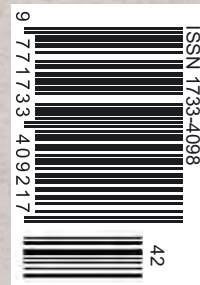
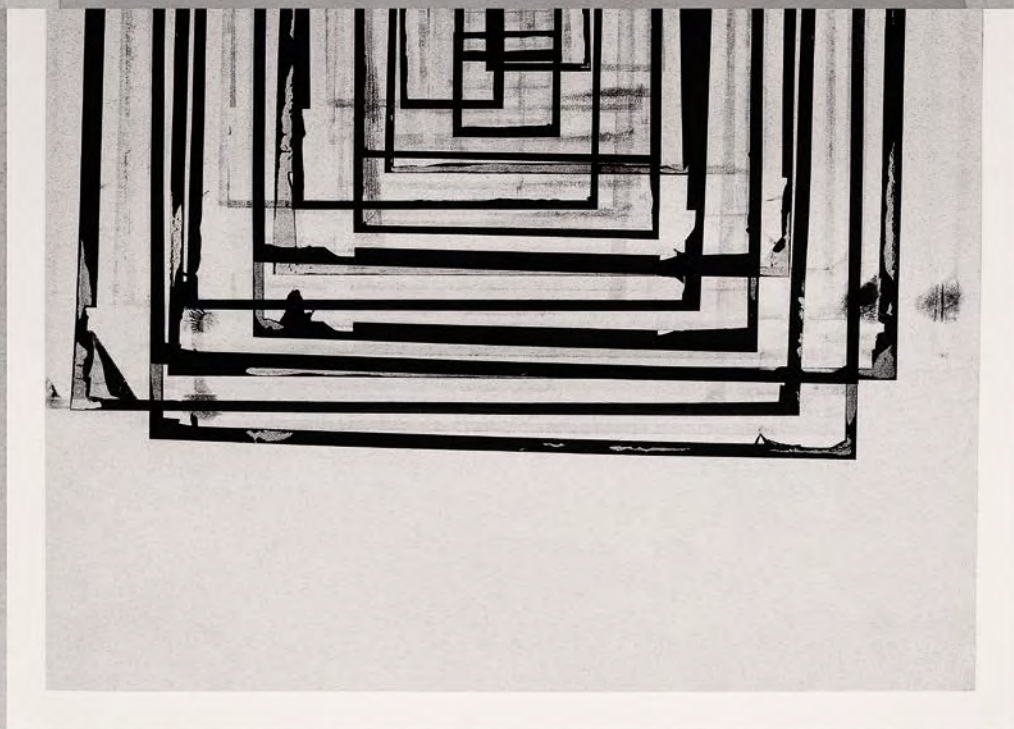
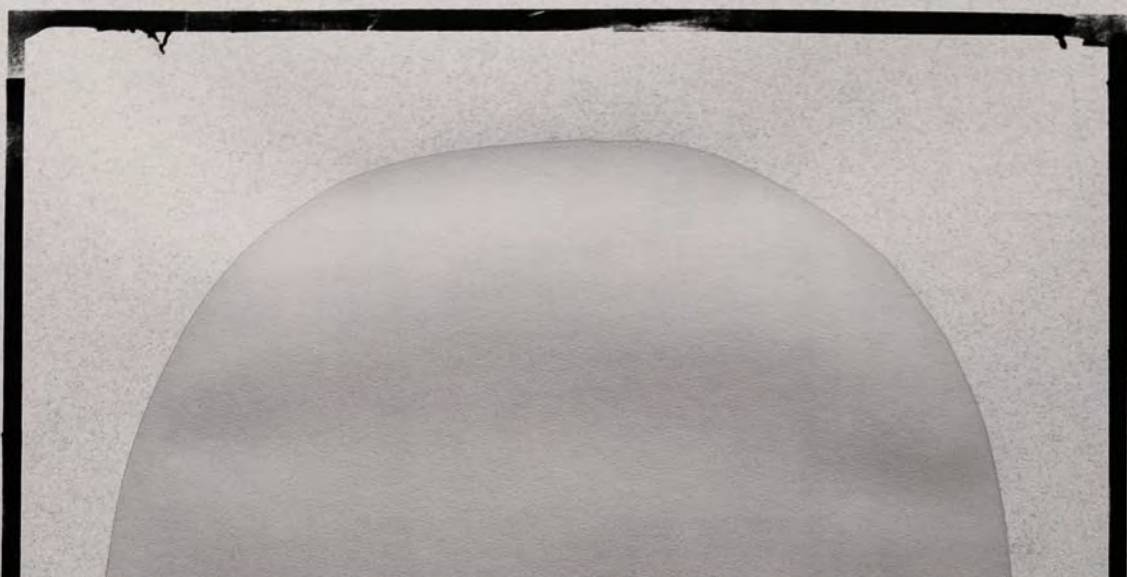


#42

Glissando



MAGAZYN O MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ | #42 (1/2022) | 25 PLN (VAT 8%) |



GENERACJA

Pokolenie wyżu słuchowiskowego?

W 2017 roku Michał Januszaniec w rozmowie z Moniką Pasiecznik na łamach „Dwutygodnika” stwierdził, że fraza „boom na polskie słuchowiska”, która stanowiła podtytuł konferencji zorganizowanej wówczas w Instytucie Teatralnym, była przede wszystkim zwrotem retorycznym oraz wyrazem pragnienia, by faktycznie takie zjawisko zaistniało¹. Januszaniec zwracał w tej rozmowie uwagę na oddzielne obiegi obszernej produkcji Teatru Polskiego Radia oraz różnych eksperymentalnych form słuchowiskowych rozwijających się poza tym obiegiem, przede wszystkim w oparciu o niezależne wytwórnie płytowe. Zjawisko to było na tyle wyraziste, że na wspomnianej konferencji przypadło mi wygłoszenie referatu, w którym próbowałem zebrać te tendencje w jednym miejscu, uporządkować, zaproponować kategoryzację. Równocześnie zjawisko to było już wtedy na tyle złożone, że (mimo kilkakrotnie podejmowanych prób) nigdy nie udało mi się napisać tekstu na podstawie tamtego referatu.

W notatkach do jednej z wersji artykułu zapisałem: „Kwestia pokoleniowa – dorastanie w kontekście funkcjonowania radia, nostalgia za słuchowiskami radiowymi okresu PRL-u, wzmacniana przez współczesne reedycje, zob. np. *Pole Reports from Space* (Bôlt Records, 2014)”². W roku 2017 faktycznie odniosłem wrażenie, że siłą napędową „boomu na polskie słuchowiska” była konkretna formacja pokoleniowa – osoby urodzone w latach 70. i pierwszej połowie następnej dekady: od Marcina Dymitera, Joanny Bronisławskiej, Rafała Kołackiego i Bartka Kujawskiego po Joannę Szumacher, Wojtkę Zrałka-Kossakowskiego, Michała Libere i Michała Mendyka. Sądziłem, że to właśnie te osoby stworzyły pewne estetyczno-środowiskowe ramy dla fali eksperymentów z formami słuchowiskowymi – kontekst, w którym pojawiały się kolejne propozycje estetyczne młodszych osób.

Pięć lat później odczuwam radykalną zmianę, jaka zaszła w sposobie funkcjonowania współczesnych eksperymentalnych form słuchowiskowych [dalej EFS – przyp. red.] – zmianę, która wykracza poza pokoleniowe ramy, ale stała się w znacznej mierze udziałem artystek_ów urodzonych w latach 80. i pierwszej połowie lat 90. W kontekście omawianych przemian pokolenia zajął się i rozmyśla, skutkując dalszym rozwojem heterogenicznego pola EFS. Dlatego też w dalszej części tego tekstu unikam określeń typu „millenials”, „genzety” czy „pokolenie przełomu '89”, starając się pokazać, jak twórczość osób urodzonych w latach 80. i 90. wpisuje się, współtworzy i kształtuje tendencje w EFS ostatnich lat.

Trzeba w tym miejscu jeszcze doprecyzować samo pojęcie EFS. Rozumiem przez nie narracyjne kompozycje audialne, w których pojawia się mowa i które na różne sposoby rzucają wyzwanie konwencjom teatru radiowego. Jest to o tyle istotne, że w dobie współczesnego rozmywania granic i formalnej hybrydyzacji eksperymentalny impuls może wiązać się także z innymi formami twórczości radiowej. Co ważne, równoległe część bohaterek_ów tego tekstu tworzyło w ostatnich latach również warstwę dźwiękową klasycznych form słuchowiskowych – choćby szeregu realizacji grupy Teraz Polisz (m.in. Izabela Smelczyńska, Justyna Banaszczyk).

Przestrzenie, instytucje

Kryzys tradycyjnej radiofonii doprowadził do poszukiwań nowych form sztuki (post?)radiowej. Z jednej strony prowadzono wyrażające z radioartu eksperymenty z transmisją sygnału, z drugiej zaś – z adaptacją tradycyjnych gatunków radiowych (słuchowiska, reportaży radiowego) do nowych sposobów i przestrzeni funkcjonowania radia.

Podstawową przestrzenią migracji radia z xx-wiecznego eteru stał się oczywiście internet – dla wielu osób tworzących sztukę radia, lub jej teorię, proces ten stał się wręcz szansą na faktyczną realizację radykalnych założeń, jakie towarzyszyły narodzinom radiofonii w okresie międzywojnia³. Kontekst dla współczesnego rozwoju form słuchowiskowych stanowią więc w pierwszej kolejności przemiany kultury 2.0, umożliwiające nowe sposoby dystrybucji oraz interakcji z formami słuchowiskowymi. Symbolem tych przemian stał się oczywiście rozkwit podcastów⁴, ale możemy mówić o znacznie szerszym zjawisku – od rozwoju nowych eksperymentalnych radiostacji⁵ po rozkwit nowych, hybrydowych form, potencjalnie zacierających różnice między słuchowiskiem, reportażem radiowym, esejem dźwiękowym, czy spacerem audialnym (*audio walk*)⁶. Najlepszym symbolem tych nowych możliwości jest znana platforma Radio Aporee, będąca olbrzymią mapą-archiwum nagrań terenowych z interfejsem zachęcającym do tworzenia własnych playlist i narracji, a także sporą kolekcją gotowych fieldrecordingowych narracji do odsłuchu.

Ogromny ferment twórczy w środowiskach sztuki radia został dostrzeżony przez instytucje sztuk wizualnych – festiwale takie jak Radiophrenia czy Radio Revolten zainspirowały instytucje muzealne do włączania eksperymentalnych form radiowych do

programów swej działalności. Najlepszy przykład stanowi w tym kontekście radiowy program *Documenta 14*, na który składało się zarówno festiwalowe radio – współpracujące z całą siecią różnych niezależnych radiostacji społecznościowych z całego świata – jak i szereg zamówionych słuchowisk⁷.

W Polsce również instytucje sztuk wizualnych zainteresowały się radiowymi eksperymentami, w czym istotną rolę odgrywa fascynujące dziedzictwo Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia – w jego propagowanie zaangażowały się m.in. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi⁸. Kolejnym impulsem stało się niewątpliwie pandemiczne zaburzenie rytmu działalności instytucji – stąd choćby inicjatywy takie jak cykl *Czytanki* łódzkiego ms. Model tymczasowej radiostacji przepełnionej formami eksperymentalnymi realizowało choćby zorganizowane w Gdańsku przez Fundację Chmura Radio Total. Festiwal Sztuk Wizualnych w Eterze (2021)⁹ – czyli radioartowa, mikrocastingowa inicjatywa, zacementowana instytucjonalnie w świecie sztuk wizualnych. Spiritus movens przedsięwzięcia, kuratorowanego przez Monikę Popow oraz Aleksandrę Grzonkowską, był Marcin Dymiter, natomiast przekraczało ono bariery generacyjne oraz środowiskowe, czyniąc centralną, żywą pracą artystyczną ową tymczasową radiostację. Warto pamiętać, że na podobnej zasadzie początkowo funkcjonowało obchodzące niedawno trzecie urodziny Radio Kapitał – przedsięwzięcie zostało nominalnie zainicjowane jako efemeryczna praca stanowiąca w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie element szerszych obchodów jubileuszu 30-lecia Komuny//Warszawa¹⁰. Za odpowiednik tych inicjatyw na gruncie festiwali teatralnych należy uznać Uskoki. fm – tymczasową radiostację stworzoną również w 2021 roku na Festiwalu Malta. Tu centralną postacią była z kolei (bardzo ważna dla historii Radia Kapitał) Edka Jarzab¹¹.

Na tym jednak nie koniec – instytucje sztuk wizualnych stały się podmiotami zamawiającymi i propagującymi również współczesne realizacje. W ciągu ostatnich lat najróżniejsze muzea zamawiały najróżniejsze rodzaje słuchowisk – od klasycznych form powstających na zlecenie muzeów historycznych, czy realizacji edukacyjnych skierowanych do dzieci, aż po prace eksperymentalne – w tym kontekście najlepszy przykład stanowi zrealizowany na zamówienie Zachęty letni cykl słuchowisk *Out-Of-Office* (2019), kuratorowany przez Maję Demską i Magdalenę Morawik. Zaproszono do niego postacie związane z jednej strony ze sceną muzyki niezależnej (Maja Chiara Faber vel Satin de Compostela, Mikołaj Tkacz, Mateusz Olszewski vel Zaumne), a z drugiej – ze sztukami wizualnymi oraz performatywnymi (m.in. Weronika Pelczyńska, Rafał Żarski)¹². Cała grupa została również precyzyjnie dobrana rocznikowo – wszyscy mieszczą się w ramach, jakie wyznacza niniejszy numer.

Jeśli chodzi o tego typu zamówienia na gruncie teatru najważniejszą inicjatywę stanowił cykl *Nowe słuchowiska* realizowany w latach 2017–2018 przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, w ramach działalności Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika. Jego kuratorem był Januszaniec, który w Instytucie Teatralnym konsekwentnie promuje nowe formy słuchowiskowe, choćby w ramach cyklu *Placówka*. W przypadku *Nowych Słuchowisk* dążył do spotkań ludzi teatru oraz prezentowania różnych nurtów muzyki współczesnej / niezależnej / eksperymentalnej¹³.

Januszaniec jako jedna z pierwszych postaci ze świata teatru zaprosił do współpracy nad słuchowiskami osoby, które eksperymentowały z tego typu formami, wydając w niezależnych wydawnictwach. To one bowiem w drugiej dekadzie XXI wieku stały się motorem napędowym postradziowych poszukiwań formalnych – funkcjonujące coraz silniej w przestrzeniach internetu w coraz

wyraźniejszym oderwaniu od fizycznych nośników wydawnictw. Generacyjne podziały pokrywają się w tym kontekście z towarzyszącymi. O ile twórczyni_cy z roczników 1975–1985 wydawali swoje prace np. w Bôlt Records, Monotype czy serii Krytyki Politycznej, o tyle pokolenie urodzone w latach przełomu, które dopiero wchodziło na muzyczne rynki w erze boomu mikrolabeli, wydawało raczej w labelach, które nie mogły liczyć na ministerialne dofinansowania. Formy słuchowiskowe znalazły istotne miejsce w katalogach m.in. BDŹA, Pawlaczka Perskiego czy Latarni Records, a następnie Pointless Geometry, Szarej Renety, Antenny Non Grata czy OPIO. Z perspektywy eksperymentów z nośnikami szczególnie interesujący fenomen (domagający się osobnego tekstu) stanowią słuchowiska wydawane w formach audiowizualnych – dostosowane do serwisów streamingowych, lecz również wykorzystujące nostalgię za kulturą kaset VHS. W tego typu wydaniach specjalizują się zwłaszcza Pointless Geometry, na czele z *Wsiemi* Bartosza Zaskórskiego vel Mchy i Porosty (2017), oraz OPIO wraz z *Dysonią* Agaty Dyczko i Wojtką Kurką (2021). Co znamienne, część realizacji, które ukazały się w Pointless Geometry powstała jako efekt zagranicznych zamówień i rezydencji. Najlepszy przykład stanowi tu *Domestic Flights* Edki Jarzab (2022), zamówione przez Oscillation Festival w Brukseli. W obliczu konserwatywnej ministerialnej polityki kulturalnej niektórym artystkom tworzącym w Polsce EFS łatwiej jest uzyskać dofinansowanie zagraniczne.

To właśnie ze środowisk niezależnych wytwórni wyłoniły się w następnym etapie inicjatywy internetowych radiostacji, stanowiących potencjalne przestrzenie prezentacji (często przedpremierowej) prac – stacje te, na czele z Radiem Kapitał oraz Radiem Klang, stały się również archiwami różnorodnych współczesnych słuchowiskowych eksperymentów. I tak archiwum Radia Kapitał po trzech latach działalności to w tej chwili prawdopodobnie największe otwarte archiwum polskojęzycznych EFS. W kontekście Kapitału niebagatelną rolę odgrywa działalność Grzegorza Laszuka, który silnie zaangażował się w ideę eksperymentalnego radia społecznościowego, wykorzystując do tego wspomnianą rocznicę działalności Komuny//Warszawa jako impuls powstania inicjatywy, a następnie oddał ją w ręce środowiska zgromadzonego wokół małych niezależnych labeli oraz eksperymentalnej muzyki elektronicznej. Co więcej, Laszuk konsekwentnie szuka możliwości dalszego promowania i finansowania produkcji słuchowiskowych – najlepszy przykład stanowi tu cykl *Utopia*, sfinansowany w pierwszym roku pandemii przez ZAiKS jako cykl wydarzeń towarzyszących jego przedstawieniu *Morderstwo (w) Utopii*¹⁴. Inny przykład współpracy instytucjonalnej Radia Kapitał stanowi seria trzech słuchowisk powstałych przy okazji Warszawskiej Jesieni w 2020 roku – w tym wypadku realizacje łączyły nie tylko pokolenia (z jednej strony *Spacer przez zero* Remka Hamaj-Mazura, z drugiej *Manifest: Pakt o nieagresji* Justyny Banaszczyk i Rafała Ryterskiego), ale też włączały w festiwalowy obieg tworzące w Polsce osoby należące do mniejszości białoruskiej (*MyJa97%* Nasty Njakrasavej, Pavela Ryżkoŭ oraz Tadeusza Sudnika). W efekcie Radio Kapitał stało się przestrzenią realizacji lub prezentacji różnych stypendiów artystycznych składanych w miastach całej polski na stworzenie słuchowisk. Na falach Kapitału zabrzmiały zarówno audycje zrealizowane w ramach prowadzonej w Warszawie Radiowej Akademii, jak i organizowanego przez łódzki oddział Kapitału projektu *Słuchanie Starego Polesia*, a także np. cykl *sepr.online* zrealizowany na podstawie miejskiego stypendium przez gdański kolektyw an-hoer¹⁵.

Na pierwszy rzut ucha w zestawieniu z zakorzenionymi w działalności niezależnych labeli słuchowiskowymi eksperymentami na falach Kapitału, formy pojawiające się w Radiu Klang silniej zakorzenione są w tradycji oraz konwencjach klasycznego

Agata Dyczko, Wojtek Kurek, *Dysonia*, OPIO, 2021Gazawat, *Wampir*, BDTA, 2017

teatru radia. Dotyczy to w pewnej mierze pasma *Słuchowisko w Klangu*, gdzie prezentowane są zarówno klasyczne utwory (np. Mauricio Kagela, Luki Ferrariego, Andreasa Bicka), współczesne prace „zapraszane” na antenę (np. Joanny Bronisławskiej i Wojtki Kucharczyka) oraz zamówienia stacji. Ramówkę radia wypełniają jednak również nie tyle serie zamkniętych, oddzielnych słuchowisk, ile cykliczne audycje eksperymentalne, które miewają (z różną częstotliwością w zależności od danej audycji) tendencje do osuwania się w formy słuchowiskowe. To w nich można usłyszeć w Klangu najwięcej nieoczywistych, słuchowiskowych hybryd. I choć np. w audycji *Dziwnostwoy udźwięcznione* Pawła Lakwaja formalne poszukiwania w większej mierze dokonują się na poziomie języka, niż dźwięku, to choćby w słuchowiskowym odcinku *Piosenek snu* Dominiki Śniegockiej i Szymona Uliasa, *Ptaki nie mają twarzy*, temat („ptasi żywot Maxa Ernsta”) odpowiada autorskiemu idiomowi radiowego, językowo-dźwiękowego surrealizmu.

Obok bezpośrednich zamówień, przestrzeni dla różnych typów form słuchowiskowych stanowią rozmaite konkursy. Organizowane przez różne podmioty, wiążą się one z odmiennym rozumieniem specyfiki słuchowisk oraz pokrewnych form radiowych i muzycznych. I tak np. obok konkursów na słuchowiska z okazji 80-lecia Polskiego Radia w 2017 roku¹⁶ znajdziemy choćby *Słysz... architekturę!* – konkurs Fundacji Bęc Zmiana na reportaż radiowy o architekturze współczesnej Warszawy i jej twórcach_czyniach¹⁷. Wyniki tego drugiego konkursu znakomicie pokazują współczesne przenikanie słuchowisk oraz innych form radiowych – narracyjne realizacje *Zsyp* Jacka Szczepanka czy *Przystanek hałas* Izabeli Smelczyńskiej swobodnie mogłyby funkcjonować w innym kontekście jako słuchowiska sensu stricto. W ostatnich latach formy słuchowiskowe były nagradzane jednak również w innych konkursach – np. wspomniana wyżej *Dysonia* została nagrodzona w konkursie Teatralna Antologia Nowych Utopii zorganizowanym przez Teatr Zagłębia w Sosnowcu.

Innego typu przestrzeni dla omawianych eksperymentów stał się Festiwal Słuchowisk organizowany od 2016 roku w Poznaniu przez Patryka Lichotę, Martę Marcinkiewicz-Górną oraz Annę Szamotulę. Klasyczne słuchowiska są regularnie prezentowane „scenicznie” podczas imprez, takich jak festiwal Dwa Teatry czy maratony słuchowisk *Nasłuchiwanie*, organizowane przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Nowatorskie ERS bywały również prezentowane przestrzennie, czy wręcz „scenicznie”, np. na kuratorowanej przez Daniela Brożka scenie dźwiękowej Przeglądu Sztuki Survival i w ramach cyklu *Canti Spazializzati*¹⁸. Podejście Festiwalu Słuchowisk wyróżnia nacisk położony na quasiteatralno-instalacyjną jednostkowość wykonania: efemeryczność realizacji wychodzących z ducha site-specific. Ma on funkcjonować jako nieoczywista hybryda między festiwalami teatralnymi a dźwiękowymi instalacjami, reinterpretując z powrotem słuchowisko jako „teatr radiowy”. W efekcie podczas poznańskiego festiwalu nawet klasyczne pod kątem formalnym realizacje pobudzają do zadawania pytań nieoczywistych z perspektywy klasycznego teatru radia – począwszy od pytań o relację między nagraniem i warstwą dźwiękową a akustyką danej przestrzeni, jej aranżacją, zakładanymi sposobami i technikami słuchania. Za przykład niech posłuży aranżacja *Shell Shock* Tomasza Platy z muzyką We Will Fail – słuchowisko poświęcone postaciom Witkacego oraz Strzebińskiego powstało w ramach drugiej odsłony wspomnianego cyklu *Nowe Słuchowiska* Instytutu Teatralnego. Natomiast na poznańskim festiwalu zostało zaprezentowane w spowitym gęstym dymem hallu Collegium Maius z towarzyszeniem efektownych świateł zaaranżowanych przez Wojciecha Pusia. To tylko jeden z wyrazistych przykładów dążenia

festiwalu do łączenia form słuchowiskowych z interwencjami site-specific – często nastawionymi na poszerzanie technik angażowania publiczności. Za przykład niech posłuży w tym kontekście *Silent Tarot* zrealizowany w roku 2016 w hali dawnego dworca Poznań Główny. Słuchowisko można było w pełni doświadczyć poprzez indywidualną percepcję w bezprzewodowych słuchawkach (na zasadzie silent disco). Przebiegiem indywidualnego odbioru sterowało indywidualne połączenie szeregu czynników, z których komunikaty dobiegające do uszu stanowiły tylko jeden z elementów (innymi był np. rozkłady jazdy). Lichota zresztą konsekwentnie, w ramach własnych realizacji na festiwalu, bada różne rodzaje relacji między obecnością słuchaczek_y i różnymi modelami percepcji słuchowiskowych materiałów¹⁹.

Do tego nie wolno zapominać o ekspansji nowych form literatury audialnej – triumfalny pochód audiobooków w latach 2005-2015 wiązał się wprawdzie w pierwszej kolejności z wykorzystywaniem konwencji dominujących „logocentrycznych” form teatru radiowego²⁰, lecz przyniósł także choćby monumentalne, słuchowiskowe w naturze przedsięwzięcia w stylu rozbudowanej realizacji audiobooka *Niezlomnego* przez środowiska muzyki niezależnej, na czele ze Ścianką (Maciej Cieślak & Co. wydali osobny album z muzyką powstałą przy okazji tego projektu). Owe nowe formy literatury audialnej oddziaływały również – wraz z rewolucją podcastową – na praktyki rozwijających się sound studies. W 2016 roku duńskie czasopismo „Seismograf” zaproponowało manifest „audiopaper” – radykalną propozycję tworzenia dyskursów naukowych wokół dźwięku i muzyki z wykorzystaniem audialnych form pisania, narracji i dramaturgii. Postulowana przez „Seismograf” rewolucja dyskursywna wpisuje się w ideę wypracowywania sonicznych metodologii – „filozofowania (czy może soundstudiesowania) dźwiękiem”. Sami zresztą staraliśmy się być częścią tych zmian w dwóch „audiopapierowych” numerach Glissanda, które stały się okazją również do eksperymentów ze słuchowiskowymi formami.

Typologia: wstępne rozpoznania

Pracując w roku 2017 nad tekstem, miałem wrażenie, że wśród eksperymentalnych słuchowisk dominowało pięć nurtów – często przenikających się i występujących wspólnie w poszczególnych realizacjach – które razem tworzą współczesny krajobraz post-radiowego teatru fonicznego.

Pierwszy z nich to opowieść (magiczna) – nurt bezpośrednio wyrastający z tradycji klasycznego logocentrycznego teatru radiowego, lecz wykorzystujący sam proces opowiadania jako narzędzie do przekraczania jego konwencji i budowy nowych form. Z perspektywy 2017 roku wpisywała się w to np. brawurowa piosenkowa narracja *Kopyt Zła* Joanny Szumacher i Pawła Cieślaka (Requiem Records, 2016); posthumanistyczna w duchu narracja *Robota Czarka* Kamila Szuszkiewicza (Wounded Knife / Bôlt Records, 2015); nawiązująca do tradycji muzyki z filmów/seriali/słuchowisk sci-fi słowno-muzyczna narracja *Drogi do Tarzisz* Krysi Zalewskiej i Filipa Kalinowskiego (Latarnia, 2014) czy grający z konwencją audiobooka *Szczupak* Bartka Kujawskiego (BDTA, 2014). Te różnorodne opowieści (magiczne) w swych eksperymentach nawiązują do tradycji literatury ustnej, różnorodnych praktyk opowiadania i kształtowania narracji poprzez samo słowo mówione. Punkt wyjścia do eksperymentów stanowił w tych wypadkach ów niezwykły, magiczny lub futurologiczny charakter fabuł. Oczywiście taka opowieść może mieć również zaczepienie



Antek Cholewiński, *Kotek*, Pawlacz Perski, 2022



Bartosz Zaskórski, *Morze ukryte i inne słuchowiska*, Szara Reneta, 2020

także w faktach historycznych – jak we wspomnianej wyżej *Dysonii* Agaty Dyczko i Wojtka Kurka na temat życia i śmierci Sydonii von Borck – szlachcianki, która w 1620 roku w Szczecinie została oskarżona o czary, a następnie ścięta i spalona na stosie. Niekiedy przekroczenie konwencji wypływa z kolei ze skierowania narracji w kierunku dzieci, jak np. w zrealizowanym na Festiwalu Słuchowisk *Obcym w lesie* (2018) Danuty Parlak i Aleksandry Słyż. Niezależnie od odbiorców, czyn opowieść (magiczną) może mieć charakter ciągły lub być podzielona na sekcje, osobne utwory czy piosenki. Wśród osób należących do roczników „85 wzwyż” postaciami stosującymi podobne zabiegi od lat są (obok Dyczko i Słyż) m.in. Mateusz Wysocki vel Fischerle (*Cudowny koń księcia Witolda*, Monotype, 2014) oraz Bartosz Zaskórski (*I wtedy okazało się, że umarłem*, BDTA, 2016). Zaskórski szczególnie często operuje tą formą, łącząc różne niezwykle, często absurdalne historie z szeroką paletą środków muzycznych, czerpanych z różnych nurtów niezależnej elektroniki. W krótkich formach *Historia Rury* i *Silksilksilk* – zebranych po latach na albumie *Morze ukryte i inne słuchowiska* (Szara Reneta, 2020) – zgryźliwie wychodził od współczesnego świata sztuki. Tymczasem w *Nieczłowieku* kreował narrację posthumanistyczną, zaś w *I wtedy okazało się, że umarłem* odnalazł własny, osobny idiom muzycznej, słuchowiskowej hauntologii.

Drugi nurt stanowią katalogi – słuchowiska układające się w narracyjne fabuły o strukturach różnego rodzaju serii, tworzących zbiór. Katalogi stanowią formy, które wymykają się klasycznej dramaturgii i wpisują się w przeobrażenia, formy i struktury teatru post-dramatycznego. Istnieją różne rodzaje katalogów, które można wykorzystać jako modele, np. atlas, jak w *Sowach Polski – podziale gatunkowym* Michała Szturomskiego (Requiem Records, 2016), lub antologię, jak w opartej na tatarskich bajkach *Mniej niż 40 opowieściach* Fischerle i Musy Czachorowskiego (BDTA, 2013). Szczególną grupę tego typu prac stanowiły projekty inspirowane *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino – w specyficzne kartografie wyobrażone układały się zarówno *Invisible City* Kelo i Michała Libery (Großer Lärm, 2015), oraz *Rinus van Alebeek & Michał Libera play Alvin Lucier Chambers* (Bôlt Records, 2014), jak również wspomniane już wyżej brawurowe *Wsie* Zaskórskiego.

Trzeci typ to Neuehörspielowe w duchu hybrydy poezji dźwiękowej – eksperymenty wpływające z jednej strony z językowych dekonstrukcji powojennej tradycji słuchowisk niemieckich wraz z jej współczesnymi interpretacjami (od Petera Ablingera do Alessandro Bosettiego), a z drugiej z tradycji poezji dźwiękowej (od Kurta Schwittersa po Henriego Chopina i Johna Giorno). Za przykład niech posłużą archiwalne wokalne nagrania wykorzystane przez Czarnego Latawca w *Concrete BXL* (2016), a także *Skanowanie balu* Porcji Rosołowych do wierszy Łukasza Podgórnego (Pawlacz Perski, 2013). Ten ostatni projekt stanowi jeden z wczesnych przykładów (będziemy jeszcze do nich wracać) wydawnictwa transmedialnego, obejmującego zarówno album, jak i wydanie książki – w tym wypadku tomiku wierszy Podgórnego (ha!art / Rozdzielczość Chleba). Współtworzący Porcję Rosołowe Wysocki (rocznik 1985) zresztą nieraz eksperymentował z wykorzystywaniem przekształcaniem czy samplowaniem mowy. Efekty bywają zachwycające jak na klasycznym już albumie *Betty, John & Stella* stworzonym z Jakubem Pokorskim vel Krojcem (Monotype, 2015), gdzie narracja została zbudowana w całości z pociętych, poukładanych i przearanżowanych polsko-angielskich rozmówek. Podobną ideę znajdziemy zresztą także choćby w *Lessons* Adama Frankiewicza vel Grupy Etyka Kurpina (Pionierska Records,

2018). Wysocki promuje dzisiaj tego typu formy również poprzez dobór materiałów wydawanych w Pawlaczu Perskim. Znakomity przykład stanowi wydany w tym roku *Kotek* Antka Cholewińskiego – materiał, na którym działający aktualnie w Amsterdamie kompozytor zestawia z szerokim instrumentarium frazy i literackie fragmenty przepuszczone przez syntezatory mowy. Świetny poetycki kontrapunkt dla *Nieczłowieka* Zaskórskiego i *Robota Czarka* Szuszkiewiczza.

Czwarty nurt współczesnych słuchowiskowych eksperymentów stanowi esej dźwiękowy – forma znacznie bardziej zbliżona do tradycji radiowej dokumentalistyki, często operująca dynamicznym montażem. Prace tego typu wykazują szczególne tendencje do kolażowości, mieszania oraz nakładania różnych porządków. Szczególnie silną grupę stanowią eseje historyczne lub co najmniej „historyzujące” – sięgające w przeszłość, ku indywidualnej lub zbiorowej pamięci. Nową falę zwiastował na tym polu *Ruchomy Pamiętnik* Emitera (mck, 2010), poświęcone pamięci powojennych przesiedleń wydawnictwo, łączące album z książką. W następnych latach w nurt historycznych esejów dźwiękowych wpisywał się np. *Fortepian Chopina* Wojtka Zrałka-Kossakowskiego i Marcina Lenarczyka (Bôlt Records, 2015). O ile tego typu wydawnictwa dotyczyły pamięci zbiorowej, o tyle np. *It will sound different when there are bodies in the room* FOOL (Muto, 2019) to raczej osobista, wręcz intymna opowieść utkana z prywatnych wspomnień, które dopiero jako całość układają się w refleksję nad pamięcią zbiorową (w tym wypadku nad długim cieniem pomnikowej postaci Eugeniusza Rudnika). Jeszcze inna sytuacja ma miejsce w przypadku *Brain in a vat* Lindy RL (Szara Reneta, 2021) – tu mamy do czynienia z opowieścią zbudowaną z nagrań terenowych, ustawionych paratekstem *liner notes* jako przedśmiertne wspomnienia osoby po wypadku. Całość układa się więc w poruszający esej o pamięci.

Częstą strategią przy esejach dźwiękowych jest praca na materiałach archiwalnych i znalezionych, które wprowadzają do kompozycji element hauntologiczny, wzmacniany chętnie przez zaszumianie brzmienia – ziarnistość szumu dekoduje w takich wypadkach barierę oddzielającą słuchaczy od przeszłości. Skrajny przypadek stanowią w tym kontekście wydawnictwa z nurtu EVP – rodzaju audialnej pareidolii, sugerującej w samym szumie komunikaty pozostawione poza czasem przez zmarłych²¹. Michał Turowski również eksperymentował z kreowaniem kontekstów wzmacniających oddziaływanie dźwięków – z jednej strony fikcyjne nagrania terenowe z miejsc kaźni jako Bogusław Wawrzyn, z drugiej intensywne wykorzystywanie materiałów archiwalnych pod szyldami Jonasza Karpińskiego (*Jonasz Karpiński*, Jasień 2016 / wyd. własne 2017) i Gazawat, a także pod własnym nazwiskiem. Na wydawnictwach Gazawatu, takich jak *But I Believe in Torture and I Will Torture You* (Mozdok, 2016), *Wampir* (BDTA, 2017) czy *Hinterkaifeck* (Placenta, 2017), Turowski wykorzystywał nagrania jako obiekty znalezione, stanowiące całe partie, wokół których budował dźwiękowe, darkambientowo-dronowe krajobrazy. Już wtedy równolegle tworzył kolaże dźwiękowe w wydawnictwach, takich jak *Rape Culture* (BDTA, 2016), czy *Night and Fog* (BDTA, 2017), tkane z dużej ilości zestawianych nagrań (w tym drugim wypadku m.in. także EVP). Cała twórczość Gazawatu układa się bowiem w jeden dźwiękowy esej na temat różnych form przemocy oraz audialnych wymiarów jej trwania, skutków, pamięci.

Wreszcie piąty nurt stanowi eksperymentalny reportaż dźwiękowy. Tu, w fascynujących konfiguracjach, mieszają się tradycje reportażu radiowego, muzyki konkretnej oraz field

recordingu i soundscape compositions. Do klasyków tej formy należą choćby *Hijra. Noise from the Jungle* Rafała Kołackiego (Zoharum, 2016), zrealizowana w obozie uchodźców pod Calais, czy *populista (online) presents Rodrigo García Golgota Picnic* (Bôlt Records, 2014) – audialna dokumentacja czytania dramatu Garcii i towarzyszących temu protestów po odwołaniu jego wykonania na poznańskiej Malcie. Ale w nurt ten wpisują się także wspomniane wyżej *Pośnione* Mikołaja Tkacza, oparte na „reportażowo”, czy też „ulicznie” nagranych rozmowach na temat snów. Szczególnie istotną grupę wydawnictw tego typu stanowią audialne dokumenty protestów przeciwko zaostrzeniu prawa aborcyjnego na czele z *Piekłem kobiet* Tomasza Pizio (Szara Reneta, 2020) oraz *Cała Polska śpiewa z nami* Izabeli Smelczyńskiej (2020), kompozycja z przetworzonych nagrań, zrealizowana w ramach projektu Radio Żytnia cyklu *Canti Spazializzati*. W pracach tych szczególnego znaczenia nabiera „pakt” zawierany przez artyst_kę ze słuchacz_kami, dotyczący statusu rzeczywistości w oparciu o wykorzystanie nagrań terenowych. Dokumentacyjny wymiar utworu jest tu co najmniej równie istotny, co jego struktura.

36 Pakt o nieagresji

Powyższa typologia oczywiście nie wyczerpuje wszystkich możliwości, wskazuje jedynie najważniejsze tendencje wśród różnorodnych eksperymentów. I tak np. wspomniane wyżej *Domestic Flights* Edki Jarzab nie mieści się zbytnio w zarysowanym polu, stanowiąc w pierwszej kolejności brawurową realizację jednej z medytacji dźwiękowych Pauline Oliveros. Z kolei wydane przez Mikołaja Tkacza i Joannę Szumacher w labelu Super *Ostatnia i pierwsza osoba musi mieć psa* Małgorzaty Goliszewskiej (Super, 2015), stanowi wymykający się łatwej klasyfikacji zapis nagrywanego przez nią samą własnego mówienia przez sen.

Co więcej, ciągły postęp technologiczny zachęca do tworzenia zarysowanych na początku tekstu hybrydowych form wykorzystujących internet i choćby geolokalizację. Ale eksperymenty mogą polegać również na prostszym budowaniu nowych relacji między reportażami dźwiękowymi czy nagraniami terenowymi a warstwą wizualną – co np. konsekwentnie rozwija w hybrydowych formach wywodząca się z reportażu radiowego Dominika Klimek. Eksperymenty formalne prowadzą do poszerzania pojęcia i podważania, wydawałoby się, kluczowych elementów pojęcia słuchowisk – można się współcześnie spotkać z użyciem tego terminu także w odniesieniu do albumów i utworów bez słów, zbudowanych z nagrań przyrody lub eksperymentalnych wokalizacji (np. w przypadku twórczości Antoniny Nowackiej).

Najważniejszy proces, jaki zaszedł w ostatnich latach w dziedzinie eksperymentów słuchowiskowych, to uporczywe dążenie do przełamania utrwalonych podziałów środowiskowych – na klasyczne słuchowiska teatru radiowego i niezależne eksperymenty wydawane w niezależnych labelach, na kompozycje powstające w akademiach i albumy wydawane w świecie niezależu, na scenariusze słuchowisk i utwory budowane z nagrań (terenowych lub wokalnych). Za symbol tej tendencji – a także przekraczania różnic pokoleniowych – można uznać wspólne słuchowisko Justyny Banaszczyk i Rafała Ryterskiego *Manifest: Pakt o nieagresji* (2020), oparte na głośnym tekście (a właściwie tekstach) *Stockhausen kontra „technokraci”*²², powstałe na zamówienie Warszawskiej Jesieni i zaprezentowane na falach Radia Kapitał. Sedno manifestacyjnego paktu zawiera się w dążeniu do eksperymentów ponad środowiskowymi podziałami, we współdziałaniu w wykrawaniu kolejnych przestrzeni współpracy – kolejne fale słuchowiskowych eksperymentów stanowią ku temu doskonale okazje. ●

- 1 *Eksperyment jest naszym obowiązkiem*, Michał Januszaniec w rozmowie z Moniką Pasiecznik, „Dwutygodnik”, nr 206, 2017, www.dwutygodnik.com/artukul/7062-eksperyment-jest-naszym-obowiazkiem.html?print=1, dostęp tu i dalej: 10.12.2022.
- 2 Z perspektywy czasu do bogatej serii wydawniczej Bôlt Records trzeba dodać monumentalne wydanie *Monodramu* Bogusława Schaeffera przez Requiem Records (2018).
- 3 Na ten temat zob. przede wszystkim Sabine Breitsameter, *Od transmisji do przesytu. Radio w epoce cyfrowych sieci*, tłum. Antoni Michnik, przejr. Klaudia Rachubińska, „Glissando”, #35, 2018, s. 36–44.
- 4 Zob. Kasia Lach, Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, *Podcast w kuchni #1*: podcast o podcastach, www.glissando.pl/aktualnosci/podcast-w-kuchni-1-podcast-o-podcastach.
- 5 Zob. *Mapy współczesnej eksperymentalnej radiofonii*, oprac. Antoni Michnik, „Glissando”, #35, 2018, s. 60–71.
- 6 Na temat różnicy między spacerami dźwiękowymi oraz spacerami audialnymi zob. Antoni Michnik, *Między praktyką a kompozycją. Dramaturgia i performatyka spacerów dźwiękowych oraz audialnych*, „Dialog”, nr 1, 2022, s. 225–237. W omawianym kontekście kluczowe znaczenie mają audiowalki umieszczone w sieci, zachęcające do cielesnego współuczestnictwa w odsłuchu – de facto w dowolnych przestrzeniach. Znakomity przykład powiązania eseju dźwiękowego ze spacerem dźwiękowym stanowi *Śpiewajmy Pa-fa-wag! – Opera Robotnicza na przestrzeni i słuchaczy* przygotowana przez Beatę Kwiatkowską w roku 2021 na Przeglądzie Sztuki Survival. Eksperymentalna forma wyrasta w tym wypadku z tradycji radiowego reportażu – całość dotyczy historii wystawienia *Fisa* Moniuszki we Wrocławiu, zaś Kwiatkowska tka narrację z wypowiedzi Sławomira Wieczorka na temat historii powstawania opery, a także współczesnych prób rekonstrukcyjnych oraz materiałów archiwalnych. Kluczowy element formy stanowi jednak użycie wykorzystującej geolokalizację aplikacji ECHOES.
- 7 *Public Radio – documenta 14*, www.documenta14.de/en/public-radio. Inny znakomity przykład stanowi opisywane na naszych łamach przez Justynę Stasiowską Radio Boredcast, kuratorowane przez Vicky Bennett w roku 2012 w ramach brytyjskiego Festival of Art, Technology, Music and Film. Zob. Justyna Stasiowska, *Wolne radio*, „Glissando”, #35, 2018, s. 72–77.
- 8 Muzeum Sztuki w Łodzi współorganizowało wraz z Instytutem Adama Mickiewicza konferencję poświęconą dziedzictwu SEPR, a także miało udział w organizacji zagranicznych wystaw promujących jego dorobek oraz przy powstaniu dwóch wersji pokonferencyjnych publikacji. Zob. *Czarny pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*,

red. Michał Libera, Michał Mendyk, Fundacja Automatophone, Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa, Łódź, 2018; *Ultra Sounds. The SonicArts of Polish Radio Experimental Studio*, red. David Crowley, Kehrer, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Adam Mickiewicz Institute, Muzeum Sztuki Łódź, Berlin 2019. Na naszych łamach opublikowaliśmy jeden z tekstów, które znalazły się w obu książkach, zob. Dariusz Brzostek, Joanna Walewska, *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia jako laboratorium*, „Glissando”, #35, 2018, s. 20–29. Muzeum Sztuki Nowoczesnej tworzy środowisko miłośników dziedzictwa SEPR, a także zapowiada odtworzenie „czarnego pokoju” studia w nowej siedzibie – być może z rozbudowanym programem rezydencjalnym. *Czarny Pokój w białym Muzeum*, www.artmuseum.pl/pl/news/czarny-pokoj-w-bialym-muzeum.

- 9 Zob.: <http://noweidzieodmorza.com/pl/14743-radio-total-chmura>.
- 10 *Radio Kapitał. Premiera Projektu*, www.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/radio-kapital-premiera.
- 11 Edka Jarzab i Grupa Uskoki, *Uskoki FM*, www.malta-festival.pl/en/program/uskoki-fm.
- 12 *Out-of-Office*, www.zacheta.art.pl/pl/wystawy/out-of-office.
- 13 *Nowe słuchowiska II*, w: Encyklopedia Teatru Polskiego, www.encyklopediateatru.pl/hasla/358/nowe-sluchowiska-ii. Por. również *Eksperyment jest naszym obowiązkiem*, Michał Januszaniec w rozmowie z Moniką Pasiecznik, dz. cyt.; Natalia Kowalska-Elkader, *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektu Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, r. LXIII, z. 4, s. 91–104.
- 14 *Pasmo gościnne: Utopia*, 21.12.2020, Radio Kapitał, www.radiokapital.pl/shows/pasmo-goscinne/utopia.
- 15 Zob. <https://radiokapital.pl/shows/akademia-radiowa/>; <https://radiokapital.pl/shows/sepr-online-radio/>; <https://radiokapital.pl/shows/sluchanie-starego-polesia>. Szerzej na temat projektu „Słuchanie Starego Polesia” zob. Justyna Anders-Morawska, *Passacaglie staropoleskie na trzy rezydencje i miejscowe głosy*, „Glissando” #39, 2021, s. 53–61. Zob. również projekt „Radio-Teatr 2022”, w którym zespoły muzyczno-reżyserskie w ciągu roku realizowały interpretacje współczesnych tekstów literackich, zwłaszcza poetyckich. W ramach przedsięwzięcia powstały i zostały wyemitowane kolejno *Pryzmat* w reżyserii Grzegorza Jareмки na podstawie scenariusza Weroniki Lewandowskiej z muzyką Banaszczyk, *Mowa nienawiści* w reżyserii Marcina Libera na podstawie wierszy Xawerego Stańczyka z muzyką Roberta Piernikowskiego, *Wyjścia* w reżyserii Katarzyny Minkowskiej na podstawie książek poetyckich Marii Halber i Sary Szamot z muzyką Martyny Basty, *Hatefulness* w reżyserii Agnieszki

Jakimiak na podstawie poematu Jasia Kapeli z muzyką Kuby Ziołka oraz *Pomiędzy / namiX* w reżyserii Małgorzaty Wdowik do tekstów Andreja Chadanowicza z muzyką Rafała Ryterskiego, zob. <https://radiokapital.pl/shows/radio-teatr-2022>. *Pomiędzy / namiX* doczekało się zresztą również wersji scenicznej, w której Chadanowiczowi i Ryterskiemu towarzyszyła Karolina Staniec. Poszczególne premiery odbywały się we współpracy z festiwalami Ephemera i Warszawska Jesień, a samo przedsięwzięcie zyskało uznanie branżowe – Agata Kyzioł wymieniła je wśród najciekawszych realizacji w ankiecie miesięcznika „Teatr”, gdzie ukazało się również obszernie omówienie cyklu pióra Piotra Tkacza, zob. Piotr Tkacz, *Utopie rozpuszczone w eterze*, „Teatr”, no. 12, 2022, s. 53–55.

- 16 *Konkurs na słuchowisko radiowe rozstrzygnięty*, Wydarzenia, 1.10.2012, Program II Polskiego Radia, www.polskieradio24.pl/8/1874/Artykul/1674555,Konkurs-na-sluchowisko-rozstrzygniety.
- 17 Konkurs na reportaż radiowy o architekturze współczesnej Warszawy i jej twórcach *Słysz... architekturę*, www.beczmiana.pl/slysz_2020.
- 18 Zob. wielokanałowe prezentacje wybranych polskich słuchowisk na Survivalu w roku 2014, czy też programy i wydawnictwa cyklu *Canti Spazializzati*, www.soundartforum.bandcamp.com.
- 19 Zob. np. *Ciuciubabka* (2018) – rodzaj instalacji, w której słuchaczki_e pojedynczo odsłuchiwały_i w specjalnych kabinach nagrania binauralne. Trzeba w tym miejscu wspomnieć jeszcze o interaktywnym, opartym na aplikacji słuchowisku Romana Bromboszcza *Ludzie pszczoły* (2018), zrealizowanym w rotundzie Okrągłaka, opartym na jego hipertekstualnej powieści-paratytrze, której fragment ukazał się u nas w druku. Zob. Roman Bromboszcz, *Ludzie pszczoły: klastery & drony. Utwór cyberpoetycki*, „Glissando”, #32, 2017, s. 38–42.
- 20 Na temat „logocentrycznych” oraz „fonocentrycznych” ujęć teatru radiowego zob. Janusz Łastowiecki, *Mówić radiem. Od „poematów o radiu” do najnowszej refleksji badawczej nad słuchowiskiem*, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W radiu*, red. Jacek Kopciński, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 11–14.
- 21 W ostatnich latach kompozycje w oparciu o nagrania EVP szczególnie chętnie wydaje na rodzimym rynku Antenna Non Grata.
- 22 Karlheinz Stockhausen i inni, *Stockhausen kontra „technokraci”*, tłum. Julian Kutyła, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, red. Christopher Cox, Daniel Waren, tłum. J. Kutyła i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 469–473.