



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Agnieszka Ogonowska

ORCID: 0000-0001-6469-9242

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

BEZ OBRAZU, CZYLI SERIALE AUDIO

PROBLEMATYKA KREACJI ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO I JEGO RECEPCJI

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.10>

AUDIOSERIAL JAKO GATUNEK I OBIEKT BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH

Audioserial jest typem produkcji nowomediacyjnej, reprezentantem audialnej sztuki performatywnej, typem serialu tworzonych pod format audio. Jest produktem medialnym zwanym *a priori*, przeznaczonym do wielokrotnego odsłuchiwania z wykorzystaniem różnych mediów, w różnych kontekstach odbiorczych. Jego cechą jest intermedialność, gdyż — jak pisze główny artysta i teoretyk zjawiska Dick Higgins: „łączy w sobie różne środki wyrazu”¹. Intermedialność tego przekazu może być także rozpatrywana w perspektywie praktyk adaptacyjnych, czyli jako efekt intermedialnego i intersemiotycznego transferu z jednego medium (scenariusz) na inny (tekst audialny). Aleksandra Pawlik w książce *Teatr radiowy i jego gatunki* charakteryzuje serial radiowy jako „cykliczny gatunek dramaturgii radiowej, wykorzystujący słowo podawane przez aktorów i specyficzne radiowe środki wyrazu, takie jak efekty dźwiękowe, muzyka, cisza”². Jego bardzo intensywny rozwój obserwuje się w ostatnich pięciu latach. Korzeni tego produktu i genologii gatunku należy poszukiwać w mediach audialnych, głównie radiu oraz w popularnych jeszcze, złasz-

¹ D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, red. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 117.

² A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń 2014, s. 257.

cza od dwudziestolecia międzywojennego, a następnie od połowy ubiegłego wieku w Polsce — słuchowiskach radiowych³. W 2024 roku minie dokładnie sto lat od pojawienia się pierwszego oryginalnego dzieła tego typu — *A Comedy of Danger* Richarda Hughesa w reżyserii R.E. Jeffreya⁴.

Początki serialu audio w Polsce sięgają 2017 roku, kiedy to został wprowadzony projekt Storytel Original⁵. Ten model produkcji treści cyfrowych, czyli „seriali do słuchania”, został podjęty także przez inne firmy w kraju, na przykład Empik Go — firmę, która od 2019 roku organizuje także konkursy na scenariusz do tego typu produkcji.

Audioserial jest przedmiotem badań kulturoznawstwa medialnego, *media studies*, radioznawstwa, antropologii dźwięku/antropologii ciszy, mediolingwistyki, psychologii mediów w nurcie poznawczym i neurokognitywnym, estetyki audiosfery oraz komunikologii (badania nad komunikacją społeczną, audialną)⁶. Problematyka ta ma zatem charakter interdyscyplinarny, a elementy tej badawczej optyki są obecne w proponowanych tu analizach. Jedną z głównych ram konceptualnych jest z pewnością pojęcie intermedialności rozumiane, jak zasygnalizowano wcześniej, dwojako: jako cecha przekazu i jako specyficzna forma adaptacji⁷.

Innowacyjny charakter tego artykułu polega jednak na tym, że w aplikacji tej kategorii do badań wychodzimy poza ujęcie *stricte* mediocentryczne (*media-oriented approach*) w stronę „rzeczywistości użytkownika” (*user-media oriented approach*). Perspektyw tych nie można całkowicie rozdzielić przy analizach, które dotyczą tak rozległego pola badawczego. Obejmuje ono zarówno rzeczywistość tekstu medialnego i praktyki twórcze niezbędne do jego zaistnienia jako bytu autonomicznego ontologicznie, jak i strategię oraz podmiotowe i środowiskowe uwarunkowania jego odbioru. Figura użytkownika jako projektu odbiorcy jest stale obecna w umyśle realizatorów podczas kreowania przekazu, podlega zaś „materializacji” podczas konkretnych praktyk odbiorczych. Badanie sposobu odbioru audio-seriału przez realną osobę byłoby zatem probierzem efektywności uprzednich zabiegów twórczych oraz intencji realizatorów. Intermedialność w optyce badania „rzeczywistości użytkownika” odnosi się między innymi do takich kwestii jak poziom

³ K. Albińska, „Teatr do słuchania”, „literatura do grania”, „kino dla ucha” — o rodowodzie gatunkowym słuchowiska radiowego, „Kultura i Historia” 2012, nr 21, <http://kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3400> (dostęp: 19.01.2023).

⁴ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego (na przykładzie polskich realizacji gatunku)*, Toruń 2019, s. 9, 25.

⁵ A. Gawrońska-Piotrowska, *Serial audio w Polsce jako nowoczesna forma słuchowiska radiowego*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48, s. 127.

⁶ Każda z nich doczekała się bogatej literatury przedmiotu.

⁷ Na temat tego rozróżnienia por. A. Ogonowska, *Adaptacja filmowa jako przykład zjawiska intermedialności*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 5, 2013, s. 113–127. Artykuł ten zawiera również odniesienia do głównych tekstów poświęconych problematyce intermedialności.

jego kompetencji medialnych, wrażliwość estetyczna czy preferencje sensoryczne. W perspektywie badań nad synestezją można zaryzykować stwierdzenie, że intermedialność jest wbudowana w umysł człowieka, choć u poszczególnych osób różnią się skala i sposób jej „manifestacji”.

Właśnie w tym ostatnim kontekście warto wspomnieć, że na gruncie badań nad audioserialem pojawiają się trzy frakcje: fonocentrycy (akcentujący rolę dźwięku), logocentrycy (uznający słowo za podstawowy budulec) i wizualiści (podkreślający rolę obrazu). Każda z nich w odmienny sposób postrzega związki tego zjawiska-gatunku kolejno z materią dźwiękową, materią słowa oraz obrazem i filmem. Dla przykładu wizualiści, jak konstatuje Janusz Łastowiecki, stoją na stanowisku, że: „formalny wyraz dzieła radiowego znacznie przybliżył go do dźwiękowego filmu, o czym świadczy nie tylko proces symultanicznego nagrania czy montażu”⁸. Określają audioserial jako film lub serial bez obrazu. Przy czym dźwięki, przetworzone w wyobraźni odbiorcy radia lub internetu, ewokują — zgodnie z intencją realizatora — w umyśle słuchacza symboliczne i wrażeniowe asocjacje, imaginacyjne światy i ich bohaterów, ewentualnie dodatkowe wrażenia sensualne związane z synestezją.

AUDIOSERIAL: MIĘDZY ONTOLOGIĄ TEKSTU A RZECZYWISTOŚCIĄ ODBIORCY

Z uwagi na serialową formę audioserial bazuje na utrwalonych nawykach odbiorczych, u pewnej części widzów są to nawyki powiązane z recepcją klasycznych seriali telewizyjnych, u innych — z odbiorem mediów streamingowych oraz neo-seriali. Wśród tych nawyków ważną rolę odgrywa słuchanie seriali audiowizualnych podczas wykonywania innych czynności wymagających „teoretycznie” koncentracji wzrokowej. By utrzymać koncentrację słuchową odbiorcy nacisk kładzie się na wysoką jakość dźwiękową, poziom artystyczny, udział gwiazd filmu i teatru oraz różnorodność gatunkową czy tematyczną. Do tego celu wykorzystywane są także „kotwice uwagi” (na przykład dynamiczna muzyka, wyrazisty głos bohatera) w ramach aktualnego pola percepcji słuchowej i „kotwice pamięci” (na przykład niezwykle miejsce akcji, charakterystyczny typ bohaterki), aby stworzyć wrażenie ciągłości fabularnej w ramach konkretnego odcinka i całej serii. Istotną rolę w tym procesie poznawczego zakotwiczenia uwagi słuchacza odgrywać mogą także tak zwane semiofory. Krzysztof Pomian definiuje je jako przedmioty, które w danej społeczności uznawane są za nośniki znaczeń i tak wystawiane lub wytwarzane, by przyciągnąć uwagę⁹.

⁸ J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, s. 13.

⁹ K. Pomian, *Od historii — części pamięci do pamięci — przedmiotu historii*, [w:] K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. H. Abramowicz, Lublin 2006.

Aby wspomóc efektywność „kotwic”, twórca może wykorzystać także wspomniane efekty synestezji. Jest to stan lub zdolność ludzkiego umysłu, w których doświadczenia pochodzące z jednego zmysłu (na przykład słuchu) wywołują również doświadczenia, wyobrażenia czy odczucia charakterystyczne dla innych zmysłów, na przykład odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, delikatności¹⁰.

W dobie komunikacji sieciowej i nowych mediów nieograniczony dostęp do audioserialu i możliwość jego odsłuchiwania dowolną liczbę razy jest domeną odbiorców. Rynek współczesnych mediów jest właśnie rynkiem odbiorcy, ewentualnie prosumenta czy producenta treści w odniesieniu do nowych mediów, a to oznacza, że konkretne funkcjonalności i konwencje dostosowane są do jego potrzeb, oczekiwań i mobilnego stylu życia, a także wielozadaniowości.

Mimo przynależności do tej samej sfery audialnej oraz do grupy przekazów zwartych *a priori*¹¹, a więc naznaczonych perspektywą czasu przeszłego, audioserial jest produktem całkowicie innym niż audiobook czytany przez jednego lektora oraz związany głównie z komunikacją językową i ze zjawiskiem wtórnej oralności o typie monologu. O ile audiobook jest realizowany w jednej, „płaskiej”, homogenicznej przestrzeni akustycznej, o tyle dla serialu audio istotne są zwykle przestrzenie heterogeniczne tego typu. Ważną rolę we współczesnych produkcjach odgrywają także realizacje w systemie Dolby Pro Logic 2 i tak zwany odbiór dookólny, które dają wrażenie przestrzenności świata wyobrazonego oraz pobudzają zdolności imaginatywne słuchacza. Nowe technologie umożliwiają także „realistyczną symulację” dźwiękowego życia przedmiotów (pogłosy, szmery itp.). Oprócz specyficznej, często związanej z konwencją magicznego realizmu, animizacji przedmiotów istotną funkcję imaginatywną pełni również psychizacja zjawisk naturalnych. W obu przypadkach efekt może być osiągnięty, choćby poprzez zastosowanie „mowy” nieartykułowanej lub pogłosów przypominających dźwięki parajęzykowe.

Dzięki nowoczesnym osiągnięciom technologicznym często nawet w jednej scenie czy przestrzeni działań komunikacyjnych mamy do czynienia z — kontrolowanym przez realizatorów i nadawców — nakładaniem się, przenikaniem, rywalizowaniem różnych dźwięków, grup sygnałów i znaków audialnych, o charakterze dyskursywnym (językowym) i pozadyskursywnym (na przykład muzyka, odgłosy przyrody).

Ponadto audioserial z uwagi na swoją tematykę oraz grupę docelową zwykle realizuje określoną konwencję gatunkową (na przykład kryminalną, fantastyczną), co nie przeszkadza twórcom sięgać do innych gatunków radiowych, na przykład reportażu czy wywiadu. W celu zogniskowania uwagi odbiorcy może wykorzystywać formułę programów „live”, a zatem przekazów zwartych *a posteriori*. Tworzenie wrażenia, że akcja toczy się w czasie rzeczywistym, sprawia, że serial audio jest

¹⁰ R.E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge, Mass. 2002.

¹¹ Przekazy zwarte *a priori* to ten typ przekazów różnych mediach, który został nagrany, zarejestrowany na danym nośniku przed czasem swojej emisji.

odbierany jako twór bardziej elastyczny, dynamiczny, autentyczny, spontaniczny, otwarty na bieżący strumień życia, zwłaszcza że we współczesnych serialach rezygnuje się coraz częściej z figury narratora/lektora¹². Jego obecność w sposób zasadniczy usztywnia audialną narrację i automatycznie przenosi całą akcję do wymiaru czasu przeszłego¹³. Narrator, pełniący funkcję mediatora między uniwersum audioserialu a jego odbiorcami, brał na siebie odpowiedzialność opisywania i chronologiczno-topograficznego porządkowania poszczególnych miejsc akcji, scen czy narzucania określonej chronologii wydarzeń. Jego obecność jednak potęguje efekty sztuczności, obcości, fikcyjności widowiska, przedstawienia, co w dobie real-TV, mediów społecznościowych i posttelewizyjnych nie jest już atrakcyjne dla nowej generacji odbiorców.

Brak narratora jest jednak sporym wyzwaniem dla twórców, bowiem muszą oni stworzyć widowisko, które układa się w jedną spójną całość w doświadczeniu percepcyjnym odbiorcy. Ta idea efektywnego budowania światów fikcyjnych/fikcyjnych w umyśle byłaby szczególnie bliska koncepcjom fenomenologicznym¹⁴ oraz kognitywnym. W odniesieniu do badań medioznawczych studia te są podejmowane na gruncie na przykład współczesnej narratologii transmedialnej¹⁵, w której wykorzystywane są badania z zakresu neuronauk i badań kognitywnych drugiej generacji, związanych z paradygmatem umysłu ucieleśnionego. Są one inspirowane między innymi fenomenologią Edmunda Husserla oraz Maurice'a Merleau-Ponty'ego (rola cielesności w poznaniu), lingwistyką kognitywną George'a Lakoffa i Marka Johnsona oraz badaniami wytworów sztuki na gruncie neuronauk, między innymi przy wykorzystaniu funkcjonalnego rezonansu magnetycznego do badania aktywności mózgu.

Tworzywem audioserialu są zatem głos ludzki, efekty akustyczne i muzyka. Media tego typu są nie tylko temporalne (narracja rozwija się w czasie), lecz także „performatywnie” przestrzenne, gdyż wytwarzają w umyśle odbiorcy fikcyjną przestrzeń lub fikcyjne miejsce czy miejsca. Używając metafor konceptualnych George'a Lakoffa i Marka Johnsona¹⁶, konkretnie metafory pojemnika, można powiedzieć, że w ramach tej wytworzonej lub wytwarzanej przestrzeni rozwijają się dwie płaszczyzny opowieści — linia akcji i linia relacji. Wybór określonej konwencji gatunkowej może jedną z nich wyraźnie faworyzować.

¹² Tendencja ta narastała w polskich słuchowiskach radiowych od połowy ubiegłego wieku. Por. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, s. 93.

¹³ O znaczeniu tej konwencji przekonuje analiza odbioru radiowej adaptacji powieści Herberta George'a Wellsa *Wojna światów* (1938) w reż. Orsona Wellesa.

¹⁴ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

¹⁵ *Narratologia transmedialna*, red. K. Kaczmarek, Kraków 2017.

¹⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 2020.

SEMANTYKA CISZY I MIĘDZY-PRZESTRZENIE DŹWIĘKU

Szczególną rolę odgrywa w tym procesie także cisza, która towarzyszy dialogom bohaterów i jest naturalnym elementem pewnej przestrzeni działań komunikacyjnych, ale może także pełnić dodatkowe funkcje, na przykład wskazywać na zawieszenie interakcji i komunikacji pomiędzy bohaterami lub w trakcie trwania wydarzeń, sygnalizować impas, „zamrożenie” wszelkich aktywności, głównie na pierwszoplanowym polu akcji. Jak zauważają David Bordwell i Kristin Thompson w kontekście filmu: „Innym walorem dźwięku jest nadawanie nowego znaczenia ciszy. Fragment filmu bez dźwięku może stworzyć niemal nieznośne napięcie, zmuszając widza do koncentracji na ekranie i wyczekiwania na pojawienie się jakiegokolwiek odgłosu”¹⁷.

Z kolei cisza w radiu, jak podkreślał już w 1939 roku autor i producent radiowy Arch Oboler, jest często równie ważna jak język, a często i ważniejsza od niego, gdyż obliguje odbiorcę do aktywnego uczestnictwa w audialnym przedstawieniu, wywołuje w nim szczególny rodzaj emocji, napięcia, ewokuje intensywne wyobrażenia odnośnie do „pola zdarzeń”¹⁸.

Podobnie jak język czy elementy tak zwanego gestu fonicznego, tak i cisza, a zwłaszcza milczenie, może mieć charakter spersonalizowany, czyli przypisany do konkretnej postaci.

Jednym z podstawowych zadań w pracy aktora nad rolą [także w audio słuchowisku — A.O.] jest psychologiczna budowa kreowanej postaci. Wypracowanie gestu fonicznego daje postaci życie i opisuje jej zachowanie. Gest foniczny werbalizuje emocje wewnętrzne i proces myślenia. Umiejętne operowanie gestem fonicznym znakomicie przekazuje treści pozatekstowe, niewerbalne oraz intensyfikuje ekspresję werbalną wynikającą z interpretacji postaci¹⁹.

Wykorzystanie ciszy jako narzędzia kształtującego dramaturgię danej sceny jest niezwykle trudne, a nawet ryzykowne w dobie multitaskingu, gdy odbiorca przełącza się relatywnie szybko pomiędzy różnymi aktywnościami, wypełniając pustkę. Przekaz audio musi być zatem na tyle angażujący poznawczo i emocjonalnie, by zafascynować uwagę słuchacza, a poprzez swoją formę nieustannie motywować go do śledzenia przebiegu akcji. Stąd też niezwykle istotne stają się właściwy dobór struktury narracyjnej oraz panowanie nad właściwą dramaturgią przebiegu akcji. Ważną rolę odgrywa także właściwa koordynacja tak zwanej linii akcji oraz linii relacji oraz odpowiednie przypisanie linii relacji do osi czasu linii akcji²⁰.

¹⁷ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2014, s. 298.

¹⁸ M. Morawska-Bungeler, *Cisza w radiu. Ile i jakie cisze nadaje radio*, [w:] *Barwy ciszy. Cisza w środowisku naturalnym i w kreacji artystycznej*, red. T. Rogala, Warszawa 2019, s. 187.

¹⁹ A. Brzoska, *Cisza i milczenie jako intrygujący gest foniczny*, [w:] *Barwy ciszy*, s. 182.

²⁰ W kontekście scenariuszy filmowych zajmująco na ten temat pisze Linda Aronson. Uwagi te mają również zastosowanie do scenariuszy audioseriali. Por. L. Aronson, 2014, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, przeł. A. Kruk, Warszawa 2014.

Warto również pamiętać o właściwej proporcji między elementem ciszy a „przestrzenią audialną”, która wypełniona jest dźwiękiem określonego typu, oraz o możliwości specyficznego zastosowania ciszy rozumianej jako brak dźwięku i milczenia — jako braku mówienia. Osobną kwestią jest wykorzystanie w audioserialu tak zwanego przemilczania, czyli celowego pomijania określonych treści, na przykład z powodu cenzury zewnętrznej (na przykład politycznej, obyczajowej) czy też wewnętrznej (na przykład wstydu, poczucia winy czy zakłopotania).

Aby uniknąć wrażenia przesytu komunikacyjnego, istotną rolę odgrywa także właściwe wykorzystanie różnych typów pauz, czyli przerw w wypowiedzi, do czego słuchacz jest przyzwyczajony z uwagi na swoje doświadczenia związane z recepcją mowy, także w przestrzeni pozamedialnej. Warto również pamiętać, że z uwagi na funkcje mogą one przyjmować postać pauz artykulacyjnych, pauz kompozycyjnych w konwersacji i przy zmianie ról komunikacyjnych między bohaterami audioserialu pauz sugerujących zakończenie rozmowy lub zmianę jej tematu, pauz wyrażających określone emocje, na przykład zdziwienie czy odrazę, lub cechy osoby takie jak nieśmiałość, lękliwość, pauz retorycznych oraz pauz korekty, które poprzedzają komentarz metajęzykowy dotyczący wcześniejszej wypowiedzi uznanej z jakiegoś powodu za niepoprawną²¹.

W STRONĘ ODBIORCY AUDIOSERIALU: DŹWIĘK I PRZESTRZEŃ

Projekt potencjalnego odbiorcy oraz jego możliwości recepcji audioserialu określonego typu (na przykład gatunku) musi towarzyszyć twórce już na początku procesu kreacji. W tym kontekście mamy bowiem do czynienia, podobnie jak przy słuchowiskach radiowych, z „teatrem wyobraźni” (określenie Witolda Hulewicza). Z uwagi na fakt, że twórca operuje wyłącznie w przestrzeni audialnej i właśnie komunikacja audialna jest podstawowym tworzywem tego serialu, istotne jest uwzględnienie kilku kluczowych czynników.

Po pierwsze, potrzebne jest stworzenie specyficznego banku dźwięków dla konkretnego typu przestrzeni otwartej (na przykład w górach, w lesie) lub zamkniętej (na przykład mieszkanie, kawiarnia). W tym kontekście należy uwzględnić zarówno dźwięki dyskursywne, jak i pozadyskursywne, wśród tych ostatnich: odgłosy zwierząt, zjawisk atmosferycznych, natury czy pracy określonych maszyn, na przykład maszyn rolniczych czy samochodów. Chodzi o wybór takich specyficznych, prototypowych i niespecyficznych dźwięków pojedynczych, a nawet grup dźwięków, które pozwalają na szybką, efektywną i intuicyjną identyfikację określonego miejsca akcji oraz typu bohatera. Zadanie to wymaga od odbiorcy podstawowego poziomu kompetencji językowych, na przykład rozpoznawania

²¹ D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 79.

właściwego idiolektu, jakim posługuje się protagonista, czy kompetencji kulturowych, na przykład rozpoznawania określonej subkultury po specyficznym typie muzyki czy socjolektu.

Po drugie, istotne są dokonanie wyboru określonego typu przestrzeni audialnej oraz powiązanie jej z określonym miejscem akcji i/lub bohaterem lub grupą bohaterów bądź wymiarem temporalnym (w przypadku akcji, która rozgrywa się w różnych porządkach czasowych). Wśród najczęściej wybieranych kryteriów doboru tego typu przestrzeni można wymienić:

— przestrzenie homogeniczne (jednolite) vs przestrzenie heterogeniczne (wielopoziomowe) akustycznie;

— przestrzenie „płaskie” akustycznie vs przestrzenie odbijające i pochłaniające dźwięk (w sposób naturalny lub sfingowany);

— przestrzenie „gorące”, w których nakładają się na siebie warstwowo dźwięki, nieraz kakofonicznie vs przestrzenie „zimne”, to jest stonowane, uporządkowane, ascetyczne, „ubogie” pod względem akustycznym i fonicznym;

— przestrzenie zamknięte, ograniczone akustycznie poprzez fizyczne gabaryty, na przykład dom, kawiarnia vs przestrzenie (względnie) otwarte (na przykład brzeg morza, góry, las);

— przestrzenie społeczne (na przykład miejskie, wiejskie, krajowe, zagraniczne) vs przestrzenie naturalne (na przykład morskie, górskie, stepowe);

— przestrzenie publiczne (na przykład dworzec, lotnisko, urząd) vs przestrzenie prywatne (na przykład dom, mieszkanie);

— przestrzeń zabudowana zamknięta (na przykład umeblowane mieszkanie) vs przestrzeń pusta zamknięta (na przykład mieszkanie w stanie deweloperskim);

— przestrzenie akustycznie ufundowane na dźwiękach diegetycznych vs przestrzenie wykorzystujące dźwięki pozadiegetyczne;

— przestrzeń doświadczana przez słuchacza jako zewnętrzna wobec niego vs przestrzeń otaczająca go (odbiór dookólny), z którą na poziomie fenomenologicznym lub w kontekście paradygmatu poznania ucieleśnionego wchodzi, na poziomie doświadczenia, w bezpośrednią interakcję.

Ten ostatni podział jest niejako nawiązaniem do sposobu postrzegania/doświadczenia przestrzeni teatralnej w ramach sceny pudełkowej oraz jej późniejszych transformacji charakterystycznych dla współczesnych sztuk teatralnych, gdzie widz jest dosłownie „wciągany” w przestrzeń widowiska. Ponieważ w serialu audio ta przestrzeń ma charakter imaginacyjny i bazuje na sferze audio, to efekt immersji audialnej można osiągnąć poprzez dźwięk stereofoniczny lub współcześnie — system Dolby Pro Logic 2, który u słuchającego wywołuje wrażenie przestrzennego rozmieszczenia źródeł dźwięku, a dzięki temu — zanurzenia w specyficznym pejzażu dźwiękowym.

Ponadto zaproponowane podziały przestrzeni nie mają bynajmniej charakteru rozłącznego, możemy sobie więc wyobrazić przestrzeń, która jest jednocześnie społeczna, publiczna i otwarta, na przykład miejskie boisko.

Ważna jest także kwestia ewentualnej dominandy akustycznej związanej z ideą psychologii Gestalt, czyli z zasadą figury i tła. Określony typ figury związanej z przestrzenią akustyczną może determinować strategie odbioru i interpretacji konkretnej sceny lub też stanowić znak indeksalny związany z konkretnym bohaterem lub miejscem akcji bądź nawet z określoną tematyką rozmów.

Po trzecie, sporym wyzwaniem dla autorów serialu audio jest stworzenie wrażenia wspólnego pola działania (akcji) między poszczególnymi postaciami, czyli niejako „zamknięcie” ich w określonej przestrzeni akustycznej. Istotnym aspektem tego topograficznego ramowania jest akustyczne tworzenie pewnych granic, na przykład między przestrzenią, w której aktualnie toczy się akcja, a bohaterem, który do niej wkracza z innej przestrzeni.

Po czwarte istotne wydaje się zróżnicowanie akustyczne poszczególnych postaci lub środowisk społecznych. Oprócz cech demograficznych, które mogą wyraźnie i jednoznacznie je różnicować, jak płeć, wiek czy poziom wykształcenia, istotne są też elementy parajęzykowe oraz cechy wokalne głosu (barwa, ton, modulacja, głośność, tempo mówienia), a także poziom kompetencji określonego typu, na przykład językowych, który uobecnia się w konkretnych realizacjach — aktach mowy postaci. Ciekawym aspektem w tym kontekście jest również językowa lub niewerbalna charakterystyka innych specyficznych, na przykład dla postaci, komunikatów pozajęzykowych, które decydują o jej specyfice, na przykład zapachu ciała, elementów autoprezentacji (ubiór, fryzura, makijaż, ozdoby ciała). Ta charakterystyka może się pojawić na poziomie dyskursywnym, na przykład w dialogach między bohaterami, lub też poprzez znaki-wskaźniki audialne, które występują w danej przestrzeni akustycznej (na przykład duża masa ciała może być sugerowana poprzez skrzypienie schodów podczas wchodzenia bohaterki do konkretnego pomieszczenia).

UNIwersalia Kognitywne a Problematyka Recepcji

Tworzenie fikcyjnych/fikcjonalnych przestrzeni w umyśle odbiorcy audioserialu nie jest proste. Aby sprostać temu zadaniu, twórcy mogą wykorzystać ideę uniwersaliów kognitywnych, czyli wrodzonych predyspozycji człowieka do przetwarzania bodźców środowiskowych w określony sposób. Wspomniane uniwersalia służą ich strukturalizacji przekazu, a w efekcie — jego lepszemu rozumieniu. Do uniwersaliów kognitywnych można zaliczyć:

- wykrywanie podobieństwa;
- wyodrębnianie figury i tła;

- rozumienie relacji część–całość;
- rozumienie idei reprezentacji, jak również linearności (L) vs cykliczności (C) oraz „miar zmiany”, takich jak skala–natężenie–zasięg–kierunkowość (barwa, dźwięk, kolor, odległość, prędkość, przyspieszenie)²².

Pojęcie uniwersaliów kognitywnych stanowi — przez analogię do utrwalonego w językoznawstwie terminu „uniwersalia językowe”²³ — próbę ukazania pewnych powszechników, które są podstawą działania procesów poznawczych człowieka, nakierowanych na możliwie najbardziej efektywne rozwiązywanie problemów.

W odniesieniu do serialu audio warto wskazać na grupy znaków audialnych właściwych poszczególnym uniwersaliom kognitywnym (tab. 1).

Tabela 1. Elementy przestrzeni audialnej w kontekście poszczególnych uniwersaliów kognitywnych

Typ uniwersalium kognitywnego	Elementy przestrzeni audialnej
Wykrywanie podobieństwa	podobieństwo cech wokalnych głosu konkretnego bohatera w różnych odcinkach serialu i na tej podstawie identyfikacja jego tożsamości; podobieństwo specyficznych dźwięków związanych z konkretną przestrzenią i na tej podstawie identyfikacja tej samej przestrzeni w różnych częściach serialu itp.
Wyodrębnianie figury i tła	tworzenie przestrzeni akustycznych o charakterze wielowarstwowym z wyraźną dominantą dyskursywną lub pozadyskursywną na pierwszym planie (słuchacz przypisuje dominantę do głównego planu i wokół niej organizuje sobie rozumienie i percepcję pozostałych bodźców audialnych)
Rozumienie relacji: część–całość	tworzenie akustycznych „granic” w świecie wykreowanym, konkretna przestrzeń (na przykład pokój) jako część większej (na przykład mieszkania)
Rozumienie idei reprezentacji, na przykład w odniesieniu do miar zmiany	natężenie głosu, tempo mówienia, rytmiczność kroków (na przykład od spaceru po trucht), nasilenie głośności kroków jako znak-wskaźnik zbliżającej się bohaterki

Źródło: opracowanie własne.

Wykrywanie podobieństwa oraz rozumienie idei reprezentacji, na przykład w odniesieniu do miar zmiany, jest możliwe z uwagi na pewne znaki-indeksy odnoszące się do sfery audialnej, do przestrzeni akustycznej.

Uniwersalia kognitywne mają charakter wrodzony (ujęcie natywistyczne), to znaczy, każda jednostka rozwijająca się neurotypowo dzięki nim potrafi budować swoją wiedzę odnośnie do świata, w tym różnych przestrzeni akustycznych. Ich

²² A. Ogonowska, *Badanie i tworzenie dyskursów medialnych w kontekście poznawczym. Nowe perspektywy edukacji medialnej*, [w:] *Współczesne dyskursy medialne*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2022, s. 243–260.

²³ B. Walczak, *Prawa językowe a empiryczne uniwersalia językowe*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2018, nr 17, s. 377–381.

prawidłowa identyfikacja jest jednocześnie uwarunkowana kulturowo, to znaczy, że jednostki uczą się intencjonalnie lub nieświadomie, to jest w sposób niezamierzony, czym charakteryzuje się otaczająca je audiosfera, czyli dźwięki i odgłosy decydujące o specyfice danej przestrzeni. Produkcja komunikatywnego audioserialu wymaga również właściwego zrównoważenia ciszy i milczenia z różnymi typami dźwięków.

Przestrzeń dźwiękowa, w której funkcjonuje współczesny człowiek, składa się z kilku charakterystycznych grup. Należą do nich:

- 1) naturalne odgłosy przyrody (na przykład szum wodospadu, śpiew ptaków, szum liści, odgłosy burzy);
- 2) dźwiękowe skutki uboczne cywilizacyjnej działalności człowieka (na przykład hałas pracujących urządzeń technicznych);
- 3) dźwięki będące wyrazem artystycznej działalności człowieka, których świadome tworzenie stanowi cel sam w sobie lub jest podporządkowane innym celom związanym ze społecznym funkcjonowaniem człowieka (na przykład utwory muzyczne);
- 4) dźwięki będące obiektami semiotycznymi, a zatem komunikujące treści przypisane im na podstawie określonej konwencji społecznej (na przykład odgłos syreny okrętowej, sygnał karetki, dzwonek lekcyjny);
- 5) dźwięki ludzkiej mowy, czyli specyficzna klasa dźwięków realizujących rozbudowane i zróżnicowane funkcje semiotyczne²⁴.

Pojawienie się dźwięku określonego typu zaświadcza o istnieniu źródła dźwięku lub buduje iluzję jego występowania. Tak zwane żywe źródła dźwięku, na przykład ludzkie czy zwierzęce, można podzielić na intencjonalne, czyli gdy za jakąś formą dźwiękową stoi określona intencja komunikacyjna, oraz nieintencjonalne. W tej ostatniej grupie mieszczą się odgłosy mimowolne, które wskazują na określony typ czynności życiowych, na przykład ziewanie czy kichanie. Można także wzmocnić zakres wysokości lub głośności dźwięków zazwyczaj niesłyszalnych dla ludzi, na przykład lotu owadów lub spadającego liścia.

Poócz żywych istnieją także martwe źródła dźwięku, których działanie lub ruch wytwarza słyszalne drgania. Źródła te można podzielić na dwie grupy: wprawione w ruch bez udziału istot żywych, to jest przez żywioły — wiatr, wodę, słońce, wyładowania atmosferyczne, oraz te, których elementy drgają w sposób będący efektem czyjegoś działania — uprzedniego lub aktualnego. W ramach drugiej grupy można wyodrębnić dwie podgrupy — wprawiane w ruch przez pracujący mechanizm lub drgające na skutek czyjejś bezpośredniej aktywności. Chodzi tu, po pierwsze o mniej lub bardziej skomplikowane urządzenia generujące dźwięk: tykający zegar, silnik lodówki, telewizor, a po drugie — o odgłosy przedmiotów martwych podbudzanych do drgań kończynami i tułowiem istot żywych, na przykład odgłosów pazurów wiewiórki wspinającej się na pień drzewa, stukot dziobu dzięcioła w drzewo, stukot obcasów o chodnik, dźwięk młotka uderzającego w gwóźdź²⁵.

²⁴ W. Krzemińska, A. Krzemińska, *Ekspansja nowych form komunikacyjnych w środowisku dźwiękowym człowieka*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 112–113.

²⁵ J. Napieralska, *Dialog ciszy z dźwiękiem*, [w:] *Barwy ciszy*, s. 283.

O strategiach odbioru audioserialu oraz zakresie jego rozumienia decydują także atrybuty i sposób organizacji przestrzeni odbioru. Ten środowiskowy element jest niezwykle istotny w procesie rozumienia i interpretowania konkretnego odcinka lub też danego odcinka w kontekście całej serii.

Nie ulega również wątpliwości, że istnieje różnica między odbiorem audioserialu całkowicie nowego i takiego, który jest adaptacją lub inną formą nawiązania do przekazu znanego wcześniej odbiorcy²⁶. W przypadku narracji samodzielnych, które są (relatywnie) nowe dla słuchacza, proces wytwarzania tej przestrzeni jest bardziej skomplikowany aniżeli w odniesieniu do narracji, które odwołują się do znanych pre-tekstów, architekstów czy schematów gatunkowych. Słuchacz może również rozpoznać podobieństwo struktury narracyjnej i na tej podstawie antycypować dalszy rozwój akcji. Istotną rolę odgrywa w tym procesie indywidualny poziom kompetencji medialnych oraz kulturowych. W przypadku gdy konkretny pre-tekst lub schemat narracyjny są znane, zachodzi efekt torowania.

Podobną prawidłowość można zaobserwować na poziomie rozpoznawania konkretnych miejsc akcji, typów przestrzeni czy prototypowych bohaterów związanych z konkretnym miejscem lub specyficznym środowiskiem społecznym. Narracja ewokuje wtedy określoną reprezentację umysłową, co ułatwia słuchaczowi aktywizację kluczowych operacji mentalnych. Meir Sternberg, autor koncepcji uniwersaliów narracyjnych, zalicza do nich myślenie prospektywne (związane z suspense), myślenie retrospektywne (związane z ciekawością) oraz rozpoznawanie (związane z zaskoczeniem)²⁷. O efektywności w zakresie kreowania imaginacyjnych uniwersów w serialu audio decydują zatem czynniki biologiczne i neuropsychologiczne (na przykład indywidualny próg wrażliwości słuchowej i możliwości percepcji bodźców audialnych u słuchacza), czynniki kulturowe (na przykład adaptacja i rozumienie dźwięków związanych z określonym miejscem i środowiskiem społecznym), w tym kompetencje medialne słuchacza (obejmujące znajomość przekazów tego rodzaju oraz strategii ich odbioru), czynniki środowiskowe, technologiczne, społeczne związane z aktualną strategią odbioru audioserialu oraz fizycznym miejscem, w którym on się odbywa.

WNIOSKI

Audioserial jest z pewnością przykładem takiego fenomenu medialnego, który ma ogromny potencjał jako przedmiot interdyscyplinarnych badań. Sytuują się one za-

²⁶ Tego typu analizy są prowadzone w kontekście badań intertekstualnych. Por. A. Ogonowska, *Gry intertekstualne na tekście filmowym*, [w:] A. Ogonowska, *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków 2004.

²⁷ M. Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, „Poetics Today” 24, 2003, nr 2, s. 325–326.

wsze gdzieś między wskazanymi w artykule perspektywami (badania skoncentrowane na medium vs badania skoncentrowane na jego użytkowniku). Żadnej z tych perspektyw nie można całkowicie wyeliminować ze współczesnych studiów mediodoznawczych i filmoznawczych, zwłaszcza gdy przedmiotem analizy jest efektywność podjętych przez twórców zabiegów realizacyjnych w kontekście realnego odbioru finalnego efektu tych działań.

Niniejszy artykuł otwiera raczej pewne nowe pola badawcze oraz prowokuje do zadania nowych pytań dotyczących tytułowego zagadnienia. Motywuje także do wypracowania bardziej precyzyjnych i adekwatnych metod badawczych skoncentrowanych na tym, co jest między rzeczywistością tekstu a ontologią i psychologią użytkownika. Taka perspektywa badań sytuuje się blisko idei intermedialności, rozumianej już teraz na trzy sposoby: jako intermedialność konkretnego tekstu, jako praktyka adaptacyjna i jako atrybut kompetencji percypującego, ewentualnie pokłosie innych jego właściwości mentalnych, kognitywnych lub afektywnych. Przedstawiona w artykule typologia uniwersaliów kognitywnych jest użytecznym narzędziem do badania struktury tekstu medialnego w połączeniu z recepcją jego komponentów przez rzeczywistego odbiorcę.

SANS IMAGE — AUDIO SERIES: THE ISSUES OF WORLD-BUILDING AND ITS RECEPTION

Summary

The aim of the article is to show the issues related to the world-building present in audio series in relation to various types of acoustic spaces, a bank of sounds specific to real spaces and the creation of shared fields of action and relations within a given universe in the mind of the recipient. Further attention is paid to the issue of differentiating individual characters by creating distinctive language and sound profiles that mark them out as individuals, as well as assigning them specific sound attributes related to verbal and non-verbal communication and the soundscape characteristic of a specific place of action or social environment. The analysis also takes into account the role of diegetic and non-diegetic sounds in creating the imaginary world and controlling the recipient's expectations, as well as the processes of understanding and interpreting (or analyzing) the audio series. The article also draws attention to the role of silence, (un)silence and various types of pauses as meaningful aspects of communication and interactions between the characters of the audio series. A separate section is devoted to the characteristics of the elements of the imaginary audio space in the context of individual cognitive universals. The conceptual framework for the analysis of these issues will be intermediality treated as (a) a process of adaptation, but also, in "adjectival" form, as (b) a specific attribute of an audio-series, i.e. an intermedia message and as (c) a user competency attribute. The article is not normative, but descriptive, i.e. it describes creative and reception practices related to the eponymous phenomenon. Due to the breadth of the research field, two perspectives are used in the article: the medium-oriented approach and the user-oriented approach.

Keywords: audioseries, audiality, audio space, media production