Res Rhetorica

ISSN: 2392-3113

Mediated Rhetoric of Recent Conflicts

12 (2) 2025

ISSUE EDITORS: KATARZYNA MOLEK-KOZAKOWSKA, ECATERINA ILIS

VARIA

NATALIA KOWALSKA-ELKADER
UNIWERSYTET ŁÓDZKI, POLSKA
https://orcid.org/0000-0002-9726-8227
natalia.kowalska@uni.lodz.pl

Grzmią w uszach echa wojny: ku retoryce dźwięku
The war's echoes thunder in my ears: Towards the rhetoric of sound

Abstract

W artykule analizuje się trzy audycje radiowe poświęcone różnym konfliktom zbrojnym z odmiennych przedziałów czasowych, wykorzystując koncepcje gęstej i rzadkiej reprezentacji w kontekście retoryki dźwiękowej. Przedmiotem badania jest sposób dźwiękowego opowiadania o wojnie, w tym dźwiękowe środki wyrazu. Analiza ujawnia wspólne cechy audycji: powtórzenia, kakofonię i operowanie niskimi częstotliwościami, które wzmacniają przekaz emocjonalny i materialny audycji, kształtując ich estetykę i semantykę. Ponadto artykuł uwzględnia zróżnicowanie czasowe analizowanych audycji oraz ich wpływ na zastosowane środki retoryczne.

The article analyzes three radio broadcasts devoted to different armed conflicts from various historical periods, using the concepts of thick and thin representation in the context of sonic rhetoric. The study focuses on the auditory storytelling of war, including sound-based expressive tools. The analysis reveals common features of the broadcasts: repetition, cacophony, and the use of low frequencies, which enhance the emotional and material impact of the broadcasts, shaping their aesthetics and semantics. Additionally, the article takes into account the temporal diversity of the analyzed radio broadcasts and its impact on the rhetorical devices used.

Key words

retoryka dźwiękowa, retoryka wojenna, radio artystyczne, słuchowisko
sound rhetoric, war rhetoric, artistic radio, radio drama

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).
The content of the license is available at http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Received: 12 January 2024 | Accepted: 23 April 2025
DOI: https://doi.org/10.29107/rr2025.2.11

Res Rhetorica, ISSN 2392-3113, 12 (2) 2025, p. 214

NATALIA KOWALSKA-ELKADER
UNIWERSYTET ŁÓDZKI, POLSKA
https://orcid.org/0000-0002-9726-8227
natalia.kowalska@uni.lodz.pl

Grzmią w uszach echa wojny: ku retoryce dźwięku

1. Wprowadzenie

Współczesne badania retoryczne niejednokrotnie skupiają się na tematyce wojennej i jej medialnych reprezentacjach, funkcjach, oddziaływaniu (Kochan 2023; Rzepecka 2019; Oneț 2024; Booth 2005). „Przemoc i jej medialne reprezentacje są bronią", pisze Marek Kochan (2023) w swej analizie wojennej retoryki przemocy. Tematyka ta nie była jednak dotąd poruszana w kontekście retoryki dźwięku, zagadnienia skądinąd nierozpowszechnionego i niedostatecznie zbadanego. W tym artykule chcę zwrócić uwagę na retoryczność audycji radiowych o wojnie, estetykę i materialność dźwięku w kontekście stosowanych figur retorycznych. Dźwięk traktuję jako odrębny środek wyrazu, nie neutralny nośnik treści, lecz działający wielopłaszczyznowo element – na poziomie semantycznym, estetycznym i materialnym.

W warstwie tekstowej artystycznych audycji radiowych można, analogicznie do tekstu literackiego, wyróżnić trzy poziomy: foniczny, który obejmuje formy brzmieniowe, stylistyczny – odnoszący się do leksyki, gramatyki i składni, figur stylistycznych, retoryki oraz ejdologiczny – obejmujący formy symboliczne, narracyjne i fabularne oraz kompozycję (Pietrzak 2016, 39). Poziomy foniczny i stylistyczny realizowane są równocześnie w dziele radiowym, a brzmieniowość silnie współgra ze stosowanymi figurami stylistycznymi. W tekście analizuję, jakie figury retoryczne stosowane są w audycjach artystycznych o tematyce wojennej oraz jak dźwięk i jego materialność wpływają na brzmienie. Audycje, które pod kątem stosowania figur retorycznych chciałabym przywołać, to *Moi przyjaciele słuchają wojny* (2023) w reżyserii Rozy Sarkisian, *Brygada śmierci* (1963) Krzysztofa Pendereckiego i *On The Shore Dimly Seen* (2015) Gregory'ego Whiteheada. Wybór ten podyktowany jest różnorodnością perspektyw twórców. Sarkisian opowiada o wojnie w Ukrainie; Penderecki sięgnął po pamiętnik Leona Weliczera, więźnia obozu janowskiego w latach 1942–1944, a Whitehead odnosi się do tortur w czasie przesłuchań więźniów w Guantanamo podczas wojny z terroryzmem. Szeroki zakres tematyczny, różne konteksty kulturowe i czas powstania utworów,

pozwolą wyciągnąć wnioski na wyższym poziomie ogólności, co będzie stanowiło przyczynek do kontynuacji badań bardziej ukierunkowanych.

2. Estetyka i materialność dźwięku w retoryce

Materialność dźwięku odnosi się do fizycznych właściwości, zarówno obiektów dźwiękowych, jak i przestrzeni, w której dźwięk się rozchodzi. W przeciwieństwie do tradycyjnego rozumienia muzyki i *sound artu* jako form sztuki niematerialnej, artyści tworzący w nurcie materialnym angażują się w bezpośrednią pracę z obiektami dźwiękowymi, co pozwala wpływać na ich wygląd w przestrzeni zarówno jako obiektów artystycznych, jak i emiterów akustycznych. Christoph Cox (2011) zauważa, że choć to muzyka od dawna wymykała się analizie pod kątem reprezentacji i znaczenia, a w rezultacie uznawana była za czysto formalną i abstrakcyjną, to jednak najważniejsze dzieła sztuki badały właśnie materialność dźwięku: teksturę i przepływ w czasie, namacalny wpływ na materiały, przez które jest transmitowany i oddziaływanie poprzez nie: „Myślę, że te prace ujawniają, że sztuki dźwiękowe nie są bardziej abstrakcyjne niż wizualne, ale raczej bardziej konkretne i że wymagają analizy nie formalistycznej, ale materialistycznej" (Cox 2011, 149). Sztuka radiowa i jej eksperymentalne realizacje traktują radio jako instrument, co „jest symptomatyczne dla awangardowego podejścia do sztuki i muzyki" (Misiak, Olejniczak 2024, 22).

Petra Lange-Berndt we wstępie do *Materiality* (2015) stwierdza, że angażowanie się w materialność w sztuce jest nadal – od czasów starożytności – uważane za antytezę intelektualizmu. Tezę tę popiera Asbjørn Blokkum Flø (2018) dodając, że najbardziej zbadane dzieła sztuki współczesnej, to te najbliższe literaturze, oparte na języku lub dokumentalne, bowiem „podążają za tradycją filozoficzną, która preferuje formę ponad materię, a duchowość ponad cielesność" (Flø 2018, 227), a współczesne badania „wykazują niewielkie zainteresowanie rolą materiałów sztuki" (Flø 2018, 227). Sztuka radiowa (*radio art*), dziejąca się w dźwięku, podobnie jak sztuka dźwiękowa (*sound art*) jest niehaptyczna, ale niepozbawiona materialności.

Radio jako instrument, jako medium i materiał dla sztuki radiowej, pozwala na eksplorację materialności dźwięku, redefiniowanie sztuki i tworzenie nowych form interakcji z otoczeniem. Gregory Whitehead (1989) w swoich rozważaniach na temat materialności radia odchodzi od dosłownego rozumienia tego pojęcia. Zamiast skupiać się na fizycznych aspektach nadawania i odbioru fal radiowych, koncentruje się na unikatowym charakterze relacji między artystą radiowym a słuchaczem, a także na specyfice samego przekazu radiowego. Prawdziwa przestrzeń radiowa tworzy się w relacji między artystą a słuchaczem, we współdzielonej

czasoprzestrzeni. Kluczowym elementem materialności radia jest dla Whiteheada (1989, 12) wyjątkowość tekstu radiowego tworzonego w „publicznym kanale wyprodukowanym przez kogoś nieobecnego, kto wkracza do prywatnego ucha". Materialność radia antenowego, nie „na żądanie" wiąże się z szeregiem pytań stawianych przez Whiteheada (1989, 12): „Czym jest transmisja i co obejmuje? Dlaczego radio jest włączone? Co sprawia, że radio jest włączone? Kto tam jest i dlaczego to ma znaczenie?". Utwór radiowy może odnieść sukces jedynie w takim stopniu, w jakim potrafi utrzymać te pytania aktualnymi i otwartymi, stawianymi wciąż na nowo i angażującymi niewidzialnego/niewidocznego słuchacza.

W argumentacji multimodalnej istnieje różnica między sposobem, w jaki dźwięki, obrazy i słowa nadają znaczenie, wywierają moc retoryczną i funkcjonują w argumentacji. Aby wyjaśnić estetyczne, retoryczne i argumentacyjne funkcje utworu dźwiękowego, nie wystarczy wyodrębnić zdania, trzeba zwrócić uwagę na materialność i fenomenologię dźwięku. Należy spojrzeć na dźwięk jako formę *thick representation* („gęstej reprezentacji"), która zwraca uwagę na medium reprezentacji (Kjeldsen 2018). Gęsta reprezentacja w argumentacji dźwiękowej i multimodalnej to sposób myślenia o argumencie, który wykracza poza samą treść – obejmuje estetykę, materialność i wydarzeniowy charakter komunikatu. To przeciwieństwo redukcji argumentu dźwiękowego do czystej treści propozycyjnej, odartej z audialnego bogactwa i semiotycznej wielowarstwowości. Dźwięk nie jest tu jedynie nośnikiem znaczeń, ale sam w sobie stanowi argument – jego faktura, brzmienie i sposób osadzenia w czasie wpływają na odbiór i budowanie znaczenia. Gęste reprezentacje dostarczają wiedzy w sposób istotny pod względem estetycznym, ponieważ poprzez eksponowanie środków wyrazu pozwalają odbiorcy uchwycić sens tego, co przedstawiają. Gęsta reprezentacja nie tylko pozwala na odkrycie wartości treściowej dźwięku, ale ukazuje również jego materialną i estetyczną funkcję. Oparcie zrozumienia przekazu dźwiękowego jedynie na *thin representation* („rzadkiej reprezentacji") sprawi, iż dźwięk pozbawiony zostanie „gęstości semantycznej" (Kjeldsen 2018, 4) i zredukowany jedynie do swojej treści. „Rzadka reprezentacja", jak podaje Kjeldsen (2018), koncentruje się na wyodrębnieniu treści propozycjonalnej argumentu, na jego logicznej strukturze, złożonej z przesłanek i wniosków. W przypadku argumentu dźwiękowego, *thin representation* skupiałaby się na zidentyfikowaniu i sformułowaniu werbalnych odpowiedników przesłanek zawartych w dźwięku. W przypadku sztuki radiowej zawierającej niejednokrotnie dźwięki inwariantne, nieprzekładalne na struktury werbalne, pominięcie gęstości reprezentacji zatraciłoby immamentną wieloznaczność, polisemiczność.

Rozważając zasadność badania argumentacji dźwiękowej Justin Eckstein (2017, 2) zauważył, że przecież „słowa nigdy nie oddają adekwatnie intensywności dźwięku, określonej wysokości, głośności czy amplitudy, które towarzyszą dźwiękowi. W rezultacie proces rekonstrukcji wyklucza dźwięk jako nieistotną ozdobę". Ontologia dźwięku każe więc uwzględniać dźwiękową materialność, estetykę, właściwości fizyczno-biologiczne, bowiem tylko wówczas określić można, jak dźwięk wpływa na słuchaczy (*embodiment*, ucieleśnienie), przekazuje poczucie czasu (*immediacy*, bezpośredniość) i otacza ludzi (*immersion*, zanurzenie) (Eckstein 2017, 9). Wspomina też o tym Cox (2011) w swojej propozycji sonicznego materializmu. Teoria Coxa – chociaż krytykowana za utrwalanie tradycyjnych dualizmów metafizycznych w dziedzinie badań nad dźwiękiem (Goh 2017, 283), za „bezkrytyczną naturalizację" (Thompson 2017, 270) konkretnej onto-epistemologii i oparcie ontologii na „białej auralności" (Thompson 2017, 269), która wycisza historyczne ślady – zawiera wartościowe spojrzenie na naturę i materialność dźwięku. Cox zauważa, że teksty pisane i obrazy wymagają dystansu oddzielającego podmiot od przedmiotu, a dźwięk jest otaczający, immersyjny i proksymalny, otacza i przechodzi przez ciało. W założeniach sonicznego materializmu w centrum uwagi jest materialność dźwięku i jego ontologiczne aspekty, nie zaś koncentracja na jego znaczeniu, reprezentacji czy mediacji. To podejście opozycyjne do tych teorii estetycznych, które traktują kulturę głównie jako system znaków, a dźwięki badają jako „reprezentacje" rzeczywistości funkcjonujące w sieciach znaczeń. Zamiast traktować dźwięk jedynie jako nośnik znaczenia lub element systemu znaków, soniczny materializm postuluje, że dźwięk ma swoją własną ontologię. Istotne staje się to, *czym dźwięk jest* i *jak działa* w sensie fizycznym i fenomenologicznym. Cox podkreśla, że dźwięk ma wymiar pozasymboliczny i może istnieć i oddziaływać niezależnie od tego, jak jest interpretowany; autor skupia się na materialnych właściwościach dźwięku, takich jak wibracje, częstotliwości czy wpływ na ciała i przestrzeń, traktując dźwięk nie tylko jako medium komunikacji, ale także jako aktywny element kształtujący rzeczywistość. Soniczny materializm odrzuca dualizm między „znaczącym" a „znaczonym". W zamian proponuje podejście, w którym dźwięk nie jest podporządkowany znaczeniu czy reprezentacji, lecz ma swoje autonomiczne miejsce jako forma bycia i działania. Przesuwa to uwagę z pytania, „co dźwięk znaczy", na pytanie, „co dźwięk robi" i jak działa w sensie materialnym i zmysłowym. Podejście Coxa jest próbą zakwestionowania otworzenia przestrzeni dla badania pozasymbolicznej, materialnej rzeczywistości. Materialność dźwięku jest ważną kategorią badań nad dźwiękiem i radiem, dlatego w tekście skupię się właśnie na materialności, nie zaś na materializmie jako szerokiej kategorii filozoficznej.

3. Figury retoryczne w sztuce radiowej

Sztuka radiowa jest doświadczeniem słuchowym, nie materializuje się poprzez zapis nutowy czy partyturę. Operuje na wszystkich trzech poziomach wspomnianych wyżej: jest ucieleśniona, bezpośrednia i immersyjna. Dźwięki w *radio arcie* są aranżowane, układane w figury dźwiękowe, a „decyzja o wybraniu jednej figury zamiast innej nie jest jedynie dodatkiem; jest również nieodłączną częścią argumentu" (Eckstein 2017, 9). Dobór konkretnych figur podyktowany jest zarówno preferencjami autora, wybraną konwencją, gatunkiem, jak i tematyką utworu. Retoryka wojenna charakteryzuje się z reguły nacechowanym emocjonalnie, konkretyzującym drastyczne szczegóły brutalności słownictwem (Kochan 2023, 71). W sztuce radiowej niektórzy twórcy decydują się na oparcie dzieła na opisach słownych z mniejszą rolą opracowania dźwiękowego, inni zaś w większej mierze operują reprezentacjami abstrakcyjnymi lub pozawerbalnymi. W wybranych audycjach o tematyce wojennej różni się sposób przedstawiania tematu w warstwie słownej – zwykle obrazowej – i warstwie dźwiękowej – raczej alegorycznej, symbolicznej, silnie wykorzystującej materialność użytych dźwięków. Wszystkie trzy audycje osadzone zostały w przestrzeni symbolicznej (Bardijewska 2001, 69): to przestrzeń syntetyczna, wieloznaczna, abstrakcyjna, silnie związana z konwencją utworu. Przestrzeń symboliczna powstaje na skutek deformacji rzeczywistości; zawiera dźwiękowe reprezentacje rzeczywistości, dźwięki naturalne, terenowe, jednak często są one zniekształcone, niedosłowne, spreparowane.

Gregory Whitehead w *On The Shore…*, ustanowił podstawą opowieści protokół ujawniony przez magazyn „Time" z przesłuchania aresztowanego 063, Mohammeda al Qahtaniego[1]. W utworze pojawiają się trzy głosy: autor wykonuje partie wokalne, piosenkarka Gelsey Bell improwizacje muzyczne, a aktorka Anne Undeland pełni rolę narratora. Protokoły nie są tekstami literackimi, zaś użytkowymi, „które funkcjonują prymarnie poza literaturą, służąc określonym celom praktycznym" (Wojtak 2004-2005, 157) i jako takie cechuje je standaryzacja (Wojtak 2001, 165). Standaryzacja protokołu przesłuchania charakteryzuje się m.in. określonym zapisem godzin (0400 zamiast 04:00), który odzwierciedlony jest również w odczycie[2], uproszczoną składnią, dużą szczegółowością przekazu i skrótowością ich przekazu (np. „0430: drzemka", „0650: badanie lekarskie", „OK"), specjalistycznym językiem, powtórzeniami.

Whitehead na podstawie dokumentów związanych z przesłuchaniami i protokołu skomponował libretto utworu, w którym dosłownie wybrzmiały również jego elementy metadyskursywne: zapisy godzin, przecinki, cudzysłowy, kropki:

1. Protokół dostępny w internetowym archiwum „Time": https://content.time.com/time/2006/log/log.pdf (dostęp: 1.10.2024).
2. W wojskowym żargonie amerykańskich służb godzina czwarta rano odczytana będzie jako *zero four hundred* (pol. zero czterysta).

„zero dwa trzydzieści: zatrzymanego wzięto do łazienki i odprowadzono kropka". Częste powtórzenia są zatem obecne w dziele ze względu na naturę tekstu, na postawie którego powstało oraz dodatkowo podkreślone poprzez obecność np. interpunkcji w warstwie leksykalnej. Tekst narratorki – napisany przez autora – również cechuje się dużą liczbą powtórzeń, *conduplicatio* słów *interrigation team* (zespół przesłuchujący), *American* (amerykański) lub w formie epizeuksisu pojawia się zdanie „I dlatego tu jest". Innym elementem dźwiękowym powracającym w utworze jest wokaliza przechodząca w pisk. Wiąże się to bezpośrednio z tematem utworu i jego celem wyrażonym w autorskim opisie utworu „cmentarna kantata; dochodzenie w sprawie tortur bezdotykowych", do których stosowano m.in. głośną muzykę i krzyk.

Moi przyjaciele słuchają wojny to audycja na podstawie autentycznych historii Antoniny Romanowej, Anastasiji Kosodij, Oksany Leuty, Romana Krywdyka i Mykoły Homaniuka. Opowieść jest zapośredniczona, bohaterowie nie pojawiają się w utworze, opowiada o nich narratorka. Nie tracą jednak tożsamości, przywoływane są ich imiona. W przestrzeni fonicznej z rzadka pojawiają się dźwięki naturalne, sugerujące miejsce akcji.

Powtórzenia w warstwie tekstualnej występują jeszcze w innych, niż przywołanych wcześniej, wariantach w audycji. Przykładem epizeuksisu jest powtarzanie słów w zdaniu: „On śpi. On śpi. On śpi.", a anafora pojawia się w zdaniu: „Ludzie w pociągu miotają się, ludzie w pociągu grzechoczą walizkami. Ludzie hałasują, rozmawiają.", gdzie te same wyrazy powtarzają się na początku kolejnych fragmentów. Z kolei epifora widoczna jest we frazie: „Trzaskające drewno i skrzypiący śnieg. Trzaskające drewno i skrzypiący śnieg.", gdzie powtórzenie znajduje się na końcu lub w zdaniu: „Z daleka na wideo wyglądali jak wszy. Wszy wokół Chersonia". Enumeracja to w kilkukrotne wyliczenie: „Mykoła. Żenia. Tetiana. Iwan. Mykoła. Żenia. Tetiana. Iwan.", które jednocześnie może być przykładem asyndetonu, czyli konstrukcji bez użycia spójników. Chiazm pojawia się w zdaniu: „Przerażony dźwiękiem szkła pociąg rusza. Nie stał tyle, ile przewiduje jego rozkład. Pociąg przestraszył się i pojechał dalej do Chersonia.", gdzie zastosowano krzyżowy układ składni. Można również znaleźć anastrofę w zdaniu „Przerażony dźwiękiem szkła pociąg rusza".

Brygada śmierci – w warstwie tekstowej – powstała na motywach pamiętnika Leona Weliczkera, za którego adaptację odpowiadał Jerzy Maria Smoter. Aktor – w tej roli Tadeusz Łomnicki – rzeczowo, wręcz sprawozdawczo, przedstawia działania Sonderkommando 1005, gdzie wcielono Weliczkera i zmuszano do tuszowania zbrodni i palenia ciał ofiar; tekst jest przerażającym świadectwem II wojny światowej. Utwór również operuje powtórzeniami, m.in. anaforyczne „słychać jęki", „słychać «Rechts um»", „słychać głos". Epifora pojawia się w końcowym

powtórzeniu „śmierci" („Czekamy, nie wiedząc, czy to na śmierć, czy może dziś jeszcze na powrót do więzienia śmierci"). Miejscami powtórzenia całych fraz zmieniają się w pogłosy, echo, a tekst – mimo monodramatycznego charakteru utworu – nabiera polifoniczności i słowa współtworzą warstwę dźwiękową. Warstwa dźwiękowa audycji skomponowana jest z muzyki elektronicznej, nagrań instrumentalnych w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej kierowanej przez Henryka Czyża (Błaszczyk 2020, 38), szeptów. Nie jest to muzyka ilustracyjna, daleko partiom dźwiękowym do bezpośredniego obrazowania. Eugeniusz Rudnik i Krzysztof Penderecki w *Brygadzie śmierci* unikali dosłowności:

> te trupy więźniów ja mogłem palić i skwierczeć nimi do bólu. Wielkość Pendereckiego polega na tym, żeśmy się nie dali ponieść naturalizmowi, żeby nie pokazywać huczących w płomieniu, pękających czaszek, (…) jest tylko bardzo subtelna, inteligentna, delikatna multiplikacja na tekście aktora (Rudnik, w: Szczecińska 2012).

Efekty dźwiękowe nie ilustrowały warstwy słownej, lecz służyły wzmocnieniu narracji, zastępując słowa, zamiast je powielać, dzięki czemu unikano dźwiękowych tautologii, dosłowności, obrazowości. Rudnik podkreślał, że „Opracowanie dźwiękowe nie wyrastało z «rzeczywistości przedstawianej», lecz wspomagało słowne «przedstawienie rzeczywistości»" (Rudnik, w: ninateka.pl, b.d.).

Najczęściej występującym w audycjach figurą retoryczną, poza powtórzeniami, jest kakofonia. Kakofonia odnosi się, również w audycjach radiowych artystycznych, do dysharmonii, używania nieprzyjemnych dźwięków, wybuchowych spółgłosek, dźwięków syczenia w krótkich odstępach czasu, które tworzą ostry obraz dźwiękowy, nieharmonijny. W sztuce radiowej dysharmoniczność, rozstrojenie używane są często, zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i słownej. W ramach sztuk eksperymentalnych dysharmonia, czy właśnie gęsta reprezentacyjnie kakofonia, nie są „estetycznie ujemne", stanowią ważny środek wyrazu.

Kakofonia w *On the Shore…* użyta jest obrębie partii narracyjnej, podczas której słychać dodatkowe głosy, szepczące i nucące, drażniące ucho próbujące wsłuchać się w słowa narratorki. W dalszej części utworu, podczas improwizacji wokalnych do wersu z hymnu USA „On the shore, dimly seen…", na śpiew nachodzą dodatkowe dźwięki: „strzelające", krótkie i ostrzejsze od wokalu. Z kolei w utworze *Brygada śmierci* za pomocą ludzkiego głosu i wspomnianych multiplikacji na tekście aktora, powstaje kakofoniczny, „strzelający" spółgłoskami *voicescape*, „pejzaż głosowy": krajobraz stworzony z głosu, kreujący przestrzeń, w której dźwięki głosu tworzą figury i kształty, a głos staje się architekturą (Kowalska-Elkader 2024). Z kolei glosolalię zauważyć można w *Brygadzie śmierci* tam, gdzie tło stanowią szepty, a niektóre partie zostały pozbawione warstwy znaczeniowej, stanowią jedynie pogłos. Niektóre partie aktorskie utworu nachodzą na siebie i mimo monodramatycznego charakteru utworu, powstaje swego rodzaju

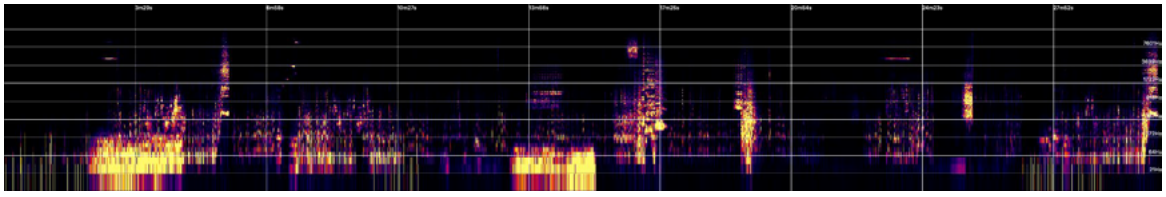
wielogłos. Przez nakładanie się partii tekstowych i jednoczesną akcję na kilku planach dźwiękowych nie wszystkie fragmenty tekstu są w pełni zrozumiałe, znaczenie poszczególnych słów rozpada się, stosowana jest opisana przez Cathy Lane (2006, 3) technika kompozycyjna rozkładu znaczenia semantycznego, a słowa – choć pierwotnie zrozumiałe i mające bezpośrednią wartość argumentacyjną – stają się elementem warstwy dźwiękowej, gdzie najbardziej znaczy ich brzmienie, kształt, wysokość.

Kakofonia i glosolalia, ze względu na swoją zmienność w każdym utworze oraz fakt, że nie są przyjemne w odbiorze, charakteryzują się silnym kontekstualnym znaczeniem, nie zaś odgórnie narzuconym. Szczególnie istotna jest tutaj gęsta reprezentacja, gdzie ważne są zarówno poszczególne fizyczne poszczególnych dźwięków, jak i kontekst kulturowy i emocjonalny odbioru kakofonicznej struktury dźwiękowej. W przywołanych wyżej utworach kakofonia potęguje uczucia niepokoju, wrogość przestrzeni, w której rozgrywa się akcja, nie pozwala słuchaczowi odetchnąć i zaznać spokoju.

4. Hałas, szum, pisk – częstotliwości dźwięków

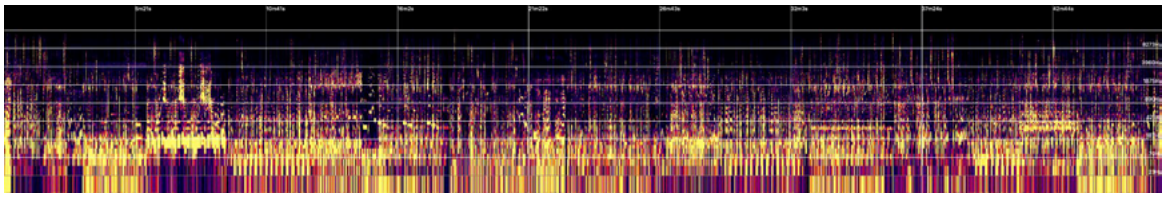
Omawiane audycje radiowe chciałabym również przybliżyć pod kątem wykorzystywanych częstotliwości dźwięku. Przyjmuje się, że zakresem słyszalnym dla człowieka jest od 20Hz do 20000Hz. Częstotliwości dzieli się zwyczajowo na basy, czyli tony niskie o częstotliwościach od 20Hz do ok. 300Hz, tony średnie od ok. 300Hz do ok. 3000Hz oraz tony wysokie, o częstotliwościach od ok. 3000Hz do 20kHz. Dźwięki poniżej 20Hz to infradźwięki, zaś powyżej 20000Hz - ultradźwięki. Na poniższych spektrogramach zaobserwować można zwizualizowane widmo, czyli wykres częstotliwość w czasie, gdzie pozioma oś reprezentuje czas trwania utworu, pionowa częstotliwość, a intensywność każdego punktu odzwierciedla amplitudę określonej częstotliwości w danym punkcie czasu. Im jaśniejszy kolor, tym wyższa intensywność. Spektrogramy sporządzone zostały za pomocą narzędzia analizy częstotliwości czasowej (TFFT) w programie WavePad. Najniższa wartość na osi częstotliwości to 21Hz (23Hz dla *On the Shore…*), najwyższa zaś 7601Hz (8273Hz dla *On the Shore…*), a widok przedstawia skalę logarytmiczną.

Obraz 1. Analiza widma utworu *Brygada śmierci* [Spektrogram cyfrowy]. WavePad. Opracowanie własne.



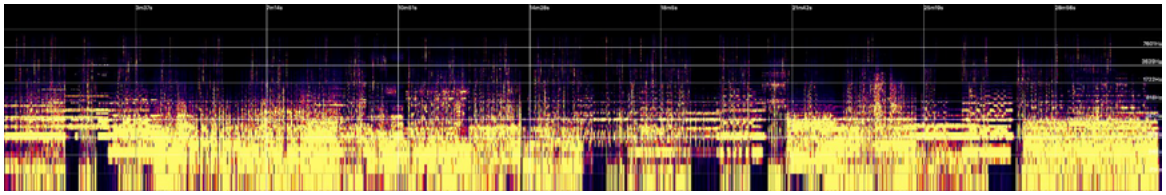
Audycja *Brygada śmierci* rozpoczyna rytmiczny dźwięk o niskiej częstotliwości (43-193Hz) przywodzący na myśl bicie serca, który z czasem przyspiesza i zmienia nieco rytm; na tym tle rozpoczyna się szepcząca recytacja. W tle głosu aktora, wraz z miarowym biciem, słychać się szum (21-172Hz) wraz z narastającymi, kontrastującymi wysokimi tonami do 5000Hz. Utwór utrzymany jest w częstotliwości do 1500Hz, jednak z widocznymi, powracającymi niskimi partiami i kilkoma pikami wysokiej częstotliwości.

Obraz 2. Analiza widma utworu *On the Shore Dimly Seen* [Spektrogram cyfrowy]. WavePad. Opracowanie własne.



On the Shore… realizowana jest w szerokim zakresie częstotliwości, najwyższe dźwięki osiągają wartość 16400Hz, to jednak największe amplitudy zaobserwować można w ramach częstotliwości do ok. 230Hz. Warstwa dźwiękowa składa się m.in. z wokaliz Bell, które zdaniem Götza Naleppy (2016) nie są „naturalistyczne czy opisowe, a czysto skojarzeniowe i muzyczne". Bardzo duża siła audycji leży w warstwie gęstej reprezentacji, oddziaływaniu poprzez atmosferę, mroczną przestrzeń foniczną doświadczaną poprzez dźwięki fizycznie: bębnienie, drapanie, oddech, pomruki, szumy, szepty, piski. Wybór formy artystycznej, przemawiającej poprzez emocje odczuwane za sprawą fonicznego ciężaru utworu, w ujęciu Naleppy podyktowany był chęcią autora, by dotrzeć do słuchacza również na pozaintelektualnym poziomie: „Dobrze zrobione dokumenty zajmują nasze mózgi, nasze zdolności poznawcze. A to w tym przypadku nie wystarczy. Wierzę, że autor chciał również zadać ciosy naszym emocjom (które normalnie chronimy intelektem)" (Naleppa 2016, 4).

Obraz 3. Analiza widma utworu *Moi przyjaciele słuchają wojny* [Spektrogram cyfrowy]. WavePad. Opracowanie własne.



Widmo na spektrogramie audycji *Moi przyjaciele…* wyraźnie pokazuje intensywność dźwięków w częstotliwościach poniżej 300Hz, z bardzo rzadkimi pikami powyżej 10000Hz. Warstwa dźwiękowa słuchowiska, podobnie jak w poprzednich

utworach, daleka jest od ilustracyjności i dosłowności. Akcja słuchowiska dziejąca się w symbolicznej przestrzeni fonicznej, w której sporadycznie pojawiają się dźwięki otoczenia (np. odległe szczekanie psa, śmiech czy rozmowa), dominuje niskotonowa elektronika, zniekształcone dźwięki wydawane przez maszyny czy pojazdy, stukot, huki.

Wszystkie trzy audycje silnie wykorzystują niskie częstotliwości, również na granicy słyszalności i poniżej niej. Dźwięki poniżej 20Hz, choć niesłyszane bezpośrednio mają wpływ na odbiór dzieła. Jak pisze Justyna Stasiowska (2015, 139-140), „Tego rodzaju częstotliwości wprawiają w drgania organy wewnętrzne odbiorcy. (…) Aktywność odbiorcy sprowadza się do tego, że staje się on rezonatorem dla fali dźwiękowej: nie tylko ją słyszy, ale przede wszystkim odczuwa" (Stasiowska 2015, 139-140). Analizowane audycje radiowe cechuje silne wykorzystanie dźwięku w roli nośnika emocji, atmosfery i znaczeń oraz wykorzystanie jego fizycznych możliwości. W *Brygadzie śmierci* dominują niskie częstotliwości, które przywołują fizyczne skojarzenia z biciem serca, a kontrastujące wysokie tony i szum budują napięcie i dramaturgię. Z kolei w *On the Shore Dimly Seen* uwagę przyciąga szeroki zakres częstotliwości, z naciskiem na niskie tony, które w połączeniu z bogactwem dźwięków tworzą mroczną i sugestywną przestrzeń foniczną. Podobny brak dosłowności i ilustracyjności cechuje słuchowisko *Moi przyjaciele słuchają wojny*, zdominowane przez niskotonową elektronikę i zniekształcone odgłosy maszyn, które dopełniają sporadyczne dźwięki otoczenia. Wszystkie trzy utwory eksplorują potencjał dźwięku jako nośnika wielowymiarowej narracji i angażują słuchacza na poziomie zmysłowym oraz emocjonalnym.

5. Podsumowanie

Sztuka radiowa jest doświadczeniem słuchowym, które operuje dźwiękami na poziomie ucieleśnionym, bezpośrednim i immersyjnym. Dźwięki są aranżowane w figury, których dobór wynika z tematyki, gatunku i preferencji autora, a decyzja o ich zastosowaniu staje się integralnym elementem argumentacji dzieła. W wybranych przykładach sztuki radiowej o tematyce wojennej retoryka słowna współwystępuje z dźwiękowymi środkami wyrazu. Wszystkie przywołane przeze mnie audycje budują gęstą reprezentację dźwiękową, która potęguje emocjonalny odbiór, podkreślając niepokój i wrogość przestrzeni. Dysharmonia w warstwie słownej i dźwiękowej staje się nośnikiem znaczeń kontekstualnych, wykraczając poza standardowo rozumianą estetykę, poza przyjemne wrażenia dźwiękowe. Wśród kluczowych cech wyróżnić można symboliczną przestrzeń, deformację dźwiękowej rzeczywistości, unikanie ilustracyjności i dosłowności, powtórzenia w warstwie tekstowej dzieł. Dźwiękowa retoryka wojenna w sztuce radiowej

operuje środkami symbolicznymi, powtórzeniami, kakofonią i dysharmonią, niskimi częstotliwościami. Tworzy przestrzenie pełne niepokoju i napięcia, unikając dosłowności na rzecz intensyfikacji emocji i abstrakcyjnych form wyrazu.

Twórcy rozbijają struktury słowne materiałów dźwiękowych, nadając im nowe znaczenia i zupełnie inną wartość, najczęściej za pomocą kakofonicznych fragmentów. Fonia słowna pozbawiana bywa znaczenia semantycznego, a ekspresja ludzkiego głosu zostaje uwypuklona poprzez zabiegi edycji dźwięku, nie zaś jego możliwości naturalne: zastosowanie techniki kompozycyjnej rozkładu znaczenia semantycznego (Lane 2006, 3). Poprzez rozpad słów i rozkład znaczenia semantycznego fragmenty zmieniają się w nieistniejący język czy glosolalie, nabierając wartości (anty)estetycznych i obrazotwórczych. Sztuka radiowa nie zawsze jednak pełni funkcje referencyjne czy poznawcze, słuchacz oczywiście zapoznaje się z tematyką, jednak równie istotna jest forma audycji i jej dźwiękowa głębia, nastrój budowany za pomocą antyestetycznych i niecodziennych rozwiązań edycyjno-brzmieniowych. Estetyka i materialność są integralnymi elementami przekazu i wpływają na to, jak poszczególnie dźwięki-argumenty są konstruowane, odbierane i interpretowane. Badanie retoryki dźwiękowej wymaga holistycznego podejścia, uwzględniającego zarówno treść, jak i formę, estetykę i materialność. Nowy materializm (Barut 2019), z naciskiem na sprawczość materii, może stanowić interesujący punkt odniesienia dla dalszych badań nad rolą estetyki i materialności w argumentacji.

Whitehead (2025, 21) postulował, by tworzyć „sztukę radiową, która nawołuje do opowiedzenia się przeciwko sprawcom zbrodni i tortur". Sposoby, na które czynią to wzmiankowane w tekście przykłady, kumulują się wokół powtórzeń i kakofonicznych hałasów, mocno podkreślając, jak wojna brzmi i jest dotkliwa, również w dźwiękowej reprezentacji. W przypadku medium radiowego, które „bardziej niż media wizualne ma wpływ na nasze emocje" (Naleppa 2016, 4), tak ważna i jednocześnie trudna tematyka szczególnie silnie oddziałuje na emocje, na pozaintelektualny odbiór dzieła, fizyczny lub niemal fizyczny dyskomfort, ponieważ, jak kontynuuje Naleppa, „ucho jest naszym odziedziczonym zmysłem obrony i ochrony, wszechkierunkowym i nigdy nie do zamknięcia".

Bibliografia

Bardijewska, Sława. 2001. *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.

Barut, Arkadiusz. 2019. „Nowy materializm jako ideologia postponowoczesna." *Studia Polityczne* 47 (3): 123–137. https://doi.org/10.35757/STP.2019.47.3.04

Błaszczyk, Bolesław. 2020. „Milcząca gwiazda. 1955–1964." W: *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, red. Bolesław Błaszczyk, 21–46. Warszawa-Łódź: Krytyka Polityczna, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacja Automatophone.

Cox, Christoph. 2011. "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism." *Journal of Visual Culture* 10 (2): 145–161. https://doi.org/10.1177/1470412911402880.

Eckstein, Justin. 2017. "Sound arguments." *Argumentation and Advocacy* 53 (3): 163–180. https://doi.org/10.1080/00028533.2017.1337328.

Flø, Asbjørn Blokkum. 2018. "Materiality in Sound Art." *Organised Sound* 23 (3): 225–234. https://doi.org/10.1017/S1355771818000134.

Gabryś-Sławińska, Monika. 2015. „Między chaosem a porządkiem – retoryczne zmagania z wybuchem I wojny światowej na łamach «Tygodnika Ilustrowanego»." *Res Rhetorica* 2: 25–51. https://doi.org/10.17380/rr2015.2.3

Goh, Annie. 2017. "Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics." *Parallax* 23 (3): 283–304.

Kjeldsen, Jens E. 2018. "The Rhetoric of Sound, the Sound of Arguments: Three Propositions, Three Questions, and an Afterthought for the Study of Sonic and Multimodal Argumentation." *Argumentation and Advocacy* 54 (4): 364– 371. https://doi.org/10.1080/10511431.2018.1525013.

Kochan, Marek. 2023. „Wojenna retoryka przemocy w konflikcie rosyjsko-ukraińskim." *Res Rhetorica* 10 (3): 63–80. https://doi.org/10.29107/rr2023.3.4.

Kowalska-Elkader, Natalia. 2024. „Rany – otwarcie. Wprowadzenie do monografii twórczości Gregory'ego Whiteheada." *Kultura-Media-Teologia* 58: 157–181.

Lane, Cathy. 2006. "Voices from the Past: Compositional Approaches to Using Recorded Speech." *Organised Sound* 11 (1): 3–11. https://doi.org/10.1017/S1355771806000021

Lange-Berndt, Petra. 2015. *Materiality*. Cambridge: MIT Press.

McGregor, Rafe. 2018. "The Problem of Thick Representation." *Contemporary Aesthetics* 16 (16): artykuł 11.

Misiak, Tomasz. Olejniczak, Marcin. 2024. "Radio: An Instrument in Art – With Reference to Selected Works by Polish Artists." *Organised Sound* 29 (1): 20–26. https://doi.org/10.1017/S1355771823000596

Naleppa, Götz. 2016. "On The Shore Dimly Seen: Review." *RadioDoc Review* 2 (2): 1–6. https://doi.org/10.14453/rdr.v2i2.6.

Oneț, Alina-Elena. 2024. "Rhetoric in Times of Conflict: A Study of Famous War-Time Speeches." *International Conference Knowledge-Based Organization*, Sciendo 30 (2): 1–7. https://doi.org/10.2478/kbo-2024-0070.

Pietrzak, Małgorzata. 2016. *Retoryka artystyczna wobec wyzwań kulturowych, edukacyjnych i pedagogicznych XXI w. Literatura – sztuka – praktyka*. Warszawa: Bel Studio.

Rudnik, Eugeniusz. b.d. *Brygada śmierci*, opis audycji. Dostęp: 1 kwietnia 2020. https://ninateka.pl/audio/brygada-smierci-utwor-radiowy-na-glos-recytujacy-i-tasme.

Rzepecka, Marta. 2019. "Rhetorical Continuity and Shifts in War Messages: George H.W. Bush and George W. Bush on Iraq." *Journal of Modern Languages* 10 (2): 226–238. https://doi.org/10.19195/1899-5101.10.2(19).5

Stasiowska, Justyna. 2015. „Zrób sobie noise: problematyka badań nad percepcją dźwięków." W: *Wobec kanonu: problemy metodologiczne*, red. Marta Kacwin-Duman, Jakub Papuczys, Justyna Stasiowska, 115–143. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Szczecińska, Ewa. 2012. „Brygada śmierci po latach z Krzysztofem Pendereckim i Eugeniuszem Rudnikiem." Rozmowa opublikowana online w folderze pt. *Krzysztof Penderecki: Brygada śmierci oraz Kadisz*. Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN". Dostęp: 25 marca 2025. https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/41085/brygada_smierci_folder.pdf.

Thompson, Marie. 2017. "Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies." *Parallax* 23 (3): 266–282.

Whitehead, Gregory. 1989. “Who’s There? Notes on the Materiality of Radio Art.” *Art & Text* 31: 10–13.

Whitehead, Gregory. 2025. “Wings of Eros on Birds of Prey: Notes on the Poetics and Politics of Radio Art.” W: *Listen Up! Radio Art in the USA*, red. Anne Thurmann-Jajes, Regine Beyer. Bielefeld: Transcript publishing. [w druku, manuskrypt w posiadaniu autorki]

Wojtak, Maria. 2001. „Styl urzędowy.” W: *Współczesny język polski*, red. Jerzy Bartmiński, 155–171. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Wojtak, Maria. 2004–2005. „Genologia tekstów użytkowych.” *Postscriptum* 2 (1): 156–171.

Audycje

1. *Moi przyjaciele słuchają wojny*. 2023. Reż. Roza Sarkisian, mix dźwięku: Olesia Onykiienko. Na podstawie opowiadań i przeżyć Antoniny Romanowej, Anastasiji Kosodij, Oksany Leuty, Romana Krywdyka, Mykoły Homaniuka. Radio Kapitał.
2. *Brygada śmierci*. 1963. Twórcy: Krzysztof Penderecki i Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia.
3. *On The Shore Dimly Seen*. 2015. Twórca: Gregory Whitehead. Australian Broadcasting Corporation.