

**Monika Białek**

Wydział Nauk Społecznych  
Uniwersytet Gdański

**Anna Sekudewicz**

Polskie Radio Katowice S.A.

## Wybrane przykłady z zakresu radiowej twórczości reportażowej w Polsce

**Słowa kluczowe:** reportaż radiowy, feature, Polskie Radio

**Key words:** radio reporting, feature, Polish Radio

Tworzenie dla radia wymaga od autora dużego wyczucia i wrażliwości na dźwięk, jest to bowiem jedyna materia, z jaką pracuje. Z tego powodu radiowiec powinien nauczyć się korzystać z akustycznych środków wyrazu tak, aby poprzez dźwięki wywołać właściwe obrazy skojarzeniowe u odbiorcy. Jest to szczególnie ważne w przypadku reportażu. W literaturze naukowej można znaleźć różne definicje reportażu radiowego, wyodrębniają one jednakże kilka elementów wspólnych, które charakteryzują ten gatunek. Spośród nich należy wymienić:

- dźwięk, który jest materiałem używanym do tworzenia reportażu radiowego;
- walory estetyczne, uwypuklone za pomocą radiowych środków wyrazu, skomponowane według koncepcji reportera;
- autentyczne wydarzenie jako podstawa opowieści;
- oddziaływanie na odbiorcę poprzez medium radiowe<sup>1</sup>.

Radiowcy tworzący reportaże mierzą się także z immanentną cechą przekazu radiowego, jaką jest jego niewidzialność. Wykorzystując radiowe środki wyrazu, starają się skonstruować interesującą dla słuchacza historię. Jest to możliwe jedynie wtedy, kiedy odbiorca bez trudu zinterpretuje prezentowane dźwięki (między innymi słowo, efekty akustyczne, tło foniczne) i wytworzy właściwe obrazy skojarzeniowe. Dodatkowo w przypadku reportażu radiowego obowiązuje szczególna dbałość o autentyczność wykorzystywanych materiałów.

Praca reportera przebiega w trzech etapach: wybór tematu, zbieranie materiałów i twórcza selektywność, która polega na montażu (rozumianym jako wybór najistotniejszych wątków) oraz komponowaniu całości według koncepcji autora (poprzez realizację dźwiękową). W artykule zaprezentowano wybrane przykłady z zakresu polskiej twórczości reportażowej, z uwzględnieniem przywołanego powyżej trój etapowego procesu twórczego. Jako materiał badawczy posłużyły reportaże dźwiękowe powstałe i wyemitowane w Polskim Radiu po

---

<sup>1</sup> M. Białek, *Jak zmieniał się reportaż radiowy?*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas, Warszawa 2015, s. 179.

1989 roku. (Ta cezura czasowa wydaje się oczywista: transformacja ustrojowa przyniosła zmianę w polskim systemie medialnym, zniesienie cenzury oraz otwarcie na współpracę z redakcjami z Europy Zachodniej). Przyjęto typologię uwzględniającą obszar zainteresowań reportera. Zaprezentowano reportaże w różnych kategoriach tematycznych: reportaż historyczny, polityczny, społeczny, psychologiczny, śledczy, artystyczny. Przedstawiono najbardziej reprezentatywne reportaże dźwiękowe, wybitne dzieła sztuki radiowej – każde z nich otrzymało nagrody podczas różnych konkursów dziennikarskich, w tym także na arenie międzynarodowej. Omówienie poszczególnych utworów obejmuje opis: sposobów realizacji, ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki medium radiowego, koncepcji budowania dramaturgii, sposobu ujęcia tematu i wykorzystania dźwięku, jak wspomniano, jedyne tworzywa reportażu radiowego.

## Reportaż historyczny

Ciekawym przykładem takiej realizacji jest reportaż radiowy autorstwa reżysera filmowego Macieja Drygasa *Testament*<sup>2</sup>. To opowieść o dramatycznym akcie samospalenia, którego dokonał Ryszard Siwiec w 1968 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, podczas centralnych obchodów dożynkowych, w obecności mediów, szefów partii, dyplomatów i 100 tysięcy widzów. Była to forma protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Czyn ten pozostał niezauważony i pominięty w oficjalnych relacjach. Drygas zrealizował o nim film dokumentalny zatytułowany *Usłyszcie mój krzyk*<sup>3</sup>. Zbierając materiały do filmu, przeprowadził swoiste śledztwo dziennikarskie, choć dziennikarzem nie jest. Przeglądał nagrania archiwalne Polskiej Kroniki Filmowej, rozmawiał z nielicznymi świadkami, dotarł do rodziny. W efekcie, po ponad roku pracy nad dokumentacją, powstał film, którego realizację reżyser wspomina następująco:

Cały film zbudowany został ze strzępów pamięci. Najpierw bardzo lakonicznych i chłodnych, zawartych w kilku ocalałych dokumentach. Potem też oszczędnych, jednak bardziej emocjonalnych, przywoływanych przez znajomych Siwca. Towarzystwo im fragmenty materiałów archiwalnych z dożynek [...]. I tak krok po kroku dotarłem do najbliższych, do rodziny Siwca. [...] Ewidentny brak rozbudowanych informacji biograficznych na temat Ryszarda Siwca był – poprzez fakt niedopowiedzenia – świadomą próbą wciągnięcia widza w tajemnicę jego śmierci. A potem wizja lokalna na Stadionie Dziesięciolecia. Relacje

<sup>2</sup> M. Drygas, *Testament*, 1992. Dzieło to przywołano jako przykład reportażu historycznego, chociaż sam autor nazywa je słuchowiskiem dokumentalnym. Jednak *Testament* spełnia wymogi gatunku, jakim jest reportaż. Znalazł się także w *Antologii najwybitniejszych reportaży radiowych* wydanej przez Polskie Radio w 2004 roku. Zarówno praktycy, jak i badacze gatunku zgodnie twierdzą, że dziś jest trudno rozdzielać reportaż (w rozumieniu: artystyczna forma radiowa) i słuchowisko dokumentalne. Wielokrotnie pisała o tym Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa. Tezę tę potwierdzają także dyskusje twórców podczas przeglądów reportaży czy słuchowisk radiowych.

<sup>3</sup> M. Drygas, *Usłyszcie mój krzyk*, 1991.

świadków przemieszane z materiałami archiwalnymi. Chciałem, żeby widz oglądający film był obserwatorem radosnej dożynkowej uroczystości i pogrzebu jednocześnie<sup>4</sup>.

Sposób realizacji filmu przywołano po to, aby uwidocznić odmienną, interesującą konstrukcję reportażu dźwiękowego. Drygas stanął przed trudnym zadaniem ponownego zrealizowania opowieści o heroicznym czynie w sposób odmienny i równie ciekawy. Musiał znaleźć inny klucz dramaturgiczny. Po kilku miesiącach zdecydował się na dźwiękową opowieść, skonstruowaną wokół testamentu Ryszarda Siwca. Tytułowy testament to ostatni list do żony, napisany przez głównego bohatera na kilka godzin przed tragedią. To przesłanie nigdy nie trafiło do rodziny, zostało bowiem przechwycone przez Służbę Bezpieczeństwa (SB). Dopiero za sprawą Drygasa po 23 latach list dotarł do najbliższych jako zapis ostatniej woli. Ryszard Siwiec rozdysponował swój majątek pomiędzy najbliższych. Wśród rzeczy wartościowych wymienił między innymi złoty zegarek i encyklopedię, srebrną papierošnicę i zbiory znaczków, fajkę po pułkowniku Armii Krajowej oraz książki z autografami autorów. W ostatnim słowie nakazał dzieciom: „Nie dajcie nigdy odebrać sobie wiary w Boga, wiary w człowieka, w jego dążenia do wolności i prawdy”<sup>5</sup>.

W nagraniu poszczególne urywki testamentu odczytują te osoby, których dany fragment dotyczy. Taki sposób realizacji sprawia, że dźwięk oraz tak zwane gesty foniczne (w tym przypadku szloch i wzruszenie) stanowią dodatkową warstwę emocjonalną, wpływającą na odbiór przekazu. Osiągnięcie tego typu efektu jest możliwe tylko poprzez medium radiowe. Niewidoczność przekazu i wiążąca się z nim atmosfera intymności sprawiają, że poprzez jeden tylko zmysł, zmysł słuchu, odbiorca buduje obrazy wyobrazeniowe. Zgodnie z teorią Marshalla McLuhana radio jako gorący środek przekazu wywołuje silne emocje<sup>6</sup>. Tak stało się w przypadku tego reportażu. Jego autor, decydując się na konstrukcję opowieści jako „[...] opowieści o krzyżu, który rodzina Siwca będzie dźwigała do końca życia”<sup>7</sup>, zbudował historię odmienną od filmowej. Udało mu się stworzyć spójną i wyrazistą opowieść wywołującą czytelne obrazy skojarzeniowe. Jak sam wspomina, była to jego pierwsza próba opowiedzenia historii tylko za pomocą dźwięków:

Szybko zrozumiałem, że dźwięk rozpięty pomiędzy dwoma kolumnami głośnikowymi daje się – podobnie jak obraz – ułożyć w bliskich i szerokich planach, że rozstawiając poszczególnych bohaterów bardziej z prawej lub lewej strony, można ułożyć geografie miejsca. I wtedy przyszło mi do głowy, że to, co robie, jest w rzeczywistości realizacją filmu dokumentalnego dla niewidomych<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Tenże, *Wyzwolić wyobraźnię*, w: *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 309.

<sup>5</sup> Tenże, *Testament*.

<sup>6</sup> M. McLuhan, *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> M. Drygas, *Wyzwolić wyobraźnię*, w: *Biblia dziennikarstwa*, s. 310.

<sup>8</sup> Tamże.

Określenie „film dla niewidomych” dobrze oddaje istotę reportażu radiowego. Poprzez percepcję dźwiękową odbiorca tworzy obrazy skojarzeniowe, „oglądając” w swojej wyobraźni film. Cała sztuka polega jednak na tym, żeby przekaz dźwiękowy był na tyle czytelny, aby słuchacz mógł bezbłędnie je odczytać, i na tyle atrakcyjny, by chciał wysłuchać opowieści do końca i zaangażował się w jej odbiór. W przypadku *Testamentu* Drygas dołącza do głównej osi konstrukcyjnej dodatkowe elementy – słuchowiskową realizację z czytania dokumentów SB, autentyczne nagrania z Polskiej Kroniki Filmowej oraz Radia Wolna Europa, a także wspomnienia najbliższych. Udało mu się zbudować spójną, dźwiękową opowieść o człowieku, który po latach stał się symbolem protestu przeciwko złu całego świata. Uniknął jednak tworzenia spiżowego pomnika. Dzięki wykorzystaniu ostatniego listu i głosów rodziny stworzył dźwiękowy portret człowieka, który w swojej zwyczajności stał się uniwersalnym bohaterem. Ten dokument radiowy został doceniony na arenie międzynarodowej. W 1992 roku otrzymał główną nagrodę na Prix Italia, najważniejszym konkursie radiowym na świecie.

Innym przykładem polskiego reportażu historycznego są *Osieroceni* Jolanty Krysowatej<sup>9</sup>. Dziennikarce udało się odkryć zapomniane już fakty. Przedstawiła ona historię 1500 koreańskich sierot, które w latach pięćdziesiątych XX wieku były wychowywane i edukowane w Polsce. Ich pobyt był tajny. Dziećmi z Korei Północnej zajmował się starannie wyselekcjonowany personel. Z czasem pozwolono na integrację koreańskich sierot z polskimi uczniami. Niestety po kilku latach pobytu w Polsce dzieci, decyzją władz koreańskich, zostały zabrane do ojczyzny. Reportaż mówi o przywiązaniu opiekunów do podopiecznych, o wielkim dramacie sierot, które już nie chciały wracać do kraju, o zabronionych miłościach pomiędzy polskimi i koreańskimi nauczycielami. Największym walorem dźwiękowej opowieści jest jednak ujawnienie historii do tej pory zupełnie nieznannej. Ujrzała ona światło dzienne po 50 latach<sup>10</sup>.

Podobnie jak w *Testamencie*, tak i w tym reportażu oprócz ciekawej, zapomnianej historii duże znaczenie ma sposób realizacji. Dziennikarka przez blisko dwa lata zbierała materiały, szukała świadków rozproszonych po całym kraju. Docierała do nich, nagrywała ich relacje, a następnie z tych drobnych fragmentów wspomnień komponowała obraz całości. Reportaż został zbudowany z dwóch części. Pierwsza dotyczy samego projektu, jego założeń oraz tajności. Słuchacz nie może oprzeć się wrażeniu, że odkrywana jest przed nim wielka tajemnica, co podsyca jego zainteresowanie. Ta część skonstruowana jest z wypowiedzi pracowników domu dziecka. Jest misternie utkana z drobnutkich fragmentów wspomnień różnych osób. Oto jak prezentuje się ich zapis literacki:

<sup>9</sup> J. Krysowata, *Osieroceni*, Polskie Radio Wrocław 2003.

<sup>10</sup> Reportaż odniósł wielki sukces. Prezentowana w nim tajemnicza historia okazała się tak fascynująca, że J. Krysowata zdobyła główną nagrodę w konkursie radiowym Prix Europa w 2003 roku. Reportaż doczekał się także adaptacji w innych mediach – został opublikowany w „Gazecie Wyborczej” jako opowieść wiernie spisana z taśmy radiowej. Powstała także realizacja telewizyjna (pod tytułem *Kim Ki Dok*) oraz ukazał się on w wydaniu książkowym pod tytułem *Skrzydło anioła* (październik 2013 roku).

OSOBA 1: Dzieci na przykład chore na grzybicę miały naświetlane głowy i wycinano im wszystkie włosy z głowy... były zupełnie łyse...

OSOBA 2: Były takie, że miały może z 10–20 włosów na głowie, to im to wrywali. Ale to ich nie bolało, bo oni nie płakali przy tym ani nic. Pęseta...

OSOBA 3: Była robaczka. Dzieci robiły do basenu i potem to się wodą przelewało i liczyło robaki [...].

OSOBA 1: Wszystkie [...] co były dzieci takie nie uczyły się dobrze, nic, to pobierali te dzieci i pierwsza grupa pojechała, razem z tym Maksimem.

OSOBA 2: On Tun Czon. Tak się nazywał.

OSOBA 3: Był wyjątkiem z całej tej masy dzieci koreańskich.

OSOBA 2: Nauka mu wisiąca. Lubił wędrować. [...] Więc kiedy pojechał do Korei, nie spodobało mu się to wszystko i postanowił wrócić do Polski i to na piechotę...

OSOBA 3: Dwa razy uciekał, proszę panią, do Polski, wiedział, że to trzeba iść na zachód.

OSOBA 4: Inni pisali, że Maks uciekł.

OSOBA 3: I gdzieś, proszę panią, za trzecim razem w błotach się utopił, proszę panią.

OSOBA 2: W taki to sposób zginął On Tun Czon, nazywany Maksimką<sup>11</sup>.

Zapis literacki pokazuje, jak skrupulatny montaż przeprowadziła autorka. Z poszczególnych urywków wypowiedzi zbudowała spójne dźwiękowe obrazy poszczególnych scen. O stopniu trudności świadczyć może także fakt, że nagrania kolejnych osób powstawały w różnych miejscach Polski w ciągu dwóch lat. Jak potwierdziła sama autorka, selekcja, dobór, a następnie sklejanie pojedynczych fragmentów było pracą benedyktyńską. Tak restrykcyjny montaż został zachowany w całym reportażu, pomimo że konstrukcja drugiej części opowieści ulega zmianie. Została ona zbudowana wokół listów od koreańskich sierot, które pisały do polskich opiekunów już po powrocie do swojego kraju. Zawierają one wstrząsające relacje: dzieci były zmuszane do pracy w kopalniach i kamieniołomach, często rozdzielano je z rodzeństwem. Ze wszystkich listów przebija ogromna tęsknota za polskimi wychowawcami. Podobnie jak w *Testamencie* dokumenty te stały się osią konstrukcyjną drugiej części audycji. Ich wymowę spotęgowano poprzez zatrudnienie do odczytania listów aktorów dziecięcych. Ten zabieg stylistyczny sprawił, że przytoczone w reportażu dokumenty nabrały charakteru osobistych wypowiedzi. To wszystko spowodowało, że słuchacz otrzymuje emocjonalną opowieść, silnie oddziałującą na wyobraźnię, wymuszającą jego zaangażowanie. Reportaż reprezentował polską radiofonię na międzynarodowym konkursie Prix Europa w 2003 roku, gdzie zdobył główną nagrodę.

<sup>11</sup> J. Krysowata, dz. cyt.

## Reportaż polityczny

Warto zaznaczyć, na czym polega zasadnicza różnica pomiędzy pracą reportażysty a reportera. Najistotniejszą sprawą, która ich różnicuje, jest twórcza selektywność<sup>12</sup>. Reporter rejestruje fakty przynieszone przez bieżące wydarzenia. Są one istotne jako newsy, relacje, sprawozdania itd. Reportażysta wyławia z ogromu bieżących faktów jedynie te, które w jego subiektywnej ocenie mogą pełnić funkcję dramatyczną. To jest ten tak bardzo pożądany wśród dziennikarzy „temat”. Dla reportera fakt jest najistotniejszy, dla reportażysty stanowi zaledwie punkt wyjścia do szerszego omówienia wybranego problemu. Często news, wokół którego dziennikarz informacyjny buduje wiadomość, dla reportażysty staje się zaledwie przyczynkiem do stworzenia opowieści. Tak jest w reportażu Agnieszki Czarkowskiej i Alicji Pietruczuk *Cały wasz, czyli o tym, jak przez małą wieś przetoczyła się wielka historia*<sup>13</sup>. Reportażystki, podobnie jak inni reporterzy newsowi, uczestniczyły w wizycie prezydenta i premiera Polski w małej przygranicznej wsi. Ich relacja z tego wydarzenia zasadniczo różni się od przekazów, które można było usłyszeć w serwisach informacyjnych. Przede wszystkim najmniej w tym reportażu jest relacji z samej wizyty. Prezydent odzywa się tylko dwa razy, głosu premiera zupełnie nie ma. Dźwiękowy zapis spotkania to zaledwie kilka minut w tej 15-minutowej opowieści. Zostaje on ograniczony do zarejestrowania dźwięku podjeżdżającej, a później odjeżdżającej kolumny samochodów rządowych i kilku słów prezydenta.

Uwaga reportażystek jest przede wszystkim skoncentrowana na mieszkańcach, dlatego przyjeżdżają one na miejsce wydarzenia dzień wcześniej. Rejestrują przygotowania do wizyty (mycie asfaltu drogi dojazdowej, zamknięcie wszystkich zwierząt w pomieszczeniach, próby lokalnego chóru). Jednocześnie najstarsi mieszkańcy wspominają ostatnią wizytę podobnej rangi. Był to przejazd przez wieś rosyjskiego cara. Jednak nikt już nie jest w stanie określić którego. Reportażystkom udaje się za pomocą dźwięków oddać podniosłość atmosfery, z jej napięciem i ekscytacją. Kolejna ważna część reportażu to relacja już po wizycie. Tutaj wyraźnie zmienia się nastrój. Napięcie opada, pozostaje uczucie niedosytu, lekkiego rozczarowania. Ponownie pojawiają się wspomnienia cara, tym razem jako władcy wszechmocnego. Obie te części rozdziela krótka relacja z wizyty oficjeli.

Konstrukcja reportażu pozwala zauważyć zasadniczą różnicę pomiędzy informacją reporterską a opowieścią reportażową. Dla serwisów dziennikarskich najważniejszym wydarzeniem jest spotkanie prezydenta i premiera z mieszkańcami. Dla reportażu ten fakt stał się tylko przyczynkiem do zbudowania opowieści. Jest to historia o mieszkańcach, ich patriotyzmie lokalnym, nadziejach i oczekiwaniach, o chęci bycia zauważonym. Lecz także o ich gościnności

<sup>12</sup> Termin wprowadzony przez Jerzego Tuszewskiego. Zob. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002.

<sup>13</sup> A. Czarkowska, A. Pietruczuk, *Cały wasz, czyli o tym, jak przez małą wieś przetoczyła się wielka historia*, Radio Białystok 1998.

i otwartości. Tego oczywiście w relacjach newsowych nie ma. Dziennikarki świadomie wybrały zabieg teatralizacji wypowiedzi. Początek reportażu wyraźnie nawiązuje do zapisu dramatycznego. Lektor z namaszczeniem odczytuje tytuł reportażu, a autorka zapowiada: „Miejsce akcji” i lektor je dookreśla: „na skraju Puszczy Białowieskiej, Mochnaty”. Następnie:

AUTORKA: Osoby:

LEKTOR: mieszkańcy wsi i okolic.

AUTORKA: Czas akcji:

LEKTOR: wieczór sierpniowy, tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątego siódmego roku i poranek dnia następnego. Dzień pierwszy<sup>14</sup>.

Taka stylizacja wypowiedzi wpisuje ją w konkretny kontekst. Słuchacz otrzymuje delikatną sugestię, że zaraz będzie świadkiem specyficznego spektaklu. Potwierdzeniem tego skojarzenia są pierwsze dźwięki reportażu – nagranie z mycia asfaltowej drogi. Cała opowieść jest utrzymana w satyrycznym tonie, co jest typowe dla Białostockiej Szkoły Reportażu, którą autorki reprezentują. Charakteryzuje ją satyryczne, czasem nawet groteskowe przedstawienie tematu. I ten reportaż, tak jak poprzedni, został doceniony na arenie międzynarodowej – zdobył główną nagrodę w hiszpańskim konkursie Premios Ondas w 1998 roku.

## Reportaż społeczny

Jako przykład reportażu podejmującego problematykę społeczną warto wymienić utwór Ireny Piłatowskiej *Prawda odwrócona*<sup>15</sup>. Wprawdzie jest on także zaliczany do kategorii reportażu śledczego<sup>16</sup>, jednak z uwagi na uniwersalną wymowę i aspekt społeczny w tym przypadku został uwzględniony w innej kategorii. Praca I. Piłatowskiej to dźwiękowy zapis historii, którą w pewnym czasie żyła cała Polska. Zresztą, jak wynika z reportażu, asumpt do działania dała dziennikarce pozostawiona na redakcyjnej automatycznej sekretarce informacja od słuchaczki, wzruszonej heroiczną postawą pewnego wiejskiego bohatera. Otóż człowiek ten stanął w obronie swojego psa i sprzeciwił się decyzji weterynarza wojewódzkiego, który w rejonie zagrożonym wściekłą nakazał uśpienie wiejskich psów. Właściciel czworonoga nie zastosował się do tego rozporządzenia, gotów był pójść do więzienia, żeby tylko zachować psa przy życiu i bardzo szybko stał się bohaterem wszystkich mediów. Doczekał się trzech interpelacji poselskich w swojej sprawie, powstał wniosek ułaskawienia przez prezydenta. Politycy bardzo chętnie wypowiadali się i występowali w obronie

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> I. Piłatowska, *Prawda odwrócona*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 1998.

<sup>16</sup> Píše o nim jako o reportażu śledczym, będącym jednocześnie dziełem sztuki radiowej, między innymi E. Pleszkun-Olejniczakowa. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 145–147.

właściciela psa, a społeczeństwo wsparło go finansowo. Zbierano pieniądze na budowę schroniska dla zwierząt, które mężczyzna miał prowadzić.

Taką wstępną sytuację zarysowała w swoim reportażu Piłatowska, zaś punktem kulminacyjnym tej dźwiękowej opowieści uczyniła moment zadania pytania: „Czy był Pan karany?”. Chwilowe, sekundowe wahanie przy odpowiedzi skłoniło dziennikarkę do głębszego zbadania sprawy. Wynik jej śledztwa okazał się dla wszystkich zaskakujący, albowiem wyszło na jaw, że mężczyzna jest powszechnie znanym w okolicy awanturnikiem uzależnionym od alkoholu, od lat terroryzuje sąsiadów. Reportażystka odkryła także, że ów miłośnik psów był skazany za zabicie swojego 20-letniego sąsiada. Choć może wydawać się to niewiarygodne, dziennikarka radiowa jako jedyna porozmawiała z mieszkańcami wsi, z ojcem zabitego, prześledziła rejestry skazanych. Odkryta przez nią prawda okazała się być bardzo niewygodna dla dotychczasowych sojuszników bohatera. Politycy natychmiast stracili zapał do rozmów z dziennikarzami, media zaczęły po cichu wycofywać się z akcji poparcia, a właściciel psa unikał dziennikarzy.

Sama konstrukcja reportażu nie jest zaskakująca. Autorka trzyma się chronologii i prezentuje wydarzenia w sposób linearny, ich kolejność jest logiczna. Jedynie moment kulminacyjny, chwila, gdy pada przytoczone powyżej pytanie, sprawia, że słuchacz ma do czynienia z odwróceniem zdarzeń. Najpierw to pełne poparcie i podziw, później – dystansowanie się do zdarzeń i niechęć. Jednocześnie dziennikarce udaje się wyraźnie pokazać świat współczesnych mediów, które zaczęły zajmować się kreowaniem rzeczywistości zamiast jej opisywaniem, oraz świat polityki, z jego cynizmem, populizmem i pogonią za popularnością. Świat głównego bohatera jawi się jako najmniej istotny, chociaż poraża fałszem, bezczelnością i celebryctwem. Reportaż okazał się także testem na rzetelność dziennikarską, obnażył słabość warsztatową współczesnych dziennikarzy. Doczekał się jednak uznania w środowisku i w 1999 roku otrzymał Nagrodę Główną Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, zwaną także polskim Pulitzerem<sup>17</sup>.

## Reportaż psychologiczny

Wyjątkowym reportażem w tej kategorii jest utwór Anny Sekudewicz *Wdowa*<sup>18</sup>. Już początek sygnalizuje psychologicznie pogłębioną opowieść:

[...] zauważyłam, że na dobrą sprawę ja bym mogła, zależnie od nastroju, bardzo różnie przedstawiać tę historię. I osobę, i związek, no że jakie to dobre małżeństwo, jaki dobry związek, i ja na to mam ochotę zawsze powiedzieć: nooo... świetny związek, tylko ciekawe, że kilka razy mój były narzeczony, jak go nazywam, wychodził z domu i jakoś tak zawadzał o kuchenkę gazową, że się gaz otwierał, ale nie zapalony i jakoś się ulatniał i kto wie, czy to nie była próba

<sup>17</sup> Reportaż został także nagrodzony Grand Prix Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji w 1999 roku.

<sup>18</sup> A. Sekudewicz, *Wdowa*, Radio Katowice 2001.



wykończenia mnie w ten sposób. Ale kiedyś zostawił kwas solny w szklaneczce i ja się z tej szklaneczki, ponieważ jestem flejtuch i jej oczywiście nie umyłam, tylko sobie nalałam do niej piwo i poczułam jakiś bardzo dziwny smak, więc nie wiem, czy to było takie idealne małżeństwo<sup>19</sup>.

Wypowiedź tytułowej bohaterki może sugerować, że za chwilę słuchacz pozna opowieść kryminalną. Wkrótce jednak pojawia się zaskoczenie – pada nazwisko wielkiego polskiego aktora Tadeusza Łomnickiego. Szybko okazuje się, że reportaż to wspomnienie o artyście. Jednak nie jest to dźwiękowy pomnik postawiony Łomnickiemu. To opowieść o trudnych, toksycznych relacjach damsko-męskich i wzajemnym uzależnieniu. Przedstawiony w reportażu problem ma charakter uniwersalny. Główną i pozornie jedyną bohaterką jest Maria Bojarska, ostatnia żona aktora. Opowiada o swoim życiu z wybitnym człowiekiem. Jest dość ekscentryczną wdową, dalece odbiegającą od powszechnego stereotypu. Wspomina o miłości męża do jej siostry, o ogromnej zazdrości, o środowisku aktorskim, opisuje sposób pracy męża. W tej opowieści padają znane nazwiska, niczym jednak nie przypomina ona historii znanych z kolorowych czasopism. Wdowa ujawnia inną, zupełnie nieznaną twarz aktora. Jest to portret męża i ich skomplikowanej relacji.

Podczas zbierania materiałów okazało się, że Łomnicki, przygotowując się do roli, nagrywał swoje kwestie na taśmie magnetofonowej, dlatego pozostały po nim dokumenty z zarejestrowanym głosem. Autorka reportażu otrzymała te taśmy od bohaterki. Ponieważ nikt ich wcześniej nie przesłuchał, nie skatalogował, dla reporterki oznaczało to wiele godzin słuchania. I to właśnie one stały się istotnym elementem dramaturgicznym reportażu. Podczas przesłuchiwania nagrań roboczych Łomnickiego dziennikarka ze zdumieniem usłyszała głos aktora, który zdawał się z nią polemizować, niejako komentować jej reportaż, spierać się z żoną, wypowiadając ironicznie: „Wdowa, wdówka...”. Ten fragment znalazł się oczywiście w reportażu. Dziennikarka zdecydowała się wykorzystać nagrania i wprowadzić, niejako z zaświatów, postać artysty jako kolejnego bohatera opowieści. Dokument, jakim były nagrania archiwalne, został wykorzystany nie jako element konstrukcyjny, ale jako pełnoprawne nagranie reporterskie. W ten sposób została stworzona iluzja rozmowy reporterki z parą bohaterów, przy czym tytułowa wdowa nie pozwoliła się pominąć czy zepchnąć na drugi plan. Reportażystka szybko wychyciła, że ma do czynienia z osobą nietuzinkową, która nie zadowolili się funkcjonowaniem w cieniu sławnego męża. W ten sposób powstał reportaż niebędący dźwiękowym portretem wielkiego aktora, ale została sportretowana jego relacja małżeńska.

Robocze nagrania Łomnickiego dziennikarka wykorzystwała w bardzo ciekawy sposób, ponieważ stworzyła z nich nie tylko swoisty komentarz do słów wypowiedzianych przez wdowę, ale także w pewnej chwili skonstruowała dialog pomiędzy małżonkami. Równocześnie, obok dźwiękowego obrazu artysty, pojawia się wyraźny wizerunek jego żony. Jest to wdowa bardzo ekscentryczna, która mówi o swoich nałogach, płacze nad rzesą męża, którą znalazła po latach,

<sup>19</sup> Tamże.

a jednocześnie dość chłodno relacjonuje sam moment jego śmierci. Dziennikarce udało się stworzyć także portret tej kontrowersyjnej kobiety, jednak świadomie pozostawia słuchacza z pewną wątpliwością – na ile jest to relacja wdowy, a na ile jej świadoma autokreacja. To wszystko sprawia, że w przypadku *Wdowy* mamy do czynienia z reportażem psychologicznym, w którym zbudowano kilka planów dźwiękowych i warstw emocjonalnych. Jednocześnie dziennikarce udało się stworzyć pogłębioną opowieść o specyficznej relacji małżeńskiej. To, że akurat był to związek z wielkim artystą, ma drugorzędne znaczenie, istotniejsze są relacje, które w tym przypadku balansują pomiędzy miłością a nienawiścią. Praca nad tym reportażem zajęła półtora roku i w efekcie powstało wybitne dzieło sztuki radiowej. Reportaż otrzymał pierwszą nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie „Polska i Świat” w 2001 roku, a w najważniejszym dla radiowców festiwalu Prix Italia znalazł się w gronie trzech finalistów w kategorii Cultural Feature.

## Reportaż śledczy

Dziennikarstwo śledcze (w rozumieniu działań prowadzonych przez dziennikarza mających na celu ujawnienie tego, co bywa aktualnie ukrywane) jest w niewielkim stopniu reprezentowane w polskim reportażu dźwiękowym. Powstaje natomiast duża liczba reportaży historycznych, demaskujących tajemnice skrywane w przeszłości. Są to reportaże historyczno-śledcze, w których autorzy ujawniają fakty do tej pory nieznanne lub zapomniane i które niewątpliwie stanowią nawiązanie do przywoływanego już wcześniej reportażu *Osieroceni*. Reportaży śledczych podejmujących aktualne problemy jest bardzo mało, chociaż, jak pisze badaczka reportażu radiowego Kinga Klimczak:

[...] twórca reportażu dziś to nie tylko ktoś opisujący świat, informujący o dziwnych, przerażających czy pełnych ciepła jego aspektach, to przede wszystkim skrupulatny badacz, analityk o umyśle detektywa, dążący do ukazania prawdy o danym zjawisku czy człowieku<sup>20</sup>.

Chlubnym wyjątkiem wśród tego typu reportaży są prace Hanny Bogoryji-Zakrzewskiej i Ernesta Zozunia. Ta para autorów od lat realizuje reportaże nazywane interwencyjnymi (ponieważ najczęściej powstają w wyniku zgłoszenia tematu przez radiosłuchaczy). Ponieważ przy realizacji reportażyści zazwyczaj muszą przeprowadzić dziennikarskie dochodzenie, dookreślenie tej odmiany jako reportaż śledczy jest jak najbardziej uzasadnione. Jako przykłady takich dokonań warto przytoczyć dwa reportaże wymienionej pary radiowców: *Kilka wiosennych mgnień słupka*<sup>21</sup> oraz *Emilia, niewolnica tajemnicy*<sup>22</sup>. Oba utwory

<sup>20</sup> K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 237.

<sup>21</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, E. Zozuń, *Kilka wiosennych mgnień słupka*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2004.

<sup>22</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, E. Zozuń, *Emilia, niewolnica tajemnicy*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2002.

zostały odpowiednio wystylizowane, pierwszy na opowieść szpiegowską, drugi na latynowską soap operę.

Aby zrealizować *Kilka wiosennych mgnień słupka*, reportażyści pojechali do Szczawnicy, wezwani przez jednego z mieszkańców, któremu problemy stwarzała bardzo nieżyczliwa sąsiadka. Na miejscu okazało się jednak, że jedyną osobą, którą mogą nagrać, jest człowiek proszący o interwencję, natomiast kobieta zdecydowanie odmówiła rozmowy z reporterami. W tej sytuacji nie mogło być mowy o nagraniu obu stron konfliktu. Przy okazji pojawiały się nowe problemy, sygnalizowane przez głównego bohatera, między innymi korupcja urzędników miejskich. Jednak przedstawienie tylko jednej ze stron mogłoby stać w sprzeczności z rzetelnością dziennikarską, dlatego też reporterzy przyjęli konwencję opowieści szpiegowskiej. Udało im się to poprzez zastosowanie charakterystycznej muzyki z radzieckiego serialu *Siedemnaście mgnień wiosny*, do niego także nawiązuje tytuł reportażu. Głównym bohaterem historii staje się tak zwany Stirlitz Szczawnicy, który boryka się z różnymi podejrzeniami, co zresztą potwierdza zabawnymi raportami:

14 czerwca 2004 rok, godzina 11.19. Rozmowa telefoniczna burmistrza [...] z reporterem [...]. Materiał do przemyślenia: burmistrz mówi, że w urzędzie nie stwierdza praktyk, by urzędnicy rozdawali wizytówki podczas wykonywania swoich obowiązków. Z kolei urzędnik mówi do mikrofonu, że bywa, iż kogoś komuś poleca. Pytanie: kto mówi prawdę? Pytanie: kto nie zna prawdy? Pytanie: kto prawdę zna? Pytanie: jaka jest prawda?<sup>23</sup>

Całą opowieść konstruuje i stylizuje muzyka z serialu, a poszczególne sekwencje reportażu zostały dźwiękowo zaznaczone rosyjską piosenką. Jednak warunkiem prawidłowego odczytania tego zabiegu stylistycznego twórców jest znajomość kodu muzycznego. Młode pokolenia radiosłuchaczy, które nie znają serialu, języka rosyjskiego i nigdy nie słyszały o Stirlitzu, nie są w stanie właściwie zrozumieć i zinterpretować konwencji. Łatwiejsza do prawidłowego odczytania jest dla nich stylizacja na operę mydlaną, nawiązująca do telenowel brazylijskich. Reportaż *Emilia, niewolnica tajemnicy* został podzielony na kilka odcinków, których akcja toczy się bardzo wolno, jednak wciąż jest stwarzana iluzja rychłego rozwiązania zasygnalizowanej w tytule tajemnicy. Do tego została dobrana odpowiednia muzyka, a sposób realizacji dźwięku bezpośrednio nawiązuje do telewizyjnego serialu. Tymczasem prezentowany problem wydaje się być lokalny i banalny w swojej zwyczajności – jest to bowiem historia konkursu na dyrektora w jednym z warszawskich gimnazjów. Zagadką pozostaje to, w jaki sposób nieoczekiwanie konkurs wygrała osoba bez poparcia środowiska nauczycielskiego, rodziców i uczniów. Tytułowa Emilia to przewodnicząca komisji konkursowej, która odmawia uzasadnienia wyniku wyboru, zasłaniając się tajemnicą publiczną. Dodatkowo do opowieści wprowadzono postać narratora. Jest nim Maciej Gudowski, lektor wielu seriali telewizyjnych. W efekcie powstał serial radiowy wyśmiewający urząd i urzędników.

<sup>23</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, E. Zozuń, *Kilka wiosennych mgnień słupka*.

Oba wymienione reportaże, zaliczone do kategorii reportaży śledczych, zostały nagrane za pomocą jawnie użytych mikrofonów. Tak popularne przy realizacji reportaży telewizyjnych posługiwanie się ukrytym sprzętem nie sprawdza się w przypadku radiowców, ponieważ znaleźliby się na granicy prawa. W dziennikarstwie radiowym istnieje pojęcie tak zwanej zgody domniemanej, która oznacza, że jeśli rozmówca, widząc mikrofon, kontynuuje rozmowę, to zakłada się, że wyraził on zgodę na nagranie. W przypadku ukrytego mikrofonu ta sprawa bardzo się komplikuje. Innym czynnikiem uniemożliwiającym użycie ukrytego mikrofonu jest najczęściej bardzo słaby poziom techniczny w taki sposób wykonanego nagrania. Rejestracja jest wówczas pełna szumów, stuków, głosów osób trzecich, a usunięcie tych zakłóceń jest praktycznie niemożliwe, dlatego też radiowcy bardzo niechętnie korzystają z tych możliwości przy realizacji reportaży śledczych.

## Reportaż artystyczny

Przymiotnik „artystyczny” stojący za słowem „reportaż” narzuca jego autorowi obowiązek korzystania z wszelkich dostępnych mu środków artystycznych. To ich zastosowanie sprawia, że reportaż z suchego zapisu faktów zmienia się w atrakcyjną opowieść, mającą walory artystyczne. Bez atrakcyjnej formy czytelnik otrzymałby tylko prasowy faktomontaż, a słuchacz radiowy – wstawkę informacyjną. Reportaż jako dzieło artystyczne nie może zatem ograniczać się do funkcji czysto informacyjnej. O jego wartości decyduje siła oddziaływania estetycznego. Jest ona uwarunkowana indywidualnymi zdolnościami autora, umiejętnością kreacji i jego bezpośrednim stosunkiem do przedstawianych faktów. Reportażysta dokonuje pewnej interpretacji faktów, a to wyklucza obiektywizm. Już sama selekcja, czyli porządkowanie faktów, to subiektywny moment w pracy nad reportażem. Jednak jest to selektywność twórcza, podporządkowana jednemu z wyznaczników gatunku – atrakcyjności formy. Zdarza się, że reportażysta rezygnuje z przedstawienia głosu drugiej strony, czasem zakłóca chronologię zdarzeń, poszukuje właściwych środków wyrazu, aby pobudzić wyobraźnię, emocje, wrażliwość słuchacza, aby mieć go po „swojej stronie”. Dokonuje więc pewnej manipulacji. To wszystko dzieje się w celach estetycznych, funkcja informacyjna schodzi na drugi plan.

Kiedy funkcja estetyczna dominuje nad funkcją informacyjną, słuchacz ma do czynienia z reportażem artystycznym. Wyłonił się on z tradycyjnego reportażu dźwiękowego i przybrał formę łączącą w sobie elementy typowe dla informacji oraz kreacji teatralnej. Aby swojej wypowiedzi nadać artystyczną formę, reportażysta korzysta z radiowych środków wyrazu. Są to między innymi: montaż, efekty dźwiękowe, często nagrani dla potrzeb reportażu aktorzy lub lektor, muzyka, czasem specjalnie do reportażu skomponowana, sposób realizacji, czyli tak zwane zgranie reportażu przy współpracy z realizatorem dźwięku, a czasem i reżyserem. Zdarza się, że do reportażu są wprowadzane postaci fikcyjne, na

przykład głosu sumienia lub obserwator zewnętrzny komentujący prezentowane zdarzenia. Ich wprowadzenie jest bardzo dobrze zaznaczone i odbiorca utworu nie wątpi, że ma do czynienia z postacią wykreowaną.

Atrakcyjność reportażu radiowego jest związana z wyborem formy i sposobu przedstawienia zdarzeń. Już sama materia, którą dysponuje autor, jest specyficzna i wymaga dobrej znajomości warsztatu. Radiowiec pracuje dźwiękiem i z dźwiękiem, operuje dźwiękowym zapisem zdarzeń prawdziwych, dodatkowo słowo funkcjonuje tu w dwóch wymiarach: pojęciowym i brzmieniowym. Reportażysta dysponuje całym arsenałem radiowych środków wyrazu, korzysta z montażu, może dowolnie komponować zebrane nagrania. Kreatorem zdarzeń w reportażu jest jego autor, to on dokonuje ostatecznej selekcji materiału, zestawia ze sobą wypowiedzi, dobiera wszelkie możliwe ozdobniki dźwiękowe. Reportażysta z dźwiękowego tworzywa, zarejestrowanego na taśmie, komponuje utwór radiowy, czyli zorganizowaną według kategorii estetycznych zamkniętą całość, poprzez którą wyraża swój stosunek do rzeczywistości.

Reportaż dźwiękowy, rozpatrywany jako dokument radiowy, powinien zgodnie z definicją gatunku prezentować jak najwierniejszy obraz rzeczywistości. Tymczasem w polskiej radiofonii w ciągu ostatnich kilku lat dały się zauważyć istotne przemiany w obrębie tego gatunku. Z czasem w reportażach zaczęły pojawiać się różne elementy kreacji, w ilości przewyższającej nieraz dźwięk autentyczny. Dokument radiowy powoli przejmował środki wyrazu typowe dla teatru radiowego. Nastąpiło odejście od dźwiękowej rejestracji otaczającej nas rzeczywistości na rzecz kreacji i realizacji zbliżonej do słuchowiska radiowego. Elementy fikcjonalne coraz częściej pojawiały się w dokumentach radiowych, zaczynały stanowić zasadniczą część reportażu; przestały być zaledwie elementem uatrakcyjniającym opowieść, a stały się osią konstrukcyjną. Nastąpiło wyraźne odejście od zasad postulowanych przez polską szkołę reportażu. Do autentycznego dźwięku są dogrywane partie kreowane, wymyślone przez autora, a fikcja zaczyna być tak samo uprawniona jak nagranie rzeczywiste. Wśród najbardziej popularnych zabiegów stylistycznych stosowanych przy realizacji reportażu radiowych pojawiają się następujące elementy kreacji:

- realizacja słuchowiskowa;
- fikcyjne sytuacje;
- fikcyjne postacie;
- fikcyjne dokumenty;
- rozbudowane partie narracyjne<sup>24</sup>.

Tego typu zabiegi stylistyczne są typowe dla reportażu tworzonych przez Katarzynę Michalak z lubelskiej rozgłośni Polskiego Radia. Przykładem może być jej realizacja *Złoty chłopak*<sup>25</sup>. Jest to opowieść o Abrahamie Tuszyńskim, polskim Żydzie z Brzezin, który przed II wojną światową stworzył kinowe imperium w Holandii. W Amsterdamie do dziś stoi zbudowany przez niego Theater

<sup>24</sup> Więcej na ten temat zob. M. Białek, *Radio Documentary in Times of Media Convergence*, w: *Radio: The Resilient Medium*, red. M. Oliveira, G. Stachyra, G. Starkey, London 2014, s. 257–267.

<sup>25</sup> K. Michalak, *Złoty chłopak*, Radio Lublin 2013.

Tuschinski. Ten luksusowy budynek kina znają wszyscy Holendrzy. Rozwój swojego kinowego imperium Tuszyński zaczął w Rotterdamie, gdzie trafił po wyjeździe z rodzinnych Brzezin. W swojej artystycznej opowieści dźwiękowej autorka reportażu, obok nagrań reporterskich, wplata partie typowo słuchowiskowe. Tworzy dźwiękowe przedstawienia charakterystyczne dla Teatru Polskiego Radia, kreuje sceny prezentujące między innymi młodego Tuszyńskiego z żoną w sytuacji, gdy po raz pierwszy w życiu zetknął się z kinem, a także rozmowę Tuszyńskiego z dyrektorem jego kina w Amsterdamie, przed pokazem premierowym. Oczywiście słuchacz nie wie, czy takie sytuacje kiedykolwiek miały miejsce, nikt nie dysponuje przecież dokumentami potwierdzającymi prawdziwość tych scen. W tym przypadku powstały one w wyobraźni autorki na użytek reportażu. Paradoks polega na tym, że ta fikcyjna sytuacja została wykreowana po to, aby uwiarygodnić opowieść, fikcję stworzono na użytek rzeczywistości.

Dziennikarka prowadzi także własną, rozbudowaną narrację, dzięki czemu reportaż stanowi jej osobistą opowieść, w której historia Abrahama Tuszyńskiego miesza się z historią rodziny Katarzyny Michalak. Całość kompozycji została stworzona wokół tej narracji. Reporterka jest coraz bardziej zauroczona postacią polskiego emigranta. Kiedy odkrywa, że był krawcem i pochodził z krawieckiej rodziny, nawiązuje do własnych wspomnień z dzieciństwa spędzonego z dziadkami. Autorka wyjaśnia, że jej dziadek był krawcem, i podobnie jak Tuszyński wspomnienia z dzieciństwa kojarzy z dźwiękiem stukotu maszyny do szycia. Dziennikarka wyrusza w sentymentalną podróż do rodzinnego miasta bohatera, a w podróży towarzyszy jej matka, która okaże się niezwykle istotna w ostatniej scenie reportażu. Reporterka konsekwentnie prowadzi śledztwo dziennikarskie, szukając więcej informacji na temat swojego bohatera. Odwiedza więc Brzeziny i Amsterdam, rozmawia z mieszkańcami o Abrahamie Tuszyńskim, zwiedza muzea, dociera do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Niderlandzkiej. Wszystkie swoje działania relacjonuje w rozbudowanej narracji odautorskiej, dzieląc się przy tym osobistymi refleksjami. Dodatkowo, jako kontrast do współczesnych nagrań, wplata do utworu scenki słuchowiskowe, partie typowe dla teatru radiowego, a także nagrania archiwalne udostępnione przez rozgłośnię Deutschlandfunk. W ten sposób nagrania z Brzezin zostają zestawione z dźwiękiem rotterdamskiego jarmarku sprzed 100 lat i całość zaczyna przypominać słuchowisko dokumentalne.

Działania podobne do opisanych powyżej są od lat prowadzone w radiofoniach Europy Zachodniej, a powstałe w ten sposób dzieła akustyczne są nazywane *feature*. W Polsce tego typu realizacje są określane jako reportaże artystyczne. W ostatnim 25-leciu powstaje ich coraz więcej, a badacze gatunku zauważają, że powoli zacierają się granice pomiędzy reportażem artystycznym i słuchowiskiem dokumentalnym. Przykładem tego może być wspomniany reportaż *Złoty chłopak*, ale także wiele innych realizacji. Wśród nich należy wymienić reportaż Patrycji Gruszyńskiej-Ruman *WINna NieWINna*<sup>26</sup>, w którym partie

<sup>26</sup> P. Gruszyńska-Ruman, *WINna NieWINna*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2009.

słuchowiskowe zajmują połowę czasu realizacji. Jest to dźwiękowa opowieść o byłej więźniarce Oświęcimia, która po wojnie została skazana na karę śmierci za działalność w organizacji Wolność i Niezawisłość (WiN). Opowiadają o niej jej córki, koleżanki i współwięźniarki, jednak całą oś dramaturgiczną stanowią zapiski z pamiętnika głównej bohaterki. Odczytywane przez wynajętą do tego aktorkę, budują teatralną część reportażu, wzbogacają narrację, jest to jednak partia słuchowiskowa. Zbudowana wprawdzie na autentycznym dokumencie, ale poddany zarówno interpretacji, jak i kreacji aktorskiej. Taka realizacja służy uatrakcyjnieniu i wzmocnieniu przekazu dźwiękowego.

Oba wymienione utwory, skonstruowane za pomocą środków charakterystycznych zarówno dla reportażu, jak i słuchowiska radiowego, doskonale wpisują się w obecne trendy światowego *feature*. Oba zostały uznane za dzieła wybitne i zdobyły nagrody. Reportaż *Złoty chłopak* w uznaniu walorów artystycznych został nagrodzony Grand Prix Prezesa Polskiego Radia w 2013 roku, a *WINna nieWINna* otrzymał nagrodę na prestiżowym, międzynarodowym konkursie radiowym Prix Italia w 2009 roku.

## Podsumowanie

Pomimo pojawienia się potężnego konkurenta w postaci Internetu radio pozostało medium niezagrożonym, a narracyjne formy akustyczne, do których zalicza się reportaż dźwiękowy, wciąż się rozwijają, można więc mówić o dobrej kondycji polskiego reportażu dźwiękowego. Polska szkoła reportażu była znana i uznana w świecie. Jej wyjątkowość nadal jest zauważana i doceniana – w ciągu ostatnich 25 lat polskie realizacje zdobyły pięć „radiowych Oskarów” na najważniejszym, światowym konkursie Prix Italia, dwukrotnie otrzymały główną nagrodę na festiwalu Prix Europa oraz czterokrotnie wygrały prestiżowy, międzynarodowy konkurs Premios Ondas<sup>27</sup>.

Ponieważ od 1989 roku zmienił się system medialny w Polsce i same media, za tymi zmianami podążał także reportaż radiowy. Zachował swoją artystyczną formę, uwzględniającą specyfikę medium. Jednak w ostatnich latach daje się zauważyć zjawisko zacierania różnic pomiędzy reportażem (pojmowanym jako artystyczna narracja dźwiękowa) a słuchowiskiem dokumentalnym. Niewątpliwie jest to skutek konwergencji mediów. Wpływ wzorców anglosaskich oraz rozwijająca się współpraca z rozgłośniami zachodnimi spowodowała przekształcanie się reportażu radiowego bazującego tylko i wyłącznie na autentycznych nagraniach (specjalność polskiej szkoły reportażu) w *feature*, gatunek dopuszczający elementy kreacji. W ten sposób w jednym gatunku radiowym łączą się funkcje: informacyjna i estetyczna. W efekcie tej fuzji powstaje produkt z pogranicza dziennikarstwa i sztuki – jego atrakcyjna forma musi uwzględniać specyfikę medium radiowego, którego tworzywem artystycznym jest dźwięk. Reportażysta radiowy potrafi zbudować z niego różne plany akustyczne, wykorzystać

<sup>27</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, dz. cyt., s. 104–105.

efekty dźwiękowe do wywoływania konkretnych skojarzeń wyobrazeniowych u odbiorcy. Dzięki temu oddziałuje na emocje słuchacza, sprawia, że angażuje się on w percepcję, podporządkowując zmysłowi słuchu pozostałe zmysły.

Przywołane w artykule przykłady wskazują, że w przypadku artystycznej formy radiowej, jaką jest reportaż, bardzo istotna jest twórcza selektywność, zamysł autora i przemyślana kompozycja. Ostatecznie to one decydują o atrakcyjności reportażu. Autor, przed przystąpieniem do realizacji, musi rozważyć, jaka konstrukcja będzie w danym przypadku najciekawsza. Jego koncepcja zadecyduje, czy w produkcji finalnym słuchacz otrzyma newsową relację dźwiękową czy artystyczną formę radiową. Z tego powodu reportażyści wciąż poszukują nowych, atrakcyjnych form wypowiedzi. To przecież oryginalność ujęcia tematu sprawia, że powstanie dzieło sztuki radiowej.

### Bibliografia

- Antologia najwybitniejszych reportaży radiowych*, CD 1–7, Polskie Radio S.A. 2004.
- Białek M., *Jak zmieniła się reportaż radiowy?*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas, Warszawa 2015, s. 179–202.
- Białek M., *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Poznań–Opole 2010.
- Białek M., *Radio Documentary in Times of Media Convergence*, w: *Radio: The Resilient Medium*, red. M. Oliveira, G. Stachyra, G. Starkey, London 2014, s. 257–267.
- Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010.
- Drygas M., *Wyzwolić wyobraźnię*, w: *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 307–328.
- Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas, Warszawa 2015.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- McLuhan M., *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
- Radio: The Resilient Medium*, red. M. Oliveira, G. Stachyra, G. Starkey, London 2014.
- Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002.
- Reportaże radiowe**
- Bogoryja-Zakrzewska Hanna, Zozuń Ernest, *Emilia, niewolnica tajemnicy*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2002.
- Bogoryja-Zakrzewska Hanna, Zozuń Ernest, *Kilka wiosennych mgień słupka*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2004.
- Czarkowska Agnieszka, Pietruczuk Alicja, *Cały wasz, czyli o tym, jak przez małą wieś przetoczyła się wielka historia*, Radio Białystok 1998.
- Drygas Maciej, *Testament*, 1992.
- Gruszyńska-Ruman Patrycja, *WINna NieWINna*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 2009.
- Kryswata Jolanta, *Osieroceni*, Polskie Radio Wrocław 2003.
- Michalak Katarzyna, *Złoty chłopak*, Radio Lublin 2013.
- Piłatowska Irena, *Prawda odurócona*, Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia 1998.
- Sekudewicz Anna, *Wdowa*, Radio Katowice 2001.



### Streszczenie

Polska szkoła reportażu radiowego jest ceniona w świecie, o czym świadczą mogą liczne nagrody przyznawane na międzynarodowych konkursach. Zamieszczona w artykule egzemplifikacja ma na celu zaprezentowanie dorobku polskiej radiofonii w zakresie sztuki audialnej powstałej po 1989 roku. Omówienie wybranych reportaży dźwiękowych obejmuje sposób ich realizacji, ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki medium radiowego, oraz wskazanie elementów wyróżniających. Przyjęto także typologię biorącą pod uwagę obszar zainteresowań reportera, dlatego omówiono przykłady z kategorii: reportaż historyczny, polityczny, społeczny, psychologiczny, śledczy i artystyczny. Wskazano, jakie czynniki decydują, że zwykle nagranie reporterskie jest przekształcane w artystyczną formę radiową. Zawarty w artykule przegląd udowadnia, że nadal można mówić o dobrej kondycji polskiego reportażu dźwiękowego, a narracyjne formy radiowe wciąż się rozwijają.

### Selected Examples of Polish Radio Reports

#### Summary

The Polish school of radio journalism has been widely recognized and received awards at numerous international competitions. This article presents the achievements of Polish radio broadcasting in the area of audio art created after 1989. The discussion of particular audio reports covers the methods of production and is particularly focused on the characteristic qualities of the radio medium and on the determination of its distinctive features. Since the article adopts a typology based on the reporters' areas of interest, it investigates the following types of the genre: historical, political, social, psychological, investigational and artistic reports. Factors that determine whether an ordinary report recording can be perceived as an artistic radio form are indicated. The following overview proves that the condition of Polish radio reporting is still satisfactory and that narrative radio forms are still being developed.

