

Natalia Kowalska-Elkader

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-9726-8227

Rany – otwarcie. Wprowadzenie do monografii twórczości Gregory’ego Whiteheada

The wounds – The Opening. The Introduction to a Monograph of Gregory
Whitehead’s Works

Abstract

The article focuses on the work of the American radio artist Gregory Whitehead, with particular emphasis on the early stage of his work. The selected research method is structural-semiotic analysis and, as an auxiliary method, medium-specific analysis. The aim of the article is to present and analyze selected works of Gregory Whitehead (with particular emphasis on the early stage of the artist’s work) and indicate their idiosyncratic features. The key concepts are interference and entropy, treated as structural elements of the broadcast, and the presence of *mise en abyme*.

Keywords

radio art, radio experiment, Gregory Whitehead, radio drama

Abstrakt

Artykuł skupia się wokół twórczości amerykańskiego artysty radiowego Gregory’ego Whiteheada, ze szczególnym uwzględnieniem wczesnego etapu jego twórczości. Wybraną metodą badawczą jest analiza strukturalno-semiotyczna oraz, jako metoda pomocnicza, analiza specyficzna dla medium. Celem artykułu jest przedstawienie i analiza wybranych dzieł artysty oraz wskazanie ich idiosynkratycznych cech. Kluczowymi pojęciami wykorzystywanymi w analizie są *interferencja* i *entropia* traktowane jako elementy strukturalne audycji oraz zabiegi *mise en abyme*.

Słowa kluczowe

sztuka radiowa, eksperyment radiowy, Gregory Whitehead, słuchowisko

Wprowadzenie

Sztuka radiowa to każde dzieło dźwiękowe, którego celem jest poszerzenie możliwości twórczych i estetycznych medium radiowego poprzez wykorzystanie elementów jego języka (głosu, słów, muzyki, efektów dźwiękowych, ciszy) i stworzenie przekazu estetycznego, który poruszy słuchacza¹, wywoła estetyczne przeżycie. Sztuka radiowa jawi się na polu łączącym przekaz artystyczny, dokumentalny i eksperymentalny, a wśród gatunków realizujących założenia radiowej aktywności artystycznej są słuchowiska, *features*², radiowe eksperymenty oraz utwory pośrednie i hybrydyczne. Formy te realizuje Gregory Whitehead, amerykański artysta radiowy, którego debiut miał miejsce w 1984 roku. Od tego czasu Whitehead tworzy audycje eksperymentalne i hybrydyczne, jest jednym z najważniejszych współczesnych twórców radiowych, laureatem prestiżowych nagród i współpracownikiem stacji radiowych na całym świecie³. Artysta postrzega sztukę radiową jako „autonomiczną, naelektryzowaną grę nieznaną sobie ciał”⁴ i wiąże proces słuchania dzieła radiowego z poszukiwaniem znaczeń, możliwą losowością odsłuchu⁵, a istotę samego medium radiowego widzi bezpośrednio w treści i formie przekazów w nim zawartych. Jego dzieła łączą elementy dokumentalne charakterystyczne dla *features* czy dramaturgię słuchowiskową z cechami ważnymi w eksperymentach radiowych, takimi jak autorskie podejście do montażu czy eksperymentowanie z dźwiękiem i narracją. Ze względu na różnorodność form podawczych i twórcze podejście do realizowanych gatunków zdecydowałam się uczynić jego twórczość przedmiotem badań w ramach tego tekstu i przedstawić ją w odniesieniu do wyżej wymienionych gatunków.

Jednak podjęcie tego tematu istotne jest również ze względu na fakt, że dzieła eksperymentalne, spoza głównego nurtu (często fabularnego i opartego na klasycznych rozwiązaniach dramaturgicznych) rzadko stają się przedmiotem analizy i interpretacji w badaniach radioznawczych. Ten rodzaj sztuki radiowej jest więc dziedziną marginalizowaną w badaniach; Allen S. Weiss określił ten fakt mianem „tłumionej historii radia eksperymentalnego”⁶, czyli właśnie sztuki radiowej, która realizowana jest w ramach dzieł radiowych eksperymentalnych. Na problem ten zwracają

¹ Zob. L. Camacho, *El radio arte, un género sin fronteras*. Mexico DF: Trillas 2007.

² Zob. N. Kowalska-Elkader, *Forma i treść. Feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Łódź 2019.

³ Współpracował m.in. z BBC, Radio France, Deutschland Radio, australijskim ABC, amerykańskim NPR.

⁴ G. Whitehead, *Out of the Dark. Notes on the Nobodies of Radio Art*, w: D. Kahn, G. Whitehead (red.) *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Grade*, Cambridge 1994, s. 262.

⁵ Losowość odsłuchu audycji polega na możliwości włączenia utworu w dowolnym momencie i słuchania go w tzw. zapętleniu.

⁶ A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, s. 3.

uwagę również Soto-Sanfiel, Angulo-Brunet i Freeman: „ani komunikacja, ani studia nad sztuką nie zwracały uwagi na artystyczne możliwości radia ani na ideę, że radio może być także zjawiskiem artystycznym”⁷. Dlatego tak istotne jest włączenie do głównego nurtu rozważań radioznawczych badań nad sztuką radiową i jej eksperymentalnymi reprezentacjami. Takie badania wprawdzie istnieją, ale są często sprowadzane do badań nad dźwiękiem, a przecież stanowi on, jak dowodzi Whitehead, tylko jeden z elementów tej sztuki: „tworzywem sztuki radiowej nie jest tylko dźwięk. Radio *dzieje się* w dźwięku”⁸.

Jednym z powodów niewystarczającego rozwinięcia badań nad sztuką radiową jest brak wiedzy o możliwych formach artystycznych radia⁹. Zdaniem Colina Blacka sztukę radiową należy wiązać raczej z formami eksperymentalnymi i hybrydycznymi, niż z tradycyjnymi odmianami słuchowiska czy reportażu radiowego¹⁰. Uwaga ta jest szczególnie istotna w kontekście polskich rozważań nad radiem artystycznym, gdzie za najważniejsze gatunki sztuki radiowej uznaje się reportaż radiowy i słuchowisko, niekoniecznie w ich eksperymentalnych odmianach. O słuchowisku jako o sztuce pisał, niemal u zarania dziejów tego gatunku, Witold Hulewicz¹¹, a także – wiele lat później – wybitna badaczka Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa¹². Radioznawczyni ta podobne stanowisko miała także względem reportażu: „większość reportaży radiowych, a z pewnością wszystkie dobre (...) są sztuką”¹³. Niezależnie od tego, jak szeroko nakreślony zostanie zakres pojęcia „sztuka radiowa”, w jego ramach z pewnością znajdują się egzemplifikacje eksperymentalne, a według Blacka – przede wszystkim one.

Dlatego celem tego artykułu jest przedstawienie i analiza dzieł Whiteheada, twórcy zorientowanego na realizowanie dzieł eksperymentalnych, hybrydycznych, stawiających sobie za cel przesuwanie granic sztuki radiowej i artystyczne obcowanie z medium radiowym. Przedstawienie audycji w kontekście gatunkowym

⁷ M.T. Soto-Sanfiel, B.C. Freeman, A. Angulo-Brunet, *Understanding radio art reception*, „Profesional de la información” nr 31(4) 2022, s. 2.

⁸ G. Whitehead, *Out of the Dark...*, dz. cyt., s. 254.

⁹ L. De-Quevedo-Orozco L, *La emancipación artística de la radio*, Universidad Pedagógica Nacional, México 2001.

¹⁰ Zob. C. Black, *Contextualizing Australian radio art internationally*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”, 17(2): 2019, 271–89. Podobne stanowisko prezentuje również G. Whitehead.

¹¹ Zob. W. Hulewicz, *Z zagadnień sztuki słuchowej*, „Pamiętnik warszawski” II, 1929.

¹² Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.

¹³ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.

i strukturalnym pozwoli odpowiedzieć na pytania badawcze związane są z afiliacją gatunkową i strukturą utworów eksperymentalnej sztuki radiowej na przykładzie prac Whiteheada. Ze względu na to, że autor ten szczególnie często stosuje entropię i interferencję jako środki wyrazu, badanie twórczości tego artysty umożliwi odpowiedź na pytanie o wykorzystanie tych środków w sztuce radiowej. Istotną częścią prezentowanego badania będzie również analiza elementów dokumentalnych w dziełach Whiteheada, a także sposobu, w jaki łączy je on z treściami fikcyjnymi swoich utworów.

Artysta postrzega sztukę radiową jako „autonomiczną, naelektryzowaną grę nieznaną sobie ciał” i wiąże proces słuchania dzieła radiowego z poszukiwaniem znaczeń, możliwą losowością odsłuchu, a istotę samego medium radiowego widzi bezpośrednio w treści i formie przekazów w nim zawartych.

Artykuł ten stanowi wprowadzenie do zakrojonych na szerszą skalę badań nad twórczością Whiteheada. Ponieważ autor ten wielokrotnie decydował się na uwzględnienie w swoich utworach elementów dokumentalnych, celem tych badań będzie opis ogólnych praktyk i trendów dotyczących łączenia w sztuce radiowej elementów dokumentalnych i eksperymentu. Opisanie praktyk radiowej sztuki eksperymentalnej, jej analiza i interpretacja, przyczyni się również do głębszego poznania medium radiowego w ogóle. Dzieła wybranego artysty stanowiły wcześniej przedmiot akademickich rozważań¹⁴, jednak nigdy nie stosowano w nich podejścia monograficznego i genologicznego. Podobnie nie badano dotąd twórczości Whiteheada pod kątem entropii i interferencji jako środków wyrazu stosowanych w jego dziełach – stąd potrzeba podjęcia wskazanych wyżej tematów badawczych.

¹⁴ Zob. *Wireless imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Kahn D., Whitehead G., (red.), Cambridge 1992; A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, Weiss A.S. *Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body*, „Discourse” 14(2)/1992, s. 186-200, Hall M., *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice* [Dissertation thesis], University of the Arts, Londyn 2015, V. Madsen, *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead's „On the shore dimly seen”*, „RadioDoc review” 2/2, s. 1-18, 2015. O utworach Whiteheada pisałam również w: N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, *Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.

Materiał badawczy i metody jego opracowania

Przedmiot niniejszych badań stanowią utwory Gregory'ego Whiteheada powstałe w latach 1984-1990 (czyli w początkowym okresie twórczości artysty), a także wybrane utwory późniejsze, w których rozwijał zapoczątkowane w latach 80. koncepty tematyczne i formalne. Badany okres został wyselekcjonowany ze względu na fakt, że w tym czasie narodziły się charakterystyczne dla twórczości Whiteheada motywy tematyczne: ran i opowiadania ich historii, a także formalne koncepty: eksplorowania znaczeń i możliwości języka oraz poetyckiego łączenia treści dokumentalnych dzieł z ich elementami fikcyjnymi.

W badaniach wybranego korpusu audycji stosować będę analizę strukturalno-semiotyczną, dzięki której możliwe jest odczytanie znaczeń dzieła, a zwłaszcza dekodowanie zawartych w nim znaków audialnych i odczytanie relacyjnego charakteru poszczególnych elementów utworu.

Analiza balansuje pomiędzy podejściem idiograficznym, wskazującym na niepowtarzalność działań artystycznych, a nomotetycznym, które koncentruje się na wyjaśnieniu ogólnych prawidłowości i praktyk występujących w sztuce¹⁵. Narzędziem pomocniczym w analizie korpusu jest analiza specyficzna dla medium¹⁶. Podejście to zakłada spojrzenie na medium jako na metaforę, i podkreśla wagę symbolicznego aspektu przekazu dzieła, który jest związany z istotą samego medium. Jest to zagadnienie swego rodzaju *mise en abyme*¹⁷, lustrzanego odbicia, będącego kluczową techniką i środkiem wyrazu w dziełach Whiteheada i w sztuce radiowej w ogóle. Analiza specyficzna dla medium skupia się więc w tym samym stopniu na badaniu przekazu, jak i samego medium jako przedmiotu percepcji; ponadto wpisuje się w dziedzinę badań radioznawczych i zwłaszcza sztuki radiowej¹⁸. Badanie medium wiąże się ze zwracaniem uwagi na materialność przekazu, która „ma największe znaczenie dla humanistów i artystów, gdy rozważa się ją w odniesieniu do praktyk, które ucieleśnia i wprowadza w życie”¹⁹. Rozumienie, konceptualne traktowanie

¹⁵ Zob. E.W. DeFreese, G.E. Nissley, *Idiographic vs. Nomothetic Research*, w: B.J. Carducci, C.S. Nave, J.S. Mio, R.E. Riggio (red.) *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment*. Nowy Jork 2020.

¹⁶ N.K. Hayles, *Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 25(1): 2004, s. 67-90.

¹⁷ Pojęcie *mise en abyme* rozumiem za P. Pietrzakiem jako konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu wstawiono wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą, z wyraźnym efektem odbicia jednego tekstu w drugim i tekstowymi interakcjami pomiędzy wprowadzonymi poziomami. Zob. Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Z. Mitosek (red.), Kraków 2004.

¹⁸ K. van der Starre, *A Media-Specific Analysis of Candlelight Poetry on the Radio. The World's Longest-running Radio Poetry Show*, „Journal of Radio & Audio Media” (w druku).

¹⁹ Zob. N.K. Hayles, *Print...*, dz. cyt.

i świadome wykorzystywanie radia przez Gregory'ego Whiteheada stanowią same w sobie kontekst do analizy jego dzieł. Przy założeniu, że materialność pełni funkcję połączenia pomiędzy tym, co fizyczne i psychiczne, artefaktem i użytkownikiem, interpretacja zostaje w tym wypadku zwrócona również w stronę kondycji niosącego treść medium.

To, co jest kluczowe w twórczości Whiteheada, to dynamika pomiędzy dystansem a intymnością, zmysłowością i techniką. Podstawowym materiałem dla sztuki radiowej są w tym przypadku „fenomenologiczne właściwości przestrzeni radiofonicznej”²⁰. Na właściwości te składają się wszelkie pojawiające się w przestrzeni radiowej aktywności, niezliczone sygnały radiowe, które wzajemnie na siebie oddziałują. Złożoność, różnorodność i wielokierunkowość owych sygnałów sprawiają, że sztuka radiowa staje się entropiczna. Stanowi to podstawową perspektywę estetyczną dla eksperymentalnych dzieł Whiteheada, bowiem „w radiu głos nie tylko jest oddzielany od ciała i nie tylko powraca do mówiącego jako bezcielesna obecność, ale zostaje wepchnięty na arenę publiczną, aby zmieszać swój dźwiękowy los z innymi głosami”²¹.

W 1987 roku w New Radio and Performing Arts, Inc. (NRPA) powstała seria New American Radio (NAR), z którą Whitehead od początku współpracował. Przez jedenaście lat istnienia wyemitowano w jej ramach kilkadziesiąt utworów Whiteheada, a kilkanaście zostało stworzonych specjalnie dla tego programu. Seria NAR była nastawiona na szerzenie dzieł eksperymentalnych, interesujących ze względu na ich formę i eksplorujących możliwości sztuki radiowej. Wśród artystów współpracujących z NAR można wymienić wiele niezwykle ważnych dla sztuki radiowej, takich jak choćby Pamela Z, Susan Stone, Hildegard Westerkamp, Christof Migone, Pekka Siren, Agnieszka Waligorska czy Jacki Apple. Poszczególne dzieła tych autorów wpływały na siebie, współbrzmiały na falach stacji, co z pewnością determinowało ich odbiór.

Wśród gatunków, które tworzy Whitehead, są wspomniane wyżej słuchowiska eksperymentalne, *features* eksperymentalne, eksperymenty radiowe i ich pośrednie, hybrydyczne formy. W tym kontekście chciałabym wspomnieć o wyznacznikach gatunkowych²² wykorzystywanych przez tego autora form radiowych. Wzorzec gatunkowy *feature*'a eksperymentalnego zakłada autorskie, artystyczne opracowanie komponentu dokumentalnego, innowacyjne rozwiązania formalne: dźwiękowe, montażowe, treściowe, a także korzystanie ze wszelkich słyszalnych

²⁰ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory'ego Whiteheada i Natalii Kowalskiej-Elkader przeprowadzona i nagrana 28 lipca 2022 w Lenox, Massachusetts, USA. W posiadaniu autorki.

²¹ A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, s. 79.

²² Klasyfikacja na podstawie badań własnych w oparciu o M. Wojtak, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin 2019, s. 93–102. Szerzej opisują wzorce gatunkowe słuchowisk w książce *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 52–55.

środków i nowatorskie podejście do ram gatunkowych. Słuchowisko eksperymentalne²³ cechuje się z kolei nielinearną, rozproszoną fabułą, w ramach której dzieło przybierać może formę serii haseł. Często cechuje je autotematyzm, a celem tego rodzaju słuchowiska jest poszerzanie granic sztuki słuchowiskowej. Słuchowiska eksperymentalne opierają się na dramatycznym scenariuszu, choć zrywają z konwencjonalnymi założeniami dramaturgii – dlatego wymagają odbioru uważniejszego, wyczulonego na niuanse, a także otwartości na świat imaginatywny. Natomiast eksperymenty radiowe to dzieła charakteryzujące się poliwersyjnością²⁴, zróżnicowaniem i wewnętrzną dezintegracją poszczególnych elementów, entropią, elizją i afabularnością, a także pozorną nieprzystawalnością poszczególnych elementów i ich relacyjnym charakterem. Twórcy tego nurtu sztuki często decydują się na ekstrakcję znaczeń ze zdarzeń głosowych i użycie elementów antyestetycznych. W ramach eksperymentu radiowego słowa mówione mogą wystąpić w formie preparatu²⁵. Wszystkie te formy nastawione są na realizację funkcji estetycznej; walory artystyczne pozostają nadrzędnym celem twórcy dzieła. Owo dzieło nie musi być jednak pozbawione funkcji poznawczej czy psychologiczno-poznawczej, w ramach której przynosi ono „wiedzę o człowieku” i „pomaga uczyć się ludzi”²⁶.

Język, rana, głos: cut-up i kolaże dźwiękowe

Od najwcześniejszych utworów, takich jak powstały w 1984 roku *What Words Want* (4:18), Whitehead pokazywał, że ważny jest dla niego ludzki głos, ekstrakcja jego znaczeń i możliwości. Wspomniany wyżej utwór (jego fragmenty znajdują się później w *Ostentatio Vulnerum – A Dead Language Session*, o którym piszę dalej) najpierw sprawia wrażenie absurdałnego głosowego *cut-upu*, by później ukazać się jako techniczno-filozoficzne pytanie o status słowa. Jak podaje Ken Cormier, *What...* jest wielojęzyczny i wielościeżkowy, eksploruje semantyczne niuanse, wskazując na językowe ograniczenia i skostniałe konstrukcje²⁷. Whitehead zadaje w tymże utworze pytanie: „Czy chcecie mieć takie słowo, jak...?”²⁸, ukazując tym samym autorską

²³ Więcej o słuchowiskach eksperymentalnych piszę w: N. Kowalska-Elkader, *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia rodzajów literackich” LXIII, z. 4, 2020.

²⁴ Pojęcie to odnosi się do utworów, które mają wiele wersji, mogą być odtwarzane od końca lub innego dowolnego momentu.

²⁵ Dźwięk staje się dla twórcy materiałem, z którego wydobywa on satysfakcjonujące go brzmienie, zmienia go, pozbawia pierwotnego (naturalnego) brzmienia i znaczenia oraz nadaje mu nowe. Zob. N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 29.

²⁶ Temat funkcji w artystycznym przekazie radiowym wyczerpuje K. Sygizman (Klimczak) w: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 131.

²⁷ Zob. K. Cormier, *Sounding the Multitrack Imagination*, „symplekē” 24(1-2)/2016, s. 371-384.

²⁸ Fragment tekstu utworu wypowiedziany przez autora.

metalepsę, tak jakby *narrated* i *narrating*, opowiadane i opowiadanie, działa się symultanicznie, a autor był katalizatorem wokalnych zdarzeń²⁹. Interferencje dźwiękowe, cięcia montażowe i urwane słowa produkują hałas jako „informację”³⁰ o głosie, który bada autor, a dzięki czemu możliwe jest odczytanie relacyjnego charakteru elementów w dziele. W 2002 roku w *The Verb* w BBC Whitehead zaprezentował podobny utwór pt. *Evil Axis*: dzieło autotematyczne, jednocześnie tworzone i opowiadane. Dla analizy, ale także zrozumienia sztuki radiowej kluczowe jest, jak wskazuje Martin Spinelli, wzięcie pod uwagę gęstości montażu programów nieuchronnie implikujących eksperymentalną interakcję między producentami, dźwiękami i publicznością³¹.

Rok później Whitehead założył wydawnictwo Minerva. Pierwsza wydana

Pochodzące z tej samej kasety utwory *Twilight for Idols* i *It makes me blush* wykorzystują słowo w jeszcze inny sposób. Są one strukturalnie dźwiękowo: elementy słowne stają się tu tworzywem audialnym stanowiącym część dźwiękowego obrazu.

w ramach tego wydawnictwa kasetą, *Disorder Speech* (1985)³², zawiera siedem utworów (*razograms*³³) stworzonych w latach 1984-1985. W poszczególnych dziełach, np. w jednodominowym palindromie³⁴ *Eva, Can I Stab Bats In A Cave*, autor poddaje tytułowe zdanie wielokrotnym repetycjom, multiplikuje je i zmienia jego brzmienie. Po tych transformacjach uzyskuje próbkę warsztatową, dźwięk odmienny od wyjściowego nagrania, spreparowany. Inny utwór, *Ostentatio Vulnerum...*, zapoczątkowuje whiteheadowską filozofię głosu i języka jako preparatu, materiału oraz nośnika znaczenia. Z kolei implozyjne *Only A Flesh Wound* bardzo wyraziście wprowadza słuchacza w obszar tematyczny, który stanie się niebawem dla artysty charakterystyczny. Temat ów oscyluje wokół ran i ich wyglądu; Whitehead tworzy coś, co

²⁹ Zob. M.A. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy”, nr 2/2015, s. 384-475.

³⁰ V.P. Castro, *Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies*, „Humanities And Social Sciences Communications”, 9(209) 2022, s. 2-10.

³¹ Zob. M. Spinelli, *Experimental radio and its audience*, „Resonance” 10(1): 2005, s. 7-10.

³² Utwory trwają od 0:54 do 4:38 min.

³³ Neologizm autorstwa G. Whiteheada powstały ze słów *razor* – brzytwa, ostrze i *program*.

³⁴ Palindrom to słowo lub fraza, które czytane wstecz brzmi tak samo.

nazwać można „pejzażem rany”³⁵, „ranokręgiem”. *Only...* to historia opowiedziana za pomocą cięcia, w której elementem strukturyzującym utwór jest „skalpel otwierający ranę”: dramaturgia utworu ukazana poprzez cięcia taśmy i zabiegi montażowe, gdzie proces edycji dźwięku oddaje metaforykę skalpela i rany, ciała. Jest to edytowana analogowo kompozycja słowno-dźwiękowa, która wyraźnie zarysowuje styl artysty i jego podejście do użycia w dziełach głosu i słowa. Trzy powyższe audycje ukazują semantykę cięcia taśmy i edycji dźwięku jako elementów dramaturgicznych i fabułowtórnych oraz wskazują na interferencję formy i hałasu jako informacji.

Jak większość kompozycji na *Disroder...*, również *Dead Letters Live On Air!*, to głosowo-dźwiękowa mozaika, której autor bawi się słowem oraz poddaje je precyzyjnemu preparowaniu i strukturuwaniu w zależności od pożądanego przez niego brzmienia i znaczenia. Jest to zgodne z założeniem, że w przypadku sztuki radiowej, szczególnie w jej odmianach eksperymentalnych, naturalne (pierwotne) znaczenie słowa bądź nagrania nie musi pozostać jako wersja ostateczna³⁶, a poszczególne elementy utworu mają charakter ściśle relacyjny i silnie na siebie oddziałują.

If A Voice Like, Then What? stanowi nie-ekfrazyjny³⁷ utwór, który w pełni odzwierciedla temat dzieła w jego formie. Kakofonia w poszczególnych partiach dzieła stanowi o jego znaczeniu, a entropiczna (rozproszona, chaotyczna) akuzmatyczność („beźródłowość”) jest tutaj strategią formalną, dzięki której szybkie tempo utworu nie daje słuchaczowi czasu, by ten odpowiedział sobie na pytania, które stawia autor. W zamian musi on owych pytań i głosowych próbek doświadczyć, zmierzyć się z nimi – niemal fizycznie poczuć „ostrze” tnące głos. Z kolei *Blunt Trauma* to utwór wyróżniający się spośród pozostałych. Jest w całości narracyjny, rozwijający spójną mikro-fabułę. Koncept przypomina powstały rok później *Display Wounds*. Whitehead spowolnionym głosem opowiada o urazie i jego specyfice, a surowy klimat dźwiękowej przestrzeni kreuje chłód wyimaginowanego gabinetu, co dodatkowo podkreśla brak muzyki i innych efektów dźwiękowych. Spójność i zachowawczość formalna w *Blunt Trauma* koresponduje z wybraną, charakterystyczną dla Whiteheada tematyką, która w połączeniu z dźwiękową atmosferą dzieła może wprowadzić słuchacza w szok estetyczny, tym razem niespowodowany zabiegami montażowymi czy dźwiękowymi, a tematyką i atmosferą.

Kolejny utwór z tej kasety, *Escalated ZIGGURAT Inhalation*, jak wieża Babel wznosi się nad językiem, z którego powstał. W utworze tym artysta tworzy swego

³⁵ W analogii do pejzażu dźwiękowego, ukonstytuowanego w badaniach pojęcia wprowadzonego przez R.M. Schafera. Zob.: Tegoż, *The New Soundscape. A Handbook of the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Associated Music Publisher, Scarborough, Ontario–NewYork 1969.

³⁶ Zob. N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, s. 29.

³⁷ *Ekfrazja* – artystyczny opis dzieła sztuki.

rodzaju „głosokrąg”, pejzaż głosowy³⁸, opowieść stworzoną z brzmienia języka i głosu. Struktura dzieła odzwierciedla kształt *ziggurat*³⁹, stopniowo pnąc się w górę wraz ze zmieniającą się warstwą głosowo-brzmieniową. *Escalated...* jest doskonałym przykładem *mise en abyme* procesu wytwarzania i fabuły⁴⁰. Entropiczny charakter utworu objawia się w akuzmatycznych wtrąceniach, przerywnikach, które współtworzą polisemiczną strukturę dzieła. Owa akuzmatyczność powodowana jest brakiem fabularnej źródłowości, odrębnością, oderwaniem od pozostałych dźwięków. Inny utwór, *Disorder Speech*, silnie zarysowuje obszary tematyczne, które później wielokrotnie staną się punktem wyjścia innych dzieł. Koncepty, które powrócą i zostaną rozwinięte w późniejszych audycjach to wyizolowane język i głos, *vulnerology*, „ranologia”, czyli zapożyczenia z medycyny⁴¹ i ich wykorzystanie w celach artystycznych. W utworach Whiteheada stanowią one koncept tematyczny audycji, w którym autor wciela się w postać lekarza (*vulnerologist*, „ranologa”⁴²) opowiadającego historię ran, tworzącego wspomniany już wcześniej „pejzaż rany”, czyli jej dźwiękowy obraz-historię. Podobnie będzie ze strukturami: wyraźną obecnością *mise en abyme*, monologami, dźwiękowym strukturalizowaniem głosu, ostrymi cięciami w edycji i montażu, a także odważnymi, dynamizującymi się wzajemnie, sprzecznościami.

Trzy kolejne wydawnictwa, *Dead Letters* (1985) wydane nakładem Art Ear i dwie kasety Minervy: *Display Wounds* (1986) i *Beyond The Pleasure Principle* (1987), to jednościeżkowe wydawnictwa, w których artysta rozwija tematyczne koncepty ranologii i historii ran.

*Dead Letters*⁴³ (55:19) powstało w ramach współpracy z National Public Radio (NPR). Ta eksperymentalna audycja przybiera formę niemal reportażową, w której bohater jest zbiorowy, głosy zostają zebrane z różnych przestrzeni, a same postaci nie mogłyby się spotkać w rzeczywistości. Jednak, gdy przyjrzymy się bohaterom,

³⁸ Pojęcie „pejzażu głosowego” (*voicescape*) nie jest rozpowszechnione w badaniach nad dźwiękiem, ale pojawia się m.in. w pracy H. Johnsona pt. *Voicescapes: The (en)chanting voice & its performance soundscapes* (w: „*Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*” 5 (2) 2004, s. 26-29).

³⁹ Budynek świątyni mezopotamskiej, złożony z tarasów, które wraz z każdą kondygnacją zwężają się ku górze. Wieża Babel to babiloński ziggurat.

⁴⁰ Zob. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*, dz. cyt.

⁴¹ Dziedzina medycyny zajmująca się leczeniem ran i opieką nad nimi. Pojęcie to bywa również stosowane w antropologii – np. podczas seminarium naukowego Oxford School of Global and Area Studies (2.04.2024) badacz Filip De Boeck (University of Leuven) wygłosił referat *Anthropology as Vulnerology? Reading Possibility into the City's Sutures*. Zob. <https://www.africanstudies.ox.ac.uk/event/african-studies-seminar-anthropology-as-vulnerology-reading-possibility-into-the-citys-sutures> [dostęp 2.01.2023].

⁴² Zob. A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 76.

⁴³ Utwór powstał w ramach projektu stacji NPR realizowanego z artystką Susan Stone.

okazuje się, że znajdują się oni w fabule niespójnej, w rozbitej rzeczywistości, w której spomiędzy pęknięć wyłania się fabuła. Whitehead, zainspirowany „analogowym cięciem brzytwy jako swego rodzaju akustycznego emblematu dla zranionego tekstu”⁴⁴, równolegle rozwija fabułę dzieła i podporządkowuje ją jego strukturze. Jeśli zaś treść odzwierciedlona zostaje w strukturze, to dzieło nabiera charakteru *mise en abyme*, a forma stanowi rozwinięcie treści, jej przedłużenie: zaczyna formować znaczenie i rozwija treść. Temat ran obecny jest w *Dead Letters* w formie *intercuts*⁴⁵ – cięć pomiędzy słowami, przerywników – jakby znaczenie utworu, odseparowane od bohaterów, znajdowało się pod warstwą leksykalną i wydostawało się na powierzchnię na linii *intercuts*, obrazując podejście artysty: „Te przerwy, te rozłamy, tak rozumie momenty interferencji”⁴⁶. Pewne rozwarstwienie i entropia cechują cały utwór i wszystkich jego bohaterów: listy są odłączone od nadawców i adresatów, palce od ciała kobiety, ciało Judy Garland’s od niej samej, pismo od piszącego, części jego ciała od Napoleona aż wreszcie temat audycji od wywiadów z jego bohaterami. Kontekst dla wypowiedzi bohaterów został nadany później, na etapie strukturywania audycji, co stanowi przejaw organizacyjnej roli autora dzieła⁴⁷. Współpraca Whiteheada z NPR zakładała stworzenie *feature’a* - *Dead Letters* reprezentuje eksperymentalną odmianę gatunku⁴⁸, z wykorzystaniem zabiegów wykreowania sytuacji i znacznej ingerencji autora w dokumentalne elementy utworu. Rezultatem zamierzeń autora było stworzenie fabuły łączącej elementy rzeczywistości (dokumentalne) z wykreowanymi.

Temat ran obecny jest także w późniejszych dziełach: *The Respirator And Other Outcasts*, który omawiam dalej, a także *Bring Me The Head Of Philip K. Dick* (2009), *The Club* (2006) czy *Pressures of the Unspeakable*⁴⁹ (1991). W *Pressures...* głównym obiektem zainteresowania twórcy jest krzyk, tworzący *screamscape*: „pejzaż krzyku”, „krzykowisko”. Krzyki i tworzona przez nie przestrzeń dźwiękowa były inspiracją do stworzenia audycji, która łączy rzeczywistych bohaterów i wykreowane światy. Wszystkie krzyki wykorzystane w audycji zostały zarejestrowane telefonicznie. Jest to element łączący dzieło ze światem rzeczywistym – krzyczący ludzie stali się bohaterami audycji. Czterdziestominutowy utwór otwiera głos dzwoniącej do studia kobiety, która chciałaby krzyczeć, lecz nie potrafi tego zrobić – nazywa więc

⁴⁴ G. Whitehead, *Dead Letters*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/06/15/dead-letters/> [dostęp 9.05.2023].

⁴⁵ D. Kahn, *The Tatters of Their Bodies: Drifting through „Dead Letters”*, „Performing Arts Journal” 14(2), s. 66.

⁴⁶ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

⁴⁷ D. Kahn, *The Tatters...*, dz. cyt., s. 67.

⁴⁸ Zob. N. Kowalska-Elkader, *Forma i treść...*, dz. cyt., s. 122-126.

⁴⁹ Zob. A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 83-88.

wydawany przez siebie odgłos „niemym krzykiem”. Doktor Whitehead, narrator utworu, plasuje się na poziomie narracji ekstra-autodiegetycznej⁵⁰. Doktor prowadzi główny, nadrzędny tok narracji i jest jednocześnie najważniejszą postacią w audycji. Z kolei osoby telefonujące, w czasie, gdy opowiadają o swoich przeżyciach i emocjach, kreują narracje intraautodiegetyczne. Krzyk stanowi więc w *Pressures...* zarazem materiał badawczy, jak i formę komunikacji (zarówno na poziomie intraperso-nalnym, jak i masowym), kształtującą się pomiędzy nadawcą audycji a słuchaczami. Niesie znaczenie, jest parajęzykiem, będąc elementem komunikatu wysyłanego przez dzwoniącego. Krzyk reprezentuje indywidualnego czy zbiorowego bohatera oraz sam staje się bohaterem i tematem audycji. Przynależność gatunkowa *Pressures...* może budzić pewne wątpliwości. Utwór ten nazywany był słuchowiskiem, ale też dokumentem radiowym – bowiem w tej kategorii otrzymał prestiżową nagrodę Prix Italia. Audycja łączy zarazem elementy słuchowiska (choćby poprzez postać Doktora) z tworzywami dźwiękowymi charakterystycznymi dla *features*, w których do artystycznej narracji zostają wykorzystane autentyczne głosy bohaterów⁵¹.

Display Wounds (26:22, dzieło powstałe na zlecenie NAR) to koncept przewrotny: na wskroś radiowy, jednak wykorzystujący znane z tegoż medium rozwiązania

Struktura dzieł Whiteheada jest odzwierciedleniem ich tematyki i cechuje ją wielowymiarowe *mise en abyme*. Artysta podejmuje próby stematyzowania aktu twórczego *razogramów* zebranych na *Disorder Speech* czy palindromu *Rats Live...*, realizując tym samym ideę *mise en abyme* procesu wytwarzania.

w inny, nieco mylący, sposób. W *Display...* Whitehead nieco spowolnionym głosem opowiada o ranach w akompaniamencie tanga, a monolog cechuje pełen metafor poetycki język. Forma opowieści, monologu, również eksperckiego, jest dla radia bardzo charakterystyczna i wykorzystywana od dawna – w tej audycji jednak opowieść stwarza pozory eksperckości, jest jednak zupełnie fikcyjna. Dramaturgia tego słuchowiska, pomimo fabularnej linearności, skomponowana za pomocą współbrzmiących dźwięków tanga i pozostałych utworów wraz z dźwiękami

⁵⁰ Teorię poziomów narracji opracował G. Genette. Rozwijała ją później wielu wybitnych narratologów. Zob. tegoż, *Discours du récit*, Paryż 1972, tłum. ang. J.E. Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca 1980.

⁵¹ Więcej o tej audycji piszę w: N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 96-100.

chirurgicznych narzędzi. Jest to druga po *Blunt Trauma* monologowa opowieść, w której autor wciela się w fikcyjną postać. Koncepcja ta powróci w latach 90., m.in. wraz ze współpracą z BBC i serią *Experimental feature: Talk to Sleep* (1999) wyprodukowaną przez Johna Drydena. Czas trwania każdego ze spektakli wynosił piętnaście minut, a emitowano je piętnaście minut po północy: 4 stycznia *The Bottom of the Mind*, 11 stycznia *Mind, Body and Soul*, 18 stycznia *The Radical Language of Trees*, 25 stycznia *The Bone Trade*⁵². Audycje te przypominają fikcyjne rozmowy; naruszają one granicę pomiędzy tym, co w radiu autentyczne czy publicystyczne, a tym, co jest żywą kreacją wyimaginowanego świata. Autor gra z konwencją niezwykle charakterystyczną dla radia – wywiadem, rozmową, zaproszeniem gościa do studia. Tematyka audycji zależna jest od specjalizacji „gości”: jest to na przykład komunikacja z drzewami, którą odkrył naukowiec (*The Radical...*), terapia poprzez chodzenie po okręgu za pomocą egzystencjalnego fonografu (*The Bottom...*), performance oparty na zjedzeniu trzech książek (*Mind...*) czy rynek handlu „cielesnymi pamiątkami”: częściami ciał celebrytów (*The Bone...*). Gościem ostatniej audycji jest Walter Sculley – postać stworzona przez Whiteheada, która pojawiała się w mediach od 1996 roku⁵³. Jak już wspomniałam, wymienione wyżej utwory oparte były na koncepcie na wskroś radiowym: do studia zaproszony zostaje gość, z którym prowadzący audycję przeprowadza rozmowę. Jednak w tym wypadku autor odgrywał rolę zarówno prowadzącego, gościa, jak i wszystkich instrumentów muzycznych słyszalnych w audycji. Imaginacyjne studio radiowe wypełniono dźwiękami: *The Radical...* dźwiękowo osadzone było w niesamowitym lesie, w którym naturalne dźwięki przeplatały się z wibracjami instrumentów i odległymi pogłosami; *The Bottom...* to odgłosy kroków i ptaków, pogwizdywanie i oddechy; *Mind...* przepełniały piski, odgłosy wody i jedzenia, darcia kart książek; *Bone...* wykorzystywał z kolei nostalgiczną muzykę zestawioną z odgłosami kroków, pogłosami, echem.

Przestrzeń foniczna omówionych utworów jest przestrzenią symboliczną: syntetyczna, wieloznaczna, abstrakcyjna, silnie związana z konwencją utworu, powstała na skutek silnej deformacji rzeczywistości realnej. Realizują one koncepcję fokalizacji wewnętrznej w ramach kilku bohaterów: gości zaproszonych do studia i prowadzącego program. Jest to jeden narrator – wszechwiedzący i grany przez jednego aktora – rozbitý jednak na poszczególne głosy, operujący wiedzą każdej z postaci, a więc dysponujący większą świadomością niż każda z nich. Whitehead posługuje się konwencją wywiadu; symuluje jego przeprowadzenie tak samo, jak pozoruje udział

⁵² Seria ta była nominowana w roku 2000 do nagrody Sony Radio Award (w kategorii: komedia).

⁵³ *The Bone Trade*, instalacja, Mass MOCA, 1 czerwca 2003 – 22 lipca 2003, we współpracy z J. Drydenem, H.W. Flemingiem; *The Bone Trade*, film telewizyjny, 22 min., reż. J. Dryden, prod. Goldhawk Essential 2003.

w audycji kilku osób. Takie, dość przewrotne, wykorzystanie formy radiowej rozmowy sprawia, że autor prowadzi pewną grę również z narracją utworu⁵⁴. Audycję tę można zakwalifikować jako słuchowisko eksperymentalne właśnie ze względu na narrację i sposób rozwijania fabuły.

Kolejne dzieło Whiteheada, *Beyond the Pleasure Principle* (26:55), to realizacja dokumentalno-eksperymentalna. Składa się z fragmentów wywiadów z chirurgiem rekonstrukcyjnym, antropologiem sądowym i kuratorem Armed Forces Medical Museum, w którym autor odbył kilkudniową kwerendę przygotowując się do stworzenia audycji. Tytuł sztuki jest powieleniem tytułu jednej z rozpraw Freuda⁵⁵, w której autor przeciwstawia sobie Erosa i Tanatosa, popęd życia – popędowi śmierci. Artysta wprost nawiązuje do Freuda; odnosi się do treści rozprawy uczonego już w pierwszych słowach słuchowiska i przytacza w nich również cytat kończący ową rozprawę. Nawiązania do dzieła Freuda pojawiają się w *Beyond...* również jako metaforyczno-strukturalna rama dzieła. Głosi ono jednak ideę przeciwną wobec freudowskiego „popędu śmierci”. Otóż Freud sugeruje, że istnieje przymus powrotu materii do stanu nieożywionego, a psychologiczne pragnienie śmierci jest przejawem przymusu fizycznego obecnego w każdej komórce⁵⁶. Tymczasem bohaterowie Whiteheada pragną odwrócić ten popęd i zrekonstruować swoje ciała. W miarę przebiegu procesu rekonstrukcji w warstwie leksykalnej dokonuje się rewizja założeń dzieła. Dźwięki i muzyka, salwy śmiechu i rozmowy w tle oraz dźwięki elektromagnetycznych interferencji nie składają się na jedną przestrzeń foniczną. Entropia jako strategia formalna sprowadza się do heterogeniczności dźwiękowych teł, rozproszonej akcji słuchowiska i fragmentaryczności fabularnej, które przywodzą na myśl słuchowisko kolażowe. Wykorzystany zostaje tu również montaż dźwięków naturalnych i sztucznych, stanowiący splot zdarzeń fonicznych, które pozostają rozproszone i nie tworzą akcji w dosłownym znaczeniu⁵⁷. Podobne rozproszenie cechuje *The Marilyn Room*, słuchowisko radiowe z 2000 roku⁵⁸. To opowieść o Stephenie Wallacie, crossdresserze, wielkim fanie Marilyn Monroe, którego znaleziono po samobójczej śmierci w wannie, ubranego w sukienkę inspirowaną kreacją gwiazdy. Mroczne słuchowisko osadzone zostało w zmiennej przestrzeni fonicznej. Reporterka rozmawia

⁵⁴ Zob. N. Kowalska, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 75. O polskim słuchowisku eksperymentalnym pisały między innymi: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej*, „Folia Litteraria Polonica” nr 1/1998, s. 153-174; B. Zwolińska, *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.

⁵⁵ Zob. S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2009.

⁵⁶ Zob. tamże.

⁵⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo: Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 74.

⁵⁸ Premiera utworu miała miejsce 25 maja 2000 r. w BBC 4.

z bliskimi Stephana w różnych, zamkniętych przestrzeniach, a sam bohater materializuje się głosowo poprzez nagrane wcześniej taśmy. Słuchowisko jest realizacją klasyczną, spójną dramaturgicznie i fabularnie. Cechuje je również głęboka, mroczna liryczność. Utwór ten wykazuje pewne cechy oryginalnego (nieadaptowanego) słuchowiska poetyckiego: taśmy Stephana są ujęciami momentalnymi, migawkowymi⁵⁹, a utwór ma narrację rozproszoną, z silną emocjonalnością i konfliktem bez rozstrzygnięcia⁶⁰.

Dzieło *Phantom Pain: Theatre of Operation* (33:16), wydane przez Minervę w 1987 roku i emitowane na falach New American Radio dwa lata później, umiejscowione zostało w przestrzeni symbolicznej: syntetycznej i abstrakcyjnej, związanej z konwencją utworu, która powstała „w wyniku silnej deformacji rzeczywistości realnej”⁶¹. W słuchowisku tym autor wciela się w rolę narratora, dyrektora fikcyjnej instytucji umożliwiającej połączenie pomiędzy obiektami, które normalnie nie mogłyby mieć ze sobą kontaktu. Głosy odwiedzających centrum tworzą kolażowy obraz abstrakcyjnej przestrzeni, fantomowy względem rzeczywistości. W utworze tym wypowiedzi bohaterów ucinane są nagłym cięciem i odseparowywane odgłosem odklejonego plastra. Tak prowadzona dramaturgia, oparta na polisemiczności obecnych w dziele dźwięków, osadzona w poetyckich narracjach i interferująca z zatartymi granicami przestrzeni, wypełnia założenia słuchowiska radiowego. Inspiracja czerpana ze zjawiska bólu fantomowego i przeżytego przez autora w latach nastoletnich wypadku samochodowego silnie zarysowuje dokumentalny wymiar audycji, a struktura warstwy słownej i fonicznej wpisuje się w ramy słuchowiska eksperymentalnego.

Down with the Titanic (25:00, 1987), także emitowane w NAR⁶², to poetycka interpretacja rzeczywistości. W audycji zawarte zostały fragmenty opisów fotografii odkrytego w 1985 roku wraku, co wprowadziło do niej pewien rodzaj „tłumaczenia intermedialnego”⁶³ i interferencji dokumentalno-eksperymentalnej. *Down with...* zmienia, choć nie na stałe, dotychczasową perspektywę autora. Słuchowisko cechuje wysokie nastawienie na realizację funkcji psychologiczno-poznawczej i poznawczo-historycznej⁶⁴, które umożliwi słuchaczowi poznanie i zrozumienie pewnej historii, jakiejś prawdy – w tym wypadku historycznej opowieści o Titaniku. Dzieło

⁵⁹ Zob. J. Łastowiecki, „*Tereny zastrzeżone dla poezji*”, czyli oryginalne słuchowiska poetyckie i ich obecność w radiu (próba definicji, przykłady wybranych realizacji tego nurtu), „Kultura – Media – Teologia”, 2022 (50) nr 2, s. 63-81.

⁶⁰ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 73, 81.

⁶¹ Tamże, s. 69.

⁶² Audycja ta, w przeciwieństwie do większości emitowanych w programie, nie została zarchiwizowana w internetowym katalogu New American Radio.

⁶³ G. Whitehead, list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

⁶⁴ K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, dz. cyt., s. 131.

ma wyraźnie zarysowaną warstwę fabularną – której jednak słuchacz nie powinien dać się całkowicie zwieść. Celem autora nie jest w tym przypadku wartość dokumentalna utworu czy sprawozdawcza dokładność ukazanych w nim zdarzeń, mimo iż utwór reprezentuje eksperymentalną wariację słuchowiska dokumentalnego czy *quasi*-dokumentalnego. Chociaż Whitehead, jak mówi, chciał „eksperymentować z innym rodzajem narracji i strukturą muzyczną dzieła”⁶⁵, to jego styl i estetyka wciąż są tu obecne; możemy się o tym przekonać, gdy usłyszymy w audycji zdanie: „Titanic został śmiertelnie zraniony przez anonimowy lodowiec”. W warstwie dźwiękowej słuchacz zawieszony zostaje pomiędzy tonącą w dźwiękach akordeonu przesłrzenią *Titanica* a nostalgiczną współczesnością, co podkreśla poetycki charakter słuchowiska.

W tym samym roku Whitehead tworzy na zlecenie New Radio „docufiction” *Reptiles And Wildfire* (17:37). Utwór ten to senna ballada „na dwa głosy i naturę”. Dzieło ma charakter narracyjny: Kate Trammell spokojnym głosem przeprowadza słuchacza przez dźwiękowy las – pejzaż dźwiękowy⁶⁶ stworzony z odgłosów zwierząt, deszczu, ogniska, drzew, a także nuconej piosenki. Zdawałoby się, że otwierająca audycję scena w kajaku, czy postać bohatera utworu opowiadającego o otoczeniu, silnie legitymizują dokumentalne podejście w sztuce radiowej; jednak audycja realizuje przede wszystkim funkcję estetyczną. Treści dokumentalne są tutaj podporządkowane konstrukcji opowieści i jej środkom artystycznego wyrazu, by współbrzmieć i wzajemnie na siebie oddziaływać w ramach struktury dzieła: stąd określenie „docufiction”.

W 1988⁶⁷ roku na zlecenie NAR powstało *The Pleasure of Ruins* (14:23), konceptualne anty-słuchowisko, w którym zarówno postaci, jak i ich dialogi, znikają w dźwiękowym tle utworu. Recytowanie listy zrujnowanych zabytków z całego świata stanowi element fabułowtórzczy dzieła, którego bohaterowie materializują się głównie za sprawą głosu autora. Postaci te zarysowują dwa koncepty, rozwinięte w kolejnych dziełach Whiteheada: jawią się jako anty-ciała (później ta koncepcja zostanie zwerbalizowana w *The Problem with Bodies*) oraz posługują się techniką rytmicznych, cyklicznych „erupcji”⁶⁸. Ich głosy wydzierają się spomiędzy skandowanej listy zrujnowanych historycznych artefaktów. Warto w tym miejscu przypomnieć koncepcję

⁶⁵ G. Whitehead, list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

⁶⁶ Por. P. Czarnek-Wnuk, *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXIII, z. 4, s. 59-69, M. Szpunar, *Ekologia pejzażu dźwiękowego*, „Avant” wol. XI, nr 3 2020, s. 1-23.

⁶⁷ Utwór *Pleasure Of Ruins* był częściowo finansowane przez stypendium radiowe Council on the Arts. Wydanie kasetowe Minerva (1988) zawiera również utwory *Confusion Of Tongues* i *Ruins Of Pleasure*.

⁶⁸ G. Whitehead, *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> [dostęp 9.05.2023].

Weissa, który nazwał głosy słyszalne w sztuce radiowej mianem „voices of «nobody»”⁶⁹. Takie właśnie „głosy pozbawione ciała”, „niczyje”, można usłyszeć we wspomnianym wyżej utworze. Konstrukcja *The Pleasure...* za sprawą tych „bezcieleśnych” głosów i zróżnicowanego udźwiękowania jest silnie entropiczna, a struktura spektaklu odzwierciedla zarówno proces twórczy, jak i temat utworu.

Powrót mikrostruktur

W tym samym roku wydane zostaje *Writing on Air*⁷⁰, dzieło składające się z 14 utworów trwających od 26 sekund do trzech i pół minuty. Proces twórczy obwarowany był tu zasadami ustalonymi samemu sobie przez twórcę. Zakładały one pracę nad jednym utworem tylko przez jeden dzień, niezależnie od tempa jego tworzenia, poziomu jego pracowitości⁷¹. Na *Writting...* znalazło się *Radio Degree Zero*, stworzone na zlecenie NAR. Utwór cechuje wyjątkowo powolne tempo, co polemizować miało z szaleńczym tempem współczesnych programów radiowych. Treść utworu, fraza „Hello, this is radio degree zero”⁷², w zależności od zastosowanego przez autora szyku zdania, przybiera formę oznajmującą bądź pytającą – obie te wersje zaczynają ze sobą dialogizować. Znaczenie utworu ujawnione zostaje wraz z jego kontekstem, miało rezonować z całym radiowym światem.

Na inny utwór *Ciao/Ouch* składają się takie środki wyrazu, jak repetycja tytułu, ułożenie analogii brzmieniowych i wariacyjność wymowy słów. To pierwszy utwór kasety, który odpowiednio zarysowuje charakter wydania, w całości eksplorującego warstwę brzmieniową słów, palindromiczną wariacyjność i kakofoniczność. Podobnie dzieje się w *Love Letters*, który cechuje intymność i erotyzm. Znaczenie konotowane jest poprzez warstwę brzmieniową i artykulację poszczególnych głosek bez udziału warstwy znaczeniowej słów i wokalizacji. *Talk Is Sleep* stanowi z kolei czystą reprezentację estetycznej wizji autora. Słowa błędzą pomiędzy miarowymi oddechami i pochrapywaniami, a cały utwór wypełnia senna mowa, tworząc kompozycję przestrzenną: na różnych dźwiękowych planach równocześnie obecne są głosy, oddechy, wokalizacje. W trzech powyższych utworach ich strategia formalna zakłada możliwość wywołania w odbiorcy szoku estetycznego w związku z całkowitym odejściem od wartości semantycznych, a zamiast tego oparciem utworów o polisemiczność i entropiczną akuzmatyczność, osiągnięte drobiazgowym montażem podległym jedynie artystycznej wizji.

⁶⁹ A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 92.

⁷⁰ Por. tamże, s. 91-92.

⁷¹ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

⁷² Pol.: „Witaj, tu radio Degree Zero”.

Semantyka odgrywa natomiast większą rolę w kolejnych utworach: *Dead In Pompeii, Lesson #12* i *Aristotle's Poetics*. W tych dziełach słowa, wypowiedane powoli i dokładnie, pozostają w pełni zrozumiałe, a całość komponowana jest dźwiękowo i brzmieniowo. W *Aristotle's Poetics* autor rozwija mikro-fabułę opowieści, wcielając się w rolę Koryfeusza, podczas gdy właściwa akcja utworu rozgrywa się w asemantycznych partiach chóru.

W utworze *O Solo Mio* tytuł śpiewany jest przez autora przez cały czas jego trwania. Śpiew zakłócany jest przez fragmenty słów, spięcia, odgłosy cięcia, szum. *O Solo...* doskonale pokazuje precyzję analogowego montażu artysty, ujawnia znaczenie edycji taśmy w utworach i istotę ich struktury, formy. Z kolei *Oral Or Anal?* to utwór stanowiący rotację samogłosek i spółgłosek, które wraz z pogłosem i podniosłym tonem, w jakim są wypowiedane, stają się niejako większą opowieścią. Wielokierunkowość i autotematyzm, który cechuje *Oral...*, obecne są także w utworze o podobnej konstrukcji, *Addio Radio!*, w palindromie *Rats Live On No Evil Star*, a także w *Akademie Der Künste*, gdzie autor sam kieruje preferencjami odbioru, mówiąc „So what do you think? I think it sounds better backwards”⁷³.

Wyróżniającą się strukturę posiada inny utwór Whiteheada, *Thirty Dirty Pants*. Składa się na niego dźwięk miarowego odliczania na tle odgłosów przyspieszonych oddechów. Dramaturgia dzieła powstaje z zestawienia owych dźwięków. Odgłos liczenia, początkowo miarowy, z biegiem czasu przyspiesza; pojawia się napięcie, które gwałtownie kończy się wraz z ostatnim oddechem. Z kolei *The Problem With Bodies*, utwór zbliżony swoją formułą do *polycastu*⁷⁴ i przypominający ćwiczenie aparatu mowy, rozpoczyna się frazą: „Proposition One: the problem with bodies is the reason for antibodies and the problem with antibodies is no body at all”⁷⁵. Treść dzieła zbudowana jest z trzykrotnego powtórzenia tego zdania: pierwszy raz bez użycia języka, drugi bez otwierania ust i trzeci raz bez użycia tekstu. Przewrotność utworu oparta została na jego pozornie użyteczno-treningowym charakterze badającym możliwości aparatu mowy w zestawieniu z filozoficznym wydzźwiękiem warstwy tekstowej.

Dla Whiteheada dzieło radiowe nigdy nie było oczywistą wypadkową tekstu i dźwięku, słowa i głosu, dokumentu i fikcji. Sztuka radiowa w jego rozumieniu stanowiła wzajemne oddziaływanie źródła i odbiorcy w odradzającym się wciąż na nowo, z każdym odsłuchem, kontekście.

⁷³ Pol. „Co sądzisz? Myślę, że to lepiej brzmi od tyłu.”

⁷⁴ Utwór poliwersjonalny, neologizm powstały z połączenia słów *poly* – ang. *polyversional*, poliwersjonalny, *cast* – od *broadcast*, utwór.

⁷⁵ Pol. „Twierdzenie pierwsze: problem z ciałami jest przyczyną przeciwciał, a problemem z przeciwciałami jest brak ciała w ogóle”.

W roku 1989 ukazały się kolejne dwie kasety Minervy: wspomniany już przeze mnie *Reptiles And Wildfire*, a także *The Respirator And Other Outcasts* z sześcioma utworami powstałymi na zlecenie NAR. *The Respirator...*⁷⁶ łączy utwory narracyjne, quasi-autobiograficzne z dźwiękowymi pejzażami. Większość z nich to dzieła oparte na głosie: *Totenklage/Lacrymosa*, *The Respirator*, *In Malpais*, *Male Digger Bees*, *Twilight for Idols*; jedynie *It makes me blush* w mniejszym stopniu wykorzystuje słowo i operuje raczej na strukturach dźwiękowo-muzycznych. Część utworów łączy tematyka eschatologiczno-antropologiczna z charakterystycznym dla artysty łączeniem przeciwieństw i, ponownie, dynamizowania relacji Erosa i Tanatosa. Pierwszy utwór, *Totenklage/Lacrymosa*, złożony jest z kilku planów dźwiękowych. Na jednym z nich odprawiana jest *missa defunctorum*, msza za zmarłych, z drugiego zaś, wśród odgłosów rażenia prądem, dobiegają słowa „It’s dead... torched”⁷⁷ ze złowieszczym śmiechem w tle. Podobna warstwa dźwiękowa zastosowana będzie w późniejszym utworze, *Lovely Ways To Burn*. Z kolei następny utwór na kasecie, *In Malpais*, to narracyjny pejzaż dźwiękowy, opowieść rozgrywająca się gdzieś w *badlandach*⁷⁸, których surowy krajobraz odzwierciedlają równie ostre dźwięki utworu. W pełni fikcyjny utwór nawiązuje swoją konstrukcją do słuchowiskowej miniatury; to monodram o miejscu i jego bezlitosnym, doskonale oddanym poprzez dźwięk, klimacie.

Male Digger Bees, z Allison Dufty jako narratorką, to barwna opowieść o prawie naturalnej selekcji Darwina, z bogactwem dźwięków: naturalnych, ludzkich i zwierzęcych, a także abstrakcyjnych. Wszystkie one wprowadzają do dzieła pewną akuzmatyczną niepewność, odcięcie od źródła i tematyki, a wszystko zespolone zostaje poetycką narracją. W odpowiedzi na ten utwór w 1990 roku Helen Thorington⁷⁹ stworzyła utwór radiowy *Aphids and Others*, traktujący o przestrzeni radia publicznego i tym, co w niej nieodpowiednie.

Tytułowy utwór omawianego albumu Whiteheada, *The Respirator*, osadzony jest w dokumentalnym, quasi-autobiograficznym kontekście. Warstwa tekstowa utworu składa się z cytatu pochodzącego z pewnego artykułu naukowego z dziedziny medycyny, dotyczącego przypadku pacjenta w stanie śmierci mózgu. Artykuł podejmuje zagadnienie utrzymywania oddechu pacjenta za pomocą respiratora w sytuacji braku bliskiej osoby pacjenta, która mogłaby podjąć decyzję o odłączeniu go od aparatury. To wątek autobiograficzny, nawiązujący, podobnie jak w przypadku *Phantom Pain: Theatre of Operation*, do wypadku samochodowego z udziałem autora. Słowa

⁷⁶ Wszystkie utwory trwają od 3:33 do 6:05 min.

⁷⁷ Pol. „Jest martwy... spalony”.

⁷⁸ Badland – dosł. „złe ziemie”.

⁷⁹ Helen Thorington (1928-2023) była amerykańską artystką radiową, kompozytorką, performerką, pisarką, założycielką New Radio and Performing Arts (1981), producentką wykonawczą New American Radio (1987-1998) oraz założycielką i wicedyrektorką Turbulence.org (1996-2016).

znikają w tle, zostają przerwane lub przerzucone na dalszy dźwiękowy plan, z którego przez cały czas trwania utworu dobiegają odgłosy łapania oddechu; w końcu oba dźwiękowe plany łączą się, a mówienie o oddechu staje się odgłosem oddychania. Pomimo nawiązań do rzeczywistości, utwór nie jest jej dokumentacją, a raczej ma charakter radiowej kreacji, stanowiąc wyraz artystycznej wizji autora.

Pochodzące z tej samej kasety utwory *Twilight for Idols* i *It makes me blush* wykorzystują słowo w jeszcze inny sposób. Są one strukturalnie dźwiękowo: elementy słowne stają się tu tworzywem audialnym stanowiącym część dźwiękowego obrazu. Tytuł *Twilight...* Whitehead zaczerpnął z rozprawy Nietzschego *Twilight of the Idols, or, How to Philosophize with a Hammer*. Utwór zawiera *found footage*⁸⁰ nagrań mowy i śmiechu dziecka, zestawionych z odgłosami tłuczonego szkła, co naturalnie konotuje drugi człon tytułu rozprawy Nietzschego. *It makes...* stanowi precyzyjny, niezwykle złożony obrazek dźwiękowy. Mimo pieczołowitości, z jaką Whitehead kreśli tę scenę, jej struktura doskonale ukazuje entropiczny wymiar jego sztuki. Bicie dzwonów, odgłosy owadów, dźwięki oddechów i westchnięć, fragmenty rozmów dobiegające z dalszego planu, płaczące niemowlę, warkot pojazdów – wszystko to składa się na scenę, w którą słuchacz wchodzi jakby nieproszony, podsłuchując wydarzenia z innej rzeczywistości. Słyszalne w utworze dźwięki są jednocześnie niesamowite i nie-niesamowite⁸¹: pochodzą wprawdzie z życia codziennego (nie-niesamowite), lecz jednocześnie przez niepokojącą atmosferę słuchowiska i obecny w nim efekt „podsłuchiwania”, sprawiają niecodziennie, niesamowite właśnie, wrażenie.

Utwór *Principia Schizophonica*⁸² (6:42) to dźwiękowy manifest, który z czasem zmienia się w tekst służący do teoretycznych rozważań⁸³. Traktuje o szeroko rozumianej komunikacji zapośredniczonej technologicznie i jej obecności w ramach sztuki radiowej. *Principia...* cechuje wyjątkowe podejście do interferencji. W zapis dźwiękowy wygłaszanego dość wolno wykładu przedostają się głosy i odgłosy, dźwięki, które trudno przypisać konkretnemu źródłu lub osobie (ciału). Stopniowo

⁸⁰ Technika *found footage* obecna jest głównie w sztuce filmowej, gdzie z nagrań archiwalnych, „znalezionych”, tworzy się nowe materiały filmowe. W sztuce radiowej tej metody używał, głównie poprzez korzystanie z materiałów odrzuconych, Eugeniusz Rudnik. Zob. N. Kowalska-Elkader, *Polish Radio Art: The Case of Eugeniusz Rudnik and the Polish Radio Experimental Studio, 1959–2002*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” nr 43/3 2023, s. 810-832.

⁸¹ Zob. S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

⁸² G. Whitehead i blackhumor, *Text One*, wyd. Banned Production 1989. Poza *Principia Schizophonica* na kasecie znalazły się cztery utwory znane z innych wydań: *Escalated ZIGGURAT Inhalation*, *Aristotle's Poetics*, *The Respirator*, *Male Digger Bees*.

⁸³ Zob. G. Whitehead, *Principia Schizophonica: on noise, gas and the broadcast disembody*. „Art & Text”, nr 37, s. 60-62.

przejmują one treść i wykład staje się niezrozumiały, zmieniając się w demonstrację tego, o czym miał traktować.

Początek lat 90.

W 1990 roku powstaje *This Mindless Thing* (5:00)⁸⁴ i wydana zostaje ostatnia kasetka Minervy z utworem *Lovely Ways To Brun* (27:29, na zlecenie NAR). W obu dziełach można doszukać się pewnych podobieństw. *This Mindless...* to opowieść młodej kobiety, która wraca pamięcią do sytuacji z nastoletnich lat. Dziewczyna wspomina ryzykowne i nieprzyjemne spotkanie z chłopakiem. Ten zmusił ją do zachowań, których nie chciała i na które nie była gotowa. Jej głos jest głównym materiałem fonicznym w dziele, lecz opowieść momentami przybiera niemalże formę dialogu, a tworzące ją wypowiedzi nachodzą na siebie. Przez cały utwór słowom towarzyszy dźwięk trąbki. Forma i wykorzystane zabiegi stylistyczne do złudzenia przypominają jedną z historii opowiedzianych w kolejnym utworze, dotyczącą kobiety ocalałej z pożaru w *Lovely*. Utwór składa się z trzech opowieści, a każda z nich oparta jest na innym rodzaju głosowego tworzywa. Whitehead nazywa pojawiające się w tym utworze materiały „anonimowym świadectwem napięcia pomiędzy Erosem i Tanatosem”⁸⁵. Dokumentalnym elementem audycji, a zarazem pierwszym tworzywem głosowym, jest wywiad z kobietą. Opowiada ona o pożarze, w którym odniosła znaczne obrażenia; mówi także o doświadczeniu wykluczenia związanego z życiem na przedmieściach. Druga historia to, zrealizowane na podstawie scenariusza, opowieści świadków wykonania kary śmierci na krześle elektrycznym. Ze względu na sposób realizacji utworu, kładący nacisk na udratyzowanie wspomnień, partia ta traci swój dokumentalny charakter i oddala realizację od mimetycznego reportażu. Trzecią warstwą fabularną utworu jest natomiast wywód wyimaginowanego filozofa, który rozprawia się z kwestiami związanymi z fenomenologią ognia, neurobiologią i „spojrzeniem ekstatycznej śmierci”⁸⁶. *Lovely Ways...* to przykład eksperymentalnego *feature*. Dzieło to uważam za przełomowe w twórczości Whiteheada: kończy ono początkowy etap kariery artysty. W tym czasie Minerva kończy działalność, a w kolejnych dwóch latach Whitehead tworzy dzieła uznane w międzynarodowych konkursach. *Pressures of the Unspeakable* przynosi artyście zwycięstwo w konkursie

⁸⁴ Wersja 7-minutowa wyemitowana została w 1996 roku w programie *This American Life* Iry Glassa w Chicago Public Radio (24.05.1996, odc. pt. *Teenaged Grils*). Z kolei na płycie *Shake, Rattle, Roll / Degenerates In Dreamland* (wyd. V2_Archief 1995) znalazła się krótsza wersja utworu, trwająca 2:13 min.

⁸⁵ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

⁸⁶ G. Whitehead, *Lovely...*, dz. cyt., opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/lovely-ways-to-burn/> [dostęp 9.01.2024].

Prix Italia, dzięki *Shake Rattle Roll* zdobywa on główną nagrodę w konkursie Prix Futura, a jego utwory zaczynają na stałe gościć na radiowych antenach całego świata.

Podsumowanie

Whitehead powiedział, że „bycie świadomym entropii i interferencji jest kluczowe dla sztuki radiowej”⁸⁷. Dla artysty radio ma wymiar także pozadźwiękowy: jawi się jako sieć połączeń, układ połączeń pomiędzy autorem i słuchaczem. Struktura dzieł Whiteheada jest odzwierciedleniem ich tematyki i cechuje ją wielowymiarowe *mise en abyme*⁸⁸. Artysta podejmuje próby stematyzowania aktu twórczego *razogramów* zebranych na *Disorder Speech* czy palindromu *Rats Live...*, realizując tym samym ideę *mise en abyme* procesu wytwarzania. To ostatnie jest szczególnie wyraźne w utworze *Escalated...*, którego struktura materializuje filozoficzne założenia dzieła: forma pokazuje zarówno *jaki* jest to utwór, jak i to, *o czym* on jest. Z kolei fikcyjne odbicie lustrzane, *mise en abyme* fabuły, stanowi podstawę utworów *Love Letters* czy *Talk Is Sleep*. *Mise en abyme* tekstu jako takiego doskonale widoczne jest natomiast w *Beyond the Pleasure...*, w którym Whitehead odnosi się do rozprawy Freuda, bada „co jest” w kontekście tego, czego w nim „nie ma”, a także dyktomizuje, eksploruje możliwe konteksty i nawiązania kulturowe.

W większości utworów analizowanego w pracy artysty obecne jest *mise en abyme* „transcendentalne”. Stanowi ono swego rodzaju metafizyczne uzasadnienie języka zastosowanego w danym utworze i związane jest z procesem wytwarzania, w którym konstrukcja uzasadnia użyte przez autora środki wyrazu. Zabieg ten jest obecny w twórczości artysty począwszy od utworu *What Words Want*, przez *Phantom Pain*, aż do *Lovely Ways*: za każdym razem jednak w inny sposób. W pierwszym utworze Whitehead wychodzi od kolażu, absurdałnego głosowego *cut-up*, by przejść do techniczno-filozoficznego pytania o status słowa. W drugim – autobiograficzne inspiracje prowadzą do rekonstrukcji i połączenia rozdzielonych elementów. Natomiast w ostatniej z wymienionych audycji jej główne założenia widoczne są właśnie dzięki wzajemnym odzwierciedleniom i zestawieniu opowiadanych historii.

Każde działanie artystyczne jest niepowtarzalne, wyjątkowe i właściwe tylko sobie. Idiograficzne cechy utworów Gregory’ego Whiteheada wiążą się z entropią i interferencją, stosowanymi wewnątrz dzieła na etapie jego strukturyzacji. Interferencja pojawia się zarówno dosłownie, w formie przerywników i zakłóceń, rozpadu znaczenia słów, nakładaniu się wypowiedzi, jak i ich zanikaniu na dalszych planach dźwiękowych. Entropia w utworach Whiteheada często jest zauważalna jako

⁸⁷ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

⁸⁸ Zob. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paryż 1977; P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*

rozproszenie fabularne, kolażowość montażu, akuzmatyczność dźwięków i przeniesienie się opowieści czy planów dźwiękowych: „Rozpadanie się, rozpuszczanie, blaknięcie, fale dźwiękowe dosłownie spłaszczają się, ale nadal tam są, zamieniają się w coś, co staje się dla ludzi niesłyszalne, znikają, ale wciąż tam są”⁸⁹. Oba aspekty twórczości Whiteheada wynikają z założenia artysty, który pragnął, by jego utwory rezonowały na falach radiowych ze sobą i innymi bytami, w losowych zderzeniach, przypadkowych kontekstach i nawiązaniach: „Radio jest niewidzialnym, efemerycznym, ślepyim działaniem, dzielonym jednocześnie z innymi niewidzialnymi, a jednak przeżywanym osobiście, indywidualnie”⁹⁰. To z kolei wprowadza podejście nomotetyczne, w którym ogólne prawidłowości i praktyki sztuki radiowej zakładają rozszerzanie jej granic, eksperymentowanie z formą i łączeniem elementów fikcyjnych z dokumentalnymi.

Bibliografia

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Barber J.F., *Radio Art: A (mass) Medium Becomes An (artistic) Medium*, „Hyperrhiz: New Media Cultures” nr 17/2017, <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/essays/4-barber-radio-art.html> [dostęp 9.05.2023].
- Bardijewska S., *Nagie słowo: Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
- Black C., *Contextualizing Australian radio art internationally*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”, nr 17:2/2019, s. 271-289.
- Camacho L., *El radio arte, un género sin fronteras*, Meksyk 2007.
- Castro V.P., *Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies*, „Humanities And Social Sciences Communications” 2022 9(209), s. 2-10.
- Cormier K., *Sounding the Multitrack Imagination*, „symplokē” 2006 24(1-2), s. 371-384.
- Czarnek-Wnuk P., *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXIII, z. 4, s. 59-69.
- Dällenbach L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paryż 1977.
- De-Quevedo-Orozco L., *La emancipación artística de la radio*, Meksyk, Universidad Pedagógica Nacional 2001.
- DeFreese E.W., Nissley G.E., *Idiographic vs. Nomothetic Research*. w: B.J. Carducci, C.S. Nave, J.S. Mio, R.E. Riggio (red.), *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment*, Nowy Jork 2020.
- Freud S., *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997.
- Freud S., *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2009.
- Genette G., *Discours du récit*, Paryż 1972, tłum. ang. J.E. Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca 1980.
- Godlewska-Byliniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Hall M., *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice*, [Dissertation thesis], University of the Arts, Londyn 2015.

⁸⁹ G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada....

⁹⁰ J.F. Barber, *Radio Art: A (mass) Medium Becomes An (artistic) Medium*, „Hyperrhiz: New Media Cultures” nr 17, <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/essays/4-barber-radio-art.html> [dostęp 9.05.2023].

- Hayles N.K., *Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 25(1) 2004, s. 67-90.
- Hulewicz W., *Z zagadnień sztuki słuchowej*, „Pamiętnik warszawski” II, 1929.
- Johnson H., *Voicescapes: The (en)chanting voice & its performance soundscapes*, „Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology” 5 (2) 2004, s. 26-29.
- Kahn D., *The Tatters of Their Bodies: Drifting through „Dead Letters”*, „Performing Arts Journal” 14(2), s. 64-70.
- Karkiewicz M.A., *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” nr 2 2015, s. 384-475.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- Kowalska-Elkader N., *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020.
- Kowalska-Elkader N., *Polish Radio Art: The Case of Eugeniusz Rudnik and the Polish Radio Experimental Studio, 1959–2002*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” nr 43/3 2023, s. 810-832.
- Kowalska-Elkader N., *Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.
- Kowalska-Elkader N., *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia rodzajów literackich” LXIII, z. 4, 2020.
- Łastowiecki J., „*Tereny zastrzeżone dla poezji*”, czyli oryginalne słuchowiska poetyckie i ich obecność w radiu (próba definicji, przykłady wybranych realizacji tego nurtu), „Kultura – Media – Teologia”, 2022 (50) nr 2, s. 63-81.
- Madsen V., *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead’s „On the shore dimly seen”*, „Radio-Doc review” 2/2, s. 1-18, 2015.
- New American Radio archiwum online, <http://www.somewhere.org> [dostęp 9.05.2023].
- Peters J.D., *Speaking into the air: A history of the idea of communication*, Chicago 1999.
- Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Z. Mitosek (red.), Kraków 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przynajdą”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej*, „Folia Litteraria Polonica” nr 1/1998, s. 153-174.
- Schafer R.M., *The New Soundscape. A Handbook of the Modern Music Teacher*, Scarborough, Ontario–Nowy Jork 1969.
- Schafer R.M., *The Soundscape*, Vermont 1994.
- Soto-Sanfiel M.T., Freeman B.C., Angulo-Brunet A., *Understanding radio art reception*, „Profesional de la información”, 31 (4) 2022, 1-13.
- Spinelli M., *Experimental radio and its audience*, „Resonance”, 10(1) 2005, s. 7-10.
- Szpunar M., *Ekologia pejzażu dźwiękowego*, „Avant” wol. XI, nr 3 2020, s. 1-23.
- van der Starre K., *A Media-Specific Analysis of Candlelight Poetry on the Radio. The World’s Longest-running Radio Poetry Show*, „Journal of Radio & Audio Media”. DOI 10.1080/19376529.2022.2150859 (w druku).
- Weiss A.S., *Phantasmic Radio*, Durham 1995.
- Weiss A.S., *Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body*, „Discourse” 14(2)/1992, s. 186-200.
- Whitehead G., *Dead Letters*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/06/15/dead-letters/> [dostęp 9.05.2023]
- Whitehead G., Kowalska-Elkader N., Rozmowa Gregory’ego Whiteheada i Natalii Kowalskiej-Elkader, przeprowadzona i nagrana 28 lipca 2022 w Lenox, Massachusetts, USA. W posiadaniu autorki.

Whitehead G., list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

Whitehead G., *Out of the Dark. Notes on the Nobodies of Radio Art*, w: D. Kahn, G. Whitehead (red.) *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Grade*, Cambridge 1994.

Whitehead G., *Principia Schizophonica: On Noise, Gas And The Broadcast Disembody*. „Art & Text”, 37/1990, s. 60-62.

Whitehead G., *The Forensic Theatre: Memory Plays for the Post-Mortem Condition*. „Performing Arts Journal” 12(2/3) 1990, s. 99-109.

Whitehead G., *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> [dostęp 9.05.2023]

Wojtak M., *Wprowadzenie do genologii*, Lublin 2019.

Zwolińska B., *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.

Biogram autorki

Natalia Kowalska-Elkader – dr, radioznawczyni, adiunkt na Uniwersytecie Łódzkim. Specjalizuje się w studiach nad artystycznymi i eksperymentalnymi gatunkami radiowymi. Najbardziej interesują ją formy synkretyczne, gatunki pograniczne, łączące elementy dokumentalne i fikcyjne. E-mail: natalia.kowalska@uni.lodz.pl