

METODA KRYTYCZNA EDMUNDA FELDMANA W BADANIU DZIEŁ RADIOWYCH

4.1. Przełożenie metod badania sztuk wizualnych na sztukę audialną – metoda krytyczna Edmunda Feldmana w badaniu artystycznego dzieła radiowego – *Natalia Kowalska-Elkader*

<https://doi.org/10.18778/8220-429-2.08>

4.1.1. Wprowadzenie

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w artykule poświęconym krytyce słuchowskiej zauważa, że

wiek XX, przynosząc liczne istotne zmiany w modelu dotychczas obowiązującej kultury literackiej, doprowadził też do ważnych przemian w zakresie pojmowania i funkcjonowania literackiej krytyki. Wzrosła przede wszystkim jej ranga społeczna, a dokonania krytyki zaczęto postrzegać jako rodzaj działalności stricte twórczej. Sam krytyk, dotychczas wyraźnie od autora niższy »rangą«, stał się nie tylko jego równouprawnionym partnerem, ale więcej – zaczął być postrzegany jako osoba o wyższej świadomości intelektualnej (Pleszkun-Olejniczakowa 1998: 153).

Wyrosła z krytyki literackiej czy teatralnej krytyka radiowa stała się bytem autonomicznym uprawianym przez licznych publicystów i badaczy. „Od początku emitowania słuchowisk zdawano sobie sprawę, jak ważną kwestią jest szybkie wykształcenie się kompetentnej krytyki radiowej. Badania wokół teorii, swoistej poetyki, genologii słuchowiska miały stanowić praktyczną pomoc dla reżysera; postulowano wręcz jak gdyby spis »środków wyrazu«” (Pleszkun-Olejniczakowa 1998: 153). Krytyka radiowych dzieł artystycznych wymaga od autora tekstu kompetencji w zakresie odbioru dzieł audialnych, znajomości środków fonicznego wyrazu, wiedzy z zakresu podstaw montażu radiowego, kuchni akustycznej czy wspomnianej przez badaczkę genologii radiowej.

Celem tego artykułu jest opis metody krytycznej Feldmana, a następnie przełożenie jej na artystyczne gatunki radiowe. Pierwotnie metoda ta służyła analizie dzieł wizualnych: grafiki, malarstwa czy rzeźby. Sądzę jednak, co stanowi hipotezę tego tekstu, że klarowność wyводу powstałego w ramach jej tworzenia, a także etapy, z których się składa, i ich założenia przydatne będą podczas pracy

nad dziełami audialnymi. Metoda pozwala na przyjrzenie się faktom formalnym w dziele i sporządzenie ich obiektywnego opisu, a także ich interpretowanie i ocenę. Wypełnia również wszystkie funkcje, które pełnić powinna krytyka radiowa powstała na gruncie krytyki literackiej.

Janusz Sławiński dokonał dokładnego podziału i opisu funkcji, jakie pełni krytyka literacka (Sławiński 1974). Klasyfikacja ta zdaje się obrazować również zastosowanie krytyki radiowej, ta bowiem pełni analogiczne funkcje do literackiej. Krytyka literacka nie jest jednolitą całością, lecz składa się z kilku uzupełniających się elementów. Mówi ona o konkretnym utworze i jego autorze, a także daje świadectwo przekonaniom recenzenta na temat tego, co uważa on za wartościowe. Przedstawia zatem zarówno punkt widzenia autora dzieła, jak i autora tekstu o dziele. Trzecim elementem jest włączenie do tekstu informacji dotyczących samego proceduru krytycznego, krytyka jest zatem poniekąd autotematyczna i odnosi się do samej siebie. Według Sławińskiego krytyka obejmuje również fakty życia literackiego, co naturalnie w przypadku krytyki radiowej zastąpione zostaje nawiązaniami do innych dzieł audialnych i innych wydarzeń związanych z kulturą radiową.

Badacz wyróżnił cztery funkcje krytyki literackiej (Sławiński 1974: 171–173): operacyjną, poznawczo-oceniającą, postulatywną i metakrytyczną. Jak zaznacza, są one równoczesne, ale nie równoważne. Równoczesność jest tutaj dynamiczna, bowiem funkcje wpływają na siebie, wzajemnie ukazują swoje znaczenie i rolę odgrywaną w wypowiedzi.

Funkcja operacyjna określa udział krytyki w „grze” między autorem a publicznością. Komunikat krytyczny wpływa na zależność odbiorca–nadawca i tworzy nowy układ łączący oba ogniwa. Może być przesłanką, jak dzieło odebrane zostanie przez czytelnika – bądź słuchacza, jeśli mowa o krytyce radiowej – jak również uwarunkować sposób odbioru. Krytyk jest przewodnikiem w konsumpcji literackiej, dekodującym i rekodującym komunikaty literackie (Sławiński 1963: 281–301). Warto jednak zwrócić uwagę, że krytyka jest również stałym i wartościowym elementem życia kulturalnego, choć wtórna w stosunku do dzieła, o którym mówi, to jednak kształtuje środowisko kulturalne, jest jego integralną częścią. „Krytyk jest w dużej mierze twórcą przestrzeni literackiej, tworzy on bowiem także fakty literackie, dzięki aktywności zarówno w strefie ich produkowania, jak i odbioru” (Dybciak 2016: 11).

Funkcja poznawczo-oceniająca jest rezultatem metaliterackości krytyki, która zbudowana jest ze zdań deskryptywnych, interpretacyjnych (poznawczych) oraz oceniających (wartościujących). Zdania interpretujące stanowią problematyzację faktu literackiego, z kolei czynności interpretujące mogą sprowadzać nieznanne do znanego lub coś indywidualnego do ogólnego. Efektem jest tekst literacki traktujący o literaturze, nierozzerwalnie z nią związany, lecz również sam będący tekstem literackim. Krytyka radiowa, chociaż nie odnosi się do przedmiotu literackiego, również jest tekstem kultury i niesie ze sobą wartości literackie.

Trzecią funkcją wyodrębnioną przez Sławińskiego jest funkcja postulatyczna, w ramach której krytyk przedstawia swoje zdanie, formułuje postulaty. Również tu dostrzegalny jest twórczy przejaw krytyki, która realizuje autonomiczną artystycznie formę. Wpływa na dzieło i jego odbiór, co może – dość paradoksalnie – wpłynąć na ostateczny kształt już ukończonego dzieła. Z kolei ostatnia wymieniana przez badacza funkcja, metakrytyczna, odnosi się do formy samej krytyki i procesu, który opisuje. Krytyk poddaje analizie czynności, które wykonuje, podaje argumenty, stara się udowodnić lub obalić stawiane hipotezy.

Wyzwania stojące przed krytykiem radiowym zbliżone są do tych, którym czoła stawiają badacze radia artystycznego, dlatego też pewne metody służyć mogą obu celom. Zarówno krytyk, jak i badacz dzieł artystycznych w swojej pracy realizują pewne etapy zapoznawania się z dziełem, analizują je zarówno od strony formalnej, jak i treści, interpretują i oceniają. Metoda Feldmana, której poświęcę dalszą część tekstu, jest ustrukturalizowaną drogą, którą niejednokrotnie intuicyjnie przechodzą piszący o sztuce. Ten sposób patrzenia na twórczość, nie tylko radiową, pozwala na dokładne przyjrzenie się jej i analizę pod wieloma aspektami. Efektem tego procesu może być zarówno literacki tekst krytyczny, jak i przyczynek do badań naukowych wybranego dzieła sztuki, szczególnie na początkowym etapie pracy nad dziełem.

4.1.2. Metoda Feldmana – teoria oryginalna

Edmund Feldman jest amerykańskim wykładowcą i krytykiem sztuki, pracował na Uniwersytecie Georgii. Najbardziej rozpowszechnioną teorią jego autorstwa jest metoda analizy dzieła sztuki, która znana jest jako krytyczna metoda Feldmana lub analiza metodą Feldmana (ang. Feldman's Method of Art Analysis lub Feldman's Method of Art Criticism). Metoda ta została stworzona na potrzeby badań dzieł wizualnych. Jej autor zwraca uwagę na różne elementy dzieł sztuki, a także na sposoby ich omawiania realizowane w poszczególnych krokach. Twierdzi on, że krytyka artystyczna „w sensie praktycznym jest eksploracją językową dzieł sztuki lub rozmową o sztuce” (Feldman 1982). Badacz zauważył, że studenci najpierw analizują obiekt artystyczny pod kątem wartości tematycznych i użytkowych przed ich opisem (Feldman 1970).

Przed przystąpieniem do analizy pierwszym krokiem jest zbadanie przedmiotu sztuki dla tematycznych i użytkowych wartości tekstu, po czym powinno nastąpić poszukiwanie „wszechobecnej jakości, stylu” (Feldman 1970). Poszukiwania dotyczą wskazówek, które pomogą skategoryzować informacje o obiekcie sztuki. Filozofia Feldmana obejmuje cztery obszary stylu:

- 1) obiektywną dokładność,
- 2) formalny porządek,
- 3) emocje,
- 4) fantazję/fikcję/świat przedstawiony.

Praca zaczyna być kojarzona z jednym z czterech stylów, co wpływać może na następujące po wprowadzeniu zasadnicze etapy analizy.

Metoda Feldmana składa się z czterech etapów, które piszący winien realizować w odpowiedniej kolejności. Pierwszym z nich jest opis (Feldman 1970: 348–383; 1982, 1994a, 1994b, 1995), stanowi on wprowadzenie do całego procesu. Feldman traktuje słowa użyte w opisie jak wskaźniki, które zwracać mają uwagę na coś, co warto zauważyć w dziele. Jednak to, co jest w tej części kluczowe, to neutralny język. Nie są dopuszczalne zdania wartościujące czy interpretujące. Powodem, dla którego badacz powinien na tym etapie zachować bezstronność, jest fakt, iż przedwczesne sądy wpływają na ostateczną ocenę dzieła i zaburzają proces jego analizy. W tej części Feldman odradza zatem używania określeń takich jak „silny, piękny harmonijny, słaby, nieuporządkowany, brzydki, wyglądający śmiesznie” (Feldman 1970: 350).

Neutralny opis przyczynia się do rzeczowego i obiektywnego patrzenia na dzieło. Realizowany jest również poprzez fakt, iż nie powinny zostać nazwane elementy, co do których istoty nie ma pewności. Jeśli nie sposób określić – z całą pewnością i z pominięciem interpretacji – czym jest dany przedmiot lub figura, właściwsze jest pozostawienie ich nienazwanych niż narażenie się na błąd, który wpłynie na interpretację.

Elementami, które powinien zawierać opis, są wszelkie rozpoznawalne przedmioty – wszystko to, co z łatwością można zauważyć i nazwać: ludzie, zwierzęta, elementy krajobrazu, takie jak niebo, drzewa. Na opis składają się również cechy tych i innych obiektów wizualnych. Współczesne dzieła abstrakcyjne rzadko pokazują nam rzeczy, które mają pospolity lub standardowy wygląd, dlatego opisowi poddawane są również inne elementy wizualne, które są zauważalne – linie, kolory, tekstury, kształty czy formy.

Przymiotniki stosowane do określenia cech obiektów również powinny być neutralne, lecz oddawać ich istotę i zwracać uwagę na ich specyfikę. Poszczególne detale mogą być określone jako: pionowe, okrągłe, owalne, gładkie, ciemne, jasne, kwadratowe, poziome. Do tych części dzieła włączony powinien być również opis właściwości technicznych. Należy skupić się na odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób dzieło zostało wykonane, jakie narzędzia bądź media wykorzystano.

Opis ma nie tylko wprowadzić czytelnika do analizowanego dzieła, lecz również dać czas autorowi, by ten przyjrzał się dokładnie obrazowi, bez jego oceny i interpretacji. W zależności od tego, jak skrupulatnie został przygotowany opis, kolejny krok może być znacznie łatwiejszy do zrealizowania.

Drugą fazą jest analiza formalna, tu również autor powinien wystrzegać się ocen i interpretacji. Na tym etapie celem jest ukazanie, jak współdziałają ze sobą poszczególne części pracy. To opis zależności między poszczególnymi strukturami i kształtami. Analizie podlegają związki między wszystkim tym, co widzialne. Istotne są relacje wielkości, porównanie rozmiarów może dać wgląd w znaczenie poszczególnych części, gdyż to, co większe, zwykle wydaje się ważniejsze. Ważne

są szczegóły i skrajności, największe i najmniejsze elementy, a także ich lokalizacja w przestrzeni obrazu.

Należy zwrócić uwagę na relacje kształtów, w jaki sposób są łączone. Będzie to miało wpływ na ostateczną opinię i interpretację znaczenia całości. W analizie kształtów istotna jest ich równowaga i możliwe wzajemne uzupełnianie: elementy krągłe i kanciaste, spiczaste i obłe, krawędzie gładkie i postrzępione. Jak w opisie, również w tej części mogą zostać określone: twarde, miękkie, równe lub nierówne.

Obok kształtów ważne są również kolory i ich relacje. Obraz może być w jednej tonacji lub mogły zostać użyte kontrastowe barwy. Nie tylko sam kolor ma tu znaczenie, istotna jest również intensywność barw i ich zestawienie. Omówione również powinny zostać relacje między teksturami powierzchni, których obrobienie może być faktyczne lub iluzoryczne. Powierzchnie mogą być spójne w całym dziele lub kontrastować. Ostatnim elementem, który podlegać może analizie formalnej dzieła sztuki, są relacje przestrzeni i objętości – rozmieszczenie elementów w dziele, analiza położenia poszczególnych elementów i kompozycja całości, tło, na którym rozmieszczone zostały inne obiekty, przestrzeń nakreślona w dziele, perspektywa, plany i nakładania się przedmiotów, a także światło i cień. Przestrzeń może być nieokreślona, pozornie otwarta i nieskończona lub też mieć ograniczenia, być zamknięta.

Celem opisu i analizy formalnej jest jak najbliższe i najdokładniejsze przyjrzenie się dziełu, a także spowolnienie tendencji do wyciągania wniosków. Wszystko to, co zostało zgromadzone w tych dwóch punktach, zostanie wykorzystane do interpretacji krytycznej i oceny, które są kolejnymi krokami.

Interpretacja jest następnym po analizie formalnej etapem i równocześnie najbardziej kreatywną częścią pracy. Celem jest określenie, jakie znaczenie mają wszystkie wyżej wymienione elementy i relacje między nimi. Jest to również przestrzeń do stawiania hipotez dotyczących dzieła. Wśród pytań, na które odpowiedzi mogą znaleźć się w interpretacji, są kwestie związane z „dużym” pomysłem, większą koncepcją, w ramach której powstało dzieło. Interpretowany jest również wpływ, jaki obraz może mieć na odbiorcę, emocje, które przekazuje, oraz rozważenie kwestii obrazu jako przeżycia estetycznego. Istotne jest również omawianie dzieła w kontekście innych reprezentacji nurtu bądź epoki.

Ostatnim etapem jest ocena. Feldman uważał, że należy opierać się na filozofii sztuki, nie zaś na własnych preferencjach czy upodobaniach. Opisuje on trzy filozofie sztuki, które wydają się przydatne w kontekście wydawania krytycznych osądów. Są to: formalizm, który podkreśla znaczenie formalnych cech i elementów wizualnych sztuki, ekspresjonizm, według którego uwagę należy zwrócić ku znaczeniu komunikowania idei i uczuć w przekonujący i zdecydowany sposób, oraz instrumentalizm – związany z podkreśleniem znaczenia intencji społecznej lub użyteczności dzieła.

Analizę metodą Feldmana wieńczą uwagi końcowe, podsumowanie tekstu z dbałością o jego konstrukcję i spójności. Realizacja wszystkich czterech etapów

pozwole na dokładne zbadanie dzieła artystycznego, rozdzielenie interpretacji i ocen od ustaleń faktycznych. Systematyzuje myślenie o sztuce i umożliwia przeprowadzenie klarownego wywodu analizującego dzieło.

4.1.3. Metoda Feldmana w odniesieniu do radia artystycznego

Krytyka radiowa i analiza dzieł sztuki radiowej są działaniami wyrosłymi z pracy nad tekstami literackimi i teatralnymi. Pozbawione wizualności i słowa pisanego dzieła omawiane są na podstawie dostosowanej do tej sztuki metodologii.

Założenia krytycznej metody Feldmana, w szczególności czteroetapowy układ tekstu i założenia poszczególnych kroków, mogą zostać zaadaptowane do innych rodzajów przekazu artystycznego. Chociaż sztuki wizualne, takie jak malarstwo czy grafika, do których pierwotnie odnosił się Feldman, zdają się zupełnym przeciwieństwem sztuki dźwiękowej bądź radiowej, przełożenie metody jest jednak możliwe po wcześniejszej zmianie elementów podlegających analizie.

Celem dostosowania systemu do wymagań sztuki audialnej powtórnie prześledzę proces analizy, tym razem jednak uwzględniając właściwości radia. Gatunkami, do których będę się odnosić, są słuchowisko radiowe, reportaż radiowy, feature, czyli reportaż artystyczny, oraz eksperymentalne formy radia artystycznego: eksperyment radiowy (Kowalska 2019) i eksperymentalne odmiany powyższych gatunków.

Przed rozpoczęciem analizy przyjrzeć należy się stylom, o których mówił Feldman. Już na wstępie konieczne jest wprowadzenie zmian oraz doprecyzowanie pojęć i porządków zaproponowanych przez twórcę metody. W odniesieniu do sztuki radiowej bądź dźwiękowej kluczowe będzie rozpoznanie genologiczne i odpowiednie przyporządkowanie audycji do konkretnego gatunku lub jego odmiany. Po zidentyfikowaniu audycji kolejnym krokiem jest zwrócenie się ku porządkom, do których odnieść należy się w tekście:

- 1) obiektywna dokładność dokumentacji w przypadku dzieł dokumentalnych lub quasi-dokumentalnych,
- 2) postaciowanie w przypadku dzieł fikcyjnych,
- 3) formalny porządek: konstrukcja i montaż dzieła,
- 4) rodzaj świata przedstawionego: realistyczny bądź fantastyczny.

W teorii Feldmana, po przemyśleniu powyższych punktów, dzieło zaczyna kojarzyć się z jednym z nich. Może tak stać się również podczas analizy dzieła radiowego, jednak bardziej prawdopodobne jest, że wszystkie te komponenty zostaną uwzględnione w zasadniczej części analizy i wpłyną na ostateczną ocenę dzieła. Są to bowiem konstrukty istotne i w każdej niemal pracy radiowej konieczne do zrealizowania, różnić się będzie ich natężenie i wzajemne relacje. Oczywiście jest, że w fikcyjnym słuchowisku nie będzie podlegać ocenie dokładność dokumentacji, jednak wszystkie inne kategorie powinny zostać uwzględnione.

Opis, analogicznie do oryginalnej teorii, zawiera obiektywne lub aksjologicznie neutralne stwierdzenia dotyczące danej pracy. Wyklucza interpretacje i oceny, a zamiast tego stanowi inwentarz zawartości dzieła pracy. Celem jest wskazanie na pojedyncze elementy konkretne. Pierwszym z takich elementów, najbardziej wyraźnym i dostrzegalnym są postaci. Istotne jest, czy dzieło opowiada o postaciach rzeczywistych czy fikcyjnych. Co ważne, postaci rzeczywiste mogą być odgrywane przez aktorów, będzie to miało znaczenie dla przynależności gatunkowej dzieła. Wraz z postaciami pojawia się głos i gest foniczny, czyli „odpowiednik wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka” (Bardijewska 2001: 58), ma on na celu wyrazić to, czego słowa nie mogą (Bardijewska 2001: 58).

Temat audycji jest kolejnym elementem opisu. Należy zwrócić uwagę, czy poza przedstawioną opowieścią audycja wpisuje się w jakiś większy przekaz, propaguje pewne idee czy może zwraca uwagę na problem społeczny, walczy z uprzedzeniami, przypomina o zapomnianych. Związek z „większą sprawą” powinien jednak pozostać w bezpośrednim połączeniu z dziełem i, na etapie opisu, nie powinien być efektem interpretacji audycji. Reportaż radiowy może opowiadać historię konkretnego bohatera, który może materializować się głosowo w dziele lub pozostać jego tematem bez udzielenia głosu. Podobnie autor reportażu może niejako schować się za historią bądź stać się jednym z głosów w dziele.

Obok postaci i ich głosu istotnym tworzywem dźwiękowym są dźwięki otoczenia stanowiące scenografię dźwiękową, która mówi, gdzie akcja się rozgrywa, tworzy w wyobraźni słuchacza scenę teatru radiowego.

W artystycznych dziełach radiowych zarysowana zostaje również przestrzeń foniczna, która tworzy rzeczywistość foniczną, realistyczną bądź w pełni wykreowaną. Przestrzeń foniczna wyrażana jest dźwiękami naturalnymi, takimi jak głos czy dźwięki natury, pogłosy, echo (Bardijewska 2001: 68). Bardijewska wyróżnia osiem rodzajów przestrzeni fonicznej w słuchowisku radiowym (2001: 68–69):

- 1) przestrzeń obiektywna – zewnętrzna wobec bohaterów, materialna, realna, tworzy świat bohaterów, warunkuje ich postawy, zachowania, działania;
- 2) przestrzeń otwarta – określona, konkretna, tworzona przez dźwięki świata zewnętrznego, takie jak odgłosy natury, dźwięki towarzyszące pracy, dźwięki cywilizacyjne (np. pojazdy);
- 3) przestrzeń zamknięta – wewnętrzna (dom, mieszkanie, zakład, cela, szkoła), tworzą ją dźwięki dla niej charakterystyczne, w tym dialogi;
- 4) przestrzeń jednoplanowa – jedność miejsca i czasu, niezmiennosc miejsca akcji jest dramaturgicznie istotna, wpływa bowiem na działania postaci: buduje nastrój zagrożenia, pułapki;
- 5) przestrzeń zmienna – charakterystyczna dla słuchowisk z dużą liczbą postaci, towarzyszą jej zwroty akcji. Może być to przestrzeń ciągła, której zmienność nie narusza jedności czasu akcji (np. wędrówka), lecz równie często jest sfragmentaryzowana, wieloplanowa, introspektywna;

6) przestrzeń nieokreślona – niekonkretna, abstrakcyjna, uogólniona, najczęściej tworzona jest przez symbole lub słowa, pozbawiona jednoznacznych skojarzeń;

7) przestrzeń subiektywna – wewnętrzna, psychologiczna, jest wytworem świadomości postaci, jego wyobraźni lub pamięci, przez co jest niezależna od otoczenia;

8) przestrzeń symboliczna – syntetyczna, wieloznaczna, abstrakcyjna, silnie związana z konwencją utworu, powstaje na skutek silnej deformacji rzeczywistości realnej.

W opisie przestrzeń powinna zostać zidentyfikowana i określona, podobnie jak dźwięki ją tworzące, naturalne i abstrakcyjne. Wśród dźwięków abstrakcyjnych znajdują się wszelkie modyfikacje głosów, zabiegi edycji dźwięku i inne odgłosy niemające źródła w świecie naturalnym. Na opis audycji składa się również użyta muzyka i wszelkie efekty dźwiękowe. Opis obejmuje również metody, za pomocą których dzieło zostało skomponowane, w tym należy zwrócić uwagę na kompozycję i dyspozycję (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158–159) dzieła. Dyspozycja to układ elementarnych zdarzeń świata przedstawionego w porządku chronologicznym, zaś kompozycja to taka kolejność zdarzeń, w jakiej zostały przedstawione w dziele. Opracowanie tych elementów da podstawę do przeprowadzenia analizy formalnej utworu, która stanowi kolejny etap pracy metodą Feldmana.

Analiza formalna zawiera wypowiedzi na temat relacji między elementami, które pojawiły się w opisie. Poruszone powinny zostać kwestie związane ze sposobem ukazania tematu w kontekście wprowadzonych postaci, zintensyfikowania ewentualnych modyfikacji głosu bohaterów i sposobu wykorzystania gestów fonicznych.

Nie bez znaczenia jest wpływ przestrzeni na postaci, jak rodzaj otoczenia fonicznego wpływa na zachowanie bohaterów i ich działania, w jakim miejscu zostali oni przedstawieni i jak skonstruowana została dźwiękowa scena.

Analiza wskazuje również na podobieństwa i różnice w aspektach formalnych poszczególnych scen i porusza kwestie związane z narracją. Powinna dawać odpowiedź na pytanie, czy narrator jest ekstra- czy intradiegetyczny, hetero- czy homodiegetyczny, jaka jest jego relacja z bohaterami i focalizacja (Bal 2012; Kowalska 2019). W reportażu radiowym i feature narratorem może być autor dzieła, jego bohater lub obsadzony w tej roli aktor, co również powinno zostać zdiagnozowane podczas analizy dzieła.

Należy zwrócić uwagę na ciągłość, integralność dzieła, czyli elementy powracające w trakcie trwania dzieła, powtórzenia i połączenia pomiędzy tymi formalnymi elementami a jego przedmiotem. Zastosowane mogą być metafory dźwiękowe. Metafora dźwiękowa to rodzaj zabiegu audialnego, w którym autor – poprzez użycie go w odpowiednim kontekście lub z pełną powtarzalnością – nadaje dźwiękowi znaczenie, którego pierwotnie nie posiadał. Wówczas dźwięk-symbol wskazywać może na inne, wybrane przez autora, zjawisko, obiekt

czy postać. Również elementy powtarzalne niebędące metaforami dźwiękowymi mogą stać się tropami interpretacyjnymi, dlatego niezbędne jest ich wychwylenie na tym etapie pracy.

Interpretacja jest trzecim krokiem metody Feldmana. Część ta dotyczy znaczenia dzieła, jest to najbardziej kreatywna część krytyki. Korzysta z hipotez, założeń na temat dzieła oraz wprowadza popierające je argumenty oparte na dowodach podanych w opisie i analizie formalnej. Interpretacji poddać należy temat w kontekście ewentualnej „większej idei”, sposób wprowadzenia i przedstawienia postaci, a także powód, dla którego zostały umieszczone w konkretnej przestrzeni fonicznej. Znaczenie noszą wszelkie powtórzenia fragmentów audycji, na przykład w formie serii haseł, które stać się mogą mottem dla audycji, a także włączone do dzieła cytaty dźwiękowe, które, analogicznie do tzw. *found footage*, są istniejącym już materiałem dźwiękowym (lub wyodrębniona ścieżka dźwiękowa z materiału audiowizualnego) i zastosowane zostają w innym materiale audialnym, np. reportażu artystycznym. Istotne są również kwestie estetyki i ewentualnych zabiegów antyestetycznych, częstych w audycjach eksperymentalnych (Kowalska-Elkader 2020).

Reportaż radiowy, jak gatunek dokumentalny, powinien zostać zinterpretowany w kontekście dokumentacji historii, jej dokładności, punktów widzenia i perspektywy, z której ukazano historię. Inne znaczenie i wydźwięk będą miały dzieła autobiograficzne, historyczne czy reportaż śledczy.

Ważna dla przekazu radiowego jest również cisza, która pełnić może różne role w przekazie audialnym. Jest dla słuchacza momentem wytchnienia, może oddzielać sceny, świadczyć o braku lub niemej obecności (Szklarek 2017). W interpretacyjnej części pracy zbiegają się kompetencje słuchacza radiowego, doświadczenie autora i jego preferencje. Może on prezentować fonocentryczne lub logocentryczne podejście, co wpłynie na postrzeganie elementów dzieła. W interpretacji ważne jest zdekodowanie semiotyczno-audialnych znaków radiowych (Bachura 2009) i przeprowadzenie, choćby w przyczynkowej formie, analizy semiologicznej audycji (Bachura 2010). Nie można pominąć również kwestii montażu, który w artystycznych audycjach radiowych, szczególnie eksperymentalnych, może być równie istotny, co wprowadzone do nich głosy czy postaci.

Etapem kończącym analityczną część pracy jest ocena. Część ta jest najbardziej złożona, wymaga wypracowanej opinii na temat wartości przedmiotu, opartej na tym, co zostało przywołane w poprzednich częściach. Ocenia sztukę i technikę twórców, efekt, z jakim wprowadzone zostały do dzieła odpowiednie elementy czy postaci. Pomocna może być próba odpowiedzi na pytania, na przykład: czy części pracy są spójne? Czy dzieło przekazuje idee, wartości? Czy jest wartościowe artystycznie czy społecznie? Czy jest unikalne? Czy dzieło porusza emocjonalnie? Jaki jest twój estetyczny osąd i na czym się opiera? Jakie są ogólne wrażenia? Co może zostać najsilniej zapamiętane? Czy dzieło było przeżyciem estetycznym? Ocena dzieła oparta jest na wszystkich poprzedzających krokach,

najsilniej jednak na interpretacji, podczas tworzenia której autor wartościuje opisywane zabiegi.

Interpretacja i ocena są etapami realizującymi funkcję operacyjną krytyki według Sławińskiego. By pomyślnie opracować te punkty, należy zdekodować i zrekodować znaki w dziele, co wpłynąć może na odbiór audycji: sposób jego zrozumienia czy interpretacji przez słuchaczy. Funkcja metakrytyczna odnosi się do całego procesu metody krytycznej Feldmana, która zmusza badacza do podążania wytyczoną ścieżką, czerpania z wcześniejszych ustaleń. Właśnie analiza własnych czynności, ich argumentacja, rozwój tekstu stanowią sedno funkcji metakrytycznej. Funkcja postulatyczna również realizowana jest w całym tekście. Pierwszy etap pracy określa gatunek, formułowane są zatem postulaty genologiczne i tematyczne. Dezyderaty w części dotyczącej analizy mają naturę formalną, z kolei te przedstawiane w interpretacji lub ocenie dotyczyć mogą innych aspektów, w tym moralnych, społecznych, ideologicznych.

Krytyczna metoda Feldmana jest procesem uwzględniającym zarówno obiektywne fakty zawarte w dziele, analizę poszczególnych elementów, jak i autorską interpretację czy ocenę konstruktów. Pozwala przeprowadzić przez cały proces tworzenia analizy w krokach, w których kolejne działania wynikają z poprzednio ustalonych treści. W zależności od tego, kim jest przeprowadzający analizę i do jakich celów jest ona konstruowana, metoda Feldmana może sprawdzić się zarówno dla krytyka radiowego, jak i badacza sztuki dźwiękowej.

Literatura

- Bachura Joanna (2009), *Semiotyczno-audialne znaki radiowe a rzeczywistość przedstawiona w wybranych słuchowiskach radiowych (motyw lasu)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 12, s. 397–408.
- Bachura Joanna (2010), *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 13, s. 475–488.
- Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bardijewska Sława (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Dybczak Krzysztof (2016), *Wokół czy w centrum literatury? Studia o krytyce i esaju*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa.
- Feldman Edmund Burke (1970), *Becoming Human Through art: Aesthetic Experience in the School*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.
- Feldman Edmund Burke (1982), *Varieties of Visual Experience*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.
- Feldman Edmund Burke (1994a), *Practical Art Criticism*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.
- Feldman Edmund Burke (1994b), *Teaching Art and So On*, National Art Education Association, Reston.

- Feldman Edmund Burke (1995), *Philosophy of Art Education*, Pearson, Nowy Jork.
- Kowalska Natalia (2019), *Eksperyment jako gatunek*, „Media Biznes Kultura”, nr 2 (7), s. 41–51.
- Kowalska-Elkader Natalia (2020), *Historie eksperymentalne. Szkice o eksperymentalnych gatunkach radia artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (1998), *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1, s. 153–174.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2012), *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź.
- Sławiński Janusz (1974), *Dzieło – język – tradycja*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Szklarek Katarzyna (2017), *Cisza w dramaturgii radiowej: na podstawie słuchowiska „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Medialne reprezentacje kultury*, t. 1: *Literatura – teatr – sztuka – religia*, red. A. Duda, R. Szwed, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, s. 67–75.