Maryna Okęcka-Bromkowa, a właściwie Maria Okęcka-Bromkowa – pisarka, poetka, animatorka kultury, folklorystka, dziennikarka radiowa, to jedna z najwybitniejszych postaci związanych z Rozgłością Polskiego Radia w Olsztynie, choć sytuowanie jej jedynie w rozgłośni regionalnej jest nadużyciem, bowiem od samego początku, mieszkając w Olsztynie, stale współpracowała i tworzyła na potrzeby Polskiego Radia w Warszawie. Jej audycje były ściśle zaprogramowane i osadzone w ramówce, co wpisało ją w grupę najbardziej rozpoznawalnych

⁶ Herbert Marshall McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, tł. Natalia Szczucka, Warszawa 2004, s. 211.

⁷ Halina Asmann-Wierzyńska, *Reportaż spod pierzyny*, 1977 r., Archiwum Radia Olsztyn SA.

twórców radiowych drugiej połowy XX wieku. Potwierdzeniem tej tezy może być fakt, iż posiada swój biogram w *Leksykonie twórców Polskiego Radia*⁸.

Maryna Okęcka urodziła się 26 czerwca 1922 roku, w rodzinie Bronisława Okęckiego i Heleny z Pomianowskich. Przyszła na świat w Uściługu nad Bugiem, dziś na granicy polsko-ukraińskiej. Tam rozpoczęła się jej, jak sama definiowała, „okaleczone dzieciństwo, rozwód rodziców i szkoła życia u Babci Duszki w Stadnikach nad Horyniem”⁹. Przyszła na świat w zasobnym ziemiańskim domu. Po rozwodzie rodziców Maria i jej siostra zostały przy ojcu. Matka zupełnie nie interesowała się losem dzieci. Ojciec umieścił córki w Stadnikach, w majątku ciotecznej babka Marii – Jadwigi Mogilnickiej. Było to bez wątpienia dzieciństwo osamotnione, choć doświadczenie gromadzone w miejscu tak otwartym i godnym, gdzie sieroty pierwszo wojenne znalazły chwilową przystań, zapewne wywarło wpływ na jej tożsamość. Potem uczyła się w tzw. „przyzwoitej szkole przedwojennej dla panien” z dobrych ziemiańskich domów – w Liceum Gospodarstwa Wiejskiego, prowadzonym przez siostry Niepokalanki w Jazłowcu, na Podolu. Była to bez wątpienia edukacja gruntowna, lecz niedopełniona, przeszkodziła wojna. W 1940 roku Maryna zamieszkała wspólnie z ojcem w Markpolu, gdzie Okęcki pracował jako leśniczy, i był to jedyny wspólny czas ojca i córki. Poinformowana przez sąsiadów o nadchodzącym niebezpieczeństwie, Maria uciekła z leśniczówki pod osłoną nocą, pozostawiając ojca, który był zajęty „leśnymi sprawami”. Ojciec podzielił los wielu Polaków, został zamordowany przez ukraińskich nacjonalistów. Rzeź wołyńska zaszyfruje nigdy nie odnaleziony ślad ojca.

Maria Okęcka udaje się do Lwowa, w którym pozostanie do końca wojny. Początkowo mieszka u stryja Janusza Okęckiego, ale z uwagi na trudną sytuację wujostwa musi rozpocząć samodzielne funkcjonowanie. Utrzymywała się pracując jako zielarka, następnie zostaje karmicielką wszy w Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami profesora Weigla. We Lwowie na osiem miesięcy trafia do aresztu śledczego

⁸ *Leksykon twórców Polskiego Radia*, red. Andrzej Sowa, Rafał Habielski, t.1, Warszawa 2006, s. 126.

⁹ Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Okęcka-Bromkova Maryna, 584, t. 2, Maria, Marysienka, Maryna, *Wspomnienia Barbary Rochali z Okęckich*, styczeń 2004, rękopis.

Gestapo przy ul. Łąckiego. Udaje się jej przeżyć, choć na słupach ogłoszeniowych jej nazwisko znalazło się w spisie straconych. Miasto opuściła w 1945 roku.

Los tułaczy zawiedzie ją najpierw do Katowic (gdzie ucieka wraz z grupą lwowskiej inteligencji), a potem do Olsztyna. Trafia tam, podążając śladem Jadwigi Mogilnickiej, która była przekonana o jej śmierci. Ponownie ich losy łączą się, na nowej ziemi, nieodkrytej, innej, nieco podobnej do rodzinnych przestrzeni. Tu Okęcka początkowo pracuje w banku i tam pomału krystalizują się jej zainteresowani literackie. Było to bezpośrednim powodem zmiany zatrudnienia i dołączenie do jeszcze wówczas stosunkowo niewielkiego grona redakcyjnego Ekspozytury Polskiego Radia w Olsztynie. Tam pozostanie do emerytury¹⁰. Maryna Okęcka-Bromkova¹¹ zmarła 15 października 2003 roku¹².

Warto nadmienić, iż okoliczności związane z gromadzeniem danych i prowadzeniem tak licznych wywiadów przez Marię Okęcką na terenie całej Polski, były nader sprzyjające. Już na początku lat 50. w Ekspozyturze Polskiego Radia w Olsztynie rozpoczęto zapisywanie świadectw pamięci ludności miejscowej, a także nowo przybyłych. Była to konsekwencja współpracy, a potem nieformalnego przejęcia obowiązków Państwowego Instytut Sztuki, z którym związani byli wybitni twórcy i działacze społeczni. Ekspozytura Instytutu zakończyła swoją działalność 30 czerwca 1958 roku¹³. Niejako automatycznie prace kontynuowali dziennikarze radiowi, początkowo była to grupa kilkorga

¹⁰ Dziennikarka opuściła olsztyńską rozgłośnię w szczególnej chwili. W wyniku weryfikacji podczas stanu wojennego, w styczniu 1982 r., z uwagi na działalność w „Solidarności”, otrzymała negatywną ocenę. Jednak w związku z przejściem na emeryturę Maryny Okęckiej-Bromkovej w czerwcu 1982 r., Prezydium Komitetu Wojewódzkiego zaakceptowało wniosek komisji weryfikacyjnej w sprawie udzielenia dziennikarce urlopu okolicznościowego, a następnie wypoczynkowego, aż do czasu rozwiązania umowy o pracę. Decyzja została zatwierdzona i wprowadzona w życie. Okęcka-Bromkova wraca jeszcze do radia w 1989 roku jako współautorka audycji „Solidarności”. Ale jest to już jej ostatni radiowy epizod.

¹¹ Maryna Okęcka poślubiła radiowego kolegę Bohdana Bromka, wspólnie z nim przez lata nagrywała i opracowywała wiele wywiadów, choć najczęściej na kosztach audycji widnieje tylko jej nazwisko.

¹² Magdalena Szydłowska, *Codziennosc zapisana i zapamietana: tropami poetki, dziennikarki i pisarki Maryny Okęckiej-Bromkovej*. w: *Radio w cyfrowym świecie: regionalne rozgłośnie radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn 2016, s. 114-126.

¹³ Jan Chłosta, *Warmiak z Podhala: Władysław Gębik – pedagog, folklorysta, literat*, Olsztyn 2006, s. 101.

redaktorów, wkrótce po zatrudnieniu Okęcka zmonopolizowała te działania, tym bardziej, że w aktywności zawodowej współtowarzyszył jej przyszły mąż – Bohdan Bromek.

Jej cechy osobowe predestynowały ją do tej roli. Była wyrazista, posiadała urok osobisty, swoistą ciekawość świata, umiejętność szybkiego myślenia i analizowania danych. Wiedza i osobiste doświadczenia były zapewne także jej niewątpliwymi atutami. Sally Adams i Wynford Hicks wskazują, że są to cechy nieodzowne dla dziennikarza specjalizującego się w wywiadach, a Okęcka posiadała je w nadmiarze¹⁴. Dodatkowo atrakcyjność jej własnego losu zapewne wpływała na poszukiwanie i definiowanie tożsamości innych, ale przede wszystkim determinantą była chęć poznania i zapisania losu znikających:

„Nagrałam kiedyś u takiej jednej babci dwadzieścia piosenek. Wykorzystałam trzy. Reszta została na taśmie. Myślałam, że wykorzystam do następnej audycji. Ktoś złapał taśmę i skasował. No, więc wzięłam wóz, pojechałam do babci, żeby jeszcze raz to samo z babcią nagrać. Babcia już nie żyła [...] Oni umrą i to wszystko z nimi umrze. Już nigdy nie będzie można powtórzyć ani ballady ludowej Szarlotty Ludorf, ani piosenki o Kościuszcze, ani piosenek, czy opowiadań o powstaniu 1863 r. Tego wszystkiego, co tu przetrwało od wieków, że umrą ludzie i umrą te wszystkie opowiadania, gawędy, legendy, baśnie, piosenki. Zaczęłam chować taśmy”¹⁵.

Okęcka tym samym definiuje swoją rolę i rozpoczyna realizację imponującego zbioru wywiadów. Pierwsze nagrania pochodzą już z 1956 r. Z tego roku szczęśliwie zachowało się 15 audycji zarejestrowanych m.in. w Lesznie, Najdymowie, Nowej Wsi, Pilcu, Rynie i Szczytnie. Realizacją

¹⁴ Hicks i Adams wskazują na rolę dziennikarza w relacji z interlokutorem, a także na jego predyspozycje osobnicze. Stworzona przez nich niemal instruktażowa pozycja sprawnie definiuje narzędzia i sam akt wywiadu. Sally Adams, Wynford Hicks, *Wywiad dziennikarski*, tł. Katarzyna Franek, Kraków 2007, s. 10-11 i nn.

¹⁵ Halina Assman-Wierzyńska, dz. cyt.

akustyczną zajęli się Jerzy Farsewicz, Witold Nowosz i Stanisław Piotrowicz¹⁶.

Zainteresowania Maryny Okęckiej-Bromkowej z jednej strony są przejawem tęsknoty za małą ojczyzną, zaś z drugiej, kapitalnym pomysłem na przeniesienie tak ważnych tradycji na nowy grunt. Można to rozumieć dwojako, z jednej strony, jako nowe miejsce zamieszkania, nowe terytorium do zagospodarowania i zasiedlenia, z drugiej – możliwość zapisania przestrzeni identyfikacji kulturowej za pośrednictwem nowego nośnika pamięci – radia. Bez względu na to, czy owe działania wpisują się w politykę historyczną państwa, czy też są przejawem realizowania pamięci kulturowej, są dowodem realizowania świadomej ciągłości kulturowej.

Można owo działanie wpisać w nurt zorganizowanego i zinstytucjonalizowanego gromadzenia pamięci, wszak radio, jako instytucja realizująca praktyki dotyczące przeszłości narodu (zwłaszcza w okresie PRL-u – aktywności zawodowej Bromkowej), jest ku temu wręcz stworzone. Ta skierowana na kumulację dóbr niematerialnych kultury ludowej aktywność umożliwiła podjęcie szalenie trudnego, wymagającego pasji, wiedzy i doświadczenia zajęcia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na nieco szerszy aspekt tego rodzaju praktyk. W tę koncepcję wpisuje się model elektronicznego gromadzenia pamięci. Ma on wymiar niematerialny, a przez budowanie zespołu pamięci i definiowanie go w postaci tematycznie katalogowanych treści, jego emitowanie i zabezpieczenie

¹⁶ Należą one do najstarszych zachowanych nagrań w olsztyńskim radiu. Oto pierwsze zachowane audycje z Archiwum Folkloru olsztyńskiego Radia:

1. ARO, AF, M. Okęcka, *Mówi Anna Kuczke*, Real. W. Nowosz (na taśmie znajdują się ballada o Dadaju, opowieści o jeziorze Mielno, opisy zwyczajów wielkanocnych, zagadki ludowe), sygn. 102, 1956.
2. ARO, AF, M. Okęcka, *Opowiada Fryc Rynkiewicz*, Real. J. Farsewicz (opowiadania o budowie kościoła w Św. lipce, o Żydzie w Reszlu, o młynie, w którym straszły i o czarnym kamieniu i diable, wspomnienia wojenne, zagadki, piosenki), sygn. 114, 1956.
3. ARO, AF, M. Okęcka, *Opowiada Max Mazuch*, Real. W. Nowosz (m.in. wspomnienia z okresu Plebiscytu, II wojny światowej i o życiu codziennym), sygn. 119, 1956.
4. ARO, AF, M. Okęcka, *Opowiada Wilhelmina Leykowa*, Real. J. Farsewicz (o zamku w Szczytnie i weselnym spotkaniach na Warmii), sygn. 14, 1956.
5. ARO, AF, M. Okęcka, *Śpiewa Charlotte Rudolf*, Real. J. Farsewicz, sygn. 29, 1956.
6. ARO, AF, M. Okęcka, *Śpiewa Charlotte Rudolf*, Real. J. Farsewicz (opowieści o zwyczajach żniwnych, wiersze i piosenki), sygn. 24, 1956.
7. ARO, AF, M. Okęcka, *Śpiewa Charlotte Rudolf*, Real. J. Farsewicz (zwyczaje żniwne i weselne na Mazurach), sygn. 25, 1956.

przybiera charakter rytuału. Radio jest zatem rekonstruktorem i kanałem przekąźnikowym do niesienia pamięci zbiorowej, kulturowej, społecznej. Sam dziennikarz jako źródło pośrednie poznaje i przekazuje zinterpretowane dane, konfrontując się z nimi, reinterpreterując je, nadając im w ten sposób wartość. Ta reprezentacja w postaci zbioru o określonej zawartości wpływa również na jej rangę. Stygmat zapisu kultury ludowej, a więc danych o określonym charakterze demograficznym, pozostaje na drugim planie. Istotą zdaje się celowość zapisywania żywej pamięci, pamięci kulturowej jednostki, spoiwa wspólnoty narodowej. Tu nie ma znaczenia jej mitologizacja, czy też deformacja. Co więcej, w ujęciu Okęckiej- Bromkowej, pamięć nie była też egzemplifikacją regionalną, a całościowym (ogólnopolskim) ujęciem zjawiska.

Zbiory z lat 1957-1978, czyli z dziewiętnastu lat jej aktywności zawodowej, które zachowały się w Archiwum Radia Olsztyn, ale także w Centralnej Fonotece Polskiego Radia, zostały skategoryzowane następująco:

- folklor ogólny (gawędy, bajki, dykteryjki, piosenki) 13.261'
- folklor myśliwski 3.068' 20''
- folklor robotniczy 362'30''

Dodatkowo w tzw.: Archiwum Warmii i Mazur w taśmotece radia w Olsztynie znajduje się zasób składający się z 1196 piosenek oraz 718 gawęd, legend, baśni, opowiadań, o zwyczajach itp. Zawiera 1914 pozycji, nagranych na 173 taśmach, o łącznym minutażu 5419 minut. I jeszcze jeden zbiór, mianowicie – Archiwum gawęd, dykteryjek, legend i opowieści myśliwskich, efektów. W nim łącznie 950 pozycji nagranych na 103 taśmach, o łącznym minutażu 2798 minut. Zatem jest to imponujący materiał, intrygujący nie tylko badaczy mediów, ale także antropologów, socjologów, historyków¹⁷.

¹⁷ Magdalena Kropacz-Szydłowska, *Od Ekspozytury Polskiego Radia do Radia Olsztyn S.A.*, Olsztyn 2012, s. 201-203.

Tab. 1 Wywiady Maryny Okęckiej-Bromkowej

Rok	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980		
Liczba nagrań	15	14	25	45	28	28	16	23	16	6	4	5	6	14	12	5	10	2	6	8	9	8	3	11	12	14	7
Wspomnienia																											
Opowieści	12	13	5	28	16		2	6	2	1	6	0	5	0	4	4	4	0	4	2	2	3	2	3	0	2	0
Piosenki																											
Muzyka																											
Legнды																											
Bańńie	3	1	1	13	12	0	6	0	6	1	1	0	1	1	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Poezja																											
Przystówia																											
Muzyka	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Audycje zrealizowane na podstawie wywiadów	0	0	0	4	0	2	7	17	7	12	5	5	4	1	2	4	5	1	2	5	1	8	9	12	7	7	

Źródło: Badania własne autorki

Łącznie w taśmotece radiowej zachowały się 333 wywiady o różnym minutażu, począwszy od kilkunastu minut, aż po dłuższe, godzinne, kilkugodzinne formy zapisane na kilku taśmach¹⁸. Najczęściej bohaterami są pojedynczy rozmówcy, niewielkie grupy interlokutorów, ale także są nagrania zbiorowe. Często na jednym nagraniu, poza tematycznym wywiadem są także przyśpiewki, baśnie, legendy, dykteryjki, wiersze.

Nie ma systematyki podróży, największa liczba nagrań pochodzi z terenu Warmii i Mazur, choć wywiady były realizowane na terenie całego kraju. Warto zwrócić uwagę, że intensyfikacja nagrań ma miejsce na początku lat 60., wówczas Okęcka zaczyna realizację cykli na potrzeby Polskiego Radia w Warszawie. Oto miejsca peregrynacji mikrofonowych:

1956-1961: Warmia, Mazury, Kurpie, Kresy Wschodnie

1962: Rzeszowszczyzna, Opolszczyzna

1963: Mazowsze, Żywiecczyzna, Kielecczyzna, Sanoczczyzna, Ziemia Lubuska

1964: Ziemia Garlicka

1965: Kaszuby, Suwalszczyzna, Dolny Śląsk, Wielkopolska, Ziemia Sierocka, Opolszczyzna, Babimojszczyzna

1966: Podlasie, Górny Śląsk, Tatry

1967: Małopolska

1968: Ziemia Płocka, Ziemia Iłżecka

1969-1972: Warmia, Mazury

1973: Ziemia Łódzka

Interesujące jest, że były to realizacje na potrzeby określonych audycji, wpisanych w cykle i konkretne magazyny. Wartością dodaną jest to, że zachowały się oryginalne, niezmontowane nagrania. Można na tej podstawie wychwycić styl wypowiedzi i prowadzenia dialogu z interlokutorami. Okęcka wciela się w rolę partycypacyjną, formułuje pytania,

¹⁸ Obecnie zbiór jest częściowo zdigitalizowany, podstawą jest jednak zasób zachowany na taśmach, który jest jednak nieuporządkowany i wymaga dalszych badań.

podpowiada, naprowadza, czasami wręcz uzupełnia relacje¹⁹. Mamy tu do czynienia z wywiadem niestandardyzowanym, pozwalającym na znaczna swobodę prowadzącemu jak i interlokutorowi. Cechą tej formy jest spontaniczność, dygresyjność, pozwalająca czasami na penetrację nowych przestrzeni, niezaplanowanych, ale istotnych miejsc pamięci²⁰. Tym bardziej, że Okęcka zachowuje „złotą zasadę” wywiadu osobistego, mianowicie, realizuje go w prywatnej przestrzeni interlokutorów, dbając w ten sposób o intymność i bezpieczeństwo bohaterów. Przy okazji oczywiście ma możliwość eksploracji pamięci materialnej za sprawą źródeł w postaci: zdjęć, listów i innych przedmiotów... Jej bohaterami są „pamiętający”, dzięki którym ma szansę zapisać i zabezpieczyć dane. To mieszkańcy wsi, miasteczek, zwykli bohaterowie dnia codziennego.

Walther von La Roche wskazuje, że dziennikarz ma do wyboru bardzo wiele ról, wobec których orientuje swoją taktykę²¹. Dziennikarka sięga po nie z premedytacją. Staje się zarówno pośrednikiem, wyłącznie realizującym nagrania, ale także pośrednikiem-pomocnikiem artykułującym opinie, precyzującym i pointującym wypowiedzi rozmówcy. Można przypisać Okęckiej również rolę partnera – ucznia, z pozoru nieznanego tematu, zaabsorbowanego zagadnieniem bądź partnera – eksperta wchodzącego w polemiki konfrontacyjnego znawcy. Zatem całe spektrum postaw i klasycznych formatów implikuje omawiane wywiady, jest to działanie intuicyjne, niewyuczone, niezwykle uważne.

Można oczywiście pójść śladem klasycznego podziału wywiadów, wskazanego przez niemieckiego teoretyka Hansa Joachima Netzera²². Są to wywiady dotyczące faktów, pokazujące wyłącznie bohaterów

¹⁹ Jest to kapitalny materiał badawczy z perspektywy medioznawczej, socjologicznej, określane jako wywiad swobodny, podczas którego wskazywany jest jedynie temat wypowiedzi. Okęcka często stosuje figurę otwartą: „Powie mi pan/pani o...”; „A jak to było, przypomina sobie pan/pani...”; „A zna pan/pani wiersz/piosenkę. A może inne...”. Następnie słucha i nagrywa. Istotną rolę w tej formule pełni pomysłowość badacza, w tym przypadku dziennikarki. Choć wydaje się, że Okęcka pełni podwójną funkcję. Wszak nagrania częściowo wykorzystuje w wydawanych książkach. Zob. Barbara Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 46-47.

²⁰ Mam tu na myśli pewne emblematyczne zasoby danych pamięci indywidualnej, które są reprezentatywne dla danej grupy, większej społeczności. Głódkowski, *dz. cyt.*, s. 20.

²¹ Walther von La Roche, *Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland, Oesterreich, Schweiz*, München 2001, s. 142.

²² Zbigniew Bauer, *Wywiad prasowy: typologia i struktura*, Kraków 1998, s. 142; Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, Wojciech Furman, *Gatunki dziennikarskie, Teoria. Praktyka*. Język, Warszawa 2006.

– swoiste studia postaci; wreszcie wywiady odnosi się do przekonania rozmówcy. Ale w wypadku Maryny Okęckiej-Bromkowej byłoby to uproszczenie. Są to formy hybrydowe, niejednorodne, implikowane osobowością twórczyni, wywiady intencjonalne. Dbano o formę dodatkowo scalała przekaz. W swej pracy od samego początku dziennikarka była perfekcjonistką, która wymaga wiele od innych, ale przede wszystkim od siebie:

„Zawsze jak robię audycję, to myślę sobie o tym. Raz żebym się nie wstydziła podpisać imieniem i nazwiskiem. Dwa zrobić ją tak, żebym miała świadomość, że słuchacz nie zamknie głośnika”²³.

Joanna Chłosta-Zielonka, z uwagi na zastosowanie podobnej formuły przekazu, porównuje dorobek i działania Okęckiej-Bromkowej z dokonaniem amerykańskiego socjologa Oscara Lewisa, mianowicie do metody tzw. dokumentów osobistych. Chłosta-Zielonka pisze, że:

„Powstałe z nagranych, a następnie opracowanych przez autora opowieści układają się w wyraziste całości fabularne przypominające powieść, więcej – także jako powieści czytane”.

To niezwykle celne spostrzeżenie rzeczywiście sytuuje dorobek dziennikarki w bardzo szerokim kontekście²⁴.

Jej wywiady znakomicie wpisują się w nurt historii mówionej. Jest to rejestrowany (na dowolnym nośniku audio lub wideo) wywiad narracyjny skupiony na indywidualnym doświadczeniu przeszłości, dający opowiadającemu możliwość jak najpełniejszego przekazania swego doświadczenia i podzielenia się refleksją nad nim, nieograniczony czasowo, do którego to wywiadu mówca posiada pełnię praw autorskich. W tej formule każdy uzyskuje możliwość swobodnego wypowiedzenia się, bez względu na indywidualne predyspozycje narracyjne.

²³ Halina Assmann-Wierzyńska, dz. cyt.

²⁴ Joanna Chłosta-Zielonka, *Życie literackie Warmii i Mazur w latach 1945-1989*, Olsztyn 2010, s. 313.

Michael Frisch w 1990 r. dzielił historię mówioną na nurt „more history” i „anti-history”²⁵. W podejściu „more history” miarą wartości informacji ustnych jest ich wkład w poszerzenie naszej znajomości przeszłości – dostajemy „więcej historii”, kumulujemy wiedzę. Drugi nurt historii mówionej to ten, jak pisze Frisch, w którym kładzie się nacisk na sam proces tworzenia relacji ustnej od momentu nawiązania pierwszego kontaktu z rozmówcą do publikacji. To historia kształtowana przez imperatyw etyczny i ten wymiar jest w niej najistotniejszy. Tutaj na pierwsze miejsce wysuwają się postulaty zadośćuczynienia przez oddanie głosu wykluczonym, nieuprzywilejowanym, przemilczanym, zmarginalizowanym, przegranym. W tym kontekście Okęcka oddała głos pomatu znikającym, zabierającym swoje doświadczenia bezpowrotnie. Jednocześnie mnogość gromadzonych relacji pozwala na poszerzenie wiedzy, na konfrontacyjność. Zatem ta narracja, zorganizowana w cykle zabezpiecza całą naszą wiedzę o danym fragmencie przeszłości.

Pamięć zaniedbana ulega zniekształceniu, zatem praktykowanie pamięci w różnorodnej formule winno być celebrowane. W tym miejscu warto odnieść się do ciekawej retorycznej figury, tzw. żywej pamięci, jej przetwarzania i gromadzenia. Jest to istotne zagadnienie w dyskursie tożsamościowym społeczeństw, bez względu na jego terytorialną obecność. Żywa pamięć, spoiwo wspólnoty, ważny składnik myślenia narodowego pozwala na identyfikację jednostki, ale także szerszej społeczności²⁶. Jest ona w tym kontekście własną wizją przeszłości, tożsamości kulturowej, społecznej. Robert Traba pisze, iż z perspektywy posiadania wspólnego losu, wspólnego repertuaru znaków symbolicznych, w które pamięć społeczna przemienia wydarzenia i postacie z przeszłości jest wartością samą w sobie²⁷. Twórcą koncepcji pamięci zbiorowej, która precyzyjnie wpisuje

²⁵ Michael Frisch. *A Shared Authority: essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany 1991, p. 159-161.

²⁶ Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości: polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 252-253.

²⁷ Tamże.

w siebie żywą pamięć jest Maurice Halbwachs²⁸. Definicję doprecyzowali Jan i Aleida Assmann, wskazując na obecność w kategorii pamięci i zapamiętywania hierarchicznej struktury, w której punktem wyjścia są indywidualne wspomnienia przekazywane następnym pokoleniom²⁹. Badacze określili je mianem pamięci komunikacyjnej. Czyli ustnie przekazywanymi doświadczeniami i tradycjami w okresie około trzech pokoleń od dnia zdarzenia, przez co stają się potencjalnie wiarygodne. Drugi etap budowania pamięci to pamięć zbiorowa. Kategoria ostateczna to pamięć kulturowa. Jest to kapitalna próba analityczna umożliwiająca zdefiniowanie różnorodnych wymiarów pamięci³⁰. Ta definicja idealnie wręcz implikuje dokonania Maryny Okęckiej-Bromkowej.

Maryna Okęcka-Bromkowa wywiady realizowane na potrzeby radia wpisywała także w swój dorobek literacki. Jej działania prozatorskie pozostają częściowo w ścisłym związku z pracą dziennikarską. Obejmują one teksty oparte na dokumentacji radiowej, m.in.: *Nad jeziorem bajka śpi*³¹. Jest to najstarszy zbiór pochodzący z 1962 roku. Kolejny tom opracowany i wydany na podstawie radiowych materiałów, oryginalny źródłowo, to gawędy i historie myśliwskie, rzecz o atutach mazurskich terenów łowieckich, pt. *Z kolankiem i bez*. Cechą charakterystyczną dokumentu jest jego oryginalny język. Bromkowa pozostawia historie w pierwotnym brzmieniu zgodnie zresztą z radiową zasadą, iż język bohatera jest walorem dodanym, autentycznym, uwiarygodniającym przekaz. Trzecia pozycja dopełniająca radiową trylogię, to zbiór poezji ludowej również gromadzonej w trakcie peregrynacji z mikrofonem pt. *Śpiewa wiatr od jezior*.

²⁸ Paul Ricoeur, *Pamięć. Historia. Zapomnienie*, tł. Janusz Margański, Kraków 2000, s. 157-163. W ostatnich latach można zaobserwować duże zainteresowanie kwestiami pamięci, pamięci historycznej i pamięci zbiorowej, punktem odniesienia jest tutaj liczące wiek dzieło Maurice Halbwachsa poświęcone właśnie tym zagadnieniom. Co ciekawe jest to dociekanie ponadczasowe i uniwersalne, większość badaczy zajmujących się wskazanymi problemami chętnie odwołuje się do klasyka. Maurice Halbwachs, *Spółeczne ramy pamięci*, tł. Marcin Król, Warszawa 2008.

²⁹ Jan Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, tł. Stefan Dyroff, Rafał Żytyńiec, „Borusia”, 2003 nr 29-30, s. 11-16.

³⁰ Tamże.

³¹ Jest to sto pięćdziesiąt opowieści, rozmaite odmiany bajki ludowej przeniesione z radiowego archiwum. Podobnie zresztą jak precyzyjne opisy nagrań w archiwum, tutaj również przy każdym tekście widnieje jego autor.

Maryna Okęcka-Bromkowa pozostawiła po sobie niezwykley dorobek. Umiejętność obserwacji świata i jej notowanie nadały mu charakter dokumentu, świadectwa czasu minionego. Owa wielopoziomowa narracja stanowi odtworzenie i zapis historii życia jednostek, wpisanych we wspólny pejzaż kulturowy. Paul Connerton mówi o retoryce odtworzenia, zatem udzielaniu głosu tym, którzy w innym wypadku pozostaliby milczący, jeśli wręcz nie przeminęliby bez śladu³². W tym kontekście dorobek poetki, pisarki, dziennikarki jest wyjątkowy. Tworzy swoistą wspólnotę pamięci, świadomości wspólnego istnienia, w czasie wspólnego losu. Ta przekazywana ustnie, notowana na taśmie radiowej i na kartach książek, spuścizna pokoleń jest jak najbardziej z tą koncepcją tożsama.

Bibliografia

- Adams Sally, Hicks Wynford, *Wywiad dziennikarski*, Kraków 2007.
- Archiwum Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Okęcka-Bromkowa Maryna, 584, t. 2, Maria, Marysieńka, Maryna, *Wspomnienia Barbary Rochali z Okęckich*, styczeń 2004, rękopis.
- Assmann Jan, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, tł. Stefan Dyroff, Rafał Żytyniec, „Borussia”, 2003 nr 29-30.
- Assmann-Wierzyńska Halina, *Reportaż spod pierzyny*, 1977 r., Archiwum Radia Olsztyn SA.
- Bauer Zbigniew, *Wywiad prasowy. Typologia i struktura*, Kraków 1998.
- Chłosta Jan, *Warmiak z Podhala: Władysław Gębik – pedagog, folklorysta, literat*, Olsztyn 2006.
- Chłosta-Zielonka Joanna, *Życie literackie Warmii i Mazur w latach 1945-1989*, Olsztyn 2010.
- Connerton Paul, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tł. Marcin Napiórkowski, Warszawa 1989.
- Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Kraków 2000.
- Fras Janina, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 1999.

³² Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tł. Marcin Napiórkowski, Warszawa 1989, s 59-61.

- Frisch Michael, *A Shared Authority: essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, Albany 1991.
- Furman Wojciech, *Gatunki dziennikarskie: specyfika ich tworzenia i redagowania*, Rzeszów 2000.
- Głodkowski Włodzimierz, *Wywiad czyli rozmowa na temat*, Warszawa 1999.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamieci*, tł. Marcin Król, Warszawa 2008.
- Kita Małgorzata, *Wywiad prasowy: język, gatunek, interakcja*, Katowice 1998.
- Kropacz-Szydłowska Magdalena, *Od Ekspozytury Polskiego Radia do Radia Olsztyn S.A.*, Olsztyn 2012.
- La Roche Walther, *Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland, Oesterreich, Sweiz*, München 2001.
- Leksykon twórców Polskiego Radia*, red. Andrzej Sowa, Rafał Habielski, t. 1, Warszawa 2006.
- Magdoń Andrzej, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000.
- McLuhan Herbert Marshall, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, tł. Natalia Szczucka, Warszawa 2004.
- Radio w cyfrowym świecie: regionalne rozgłośnie radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn 2016.
- Ricoeur Paul, *Pamięć. Historia. Zapomnienie*, tł. Janusz Margański, Kraków 2000.
- Saloni Zygmunt, *Tzw. pisma użytkowe*, Warszawa 1968.
- Słownik terminów literackich*, red. Stanisław Sierotwiński, Wrocław 1998.
- Szacka Barbara, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003.
- Teoria i praktyka dziennikarstwa* red. Bartłomiej Golka, Mieczysław Kafla, Zbigniew Mitzner, Warszawa 1964.
- Traba Robert, *Przeszłość w terażniejszości: polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Warner Tony, *Umiejętności w komunikowaniu się*, tł. Natasza Skątecka, Wrocław 1999.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Warszawa 2006.

Znaczenie językowego nacechowania postaci w reportażu Katarzyny Michalak *Studnia*

Główną materią radiowego reportażu artystycznego (feature) są autentyczne pod względem językowo-brzmieniowym wypowiedzi bohaterów. Owa naturalność „mowy żywej” jest możliwa do zarejestrowania dzięki pogłębionemu spotkaniu reportażysty z jego interlokutorem, podczas którego musi dominować atmosfera zaufania. W prezentowanym artykule został poddany analizie i interpretacji reportaż zatytułowany *Studnia*, w którym żywy język mówiony zostaje zestawiony ze zwięzłym, oficjalnym, skupiającym się wyłącznie na faktach – newsem. Powstały w wyniku tego zabiegu kontrast jest ważnym elementem dramaturgii dzieła radiowego i pomaga autorowi w zbudowaniu uniwersalnego przesłania audycji.

Słowa kluczowe: reportaż radiowy, język, news, metafora, starość

The Language of the Characters and Its Meaning in "The Well" – a radio documentary by Katarzyna Michalak

The substance of a radio documentary (feature) is the authentic language of its characters, authentic both in terms of linguistic and tonal features. To be able to capture in the recording the naturalness of „living speech”, a reporter has to develop a deeper level of understanding with the character, based on the atmosphere of trust. The present article provides an analysis and interpretation of a radio feature entitled "The Well", where the living spoken language is juxtaposed with concise, official, factual language of a piece of news. The resultant contrast becomes a major tension-building component of the documentary, helping the author to convey the universal message.

Keywords: a radio feature, language, news, mataphore, oldness

Z pewnością media nie „wytwarzają” ludzkiego życia, najwyżej w pewnym stopniu – większym lub mniejszym – na nie wpływają¹.

Wpływ na sposób myślenia odbiorców (a zatem także na ich życiowe wybory), przybliżanie tego, co nieznanne; pobudzanie do refleksji nad światem i człowiekiem – to świadomy, założony cel, który wyznaczają sobie autorzy reportaży: prasowych, radiowych, telewizyjnych. Reportaż to akt wypowiedzi, którego intencją jest wyrwanie odbiorcy ze stanu obojętności, wzbudzenie współczucia, empatii². Proces ten dokonuje się jednak najpierw w osobie autora. To on jako pierwszy spotyka się z doświadczonym przez los człowiekiem, z wyartykułowaną przez niego opowieścią. Owo spotkanie: jego przebieg, atmosfera, towarzyszące mu emocje – jak podkreślał Ryszard Kapuściński – przekłada się później na „temperaturę” tekstu³. Trzeba doświadczyć, żeby zaświadczyć – głosił Kapuściński⁴.

Bliska relacja reporter – bohater jest szczególnie pożądana w procesie powstawania audialnej odmiany reportażu. Każdy reportaż opowiada o zdarzeniach i sytuacjach zaistniałych w rzeczywistości, jednak w reportażu dźwiękowym relacjonują je – własnym głosem – nagrani przez autora bezpośredni ich uczestnicy bądź świadkowie. Faktycznie, nie jest to wyłącznie opowieść o wydarzeniach, ale raczej o osobistym przeżyciu tychże. Reportażysta radiowy powinien nawiązać bliską, ciepłą relację z rozmówcą po to, by nagrana wypowiedź miała charakter osobisty, niekiedy intymny i była zaprzeczeniem sztywnej, neutralnej emocjonalnie „wypowiedzi dla mediów”⁵.

¹ Bogusław Skowronek, *Mediolingwistyka. Teoria. Metodologia. Idea*, w: „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14), s. 26.

² Tak rozumianą misję reportażu przedstawił jeden z najwybitniejszych reporterów naszych czasów – Ryszard Kapuściński w wywiadzie rzece. Zob. Ryszard Kapuściński, *Autoportret reportera*, Kraków 2006.

³ *Tenże, Podróże z Herodotem*, Kraków 2008, s. 77.

⁴ *Tenże, Ten Inny*, Kraków 2006, s. 71.

⁵ Moje sposoby budowania interakcji z rozmówcą/bohaterem reportażu prezentowałam uczestnikom The International Features Conference, Kopenhaga, maj 2007. http://ifcbaup.atSPACE.com/ifc.blog-city.com/at_first_sight_seminar_ifc_2007_by_kasia_michalak.htm [dostęp: 1.02. 2019].

W niniejszym artykule pragnę wykazać, że świadome zestawienie w reportażu radiowym wypowiedzi różniących się od siebie pod względem cech językowych jest istotnym zabiegiem dramaturgicznym, który może przyczynić się do wydobycia z prezentowanej historii sensów uniwersalnych. Owo uniwersalne przesłanie ma w tym przypadku wywołać u odbiorcy pogłębioną refleksję na temat starości, a szczególnie relacji dzieci ze starzejącymi się rodzicami. Za przykład posłuży mi audycja mojego autorstwa zatytułowana *Studnia*.

W radiu podstawowym systemem sygnalizacyjnym jest system językowy, jednak ważne są również znaki słuchowe inne niż językowe⁶. W audycji radiowej z punktu widzenia słuchacza, liczy się nie tylko CO ktoś mówi, O CZYM opowiada, ale także JAK opowiada. To JAK – odnosi się do całego idiolektu, czyli „mowy osobniczej bohatera”⁷. Składają się na nią: odmiana stylowa języka, jaką posługuje się bohater oraz indywidualne prozodyczne cechy mowy ludzkiej, czyli akcent, intonacja, rytm, brzmienie głosu, tempo oddechu, wszystkie pozawerbalne aspekty mowy: mruknięcia, chrząknięcia, mlaśnięcia etc. To warstwa językowo-brzmieniowa stanowi o specyfice audialnej odmiany reportażu w zestawieniu z odmianą prasową czy telewizyjną. Jak słusznie zauważa Kinga Klimczak: „Reportaż dźwiękowy [...] spośród tekstów kultury o różnej ontologicznej tożsamości, najpełniej eksponuje wartość i wielobarwność mowy żywej”⁸.

Nagranie żywej, wielobarwnej wypowiedzi bohatera nie jest jednak rzeczą łatwą i oczywistą. Udzielając wywiadu dziennikarzowi, nasz rozmówca chce przecież „wypaść jak najlepiej”, wykazać się poprawnością językową i nierzadko elokwencją – jego wypowiedź traci walor autentyczności.

Warto wspomnieć tu o metodach budowania bliskiej relacji bohater – reporter, której efektem jest nagranie rozmowy sporządzone na potrzeby reportażu radiowego. Co powinien zrobić autor, by jego bohater, znalazłszy się w nowej sytuacji, sytuacji bycia nagrywanym

⁶ Danuta Kępa-Figura, *Gry językowe w komunikacji radiowej*, w: Renata Dybalska, Danuta Kępa-Figura, Paweł Nowak, *Przemoc w języku mediów? Analiza pragmatyczna i semantyczna audycji radiowych*, Lublin 2004.

⁷ Maria Wojtak, *Analiza gatunków prasowych*, Lublin 2008.

⁸ Kinga Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 13.

– pozostał sobą? By nie nakładał maski starającej się „stworzyć utłude będącą przeciwieństwem tego, jak coś naprawdę jest”⁹. Jako praktyk mogę podzielić się tu swoim doświadczeniem, które – jak wynika z wielu przeprowadzonych przeze mnie rozmów z kolegami – reportażyстами – pokrywa się w znacznej mierze z metodami pracy reportażyistów radiowych. Moje przemyślenia opieram na bliskiej mi „filozofii dialogu” (zwanej też „filozofią spotkania”) przeszczepionej na reportażowy grunt przez Kapuścińskiego¹⁰.

Zawsze dążę do tego, by spotkanie odbyło się w domu bohatera lub w przestrzeni jak najbardziej mu przyjaznej. Zazwyczaj w wieczór poprzedzający czuję dreszcz emocji, wyobrażam sobie wygląd tej osoby, często na podstawie brzmienia jej głosu – mamy już bowiem za sobą rozmowę telefoniczną. Ciekawi mnie, czy będę zaakceptowana. To bardzo ważne już od pierwszego momentu spotkania – dążenie do akceptacji, zaufania. Ubieram się zazwyczaj skromnie, jak uczeń, a nie mistrz, często w ciemne kolory – kiedy trzymam mikrofon wtapia się on w kolor mojego swetra. Staram się jednak nie wyglądać niedbale, dla wielu osób bowiem, strój, w jakim pojawiaasz się w ich domu jest wyrazem szacunku lub jego braku. To, o czym mówię, służy zbudowaniu dobrego pierwszego wrażenia. Potem to wszystko traci na znaczeniu. Mamy tylko swoje twarze, a przede wszystkim oczy.

Ale stańmy raz jeszcze przed drzwiami. Pukanie do drzwi przyszłego bohatera, jest zarazem „wkroczeniem w jego los”. Wkraczam początkowo jako intruz, nieznajomy, obcy, inny. Kapuściński tłumaczy to tym, że „na przestrzeni dziejów zadaliśmy sobie zbyt wiele ciosów, zbyt wiele bólu, żeby było inaczej”¹¹. Dodatkowym utrudnieniem już „na wejściu” jest to, że jesteśmy szczególnym obcym: obcym – dziennikarzem. Dziennikarz to przecież przedstawiciel mass mediów – czwartej władzy, ktoś kto wie więcej, może więcej i należy trochę do innego świata. Dla ludzi spędzających wiele czasu przed telewizorem – dziennikarz to śledczy z mikrofonem. „Za chwilę będziesz zadawać mi pytania, wytrącis

⁹ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 57.

¹⁰ Cytuję fragment wykładu, który wygłosiłam podczas Międzynarodowej Konferencji Reportażystów w Kopenhadze, w 2007 roku.

¹¹ Ryszard Kapuściński, *Ten Inny...*, dz. cyt., s. 59.

mnie z mojej samotności, z przyzwyczajęń, ze świętego spokoju. Dlatego lękam się pytających” – pisze Józef Tischner, jeden z filozofów dialogu¹².

Od pierwszego spojrzenia w oczy mojego bohatera staram się zaprzeczyć wizerunkowi dziennikarza – inkwizytora. Nie przyszłam tu, żeby pytać, czyli przeprowadzać wywiad – przyszłam spotkać się, rozmawiać, słuchać, zrozumieć, spędzić razem czas.

Od pierwszych chwil zachowuję się jak kobieta z sąsiedztwa, która przyszła z wizytą. Uśmiech to podstawa. Staram się już na wstępie mówić dużo o sobie, o tym jak jechałam autobusem albo że wpadłam w przydrożną kałużę, że moja torba waży chyba z pięć kilo... Chciałabym być w oczach rozmówcy zwykłym śmiertelnikiem. Często mam ze sobą... ciastka. To normalne, gdy wpadamy do kogoś z wizytą, prawda? Kiedy osoba idzie zrobić herbatę do tych ciastek, nie musi porzucać swojej naturalnej roli domownika, gospodarza, czuje się bezpiecznie. Ja mam czas, by rozejrzeć się po pokoju – to księga, z której mogę wyczytać wiele o rozmówcy i znaleźć temat do wstępnej pogawędki. Podczas niej przemycam wiele informacji o sobie. Wydaje mi się, że to fair, aby rozmówca wiedział z kim ma do czynienia. I co najważniejsze, aby znał moją motywację.

Takie podejście do interlokutora niemal zawsze skutkuje nawiązaniem bliskiego z nim kontaktu. Pamiętajmy, że bohaterowie reportaży to bardzo często osoby pogrążone w traumie lub dotykające czyjegoś cierpienia – rozmowa z nimi wymaga przesadnej wręcz delikatności i cierpliwości. Przekonałam się o tym, nagrywając reportaż zatytułowany *Studnia*¹³. Na możliwość porozmawiania z moimi bohaterkami czekałam kilka miesięcy (po dramatycznych doświadczeniach miały dość dziennikarzy), przez cały ten czas oswajając je z moją osobą, zapewniając w rozmowach telefonicznych o moim niegasnącym zainteresowaniu i pozytywnych skutkach, jakie mogłaby wywołać audycja w aspekcie pedagogicznym. Zarejestrowane przeze mnie wypowiedzi brzmią w rezultacie tak, jakby nie było między nami bariery obcości.

¹² Józef Tischner, dz. cyt., s. 75.

¹³ <https://radio.lublin.pl/news/15-11-2018-reportaz-katarzyny-michalak-studnia> [dostęp: 15.02.2019].

Geneza reportażu miała związek z pojawiającymi się w mediach komunikatami o zaginięciu starszej kobiety, mieszkanki wsi Studzianki położonej niedaleko Kraśnika. Komunikaty te pojawiały się jesienią 2006 roku przez kilka dni aż do momentu pozytywnej wiadomości o cudownym odnalezieniu pani Heleny. Cudownym – bowiem kobieta spędziła pięć dni w znajdującej się w polu wyschniętej studni, do której wpadła przypadkiem, wędrując polami do syna. Zdziwiające były słowa, które starsza kobieta wypowiedziała przed kamerami, gdy liczne ekipy dziennikarskie odwiedziły ją w szpitalu: „Właściwie to dobrze się stało, że wpadłam do tej studni. Teraz będę wreszcie mogła zamieszkać u córki w Lublinie”¹⁴. Moje ucho reportera-radiowca wychwyciło natychmiast paradoks – oto dramatyczne wydarzenie staje się sposobnością poprawy sytuacji starej matki. Jako uważny odbiorca telewizyjnej wypowiedzi pani Heleny zaczęłam podejrzewać, że cierpi ona na brak zainteresowania ze strony bliskich, a studnia, do której wpadła kobieta (i została odnaleziona dopiero po pięciu dniach!) zaczęła jawić się jako metafora sytuacji starego człowieka na wsi. Przy tym skojarzeniu już pozostałam.

Przystępując do pracy nad reportażem *Studnia*, postawiłam sobie za cel poruszenie – poprzez indywidualną historię rodziny ze Studzianek – kilku uniwersalnych wątków, takich jak: osamotnienie starzejącego się rodzica w rodzinie (szczególnie wiejskiej), problemy komunikacyjne, brak bliskości między najbliższymi krewnymi. Prezentowana audycja jest ciekawym przykładem tego, jak zestawienie różnorodnych językowo wypowiedzi poszczególnych bohaterów historii, pomaga odtworzyć wielowymiarowy obraz wycinka rzeczywistości – i w ten sposób wywoływać głębsze sensy.

„W reportażach przedstawia się zwykle określony wycinek rzeczywistości, zmieniając perspektywy oglądu. Dramatyzm sytuacji ma się wyłaniać z jej cząstkowych obrazów, które są dziełami różnych podmiotów”- charakteryzuje gatunek Maria Wojtak¹⁵. W omawianej audycji tak właśnie się dzieje: sensacyjne zdarzenie, jakim jest spędzenie przez starszą kobietę pięciu dni w studni, opowiedziane jest trzema głosami: pani Heleny – kobiety wiejskiej, jej córki – mieszkanki miasta oraz syna

¹⁴ Wypowiedź zanotowana w październiku 2006 roku podczas emisji Panoramy Lubelskiej.

¹⁵ Maria Wojtak, *dz. cyt.*, s. 125.

– mieszkańca wsi. Każdy z bohaterów prezentuje własną perspektywę sprawozdawczą i interpretacyjną. Bardzo istotnym elementem są też cytaty z serwisów informacyjnych, w których pojawiał się wątek poszukiwania zaginionej kobiety.

Jak już wspomniałam, pomysł przygotowania reportażu narodził się po usłyszeniu komunikatu o zaginięciu kobiety, podanego w serwisie informacyjnym. Postanowiłam włączyć go w reportażową narrację z kilku względów. Po pierwsze, aby zasygnalizować słuchaczom, że wydarzenie stanowiące punkt wyjścia opowieści, było szeroko komentowane, postrzegane nawet jako swego rodzaju sensacja. Po drugie, przytoczenie fragmentów serwisów sygnalizuje istnienie dwóch rodzajów narracji radiowej: opartej na faktach, pozbawionej emocji i jakichkolwiek ozdobników informacji oraz narracji sięgającej dużo głębiej – dotyczącej sposobu rozumowania i emocji pojedynczych osób – w tym wypadku stanowią ją relacje bohaterów reportażu. Ich zestawienie sugeruje, że pierwszy rodzaj narracji jest niewystarczający, aby pojąć złożoność sytuacji, jej przyczyny i konsekwencje. Gdyby nie istniał reportaż, odbiorcy komunikatów radiowych budowałiby obraz rzeczywistości wyłącznie na podstawie tego typu lakonicznych informacji:

„74-letnia mieszkanka Kolonii Studzianki koło Zakrzówka, Helena J. zaginęła w ubiegły piątek. Szukała jej rodzina i sąsiedzi. Policję poinformowano w niedzielę, późnym wieczorem. Wtedy rozpoczęto poszukiwania zaginionej na szeroką skalę, łącznie z zaangażowaniem straży pożarnej i mieszkańców okolicznych wsi”¹⁶.

Jak możemy zaobserwować, news zbudowany jest z krótkich zdań pojedynczych, gdzie minimum słów ma zawierać maksimum niezbędnej z informacyjnego punktu widzenia treści. Dominują rzeczowniki, czasowniki i formy czasownikowe, w tym bezosobowe, na przykład, „rozpoczęto”, „poinformowano”, które zacierają istnienie jakiegokolwiek podmiotu. Liczy się fakt/zajście, a nie podmiot działania. Nie ma tu więc mowy o jakimkolwiek słownictwie wartościującym czy wyrażającym

¹⁶ Fragment serwisu informacyjnego Radia Lublin S.A. z października 2006 roku.

emocje. Fragmenty radiowych wiadomości symbolizują w reportażu dystans emocjonalny, spojrzenie z zewnątrz. Jest to spojrzenie każdego odbiorcy komunikatów medialnych, który nie poszukuje pogłębienia, który zatrzymuje się na poziomie słyszenia, a nie słuchania¹⁷; który szuka informacji czy rozrywki, a nie refleksji i emocjonalnego przeżycia.

Z pojawiającymi się co jakiś czas w audycji fragmentami newsów kontrastują poszczególne wypowiedzi matki, córki i syna. Prezentowane naprzemiennie fragmenty opowieści dotyczące wypadku pani Heleny są niczym puzzle, z których słuchacz sam składa sobie wielowymiarowy, nieoczywisty portret rodzinny z centralną figurą starzejącej się matki. Zatem dowiadujemy się, że matka w tej rodzinie „nie miała swojego miejsca”. Wędrowała od dziecka do dziecka, nie mogąc uznać żadnego z domostw za wystarczająco bezpieczne i własne. Ani jedno z czworga dorosłych już dzieci pani Heleny nie poczuwało się więc do wzięcia odpowiedzialności za coraz bardziej niesamodzielną seniorkę. Kiedy ta zagięła, nikt początkowo jej nie szukał.

Głosem wiodącym w reportażu *Studnia* jest córka pani Heleny. To ona najbardziej przeżywa wypadek matki i nie może poradzić sobie z wyrzutami sumienia. Oto fragment jej wypowiedzi:

„To była niedziela. Jakoś wcześniej, parę dni, miałam właśnie pojechać do mamy, ale tak jakoś ciągle się składało, że nie pojechałam. A z kolei myślałam sobie w duchu: no tak, jak pojedę to (głęboki wdech), mama będzie chciała przyjechać do mnie. Ja... nie bardzo po prostu mogę mamę wziąć do siebie. No i tak jakoś się gryzłam w sobie. I właśnie w niedzielę po południu, coś mnie tknęło, bo wcześniej miałam taki sen jakiś dziwny z mamą, że mama gdzieś w jakiś takich zawałiskach, że płacze, że taka jest biedna, że... taki jakiś niepokój... I właśnie zadzwoniłam do brata [...]”¹⁸.

¹⁷ Brytyjski badacz dźwięku, ekspert platformy TED.com, Julian Treasure definiuje słyszenie jako proces fizjologiczny, zaś słuchanie – jako nadawanie dźwiękom znaczeń. Takich wyjaśnień udzielił mi podczas Międzynarodowej Konferencji Reportażystów w Oslo, w maju 2013 roku.

¹⁸ <https://radio.lublin.pl/news/15-11-2018-reportaz-katarzyny-michalak-studnia> [dostęp: 15.02.2019].

Językowy charakter jej wypowiedzi stanowi przeciwieństwo sucho komunikatu z serwisu informacyjnego. Przede wszystkim jest to wypowiedź pierwszoosobowa, silnie naznaczona emocjami. Najmocniej przebijają wśród nich zakłopotanie, co podkreślają zaimki nieokreślone: „jakiś”, „jakoś”, „coś”. Zdania wielokrotnie złożone obrazują wewnętrzne zmagania bohaterki, która bała się zaopiekować własną matką ze względu na osobę konkubenta. Córka pani Heleny snuje swoją opowieść spokojnym, wręcz jednostajnym (pod względem tempa, intonacji) tonem. Komentuje wydarzenia z dystansu czasowego, ale nie emocjonalnego – wciąż nie jest pewna, czy wypadek matki przyczyni się do poprawy sytuacji rodzinnej, czy któreś z dzieci pani Heleny weźmie na siebie pełną odpowiedzialność za starzejącego się rodzica. O wewnętrznym rozdarciu mojej rozmówczynie świadczy również stosowanie mowy niezależnej (słyszymy fragmenty monologu wewnętrznego). W wypowiedzi pojawiają się liczne kolokwializmy, na przykład „jakoś się gryzłam w sobie”, „coś mnie tknęło”. Warto tu zauważyć, że na etapie montażu audycji bardzo łatwo jest pozbawić rozmówcę tych jakże istotnych językowych cech wypowiedzi – i na pewno stałoby się tak w dążącym do maksymalnego skrótu materiale newswowym. A zatem konieczna jest świadomość autora, jak wiele w radiu – w odniesieniu do językowego kształtu wypowiedzi – zależy od niuansów.

Córka głównej bohaterki od wielu lat mieszka w mieście, czego odzwierciedleniem jest jej język w warstwie leksykalnej, składniowej i brzmieniowej. Brak naleciałości gwarowych, dykcja, intonacja zdecydowanie różnią jej wypowiedź od wypowiedzi matki.

Oto fragment relacji pani Heleny:

„No tak wpadłam i tak se chyba odbiłam, tak aby łop! I pani aż granatowe były te pięty, granatowe wprost. Takie odbite były. Byłam w takim grubym swetrze i w takich rajstopach grubych. Bo tak to bym umarzła, pani. Tak mi zimno było. Kolana se workiem i chusteczki do nosa trzy miałam, to se okręciłam nogi. W buty włożyłam. Najgorzej w nocy się bałam, wie pani? I tak jakby ktoś straszał w nocy mnie tam coś, szczekał tego. Bałam się tam w nocy. Bo wody, żeby mi kto kropelkę puścił. Ale nikt mi nie puścił. A tam przecież nie było ni trawy tak jak w telewizji pisali, w gazecie: trawą i rosą. Rosy pani nie było tam, bo to beton!”

W cytowanym fragmencie wyraźnie widać, jak wielkim przeżyciem dla bohaterki reportażu jest przywołanie wspomnień o dramatycznym wydarzeniu, które rozegrało się kilka miesięcy wcześniej. W swojej pierwszoosobowej wypowiedzi zwraca się ona bezpośrednio do autorki audycji – wielokrotnie stosując rzeczownik „pani” w formie wołacza. Pani Helena stosuje onomatopieję („łop”) i inne środki świadczące o ekspresywności przekazu: liczne przymiotniki („granatowe pięty”, „gruby sweater”), szyk przestawny, leksykę gwarową („se” jako uproszczoną formę zaimka zwrotnego „sobie”, „straszał” = straszyl). Na uwagę zasługuje rytmiczność wypowiedzi: podobna długość zdań i swoista melodia opowieści (konsekwentnie po zdaniu bardziej rozbudowanym, następuje krótkie – tak jakby bohaterka chciała potwierdzić prawdziwość swych słów). Cały opis przeżyć w studni ma potencjał wywoływania w wyobraźni słuchacza plastycznych obrazów, swoistego „filmu audialnego”¹⁹. Słuchając dramatycznej relacji, zaangażowany odbiorca reportażu bez trudu wyobrazí sobie mroczną pułapkę, w której znalazła się kobieta. Niemałą rolę pełnią tu elementy brzmieniowe: intonacja wznosząca nasuwa skojarzenie z pragnieniem przemieszczenia się ku górze i wydostania się ze strasznej pułapki.

Wypowiedź pani Heleny nie zawiera pogłębionej refleksji (należy ona do córki kobiety) – świadomie została zredukowana przez mnie do poziomu relacji. Relacji jednak silnie spersonalizowanej, ekspresyjnej, będącej przeciwieństwem chłodnego emocjonalnie newsa. Zestawienie ze sobą tak różnych pod względem językowym wypowiedzi sugeruje, z jak bardzo uproszczoną wizją świata mamy do czynienia na co dzień w mediach masowych. Oto fragment zamykający audycję:

„74-letnia kobieta, która pod koniec października wpadła do wyschniętej studni i była w niej uwięziona przez pięć dni, jest już w domu. Pani Helena Jarosz została wypisana ze szpitala i znajduje się pod opieką rodziny. Feralna studnia w polu została zasypiana”.

¹⁹ „Film audialny” to określenie radiowego reportażu artystycznego, które przeniknęło z języka praktyków do dyskursu naukowego. Odnosi się do ikonizacji tekstu audialnego.

Tak sformułowany komunikat sugeruje, że nasza historia znalazła szczęśliwe zakończenie. Słuchacze reportażu czują jednak, że sytuacja jest o wiele bardziej złożona.

Wydaje się, że to dzięki newsowi, zacytowanemu i skontrastowanemu z „mową żywą” bohaterów, dokonuje się w toku reportażowej narracji „przeniesienie metaforyczne”²⁰. Studnia – w swym podstawowym znaczeniu fizyczna pułapka, w której znalazła się starsza kobieta – staje się metaforą jej samotności, niezrozumienia, braku perspektywy poprawy losu. Opowieść o sensacyjnym zdarzeniu to również opowieść o starości. Więcej nawet: w intencji autorki reportaż jest upomnieniem się o szacunek i podmiotowe traktowanie starego człowieka. Obraz świata przedstawiony w reportażu *Studnia* i jego językowa realizacja odwołują się zatem do szerszej rozumianej organizacji świata oraz panujących w nim hierarchii i wartości. Ich zweryfikowanie przez odbiorcę byłoby najdonioślejszym efektem wysiłków autora reportażu.

Bibliografia

- Kapuściński Ryszard, *Autoportret reportera*, Kraków 2006.
Kapuściński Ryszard, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2008.
Kapuściński Ryszard, *Ten Inny*, Kraków 2006.
Kępa-Figura Danuta, *Gry językowe w komunikacji radiowej*, w: Renata Dybalska, Danuta Kępa-Figura, Paweł Nowak, *Przemoc w języku mediów? Analiza pragmatyczna i semantyczna audycji radiowych*, Lublin 2004.
Klimczak Kinga, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
Nowak Paweł, Tokarski Ryszard, *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, w: *Kreowanie światów w języku mediów*, red. Paweł Nowak, Ryszard Tokarski, Lublin 2007.
Skowronek Bogusław, *Mediolingwistyka. Teoria. Metodologia. Idea*, w: „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14).
Tischner Józef., *Filozofia dramatu*, Kraków 2006.
Wojtak Maria, *Analiza gatunków prasowych*, Lublin 2008.

²⁰ Paweł Nowak, Ryszard Tokarski Ryszard, *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, w: *Kreowanie światów w języku mediów*, red. Paweł Nowak, Ryszard Tokarski, Lublin 2007.

Netografia

http://ifcbaup.atspace.com/ifc.blog-city.com/at_first_sight_seminar_ifc_2007_by_kasia_michalak.htm [dostęp: 28.11.2019].

<https://radio.lublin.pl/news/15-11-2018-reportaz-katarzyny-michalak-studnia> [dostęp: 27.11.2019].

https://www.ted.com/talks/julian_treasure_5_ways_to_listen_better [dostęp: 28.11.2019].

Małgorzata Żurakowska
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
Dariusz Rott
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Radiowe adaptacje literatury staropolskiej. Słuchowisko *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*

W swoim artykule autorzy omawiają problematykę słuchowiska adaptacyjnego, skupiając się na ukazaniu obecności literatury dawnej Polski w programach Polskiego Radia. Opisano adaptację audialną – słuchowisko zrealizowane przez Polskie Radio Lublin – pt. *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, które przybliżyło współczesnym słuchaczom ten znakomity średniowieczny polski tekst, odnaleziony w pełnej wersji w 2018 roku. Zanalizowano podstawę tekstową adaptacji, muzykę i realizację akustyczną, scenariusz, język utworu i dokonane zmiany, w tym dokonane skróty. Premiera antenowa słuchowiska odbyła się 15 grudnia 2018 roku.

Słowa kluczowe: *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, słuchowisko radiowe, adaptacja, literatura staropolska

Radio adaptations of the old Polish literature. The broadcast *Dialogue between the Master Polycarpus and Death*

The authors discuss the problem of radio plays, focusing on showing the presence of the Old Polish Literature in the Polish Radio. The case presented is the audio play produced by the Polish Radio Lublin, titled *Dialogue between the Master Polycarpus and Death*, which presented the old masterpiece of the Polish literature, its full version discovered in 2018. The analysis covers the original text, music and acoustic adaptation,

screenplay, the language used and the changes made, including abbreviated parts. The play was first broadcasted on December 15th 2018.

Keywords: *Dialogue between the Master Polycarpus and Death*, broadcast, adaptation, Old Polish literature

Literatura staropolska w audycjach radiowych

Polscy radiowcy szybko spostrzegli, że nadawany program (choć początkowo wypełniały go same koncerty) powinien być zróżnicowany. Pojawiły się więc m. in. odczyty, komunikaty prasowe, rolnicze, meteorologicznej, programy dla słuchaczy wiejskich oraz audycje literackie i słuchowiska, których emisję w Polskim Radiu rozpoczęto pod koniec 1926 roku. W latach trzydziestych dwudziestego wieku radio stanowiło główne źródło rozrywki, informacji i audycji:

„[...] Polskie Radio w pierwszych latach swojej działalności było wyjątkowym przykładem syntezy ducha kultury filharmonii, teatru i uniwersytetu. Żadne inne radio europejskie nie miało wówczas tak dużego udziału słowa i muzyki klasycznej w strukturze całego programu. W następnych latach udział ten stopniowo zmalał, ale Polskie Radio nie uległo presji masowych gustów słuchaczy”¹.

Również literatura staropolska była i jest w różnorodny sposób obecna na falach Polskiego Radia. Przywołajmy zaledwie dwa przykłady sprzed kilkudziesięciu lat², by następnie skupić się na jednej z najnowszych realizacji.

¹ R. Miazek, *Opowieść o Zygmuncie Chamcu – założycielu i pierwszym dyrektorze Polskiego Radia*, Rzeszów 2005, s. 117.

² Omawiamy ostatnie słuchowisko wyemitowane przed wybuchem wojny oraz pierwszą powojenną próbę popularyzacji literatury staropolskiej.

31 sierpnia 1939 roku o godzinie 19.00³ spikerka rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach zapowiedziała:

„Tu Polskie Radio Katowice oraz wszystkie rozgłośnie polskie. Nadajemy słuchowisko Jana Kazimierza Zaremby zatytułowane „Larum w obozie”⁴. Reżyseria Zbigniewa Lipczyńskiego, muzyka Jarosława Leszczyńskiego”⁵.

Autor słuchowiska, Jan Kazimierz Zaremba (1906-1983) wówczas młody polonista i nauczyciel, późniejszy profesor Uniwersytetu Śląskiego i autor licznych publikacji naukowych⁶, postanowił przypomnieć ważne fakty z historii Polski i polskiego oręża – zwycięską bitwę z wojskami arcyksięcia Maksymiliana Habsburga pod Byczyną z 1588 roku.

Reżyser słuchowiska Zbigniew Lipczyński tak wspomina jego emisję:

„Autor słuchowiska wplótł w fabularny tekst własny, pisany piękną polszczyzną, wersety z pism Sępa-Szarzyńskiego⁷, Wacława Potockiego⁸ i Samuela Twardowskiego⁹ oraz dawne pieśni rycer-

³ Maciej Józef Kwiatkowski w swojej książce pt. *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984, s. 46-47 oraz Aneta Wójciszyn-Wasil w książce *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012, s. 28-29 jako godzinę zakończenia tego półgodzinnego słuchowiska podają 22.00. Prawdopodobnie należy zawierzyć pamięci reżysera, który w 1977 roku wspominał: „Tę przepojoną duchem patriotyzmu audycję nadała katowicka rozgłośnia Polskiego Radia w dniu 31 sierpnia 1939 roku o godzinie dziewiętnastej [...]”. Cyt. za Jan Kazimierz Zaremba, dz. cyt., s. 28. Co więcej Kwiatkowski, określając godzinę emisji słuchowiska powołuje się na *Urywek pamiątnika Z. Lipczyńskiego* opublikowany w książce zbiorowej *Na śląskiej fali 1927-1977*, Katowice 1977, s. 54. Czytamy tam jednak: „Tę przepojoną duchem patriotyzmu audycję nadała katowicka rozgłośnia Polskiego Radia w dniu 31 sierpnia 1939 roku o godzinie dziewiętnastej”.

⁴ W niektórych publikacjach spotykany jest podtytuł słuchowiska: *Montaż słuchowiskowy z życia wojennego dawnej Polski*. W oryginalnym maszynopisie znajdujemy jednak pełną i poprawną formę podtytułu: *Montaż słuchowisko z życia obozowego i wojennego dawnej Polski*.

⁵ Cyt. za: Jan Kazimierz Zaremba, *Larum w obozie: słuchowisko radiowe*, Katowice 1997, s. 36.

⁶ Zob. szerzej: *Tradycje śląskiej humanistyki: Jan Kazimierz Zaremba*, red. Jan Malicki, Dariusz Rott, Katowice 1994.

⁷ W tekście słuchowiska znalazła się jego *Pieśń o Frydruszu, który pod Sokalem zabił od Tatarów Roku Pańskiego 1519*.

⁸ Fragment *Transakcji wojny chocimskiej*.

⁹ Opis wojsk polskich.

skie. Już samo to wyjaśnia, jak piękne było słuchowisko i nikogo nie zdziwi, że urzekło ono i porwało wykonawców.

[...] Nastrój w studio był podniosły. My, wykonawcy, zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że rzucamy w eter słowa mocne, potężne wolą walki z przemocą i pełne wiary w swoje święte racje, że z polskich Katowic słowa otuchy i pada wezwanie do czynu. Uczucie to rozpierało nam pierś. A kiedy na zakończenie ozwał się Gawędziarz słowami autora [...] mieliśmy wszyscy łzy w oczach. Rozchodziliśmy w milczeniu, ściskając gorąco dłonie, niepewni jutra, choć w pełni świadomi jego grozy”¹⁰.

Półgodzinne słuchowisko zakończyło się o godzinie 19.30.

Słuchowisko ponownie zrealizowano na podstawie ocalałego rękopisu w katowickiej rozgłośni radiowej i wyemitowano po 38 latach (w 1977 roku) tego samego dnia, co pierwszą realizację – 31 sierpnia¹¹, poprzedzając następującą zapowiedzią:

„Tu Polskie Radio Katowice oraz wszystkie rozgłośnie polskie. Przedstawiamy słuchowisko Jana Kazimierza Zaremby zatytułowane „Larum w obozie”, nadane po raz pierwszy 31 sierpnia 1939 roku w reżyserii Zbigniewa Lipczyńskiego, a teraz – z okazji jubileuszu 50-lecia Katowickiej Rozgłośni Polskiego Radia – pieczętowanie przez tego samego reżysera odtworzone i zrealizowane”¹².

Tuż po drugiej wojnie światowej, we wrześniu i październiku 1945 roku, do współpracy z Rozgłośnią Polskiego Radia w Poznaniu zaproszono profesora Romana Pollaka (1886-1972), znanego badacza literatury

¹⁰ Jan Kazimierz Zaremba, *dz. cyt.*, s. 29.

¹¹ Tym razem nieco wcześniej, bo o godz. 17.20.

¹² Jan Kazimierz Zaremba, *dz. cyt.*, s. 38-39. Asystentem reżysera była Zofia Patryn-Witkiewicz, realizacja akustyczna: Jerzy Kiełbiński, muzyka: Zbigniew Lipczyński. Obsada: Karliński – Tadeusz Szaniecki, Nurzyński – Zbysław Jankowiak, Sierakowski – Bernard Krawczyk, Wachmistrz – Jerzy Korcz, Działyński – Emir Buczacki, Hetman – Bogdan Kraśkiewicz, Żołnierz I – Władysław Kozłowski, Żołnierz II – Eugeniusz Nowakowski. Do innych znamienitych słuchowisk przedwojennych, opartych na ważnych dziełach literatury dawnej Polski zaliczamy: *Treny* Jana Kochanowskiego (1937), *Imć Pan Pasek w Danii* (1939).

staropolskiej, zwłaszcza barokowej, który tak komentował swoje radiowe odczyty:

„Odczyty te [...] wtłoczone w przyciasne ramy dwunastu 15-minutowych pogadarek, z których każda powinna była stanowić pewną całość – oczywiście dalekie są w tej postaci od pożądanego pełnego ujęcia tematu tak rozległego. Oświetlają one jaśniej tylko niektóre szczególnie ważne zagadnienia, zjawiska a czasem poszczególne utwory, inne zaś w cień, zaznaczają je tylko skrótowo, czasem ograniczają się nawet do podkreślenia obowiązku bezpośredniego zaznajomienia z pewnym tekstem.

W początkowych odczytach życie literackie ujęte jest szerzej, potem – od renesansu, pod naciskiem ograniczonej liczby kwadransów odczytowych, zwęża się zakres ujęcia i w miarę zbliżania się do lepiej znanych autorowi okresów – przebiega w tempie przyspieszonym. Wynikła stąd widoczna w opracowaniu nierównomierność.

Ale i w tej postaci, z tymi brakami – odczyty te pełniły w czasie ich wygłoszenia pożyteczną służbę”¹³.

Należy dodać, że wykłady i odczyty radiowe o literaturze oraz adaptacje są – zdaniem Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej – jednym ze sposobów dystrybucji literatury w radiu (obok utworów oryginalnych, które powstały specjalnie z myślą o tym medium)¹⁴.

Staropolszczyzna w audycjach radiowych była przedmiotem pogłębionej kwerendy jak i teoretycznej refleksji, które znalazły odbicie w pracy doktorskiej Małgorzaty Żurakowskiej, zatytułowanej *Literatura staropolska w audycjach rozgłośni regionalnych Polskiego Radia po roku 1950*, napisanej pod promotorską opieką profesora Stefana Nieznajowskiego i obronionej w 2007 roku na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II.

¹³ Roman Pollak, *Od autora*, w: tegoż, *Polskie życie literackie przed rozbiorem: Średniowiecze – Renesans – Barok. Dwanaście odczytów radiowych*, Poznań 1948, s. 5.

¹⁴ Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu: na przykładzie Polskiego Radia w latach 1925-1939*, w: *Tekst w mediach*, red. Kazimierz Michalewski, Łódź 2002.

W czasie pracy w Radiu Lublin, przez kilkanaście lat, we współpracy z wybitnymi postaciami polskiej humanistyki, Małgorzata Żurakowska przygotowywała audycje poświęcone literaturze staropolskiej. Programy te miały charakter audycji publicystycznych – wypełnionych komentarzem eksperta oraz ilustrowanych fragmentami tekstów w interpretacji aktorów. W archiwum Radia Lublin zdeponowanych jest szesnaście takich audycji. Przed każdym nagraniem należało odpowiedzieć sobie na pytanie – jak sprawić, żeby piękna, nieco po macoszemu traktowana literatura staropolska, trafiła do zwykłych odbiorców, bez specjalistycznego przygotowania filologicznego i historycznoliterackiego. Ogromną zaletą był udział w audycjach profesora Stefana Nieznanowskiego (1933-2018), wybitnego znawcy literatury staropolskiej, zwłaszcza epoki baroku, znakomitego erudyty, obdarzonego nie tylko wiedzą, ale także charyzmą. Jego barwne opowieści pociągały i fascynowały słuchaczy. Z udziałem prof. Nieznanowskiego powstało też najwięcej programów¹⁵. O literaturze kobiecej epoki baroku mówiła prof. Halina Wiśniewska (1931-2018), językoznawca. Teksty czytane były najczęściej przez obdarzonego charakterystycznym plastycznym głosem Andrzeja Redosza, należącego do pokolenia, które w szkole aktorskiej było zapoznawane ze specyfiką języka staropolskiego. Niemniej w rozmowach często przyznawał on, że teksty, które wypełniały audycje, były dla niego sporym wyzwaniem. Współpraca z aktorem trwała przez jedenaście lat. Przerwała ją przeprowadzka Redosza na Pomorze. Zanim jednak ten fakt nastąpił, profesor Nieznanowski twierdził w rozmowach z Małgorzatą Żurakowską, że nie zna w Polsce aktora, który tak wiernie potrafi oddać ducha i literę starych klasyków, a trzeba tutaj dodać, że na pochwałę profesora nie było łatwo zasłużyć. Przygotowanie interpretacyjne staropolszczyzny jest nie lada wyzwaniem. Przepisem na sukces jest praca nad materiałem, nie tylko skupiająca się na dykcji i artykulacji, ale przede wszystkim na dokładnym omówieniu i zrozumieniu tekstu oraz na wyjaśnieniu wszelkich wątpliwości, jeśli aktor nie rozumie jakiegoś słowa, skupia się na rytmie i artykulacji, a nie na interpretacji – co skutkuje podaniem tekstu poprawnie dykcyjnie, ale

¹⁵ Prof. S. Nieznanowski uczestniczył w ponad stu audycjach radiowych o kulturze dawnej w Radiu Lublin oraz w I i II programie Polskiego Radia.

w sposób mało zrozumiały dla słuchaczy. Jeśli aktor wie co czyta – szansa na to, że mimo niektórych niejasnych słów (archaizmów), słuchacz zrozumie o co chodzi, wzrasta znacząco. Stąd już tylko krok do prawidłowej interpretacji, co umożliwi odbiorcy wyciągnięcie odpowiednich wniosków za pomocą kontekstu. Zrozumiałe jest, że przygotowanie lektora wymaga znacznie większej pracy od autora programu¹⁶.

Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią

Wśród audycji radiowych poświęconych staropolszczyźnie największym wyzwaniem są jednak takie gatunki, które nie zakładają dodatkowego udziału czy komentarza ekspertów – badaczy literatury dawnej, co skutkuje pozostawieniem słuchacza sam na sam ze staropolszczyzną. Tak właśnie jest w przypadku słuchowiska¹⁷, którego podstawę adaptacji oparto na *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* (*De morte prologus/ De morte. Prologus*). Utwór ten, odnaleziony i opublikowany w 1888 roku przez profesora Aleksandra Brücknera, jest jednym z najbardziej znanych i wyjątkowych utworów polskiej poezji średniowiecznej. Brakujące zakończenie tekstu zrekonstruował i uzupełnił profesor Jan Łoś w 1925 roku na podstawie przekładu staroruskiego¹⁸. Utwór znajdował się w rękopisie Biblioteki Seminarystycznej w Płocku¹⁹, skąd został wywieziony w czasie drugiej wojny światowej i zaginiony²⁰. W wielu opracowaniach

¹⁶ Obserwacje takie poczyniła autorka omawianego słuchowiska podczas swojej pracy radiowej.

¹⁷ Słuchowisko definiujemy jako specyficzny tekst kultury, „którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne, a akcja konstytuuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza”. Cyt. za Joanna Bachura, *Klasyczne wartości w dobie ponowoczesności na przykładzie radiowej sztuki słowa: „O niepewności życia w czasach obecnych”*, w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik, *Dwa teatry: Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.

¹⁸ Odpis *Rozmowy...* liczy 498 wersów i brakuje mu zakończenia.

¹⁹ Kodeks należący do Mikołaja z Mirzyńca, powstały w latach 1463-1465 (sygnatura 91, k. 272v-275).

²⁰ O rękopisie Wiesław Wydra, *Z badań nad „Skargą umierającego” i „Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*, „Studia Polonistyczne” 1980, t. 7, s. 199-216.

(m.in. autorstwa Jana Janowa, Ewy Ostrowskiej, Czesławy Pirożyńskiej czy Ewy Siatkowskiej) podkreślany jest artyzm utworu²¹.

W 2018 roku profesor Wiesław Wydra opublikował nieznaną wersję *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, drukowaną w Krakowie w 1542 roku²². Odkrył on w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen drukowany przekaz *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, zatytułowany *Śmierci z Mistrzem dwojaki gadania, książki wyborne ku polepszeniu żywota ludzkiego użyteczne, w których ukazuje srogości i gorzkość jej. Teraz nowo nieco przydano*, opublikowany w krakowskiej drukarni Macieja Szarfenberga.

Śmierci z Mistrzem dwojaki gadania... znajdują się jako szósta pozycja w klocku, słusznie nazwanym przez W. Wydrę, „złotym” (sygnatura H00/MISC 121)²³. Utwór liczy 916 wersów i zajmuje 20 kart. To – jak pisze Wiesław Wydra – dwa skontaminowane ze sobą teksty *Rozmowy Mistrza Polikarpa (Polikarda) ze Śmiercią* i opowieści-dialogu *Śmierci z Kmotrem*²⁴. I ten właśnie tekst przyjęto za podstawę scenariusza słuchowiska adaptacyjnego²⁵.

Staropolska wciąż pisze²⁶...

Pierwszą informację o całym niedawnym i niezwykle cennym staropolskim znalezisku²⁷, dzięki któremu poznaliśmy całość treści tek-

²¹ Zob. szerzej monografia wieloautorska zatytułowana *Widzenie Polikarpa: Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią*, red. Andrzej Dąbrówka, Paweł Stępień, Warszawa 2014. Tutaj również skrupulatnie zestawiona przez Pawła Stępnia bibliografia *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, obejmująca lata 1886-2011.

²² *Śmierci z Mistrzem dwojaki gadania...: Nieznany drukowany przekaz Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią z 1542 r.*, wydał Wiesław Wydra, Poznań 2018.

²³ Dokładny opis klocka z książkami i jego zawartości (dziesięć unikatowych polskich szesnastowiecznych druków), *tamże*, s. 12-16.

²⁴ *Tamże*, s. 17.

²⁵ O słuchowisku adaptacyjnym zob. szerzej Aleksandra Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń 2014, s. 218-260.

²⁶ Prof. Nieznanowski często powtarzał, że przed nami jeszcze wiele zaskoczeń nad odkryciami starych tekstów.

²⁷ Prof. Paweł Stępień w recenzji edycji Wiesława Wydry słusznie napisał: „Odnalezienie *Śmierci z Mistrzem dwojakich gadań* jest jednym z najważniejszych wydarzeń w dziejach badań nad polskim średniowieczem”. *Śmierci z Mistrzem...*, dz. cyt., okładka (tytuł). W ten sposób w przypadku analizowanego słuchowiska radiowego zrealizowano model poszukiwania frapującego materiału literackiego w przypadku adaptacji. Zob. J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, dz. cyt., s. 253 nn.

stu *Rozmowy*²⁸, przekazała autorce słuchowiska dziennikarka Programu Trzeciego Polskiego Radia Agnieszka Sz wajgier²⁹, muzyk, współzałożycielka Zespołu Muzyki Dawnej (Zespołu Instrumentów Historycznych) ALTA.

Szwajgier poinformowała Małgorzatę Żurakowską, że powstała inicjatywa przygotowania spektaklu na podstawie odkrytego tekstu wraz z aktorami scen krakowskich. Muzykę do spektaklu wybrała i przygotowała sama dziennikarka „Trójki”. Już w czasie tamtej pierwszej rozmowy padła propozycja, aby przenieść teatralną wersję *Rozmowy Mistrza Polikarpa* na antenę radiową. Spektakl muzyczno-literacki, którego prapremiera odbyła się 10 grudnia 2018 roku w Filharmonii Lubelskiej im. Henryka Wieniawskiego³⁰, został opracowany wraz z Zespołem Instrumentów Historycznych ALTA, z wykorzystaniem muzyki epoki zagranej na replikach dawnych instrumentów. Wersja sceniczna była bardzo prosta, reżyser spektaklu – Jan Korwin-Piotrowski – zagrał Mistrza Polikarpa, Kinga Kowalska – Śmierć, a tekst był podawany z niewielkim ruchem scenicznym (odegrano kilka scen obyczajowych z życia mnichów, lekarzy i sędziów), z dużą ilością instrumentacji.

Przygotowania do radiowej adaptacji wymagały sporo pracy, słuchowiska bowiem rządzą się innymi prawami niż produkcje sceniczne. Przekaz słowny musi być niezwykle precyzyjny, dodatkowo, jego konstrukcja fabularna powinna na tyle angażować odbiorcę, aby nie odszedł od głośnika. Wyzwaniem był też język scenariusza³¹. Staropolszczyzna

²⁸ Zob. szerzej *Śmierci z Mistrzem...*, dz. cyt., s. 22 nn oraz szczegółowe zestawienie rozbieżności między wersją drukowaną a rękopiśmienną, tamże, s. 113-165.

²⁹ Agnieszka Sz wajgier, dziennikarka Programu Trzeciego Polskiego Radia, muzyk, współzałożycielka orkiestry ALTA.

³⁰ Spektaklowi towarzyszył wykład dr Elżbiety Błotnickiej Mazur pt. *Taneczne pas ze Śmiercią. Motyw tańca śmierci w sztuce*.

³¹ Najważniejsze zagadnienia związane ze słuchowiskami radiowymi zebrano w książce Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, Joanny Bachury i Aleksandry Pawlik zatytułowanej *Dwa teatry...*, dz. cyt. Zob. też z innych nowszych prac: Joanna Bachura-Wojtasik, *Odstłony wyobraźni: współczesne słuchowiska radiowe*, Toruń 2012; Zbigniew Jarzębowski, *Wstęp. Literatura w radiu. Słuchowisko*, w: tegoż, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki medialnej*, Szczecin 2009; Jerzy Limon, *Trzy teatry: scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003 (rozdział *Teatr trzeci: słuchanie uszami*, s. 145-198). Z klasycznych już prac starszych należy wymienić: Józef Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965; Michał Kaziów, *O dziele radiowym: z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska radiowego*, Wrocław 1973; Sława Bardijewska, *Nagie słowo: rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

jest dla współczesnych odbiorców względnie zrozumiała, sporo można wynioskować również z kontekstu. Jeśli widz obserwuje spektakl, to słowo w naturalny sposób jest uzupełniane gestem, mimiką i relacjami interpersonalnymi aktorów. Radio wymaga zrobienia czegoś więcej – dokonania przekładu intersemiotycznego – na język teatru wyobraźni, w akustycznej wieloznakowej rzeczywistości przedstawionej. Praca nad scenariuszem słuchowiska i adaptacją średniowiecznego tekstu przebiegała na kilku płaszczyznach, o których piszemy poniżej, zaznaczając oczywiście, że była to propozycja skrajnie subiektywna, oparta o wcześniejsze doświadczenia zawodowe reżysera i zapewne inni twórcy mogliby zrealizować to wyzwanie w odmienny sposób.

Muzyka i realizacja akustyczna

Ponieważ nagranie słuchowiska wymagało zsynchronizowania grafików pracy aktorów krakowskich i lubelskich, dostępności studia, czasu realizatora dźwięku oraz zespołu muzycznego. Było zatem sporym wyzwaniem logistycznym. Ekipa warszawsko-krakowska (muzycy i aktorki) przyjechała do Lublina na prapremierę „Rozmowy...”, w Filharmonii Lubelskiej 12 grudnia 2018 roku. Dla twórców radiowych, oznaczało to konieczność dokonania nagrań tego samego dnia. Dodatkowym utrudnieniem stał się fakt, że w ostatniej chwili zabrakło jednego z aktorów. Samo nagranie trwało 7 godzin, oddzielnie rejestrowano muzykę, efekty akustyczne i tekst. Docelowo nagranie musiało powstawać w dwóch turach 12 grudnia 2018 roku³² oraz 18 stycznia 2019 roku. Między sesjami w studiu, odbyła się pierwsza radiowa premiera 15 grudnia 2018 roku oraz druga – 9 lutego 2019 roku.

Pierwszego nagrania dokonano z zespołem muzycznym. W tym terminie nie było możliwości pracy w studio przeznaczonym do rejestrowania utworów muzycznych, a realizator nagrywał muzykę na jedną ścieżkę za pomocą trzech mikrofonów. Spowodowało to liczne problemy, trzeba było m.in. niektóre utwory rejestrować wielokrotnie, zmieniając

³² Fragment nagrania można obejrzeć i posłuchać na stronie Polskiego Radia Lublin: <https://radio.lublin.pl/news/radioteatr-2836979> [dostęp 13.10.2019].

ustawienia mikrofonów. Praca z profesjonalistami i perfekcjonistami – muzykami zajmującymi się utworami dawnymi, niesie ze sobą wiele wyzwań, zdarzało się tak, że kiedy po wielu dublach usatysfakcjonowany był realizator dźwięku, muzycy prosili o powtórzenie nagrania...

Zespół Muzyki Dawnej ALTA, który powstał przy Zamku Lubelskim 1 stycznia 2015 roku, specjalizuje się w wykonywaniu muzyki świeckiej i religijnej z okresu średniowiecza i renesansu ze zbiorów Codex Vaticano Rossi, Cantigas de Santa Maria czy Cancionero de Palacio, takich kompozytorów jak: Anthony Holborne, Valentin Haussmann, Jan z Lublina, Wacław z Szamotuł, Michael Praetorius, John Dowland, Orlando di Lasso, Adrian Willaert, Mikołaj z Krakowa, Clement Jannequin, Josquin des Pres i innych. Instrumentaliści zespołu Alta grają na replikach instrumentów dawnych takich jak: fidel, flety, dulcjan, pomort, viola da gamba, lutnia, teorbła, szałamaja, harfa, cornamusa i inne. Instrumentarium zespołu systematycznie się powiększa³³.

Zespół składał się z pięciu osób, które grały na instrumentach dawnych: Agnieszka Sz wajgier – flety, szałamaje, cornamuse, Agnieszka Obst-Chwała – Fidel, Anton Korolev – lira korbowa, Witold Wilgas – lutnia średniowieczna, Jakub Kościukiewicz – wiel. W wersji scenicznej muzyka była równorzędnym bohaterem spektaklu. Mimo że do słuchowiska wykorzystano zaledwie część utworów, nagrać trzeba było całość. Wymaga tego specyfika pracy nad słuchowiskiem. W scenariuszu, przy wersji 25. jest zapis: *muzyka Vergine bella*, utwór trwa 2 minuty i 30 sekund. Już w trakcie składania materiału okazało się, że tekst przewidziany do muzyki trwa 40 minut, a to oznacza, że odmiennie niż na scenie, nie można wykorzystać całego utworu, a jedynie jego fragmenty. O odpowiednim doborze fragmentów tekstu autorka słuchowiska zdecydowała wielokrotnie nakładając tekst na muzykę. Skróty muzyki były konieczne, nie można było bowiem robić dwuminutowych muzycznych przerw między poszczególnymi kwestiami, ponieważ słuchacze gubiliby sens wypowiedzi. Inaczej jest na scenie, fragmenty muzyczne dają miejsce na aktorskie improwizacje, a widowni czas na dobre poznanie postaci. Podczas prapremiery w Filharmonii Lubelskiej całość słuchowiska trwała około 40 minut, właśnie ze względu na muzykę. W przestrzeni fonicznej

³³ Zob. szerzej <http://muzykadawna.info/artysta/alta-kapela-zamkowa> [dostęp 9.09.2019].

słuchowiska muzyka pełniła natomiast głównie rolę ilustratywną, tworzyła również nastrój, komentowała i pointowała tekst, a mimo to całość trwała nieco ponad 27 minut.

Za realizację artystyczną odpowiadał Jarosław Gołofit, pracujący jako realizator Polskiego Radia w Lublinie od 1987 roku, współtwórca wielu znanych i cenionych reportaży, słuchowisk, audycji literackich, m.in. nagradzanych na festiwalach „Dwa Teatry” w Sopocie audycji w reżyserii Marii Brzezińskiej (*Księga pamięci – Chełm, Lekki wieżowiec, Macewy z papieru i wiatru, Świat nie jest dobry na serce, Treny dla Amelii, Wspólnota wielkiego płaczu*). *Wspólnota...* uzyskała Grand PIK w Ogólnopolskim Konkursie na Artystyczną Formę Radiową. Zrealizowana przez Gołofita audycja o Johnie Cage’u reprezentowała radiofonie polską podczas międzynarodowego Festiwalu Prix Europa w Berlinie (2013 r.), a inne jego audycje (*Teatr cieni z architekturą w tle oraz Świat nie jest dobry na serce*, w reżyserii Marii Brzezińskiej), reprezentowały Polskę na Festiwalu Grand Prix Nova w Bukareszcie (2015, 2016).

Aktorzy

Początkowo rolę *Śmierci* miała zagrać aktorka krakowska, która jednak na premierę nie mogła przybyć. Spowodowało to nagłą konieczność zaangażowania zastępczyni. W spektaklu w Filharmonii Lubelskiej role męskie (*Narratora, Polikarpa, Kmotra*) grał Jan Korwin-Kochanowski. Taka obsada sprawdza się na scenie, lecz radio potrzebuje większego zróżnicowania głosów w warstwie dźwięku artykułowanego (słowa mówionego). W związku z tym do nagrań zaproszono dodatkowo dwóch lubelskich aktorów – Mirosława Majewskiego i Przemysława Gąsiorowicza, do ról *Narratora i Kmotra*. Po zarejestrowaniu materiału dramatycznego, okazało się, że zatrudniona aktorka (znaleziona w ostatniej chwili), mimo że utalentowana i profesjonalna ma jedną wadę – wiek, a właściwie nie tyle jej wiek, ile „młody” głos. W pierwszej realizacji *Śmierć* była młodą dziewczyną, świeżą i miłą. Tembrowi jej głosu brakowało głębi, której należałoby oczekiwać od tej postaci. Termin radiowej premiery wyznaczono na połowę grudnia 2018 roku, jasne stało się, że jest zbyt późno na zmiany, toteż nagranie odbyło się z udziałem młodej

aktorki. Blisko miesiąc później wraz z realizatorem przystąpiono do ponownych nagrań. Tym razem zaproszono Mirellę Biel, lubelską aktorkę średniego pokolenia o głębokim, miękkim, hipnotycznym tembrze głosu. *Śmierć* w jej interpretacji prezentowała całe bogactwo środków scenicznych, opartych o aktorską wyrazistość i dojrzałość. Była zmysłowa i okrutna, kusiła i odpychała, fascynowała. Poprzednie nagranie zostało rozszyte³⁴, ponieważ nie było możliwości ponownego przyjazdu Jana Korwina-Kochanowskiego, wykorzystano wcześniejszy materiał, dokładając nową *Śmierć*. Po pierwszej radiowej premierze ujawniły się w kilku miejscach dłużyzny. Przykładowo – przed wprowadzonymi zmianami monolog *Śmierci* mają po kilkadziesiąt wersów (jeden z jej początkowych monologów liczy aż 89 wersów!),

W scenach zbiorowych słuchowiska pomocą służyli studenci dziennikarstwa i komunikacji społecznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, którzy z zainteresowaniem obserwowali nagrywanie słuchowiska.

Scenariusz

Proponowany scenariusz, oparty na niedawno odnalezionej wersji *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, przejrzano pod kątem fragmentów zbyt długich i niezrozumiałych. Analiza wykazała konieczność wprowadzenia zmian, mogących nieco uwspółcześnić tekst, tak, aby stał się dla słuchacza bardziej czytelny, nie tracąc jednocześnie swojej wartości literackiej i historycznej. Zanim autorka słuchowiska rozpoczęła poszukiwania współczesnych słów mogących zastąpić niezrozumiałe dzisiaj archaizmy, dokonała skrótów i okrojenia materiału tekstowego, usuwając zbyt długie fragmenty. Po raz drugi zarejestrowano również rolę *Narratora i Kmotra*. Było to niezbędne, ponieważ, po premierze radiowej, której termin „dyktowała” ramówka, dokonano dodatkowych skrótów w tekście – słuchowisko uległo skróceniu o ponad trzy minuty – z 27 minut i 40 sekund do 24 minut i 20 sekund. Poza tym, na podstawie obserwacji reakcji widowni w Filharmonii Lubelskiej, w oparciu

³⁴ Czyli z powrotem rozdzielone na poszczególne role, kwestie i muzykę.

o logiczną ciągłość tekstu, zastosowano zabieg zmiany listy dialogowej, przypisując poszczególne kwestie innym postaciom, co sprawiło, że akcja stawiała się żywsza i urozmaicona poprzez zmiany głosów.

Przykładowo – scena, kiedy *Śmierć* powraca, aby zgładzić *Kmotra*, w oryginale brzmi:

*Ja idę we drzwi proście,
Pytam, gdzie gospodarza macie?
Nie wiemy, gdzie jechał
wczora doma nie leżał.*

Po dokonanych zmianach:

Śmierć
*Ja idę we drzwi proście,
Pytam, gdzie gospodarza macie?*

Kmotr
*Nie wiemy, gdzie jechał
wczora doma nie leżał.*

Podobne zmiany wprowadzono jeszcze w kilku innych miejscach. Sprawilo to, że tekst stał się w odbiorze lżejszy, a przez to bardziej komunikatywny w audialnym odbiorze.

Konstrukcja scenariusza słuchowiska jest klamrowa. Odwołuje się do przedstawień igrców średniowiecznych: w scenerię jarmarku wchodzi aktorzy (*Narrator*) i opowiadają historię niezwykłego spotkania. Fabularny układ akcji słuchowiska jest oczywiście zdeterminowany pierwowzorem literackim. Publiczność pojawia się w nagraniu na początku, później słyszymy emocjonalną reakcję gawiedzi na opowieść i na końcu, kiedy słuchacz wraca do świata realnego, do odgłosów ludzi i zwierząt zgromadzonych na jarmarku, którego przestrzeń dźwiękowa została zbudowana poprzez efekty akustyczne. Autorka słuchowiska rozważała także, czy nie wykorzystać efektów dźwiękowych także w samym tekście, ale słusznym wydało się pozostawienie w ramach dźwiękowej struktury słuchowiska jak najczystszej formy – świat wyobrażony

ilustrowany jest wyłącznie muzyką na instrumentach dawnych. Dzięki instrumentom powstały także nieliczne efekty akustyczne wprowadzone w tekst – na przykład świst kosy ścinającej głowę (poprzedzony chwilą ciszy, która podkreśla dramaturgię) czy klepanie tejsze. Główną część słuchowiska wypełniają dźwięki muzyki, nieliczne i ascetyczne efekty naturalne pojawiają się tylko w obrębie klamry kompozycyjnej – na początku i na końcu audycji. Ograniczenie środków dźwiękowego wyrazu do minimum było niezbędne, aby wydobyć piękno i sens wymagającego skupienia języka utworu i uwydatnić dialogi.

W samym tekście słuchowiska mamy do czynienia z dominacją dialogu – który toczą trzy postaci – *Śmierć*, *Polikarp* i *Kmotr*. Dodatkowo pojawia się *Narrator*. Kiedy poddamy „*Rozmowę...*” analizie, okaże się, że tytułowy bohater mówi niewiele, oprócz początkowego fragmentu jest zasadniczo tylko biernym słuchaczem. Najwięcej mówi *Śmierć*, co jest zrozumiałe – odbiorca to właśnie jej wypowiedzi jest najbardziej ciekawy. Wprowadzenie postaci *Kmotra* ożywia tekst, i pozwala nawet niewprawnemu odbiorcy lepiej skupić uwagę na tekście.

Narrator jest postacią klamrową – pojawia się na początku audycji i na końcu, wprowadzając opowieść i pointując ją.

Zakończeniu słuchowiska towarzyszą informacje o reżyserii i adaptacji, realizacji dźwiękowej i opracowaniu muzycznym.

Inna metoda wykorzystana przy adaptacji tekstu średniowiecznego i tworzeniu scenariusza radiowego, by dostosować dawny tekst literacki do formy słuchowiskowej, polegała na dokonanych cięciach i skrótach w obrębie tekstu. Zatem dość długie wyliczenie profesji i stanów, zostało pomniejszone o 18 wersów, część wstępną rozmowy skrócono o 8 wersów itd. Było to konieczne, wyliczenia przed cięciem trwały 5 minut – po 3 minuty, z natury rzeczy dla słuchających dość monotonne (dla przykładu pominięto: lekarzy, sędziów, krawce, tkacze, kupce, strzelce, morderze), a pozostawione postaci mogą być traktowane jako przedstawiciele wszystkich stanów. Autor przywołuje nie tylko zawody, ale i kondycje ludzkie – *okrutniki*, *mędrców*, ale też „*nie odpuszczę nikomu, którzy dopuszczają się złości w domu*”. Podobnie i przywoływane zwierzęta. W audycji są wiewiórki, kuny, gronostaje, gęsi, lisy. W usuniętych wersach wyliczano jeszcze wilki, lwy, niedźwiedzie, sarny, kuropatwy, dropy, kaczkę.

Język

Niepodważalną wartością historyczną i artystyczną jest język tekstu. Stąd konsekwentne używanie – w ramach dźwiękowej struktury słuchowiska – ascetycznych środków wyrazu fonicznego i efektów akustycznych. Chodziło o to, aby skupić uwagę słuchacza na treści – a zwłaszcza na pięknej warstwie słownej utworu. Zdając sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą ingerencja w oryginalny materiał, autorka słuchowiska – jak się wydaje – słusznie podjęła działania służące takiemu opracowaniu scenariusza, aby spełniał on wymogi przekazu audialnego.

Specyfika medium, jakim jest radio, polega na ulotności przekazu – do usłyszanego materiału nie można wrócić ponownie, ani przeczytać przypisu, ani objaśnić tekst dodatkowo gestem czy mimiką. Przekaz audio nie daje czasu na zastanowienie. Stąd podjęte starania, aby zastąpić wyrazy współcześnie niezrozumiałe. Ponieważ autorce słuchowiska zależało na maksymalnej wierności oryginałowi, możliwy był tylko wybór spośród słów, które współistniały w epoce, bądź niedługo po niej, a są dla współczesnego odbiorcy znacznie bardziej czytelne i zrozumiałe. Ten dość karkołomny zabieg, wymagający poszukiwań w słownikach staropolskich, w niektórych fragmentach wyklarował sens wypowiedzi. Oto kilka przykładów, zamiast słowa *wiła*, oznaczającego kuglarza, błazna, głupca:

Gdy leżał wznak jako *wiła*,
Śmierć do niego przemówiła³⁵.

Wstawiono *głupi*:

Gdy leżał tak jako *głupi*,
Śmierć do niego przemówi.

I dalej:

³⁵ Wszystkie cytaty i komentarze, według ustaleń Wiesława Wydry, za: *Śmierci z Mistrzem...*, dz. cyt.

Odchoceć się³⁶ z miodem tarnek³⁷,
Gdyć przyniosę jadu garnek.
Musisz go pić, choć przez dzięki³⁸,
Bo pożywiesz³⁹ wielkiej męki⁴⁰,

W słuchowisku zamieniono na:

Nie zechcesz z miodem tarnek,
Gdyć przyniosę jadu garnek.
Musisz go pić, choć wbrew woli,
Gdy spróbujesz tej niedoli

Zaś nie czedł świętych żywota⁴¹,
Ktorzy mieli dosyć kłopotu?

W słuchowisku zamieniono na:

Nie czytałeś świętych żywota,
Ktorzy mieli dosyć kłopotu?

Zamieszkałam⁴² sobie wiele,
Sprawując twoje wesele.

W słuchowisku zamieniono na:

Zaniedbałam sobie wiele,
Sprawując twoje wesele.

³⁶ Odechce ci się.

³⁷ Owoców tarniny.

³⁸ Wbrew woli.

³⁹ Doznasz, doświadczysz.

⁴⁰ Wielkiego cierpienia.

⁴¹ Czyś nie czytał żywotów świętych?

⁴² Zaniedbałam się tak bardzo w swoich obowiązkach.

W przywołanych fragmentach wyraźnie widać konsekwencję wprowadzonych zmian. Aby zachować rytmikę wersów właściwą wierszowi średniowiecznemu należało również konsekwentnie dopasować słowa w kolejnych fragmentach. Takich zmian wprowadzono kilkanaście. W czasie pięciu publicznych emisji słuchowiska, była okazja do zanalizowania, jak odbiorcy ocenili zrozumiałość audycji⁴³. Okazało się, że zabiegi w warstwie tekstowej odniosły spodziewany efekt – słuchacze nie mieli żadnych problemów ze zrozumieniem materii słownej, przy czym ich uwaga przez cały czas trwania audycji była zogniskowana na przekazie i, co podkreślano dość często, na urodzie średniowiecznego języka. Autorka słuchowiska spodziewałam się zarzutu o pewną „macdonaldyzację” – swoiste „uproszczenie” literatury staropolskiej. Podjęta jednak to ryzyko, ingerując w wybrane fragmenty tekstu.

Dzisiejsza praca nad tekstem przypominała nieco – choć oczywiście w zmienionej formie – działania nieznanego nam dzisiaj znakomitego szesnastowiecznego redaktora *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, który tworząc *Śmierci dwojakiej gadania*, trzymając się pierwotnego tekstu, świetnie naśladowując pierwowzór, zmodernizował język, dość głęboko, ale twórczo ingerując w tekst. Jak pisał Wiesław Wydra:

„Nieznany redaktor, a właściwie autor utworu *Śmierci z Mistrzem dwojakię gadania* postępował z tekstem *Rozmowy mistrza Polikarpa ze Śmiercią* w różny sposób. Zmodernizował język, jedne wyrazy zastąpił innymi [...]. Nie dowiemy się, jakim odpisem *Rozmowy ów* redaktor dysponował. Jeśli ją rozszerzył, był kongenialnym autorem, doskonale naśladował pierwowzór, dorównując talentem nieznanemu twórcy tego utworu. Jedno można śmiało powiedzieć – niewątpliwie [...] mocno i twórczo w tekst ingerował, przetworzył go, trzymając się oryginału. Ubarwił go, wprowadził nowe realia wzięte z życia (*Słownik polszczyzny XVI wieku* nie zna wielu słów występujących w tym tekście)”.

⁴³ To wynik obserwacji słuchaczy i rozmów z odbiorcami po emisji, m.in. podczas Festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie (25.05.2019) oraz lektury recenzji, np. https://esopot.pl/pl/14_kultura/2101_rozmowa_mistrza_polikarpa_ze_mierci_na_sopockim_festiwalu_dwa_teatry.html [dostęp 1.02.2020].

Nie dowiemy się, jakim odpisem *Rozmowy ów* redaktor dysponował. Jeśli ją rozszerzył, był kongenialnym autorem, doskonale naśladował pierwowzór, dorównując talentem nieznanemu twórcy tego utworu [...]. Ubarwił go, wprowadził nowe realia wzięte z życia (*Słownik polszczyzny XVI wieku* nie zna wielu słów występujących w tym tekście)⁴⁴.

Ponad sześćdziesiąt lat temu Julian Krzyżanowski, zestawiając *Kupca* Mikołaja Reja i *Rozmowę Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, dostrzegł jako niewątpliwy, „fakt stwierdzony”⁴⁵, że „autor *Kupca* znał *Rozmowę Mistrza z Śmiercią* i pewne właściwości jej zawdzięczał”⁴⁶. Wiesław Wydra na pytanie, kto mógł być redaktorem drukowanej u Szarfenberga w 1542 roku⁴⁷ wersji *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, odpowiada następująco:

„Można sobie pozwolić na przypuszczenie: redaktorem, a raczej współautorem, który krążący w rękopisach tekst przerobił, zmodernizował i rozszerzył, był prawdopodobnie Mikołaj Rej”⁴⁸.

Niemniej, radość odkrywania literatury staropolskiej, która dzięki radiowej adaptacji została udostępniona szerszemu gronu, a nie tylko bardzo wąskiej grupie specjalistów, zrównoważyła wszystkie autorskie obawy w zakresie dokonanych na potrzeby słuchowiska zmian językowych.

⁴⁴ *Śmierci z Mistrzem...*, dz. cyt., s. 23.

⁴⁵ Julian Krzyżanowski, *W wieku Reja i Stańczyka: szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 197 (w rozdziale *Z problemów Rejowskich: II Kupiec a Rozmowa Mistrza z Śmiercią*), Warszawa 1958, s. 197.

⁴⁶ *Tamże*, s. 196.

⁴⁷ Wszak rok później w jego warsztacie typograficznym Mikołaj Rej wydał drukiem swoją słynną *Krótką rozprawę między trzema osobami, Panem, Wójtem, a Plebanem*.

⁴⁸ *Śmierci z Mistrzem...*, dz. cyt., s. 24.

Zakończenie

Wielu badaczy literatury i języka dawnej Polski, między innymi profesorowie Andrzej Dąbrówka, Teresa Michałowska, Teresa Skubalanka, Karolina Targosz, Tomasz Wojtczak, Jerzy Woronczak, słusznie dostrzegało, że *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* był scenariuszem parateatralnego przedstawienia, które odgrywano nie tylko przed publicznością szkolną, ale przed szerokimi rzeszami społeczeństwa jako dialogowe kazanie moralitetowe⁴⁹. Po kilkuset latach udało się wrócić do tej idei na falach eteru.

Przeprowadzone analizy wykazały, że wykorzystując radiową estetykę, dokonując odpowiednich zabiegów w warstwie tekstowej, udało się stworzyć udaną adaptację audialną – słuchowisko adaptacyjne pt. *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, przybliżając współczesnym słuchaczom ten znakomity średniowieczny tekst⁵⁰.

Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią. Adaptacja i reżyseria – Małgorzata Żurakowska. Opracowanie muzyczne – Zespół Instrumentów Dawnych Alta, Agnieszka Sz wajgier. Realizacja akustyczna – Jarosław Gołofit. Data premiery antenowej – 15 grudnia 2018. Czas trwania – 24'10". Obsada: Mirosław Majewski (Narrator), Jan Korwin-Piotrowski (Polikarp), Mirella Biel (Śmierć), Przemysław Gąsiorowicz (Kmotr). Słuchowisko było prezentowane podczas Festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie 25 maja 2019 roku i jest dostępne na stronie Polskiego Radia Lublin [<https://radio.lublin.pl/news/radioteatr-2836979>].

⁴⁹ Tomasz Wojtczak, *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią a średniowieczna kultura ludowa: symbolika utworu i jego percepcja*, w: *Widzenie Polikarpa...*, dz. cyt., zwłaszcza s. 117 nn.

⁵⁰ 18 listopada 2019 r. w czasie II Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej EUFONIE odbyło się widowisko z udziałem Jana Frycza, Adama Stroga oraz zespołu Monodia Polska na podstawie tekstu *Rozmowy...* odkrytego przez prof. W. Wydrę. Wystawiono je w Muzeum Kolekcji Jana Pawła II w Warszawie.

Bibliografia

Bachura Joanna, *Klasyczne wartości w dobie ponowoczesności na przykładzie radiowej sztuki słowa: „O niepewności życia w czasach obecnych”*, w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik, *Dwa teatry: studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.

Bachura Joanna, *Odstony wyobraźni: współczesne słuchowiska radiowe*, Toruń 2012.

Bardijewska Sława, *Nagie słowo: rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

Jarzębowski Zbigniew, *Wstęp. Literatura w radiu: słuchowisko*, w: tegoż, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki medialnej*, Szczecin 2009.

Kaziów Michał, *O dziele radiowym: z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska radiowego*, Wrocław 1973.

Krzyżanowski Julian, *W wieku Reja i Stańczyka: szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958.

Kwiatkowski Maciej Józef, *Wrzesień 1939 w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984.

Limon Jerzy, *Trzy teatry: scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

Mayen Józef, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

Miazek Ryszard, *Opowieść o Zygmuncie Chamcu – założycielu i pierwszym dyrektorsze Polskiego Radia*, Rzeszów 2005.

Pawlik Aleksandra, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń 2014.

Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry: Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.

Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu: na przykładzie Polskiego Radia w latach 1925-1939*, w: *Tekst w mediach*, red. Kazimierz Michalewski, Łódź 2002.

Pollak Roman, *Polskie życie literackie przed rozbiorami. Średniowiecze – Renesans – Barok: dwanaście odczytów radiowych*, Poznań 1948.

Śmierci z Mistrzem dwojakię gadania... (Nieznany drukowany przekaz Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią z 1542 r.), wydał Wiesław Wydra, Poznań 2018.

Tradycje śląskiej humanistyki: Jan Kazimierz Zaremba, red. Jan Malicki, Dariusz Rott, Katowice 1994.

Widzenie Polikarpa: średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią, red. Andrzej Dąbrówka, Paweł Stępień, Warszawa 2014.

Wojczak Tomasz, *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią a średniowieczna kultura ludowa: Symbolika utworu i jego percepcja*, w: *Widzenie Polikarpa: średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią*, red. Andrzej Dąbrówka, Paweł Stępień, Warszawa 2014.

Wójciszyn-Wasil Aneta, *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012.

Wydra Wiesław, *Z badań nad „Skargą umierającego” i „Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*, „*Studia Polonistyczne*” 1980, t. 7.

Zaremba Jan Kazimierz, *Larum w obozie: słuchowisko radiowe*, Katowice 1997.

NOTY O AUTORACH

dr Monika Białek – adiunkt w Instytucie Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Naukowo zajmuje się komunikacją medialną, ze szczególnym uwzględnieniem przekazu radiowego oraz artystycznych form audialnych. Zawodowo była związana z Polskim Radiem. Jest autorką książek *Polski reportaż radiowy: wybrane zagadnienia* (2010) i *Rzeczywistość dźwiękiem spisana: studia o reportażu radiowym* (2019) oraz wielu artykułów naukowych poświęconych artystycznym formom radiowym.
Kontakt: monika.bialek@ug.edu.pl

dr Paulina Czarnek-Wnuk – adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, członek Łódzkiej Szkoły Radioznawczej. Autorka dysertacji doktorskiej pt. *Rodzaje rozrywki w polskiej radiofonii komercyjnej* obronionej w 2015 roku. Prowadzi badania naukowe poświęcone szeroko pojętemu medium audialnemu, skupiające się wokół takich pól jak: rozrywka w radiu, reportaż radiowy, multimodalność radia, nowomediálne oblicza radia (szczególnie aplikacje mobilne rozgłośni oraz społeczności tworzone przez nadawców w sieci), wizualizacja dźwiękowa, ekologia dźwięku oraz *soundscape*.
Kontakt: paulina.czarnek@uni.lodz.pl

dr hab. Urszula Doliwa – profesor w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na radiu i mediach społecznych. Jest autorką książek *Radio studenckie w Polsce* (2008) oraz *Radio społeczne: trzeci obok publicznego i komercyjnego sektor radiowy* (2016). W latach 2014-2019 zasiadała w zarządzie Community Media Forum Europe, a w latach 2018-2019 była wiceprezesem tej organizacji.
Kontakt: urszula.doliwa@uwm.edu.pl

mgr Katarzyna Michalak – doktorantka w Instytucie Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach na Wydziale Politologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie). Reportażystka Polskiego Radia Lublin, popularyzatorka sztuki świadomego słuchania. Uprawia głównie *feature*. Jest autorką ponad dwustu audycji emitowanych w rozgłośniach polskich, czeskich i niemieckich. W latach 2011-2015 była polskim przedstawicielem w Komisji do spraw Dokumentu Radiowego (Euroradio Features Group) przy Europejskiej Unii Nadawców. W latach 2011-2018 pełniła funkcję kierownika Redakcji Reportażu Polskiego Radia Lublin. Dwukrotna laureatka najważniejszego konkursu radiowego Prix Italia (2006, 2009) oraz innych znaczących nagród ogólnopolskich i międzynarodowych, m.in.: Prix Europa, Prix Marulić, Prix Bohemia, Grand Press, Złoty Mikrofon, Statuetka Melchiora dla Radiowego Reportażysty Roku (2007).

Kontakt: katarzyna.michalak@radio-lublin.pl

prof. dr hab. Dariusz Rott – profesor w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury dawnej Polski i medioznawca. Był profesorem wizytującym w Katedrze Dziennikarstwa Collegium Civitas w Warszawie (2014-2015) oraz w Katedrze Komunikacji Marketingowej na Wydziale Komunikacji Społecznej Uniwersytetu św. Cyryla i Metodego w Trnawie na Słowacji (2010-2015). Od 2016 r. wiceprezes Zarządu Oddziału Katowickiego Stowarzyszenia Dziennikarzy RP.

Kontakt: dariusz.rott@us.edu.pl

dr Tadeusz Sznajderski – adiunkt w Instytucie Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Medioznawca, dziennikarz radiowy i prasowy, historyk kultury i filozofii. Autor artykułów medioznawczych i filozoficznych. Pełnił funkcję wiceprezesa zarządu ds. programowych Polskiego Radia Koszalin, przewodniczącego Rady Nadzorczej Radia, przewodniczącego Rady Programowej Radia, w której pracuje czwartą czteroletnią kadencję.

Kontakt: t.sznajderski@ug.edu.pl

dr Magdalena Szydłowska – adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, dziennikarka radiowa, związana z rozgłośnią regionalną Polskiego Radia w latach: 1993-2016. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół radiofonii, historii radia, ze szczególnym uwzględnieniem radia regionalnego, a także gatunków radiowych.

Kontakt: magdalena.szydłowska@uwm.edu.pl

Karol Treder – student kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna Uniwersytetu Gdańskiego. Członek redakcji uniwersyteckiego Radia MORS i Naukowego Koła Radiowców. Jego zainteresowania skupiają się wokół mediów (w szczególności radia), a także szeroko pojętej popkultury (muzyki, filmu) i spraw społeczno-politycznych. Tekst jest debiutem naukowym autora.

Kontakt: karoltreder14@wp.pl

dr Małgorzata Żurakowska – pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Zarządzania na Wydziale Nauk Społecznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II i jest dyrektorem Centrum Medialnego KUL. Od 1997 roku jest dziennikarką Polskiego Radia Lublin, od 2003 – kierownikiem redakcji Publicystyki Społeczno-Kulturalnej. Autorka słuchowisk, audycji literackich i adaptacji radiowych.

Kontakt: malgorzata.zurakowska@radio-lublin.pl