

**Monika Białek**

Uniwersytet Gdański

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5872-0674>

## Reportaż radiowy w czasie pandemii

Radio reportage in times of pandemic

### Abstract

Radio reportage – a genre in journalism mixing news, publicism, and art – has quickly reacted to social changes brought about by the epidemic. This paper aims to present the influence of social isolation (social situation, outside landscape) on radio reportage (changes within the genre). The research discussed in this paper is based on radio reportages that were recorded and broadcast on Polish Radio during the times of social isolation ordained during the pandemic in 2020. Six reportages, recorded by journalists affiliated with the Studio of Reportage and Document of Polish Radio in Warsaw, are analysed in detail. The paper discusses the changes that have taken place in the creative process in terms of topic selection, material gathering, and the realisation of the project.

### Keywords

audio reportage, radio, pandemic, epidemic

### Abstrakt

Reportaż radiowy, gatunek dziennikarski z pogranicza informacji, publicystyki i sztuki, żywo zareagował na zmiany społeczne wywołane czasem epidemii. Celem artykułu jest przedstawienie tego, w jaki sposób stan izolacji (sytuacja społeczna, zewnętrzna) wpłynął na zmiany w reportażu radiowym (zmiany w obrębie gatunku). Materiał badawczy stanowią reportaże radiowe, zrealizowane i wyemitowane w Polskim Radiu, które powstały w okresie izolacji społecznej zarządzonej w czasie pandemii, czyli w roku 2020. Szczegółowej analizie poddano sześć reportaży dźwiękowych, zrealizowanych przez dziennikarzy związanych ze Studiem Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia w Warszawie. W artykule przedstawiono, jak zmienił się proces twórczy w zakresie wyboru tematu, zbierania materiałów oraz sposoby realizacji.

### Słowa kluczowe

reportaż dźwiękowy, radio, pandemia, epidemia

**R**eportaż, łączący w sobie zarówno funkcję informacyjną, jak i estetyczną, powinien stanowić „dobrze udokumentowane sprawozdanie z rzeczywistych zdarzeń, podjęcie aktualnego tematu w relacji reportera, występującego w charakterze obserwatora, świadka, współuczestnika wydarzeń i rekonstruktora (...), przedstawienie rzeczywistych faktów (...)”<sup>1</sup>. Reportaże radiowe, rozpatrywane jako dzieła sztuki audialnej „(...) przyjmują postać zamkniętej kompozycji, o silnie zarysowanych walorach artystycznych. Autor wyraża w nich swój stosunek do rzeczywistości, którą opisuje dźwiękiem”<sup>2</sup>. W niniejszych rozważaniach reportaż radiowy traktowany będzie jako dzieło audialne, mówiące o zdarzeniach prawdziwych, które można rozpatrywać w kategoriach estetycznych, gdzie informacja i artyzm przenikają się, a dziennikarz może przyjąć postawę subiektywną lub obiektywną<sup>3</sup>.

Okres pandemii COVID-19, trwający w Polsce od 20 marca 2020 roku do 15 maja 2022 roku, niewątpliwie był okresem, który przyniósł wiele zmian w przestrzeni publicznej. Dotyczy to także mediów, których rola informacyjna w tym czasie była nieoceniona<sup>4</sup>. Warto przyjrzeć się, jak zmienił się sposób działania reportaży radiowych, którzy jako twórcy dzieł audialnych, musieli odnaleźć się w nowej sytuacji.

Celem artykułu jest przedstawienie w jaki sposób stan izolacji (sytuacja społeczna, zewnętrzna) wpłynął na zmiany w reportażu radiowym (w obrębie gatunku, zmiana estetyki przekazu). Postawiono opisowy cel badawczy, uwzględniający analizę współwystępowania (korelacji) zmian w różnych zmiennych<sup>5</sup>. Materiał badawczy stanowią reportaże radiowe, zrealizowane i wyemitowane w Polskim Radiu, które powstały w okresie izolacji społecznej, zarządzanej w czasie pandemii, czyli w roku 2020. Szczegółowej analizie jakościowej poddano sześć reportaży dźwiękowych, zrealizowanych przez dziennikarzy związanych ze Studiem Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia w Warszawie<sup>6</sup>. Próba analizowanych reportaży

<sup>1</sup> K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 67.

<sup>2</sup> *Popularna encyklopedia mass mediów*, J. Skrzypczak (red.), Poznań 1999, s. 468.

<sup>3</sup> Reportażysta i badaczka, Katarzyna Michalak wymienia cechy reportażu (z rozróżnieniem na reportaż wydarzeniowy i artystyczny), wśród nich, m.in.: aktualność przedstawianego wydarzenia/sytuacji/sprawy, uniwersalność, uwydatnienie idiolektu bohaterów, przemyślana i staranna realizacja. Zob. K. Michalak, *Dźwięk bez fikcji*, Warszawa 2023, s. 23-24.

<sup>4</sup> Zob. A. Paszek, B. Sitko, *Media w obliczu pandemii koronawirusa – nowe trendy i wyzwania. Zarys zagadnień*, „Com.Press”, 2021 nr 4 (2), s. 36-51. <https://doi.org/10.51480/compress.2021.4-2.323> (dostęp 18.02.2024 r.); M. Golińska-Konecko, *Media i dziennikarze w czasach pandemii COVID-19. Na przykładzie olsztyńskim*, „Media-Biznes-Kultura”, 2021 nr 2 (11), s. 39-51.

<sup>5</sup> Zob. M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006, s. 35-36.

<sup>6</sup> „Studio Reportażu i Dokumentu powstało 1 sierpnia 1998 roku jako samodzielna jednostka produkcyjna Polskiego Radia a jednocześnie największa w polskim radiu publicznym struktura profe-

może wydawać się mało reprezentatywna, jednak biorąc pod uwagę, po pierwsze – utrudnienia w pracy dziennikarza, wynikające z restrykcji sanitarnych, po drugie – warunki realizacji reportażu (czasochłonność oraz wymagający proces kreacyjny), liczba sześciu reportażu (pojmowanych jako artystyczna narracja dźwiękowa) okazuje się wystarczająca i odzwierciedlająca opisywane w artykule zmiany w obrębie gatunku. W badaniach zastosowano analizę dyskursu medialnego. Jak zauważa Małgorzata Lisowska-Magdziarz, krytyczna analiza dyskursu „nie bada (...) w oderwaniu od rzeczywistości; do wykonania jej zadań niezbędne jest jednoczesne usytuowanie badanego dyskursu na tle kontekstu społecznego, kulturalnego, ekonomicznego, medialnego, w którym powstały badane teksty”<sup>7</sup>. Analiza i opis badanego dyskursu posłuży do odkrycia w jaki sposób artystyczna narracja dźwiękowa, jaką jest reportaż radiowy, w naturalny niejako sposób, zareagowała na istotne zmiany społeczne, w jakiej przyszło funkcjonować twórcom narracji. To pozwoli wykazać, że opisywany dziennikarski gatunek radiowy jest podatny na odmienne warunki zewnętrzne, a celem analizy będzie ukazanie społecznej i zmiennej natury gatunku. Artykuł odpowie na następujące pytanie badawcze: Jak zmieniał się reportaż radiowy w zakresie: tematyki, sposobu zbierania materiałów oraz realizacji? To trójdziałanie: wybór tematu, zbieranie materiałów, montaż<sup>8</sup> stanowi trzyetapowy proces twórczy przy powstawaniu artystycznych reportażu dźwiękowych.

## 1. Zmiany w zakresie tematyki

Pierwszym i istotnym etapem działania w pracy dziennikarza jest znalezienie odpowiedniego tematu. Szczególnie dla reportażystów ważne jest, aby był to temat oryginalny, mało eksploatowany. Radiowcy zazwyczaj dążyli do tego, żeby konstruować opowieści dźwiękowe o sprawach, wydarzeniach czy osobach, o których do tej pory nic lub niewiele mówiono w mediach. Jak zauważa badaczka gatunku, Kinga Klimczak: „Intencją reportażysty może stać się poszukiwanie tematu wśród źródeł jeszcze niezgłębionych, do końca niepoznanych, albo kontynuacja udokumentowanej już historii, lecz przyjrzenie się jej z nowej (...) perspektywy”<sup>9</sup>.

Jeśli sięgano po tematy newsowe, starano się zaprezentować je w odmienny sposób, różniący się od relacji informacyjnych. Reportażysty, decydujący się na realizację „gorących” tematów, z czołówek mediów, zazwyczaj starali się opracowywać je w odmienny sposób niż dla programów informacyjnych. Ich relacje stanowiły

---

sjonalnie zajmująca się reportażem radiowym. Od kilkunastu lat obecne jest na wszystkich antenach Polskiego Radia”. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/362233,Studio-Reportazu-i-Dokumentu> (dostęp 20.09.2023 r.).

<sup>7</sup> M. Lisowska-Magdziarz, *dz. cyt.*, s. 24.

<sup>8</sup> Zob. K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945-1985)*, Rzeszów 1991, s. 64.

<sup>9</sup> K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 72.

obszerniejsze opowieści, pogłębione o dodatkowe konteksty. W odróżnieniu od dziennikarzy informacyjnych reportażyści nie unikają subiektywnego ujęcia tematu, a ponieważ działają poza rygiem czasowym, mogą pozwolić sobie na dłuższe zbieranie materiałów, poszerzenie opowieści o dodatkowe wątki, dystans czasowy. Dodatkowo artystyczna narracja, jaką stanowi reportaż radiowy, wymaga od twórcy dążenia do oryginalności i wyjątkowości. Można ją osiągnąć między innymi poprzez odpowiedni wybór tematu – odmiennego, ciekawego i mało znanego. Z tego powodu, reportażyści rzadko sięgają po zagadnienia newsowe, którymi żyją serwisy informacyjne. Ich realizacja oceniana jest na 10% ogółu podejmowanych tematów<sup>10</sup>.

---

**Epidemia w sposób oczywisty zdominowała doniesienia medialne. Każdy odbiorca mediów w tym czasie mógł zauważyć, że pandemia i koronawirus to temat, którego dotyczyła większość przekazów dziennikarskich w 2020 roku. Podobnie stało się z reportażem radiowym.**

---

Epidemia w sposób oczywisty zdominowała doniesienia medialne. Każdy odbiorca mediów w tym czasie mógł zauważyć, że pandemia i koronawirus to temat, którego dotyczyła większość przekazów dziennikarskich w 2020 roku. Podobnie stało się z reportażem radiowym. Tak duża reprezentatywność jednego tematu, w tym samym czasie, nie miała do tej pory miejsca w przypadku reportażu. Reportażyści, wierni zasadzie prymarnej – czyli raportowania z rzeczywistości, skoncentrowali się na budowaniu opowieści przedstawiających życie podczas globalnego problemu. Stąd wysoka reprezentatywność tego tematu w reportażu radiowym. Od dziennikarzy, szczególnie w czasie kryzysu, oczekuje się szybkiej informacji. Jednocześnie okres pandemii to czas dynamicznych zmian, kiedy sytuacja zmieniała się z godziny na godzinę. Dodatkowo wzrasta poziom odpowiedzialności za słowo, należy pogodzić ze sobą konieczność rzetelnej informacji z uważnością przed wywołaniem niepotrzebnej paniki. Z takimi wyzwaniem musieli radzić sobie dziennikarze informacyjni. Reportażyści, którzy jak było wspomniane, nie działają pod presją czasu, musieli dostosować się do dynamiki rzeczywistości, przy jednoczesnym ograniczeniu tematycznym. Reportaże, które wówczas powstały, dotyczą tego samego wydarzenia, jednak jest ono relacjonowane z różnych pozycji. Ogólną sytuację grozy, lęku przed nieznanym, swoisty dźwiękowy pamiętnik z pierwszych

---

<sup>10</sup> M. Białek, *Rzeczywistość dźwiękiem spisana. Studia o reportażu radiowym*, Gdańsk 2019, s. 130.

miesiący epidemii prezentuje Olga Mickiewicz-Adamowicz w reportażu „Dźwięki pandemii”<sup>11</sup>. To pandemiczny krajobraz dźwiękowy oddający panującą wówczas atmosferę. Odmienny obraz epidemicznej rzeczywistości przedstawiony jest w reportażu „Radość z ROD-os”<sup>12</sup>. Sielankowy nastrój rodzinnych ogródków działkowych stoi w sprzeczności do świata przedstawionego w „Dźwiękach pandemii”. Atmosfera grozy i niepewności ustępuje radosnym, „swojskim klimatom” i wiosennej naturze. I choć oba reportaże łączy osoba autorki (O. Mickiewicz-Adamowicz), mamy do czynienia z dwoma, przeciwstawnymi opowieściami z okresu pandemii. Te dwa przykłady dobrze obrazują zarówno dynamikę zmieniającej się rzeczywistości i towarzyszącej temu atmosferze (od lęku niepewności do akceptacji i przystosowania) oraz możliwości kreacyjne autorów reportażu, poprzez zmianę pozycji relacjonowania i podejścia do tego samego zagadnienia. Pierwszy z wymienionych reportaży, zachowując walory artystyczne, bardziej wpisuje się w przekaz informacyjny, drugi natomiast jest już bliższy literaturze audialnej, gdzie temat powszechnie znany, realizowany jest w odmiennym kontekście. W tym przypadku dążenie do informacji ustępuje estetyce dźwięku oraz artystycznemu, odmiennemu spojrzeniu na problem. Kolejne dwa reportaże stanowią także parę opowieści prezentujących przeciwstawne przedstawienie tego samego zagadnienia – praca służb medycznych podczas epidemii. „Życie na sygnale” Jakuba Tarki<sup>13</sup> to dźwiękowy zapis pracy ratownika medycznego, pełnej poświęceń, ryzyka, wysiłku, a także bezradności. Jest to opowieść o bohaterze ówczesnego czasu, spersonalizowana, sprowadzona do narracji o jednej osobie, ratowniku Michale. Słuchacz ma możliwość towarzyszenia mu w jego codziennej pracy, pełnej wysiłku i skrajnych emocji, a takie bliskie poznanie sprawia, że rodzi się sympatia i zrozumienie dla bohatera reportażu oraz wdzięczność i uznanie. Odmienną postawę społeczną przedstawia Adam Bogoryja-Zakrzewski w „Agresji strachu”<sup>14</sup>. Autor skupił się na prezentacji agresywnych zachowań wobec medyków, rosnącego niezadowolenia wśród pracowników służby zdrowia oraz szkodliwych działań dziennikarzy, goniących za sensacją. Te dwie narracje, jedna opowieść heroiczna, druga sensacyjna, prezentują akustyczne wycinki z rzeczywistości, dźwiękowe fotografie, które razem zestawione mogą dać pełen obraz czasów epidemii. Stanowią kolejny przykład odmiennego reporterskiego podejścia do tego samego tematu.

<sup>11</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, *Dźwięki pandemii*, 2020.

<sup>12</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, J. Tarka, *Radość z ROD-os*, 2020.

<sup>13</sup> J. Tarka, *Życie na sygnale*, 2020.

<sup>14</sup> A. Bogoryja-Zakrzewski, *Agresja strachu*, 2020.

Polski reportaż radiowy od lat cechuje niezwykle bliskie podejście do człowieka<sup>15</sup>. W tę polską specyfikę wpisuje się reportaż Katarzyny Błaszczyk „Teatr, Rosja, pandemia”<sup>16</sup>, dźwiękowa opowieść o polsko-rosyjskim małżeństwie aktorów, których konieczność izolacji zatrzymała w Rosji, uniemożliwiając im pracę zarobkową. W sposobie podejścia do tematu, opowieść wpisuje się w tradycję polskiego reportażu: przedstawienie bohatera w „bliskim planie”, wraz z jego osobistymi przeżyciami i rozterkami, uzupełnione autorską narracją dziennikarki. Taki sposób prezentacji sprawia, że słuchacz angażuje się emocjonalnie, współprzeżywa, czuje więź z bohaterem, jednocześnie postawa autorki reportażu, która usytuowana jest na zewnątrz opowieści jako obserwator zdarzeń, sprawia, że opowieść odbierana jest jako obiektywna relacja reporterska. Inną postawę w relacji zdarzeń przyjęła Hanna Bogoryja-Zakrzewska w reportażu „Dla Ciebie, Mamo”<sup>17</sup>. Obiektywna relacja w tym przypadku została zastąpiona subiektywną, pełną emocji, opowieścią dźwiękową, zbudowaną wokół codziennych rozmów telefonicznych matki z córką, w okresie pandemicznego zagrożenia. Podkreślić należy, że materiał dźwiękowy reportażu stanowią autentyczne rozmowy reportażystki z matką. Sposób ujęcia tematu pandemii i związanej z nią konieczności izolacji, poprzez wprowadzenie bardzo osobistego wątku, odbiega od zasad polskiej szkoły reportażu<sup>18</sup>. Według jej nieformalnych założeń reportażystki nie powinni realizować nagrań ze swoimi bliskimi, a ich rodzinne relacje nie powinny być ujawniane w opowieści<sup>19</sup>. W tym przypadku ta reguła została złamana przez dziennikarkę, która z prywatnych rozmów telefonicznych stworzyła oś konstrukcyjną reportażu. Jednak, pomimo bardzo osobistego rysu, jest to opowieść uniwersalna, dotycząca problemu, z którym mierzyło się wiele rodzin w czasie izolacji – osamotnienie ludzi starszych oraz bezradność ich najbliższych. Paradoksalnie, ten jeden z najbardziej osobistych reportażów w historii polskiej radiofonii stał się obiektywną opowieścią, z którą mogło identyfikować się wielu słuchaczy. Było to możliwe dzięki oryginalnemu ujęciu tematu, niejako narzuconemu przez restrykcje epidemiczne.

<sup>15</sup> W latach 70. XX wieku warszawska polska szkoła reportażu promowała dźwiękowe opowieści, w których: „Bohaterami byli ludzie uwikłani w rozmaite dramaty, niekiedy bardzo zwyczajni, ale wypowiedane przez nich zdania, wyłowione z rzeki słów, obwieszczały czasem jakąś wielką, ludzką prawdę”. Zob. J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, w: B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, *70 lat Polskiego Radia*, Warszawa 1996, s. 106.

<sup>16</sup> K. Błaszczyk, *Teatr, Rosja, pandemia*, 2020.

<sup>17</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, *Dla Ciebie, Mamo*, 2020.

<sup>18</sup> J. Jankowska, *dz. cyt.*

<sup>19</sup> Odmienne podejście do artystycznych form radiowych prezentowany jest w rozgłośniach zachodnioeuropejskich, gdzie w feature (odpowiednik polskiego reportażu) często wplatanie są osobiste przeżycia reportera oraz jego relacje rodzinne.

## 2. Zmiany w sposobie zbierania materiałów

Kolejnym etapem twórczego działania reportażysty jest zbieranie materiału. W dotychczasowej praktyce dziennikarskiej utrwalonymi sposobami były: nagrywanie relacji świadków, obserwacja i rejestracja zdarzeń, uczestnictwo w wydarzeniach, studiowanie dokumentów<sup>20</sup>. Dodatkowo, reportażyści radiowi, dla których materiały twórczą jest dźwięk, obowiązkowo dokonują rejestracji przestrzeni akustycznej na miejscu zdarzeń, ze szczególnym uwzględnieniem naturalnych efektów akustycznych. Jak zauważa badaczka sztuki radiowej Aneta Wójciszyn-Wasil: „Radio ze względu na specyfikę przekazu dowartościowało fonosferę, czyli akustyczną warstwę rzeczywistości”<sup>21</sup>. W praktyce oznacza to konieczność rejestrowania przestrzeni dźwiękowej, wraz z tworzącymi ją odgłosami. Ponadto, dla dziennikarzy radiowych wyjątkowo ważne stało się bezpośrednie spotkanie z bohaterem lub bohaterami. Istotą takiego osobistego kontaktu jest niewątpliwie możliwość nagrania wypowiedzi, ale jak stwierdza jedna z czołowych polskich reportażystek Katarzyna Michalak, przede wszystkim jest to „sytuacja spotkania, w którym przenikamy do świata emocji naszego rozmówcy”<sup>22</sup>. Doświadczeni reportażyści często dzielą się swoimi metodami, za pomocą których udaje im się zbliżyć do bohatera, otworzyć go i zachęcić do zwierzeń. Jak stwierdza Michalak: „Bliska relacja reporter – bohater jest szczególnie pożądana w procesie powstawania audialnej odmiany reportażu. (...) Reportażysta radiowy powinien nawiązać bliską, ciepłą relację z rozmówcą po to, by nagrana wypowiedź miała charakter osobisty, niekiedy intymny (...)”<sup>23</sup>. Ta umiejętność, balansująca na granicy psychologii i dziennikarstwa, w efekcie umożliwia wędrowkę poprzez światy wewnętrzne bohatera, do której zaproszony zostaje reporter, a następnie słuchacze. Wydawało się, że bez sytuacji bezpośredniego spotkania, relacji osobistej, tego typu zwierzenia nie byłyby możliwe. Wszystko to zmieniło się podczas pandemii. Narzucona izolacja społeczna uniemożliwiła nie tylko kontakt bezpośredni z rozmówcą, ale także obserwację lub uczestnictwo w zdarzeniach, czy korzystanie z dokumentów. Ograniczenia w przemieszczaniu się, konieczność przejścia w tryb pracy zdalnej, dystans społeczny – taka sytuacja to horror dla reportera. Wymusiła ona zmiany sposobu zbierania materiałów na: pozyskiwanie dźwięków online, poprzez komunikatory i nagrywanie rozmów telefonicznych, konieczność korzystania z materiałów już opublikowanych w innych mediach. Brak możliwości bezpośredniego kontaktu z bohaterem reportażu uniemożliwił stworzenie kameralnej atmosfery rozmowy. Źródłem materiału dźwiękowego stał się

<sup>20</sup> Zob. A. Magdoń, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 1993.

<sup>21</sup> A. Wójciszyn-Wasil, *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012, s. 100.

<sup>22</sup> Wypowiedź podczas konferencji „Słowo, dźwięk, cisza. Sztuk audialna i radiowa”, Łódź 8.06.2021 r.

<sup>23</sup> K. Michalak, *Znaczenie językowego nacechowania postaci w reportażu Katarzyny Michalak 'Studnia'*, w: M. Białek, D. Rott (red.), *Radiouczce(L)ni, T 2: Radio w badaniach naukowych*, Siedlce 2020, s. 89.

internet wraz z aktualnymi komunikatami – tymi oficjalnymi, rządowymi oraz nieformalnymi, osobistymi, zamieszczanymi w mediach społecznościowych. Z tych ogólnodostępnych nagrań chętnie skorzystali reportażyści. W reportażach „Życie na sygnale”<sup>24</sup> oraz „Dźwięki pandemii”<sup>25</sup> pojawiają się dźwiękowo zacytowane oficjalne komunikaty przekazane do mediów, nagrania wezwań do pozostania w domach z różnych stron świata, zamieszczone w internecie, a sytuację bezpośredniego spotkania reportażyści zastąpili rozmowami telefonicznymi oraz poprzez komunikatory. Reportaż radiowy, będący do tej pory zaproszeniem do wewnętrznego świata przeżyć bohaterów, zaczął przypominać audycje radiowe typu *call-in (phone-in)*<sup>26</sup>. Pośrednik, jakim stał się komunikator, zakłócił sytuację kameralności i intymności, do której zazwyczaj dążono w reportażu.

---

**Ograniczenia w przemieszczaniu się,  
konieczność przejścia w tryb pracy zdalnej,  
dystans społeczny – taka sytuacja to horror  
dla reportera. Wymusiła ona zmiany sposobu  
zbierania materiałów na: pozyskiwanie dźwięków  
online, poprzez komunikatory i nagrywanie  
rozmów telefonicznych, konieczność korzystania  
z materiałów już opublikowanych w innych  
mediach.**

---

Przykład takiego odmiennego podejścia do zbierania materiałów stanowi reportaż „Dźwięki pandemii”<sup>27</sup>, który jest dźwiękowym zapisem krajobrazu pandemicznego, zbudowanym za pomocą materiałów „zapożyczonych” z internetu, rozmów telefonicznych oraz poprzez komunikatory, a także reporterskich nagrań zrobionych w domu dziennikarki i jej osobistej narracji. Dodatkowo reportaż uzupełniono nagraniami z terenu, wykonanymi nie przez reportażystkę, ale przez jej radiową koleżankę – Beatę Kwiatkowską. W efekcie powstał kolaż dźwiękowy, który sama autorka sytuuje pomiędzy audycją dokumentalną a słuchowiskiem<sup>28</sup>. Nagrane

<sup>24</sup> J. Tarka, *dz. cyt.*

<sup>25</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, *dz. cyt.*

<sup>26</sup> G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 105-108.

<sup>27</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, *dz. cyt.*

<sup>28</sup> Reportaż „Dźwięki pandemii”, czyli pandemiczny krajobraz dźwiękowy, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2514820,Reporta%C5%BC-D%C5%BAwi%C4%99ki-pandemii-czyli-pandemiczny-krajobraz-d%C5%BAwi%C4%99kowy> (dostęp 20.09.2023 r.).



rozmowy telefoniczne stanowią bazę i oś konstrukcyjną reportażu „Dla Ciebie, Mamo”<sup>29</sup>. Oczywiście, tego typu nagrania już wcześniej wykorzystywano w reportażach, stanowiły jednak tylko uzupełnienie opowieści, czasem były sposobem na wprowadzenie nowego bohatera lub sygnałem przeniesienia akcji do innej przestrzeni. Okres izolacji narzucił ograniczenie kontaktów do rozmów na odległość, a to wymusiło niejako zmianę postaw reporterów. Rozmowa telefoniczna czy za pomocą komunikatorów, przestała być wstępem do zbierania materiałów, a stała się pełnoprawnym zapisem dźwiękowym, tworzącym artystyczną narrację. W przypadku przywołanego reportażu autorce udało się uzyskać i przekazać osobisty wymiar prezentowanej historii. Bardzo prywatne rozmowy córki z matką, upublicznione – stały się reprezentatywne dla sytuacji w jakiej znalazło się wielu odbiorców. W ten sposób reportażystka osiągnęła efekt, do którego dążą radiowi twórcy, czyli emocjonalne zaangażowanie i utożsamienie słuchaczy z przedstawioną opowieścią. Konieczność pracy zdalnej wykreowała nowy sposób zbierania materiałów do reportażu dźwiękowych. Reporterzy, z przymusu, zrezygnowali z osobistego nagrywania swoich bohaterów i to im przekazali tę umiejętność, co oznacza, że w miejsce kameralnych rozmów pojawiły się osobiste autonagrania. W reportażu „Teatr, Rosja, pandemia”<sup>30</sup> główny bohater sam nagrywa swoje wypowiedzi, z których później korzysta reporterka, a bohater reportażu staje się niejako dziennikarzem, sam zbiera materiały (w zastępstwie za reporterkę) i przeprowadza wywiad ze swoją żoną. Do przestrzeni artystycznej narracji dźwiękowej wkracza nowy „wytwór pandemicznych mediów” – audiodziennik, który staje się materiałem dla reportażysty. Na tym etapie zbierania materiałów dziennikarz zostaje wyeliminowany. Jego wpływ na rozmówcę jest ograniczony do sugestii pytań i zagadnień. Rozmówca, który do tej pory był prowadzony przez dziennikarza, zyskuje nieograniczoną wolność w konstruowaniu rozmowy, określania jej zakresu, czasu i miejsca nagrania. Pojawia się zatem pytanie o rolę reportera w takiej relacji. Dodatkowo, automatycznie wyłączona zostaje możliwość akustycznego rejestrowania przestrzeni, co w dotychczasowej pracy reportażysty stanowiło istotny element. Ten czynnik zaczyna być uzależniony od wrażliwości dźwiękowej rozmówcy i jego wyłącznej decyzji. Finalnie, dziennikarz musi pracować z otrzymanym surowym materiałem dźwiękowym, na powstanie którego nie miał wpływu. I choć szybkie przystosowanie się reporterów wszystkich mediów do odmiennej sytuacji społecznej, wprowadzenie do głównych przekazu dziennikarskich formuł, które do tej pory pełniły funkcje pomocnicze w komunikacji (łącza internetowe, rozmowy telefoniczne, nagrania z socialmediów), cieszyć może fakt, że po złagodzeniu restrykcji sanitarnych, reportażysty radiowi wrócili

<sup>29</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, dz. cyt.

<sup>30</sup> K. Błaszczyk, dz. cyt.

do wcześniejszych metod zbierania materiałów – czyli wyruszyli w teren z rejestratorami. W ten sposób powstał reportaż „Radość z ROD-os”<sup>31</sup>, sielankowa opowieść o rodzinnych ogródkach działkowych, które w czasie pandemii zmieniły się z post-peerelowskich reliktyw w obiekty pożądania. Dziennikarze wyruszają w teren, prowadzą rozmowy z dumnymi działkowcami, rejestrują przestrzeń akustyczną pełną radosnych, wiosennych odgłosów, odnotowują zmiany w nastawieniu mieszkańców miast. To wszystko stanowi ciekawe elementy reportażu, jednak najistotniejsza wydaje się możliwość powrotu do „normalnego” trybu pracy, możliwość osobistego rejestrowania, kontaktów i zbierania materiałów.

### 3. Zmiany w sposobie realizacji

Realizacja reportażu dźwiękowego to najbardziej kreatywny etap pracy nad dziełem audialnym. Obejmuje on montaż materiału, polegający na eliminacji wątków, które są zbędne dla prezentowanej opowieści oraz usunięciu fragmentów o złej jakości technicznej (w żargonie dziennikarskim nazywanych „brudami”). To moment porządkujący materię, oczyszczający i wartościujący. Teoretyk i praktyk radia, Jerzy Tuszewski ten etap pracy nad reportażem opisał w następujący sposób: „Montaż radiowy to żmudna, czasochłonna i fascynująca praca; to zarówno działanie czyisto techniczne, polegające (...) jak gdyby na ‘wygładzaniu’ rzeczywistości dźwiękowej (...) jak i czynność wybitnie twórcza, koncepcyjna (...)”<sup>32</sup>. Następnie reportażysta porządkuje wybrane fragmenty i układa je według własnej, przemyślanej koncepcji. W ten sposób konstruuje opowieść, nadając się własną chronologię i dynamikę. Powstają poszczególne fragmenty opowieści, zapisane na różnych ścieżkach dźwiękowych, które dopiero w procesie realizacji radiowej (tzw. zgrania) stworzą całość, pełną przenikających się dźwięków i planów akustycznych. Na tym etapie reportażysta współpracuje z realizatorem dźwiękowym. Wcześniej, w latach 70. i 80. XX wieku, zespół osób pracujących nad reportażem poszerzony był o montażystę, a nawet reżysera radiowego. Postęp technologiczny oraz zwiększenie zakresu kompetencji radiowców, sprawiły, że zespół twórczy został ograniczony do reporterów i realizatorów, co nie wyklucza okazjonalnego włączania do procesu twórczego dodatkowych osób (np. kompozytorów czy aktorów). To wszystko sprawia, iż mówiąc o pracy twórczej nad reportażem, mówimy o pracy zespołowej, szczególnie ważnej podczas ostatniego etapu – realizacji dźwiękowej. Okres pandemii i narzucony czas izolacji uniemożliwiły ten rodzaj współpracy. Utrudnienia w korzystaniu ze studia radiowego, brak możliwości pracy z realizatorem oznacza większe usamodzielnienie reportera, konieczność opanowania nowych umiejętności – samodzielnej realizację

<sup>31</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, J. Tarka, *dz. cyt.*

<sup>32</sup> J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002, s. 318.

dźwiękową lub współpracę na odległość, za pośrednictwem łączy internetowych. To niewątpliwie wprowadziło zmiany w procesie realizacji reportażu. Dodatkowo, przy opisanych wcześniej utrudnieniach w zbieraniu materiałów, większe znaczenie ma sposób realizacji oraz montaż i kompozycja. Forma wypowiedzi (sposób prezentacji) staje się ważniejsza niż sama treść, tym bardziej, że tematem dominującym w dyskursie medialnym jest pandemia, a zatem przed reportażystami pojawiło się nowe zadanie – opowiedzenia o tym samym zagadnieniu, w odmienny, atrakcyjny akustycznie sposób. Jak już zostało wspomniane, materiałem w pracy radiowca jest dźwięk, determinizm tego tworzywa wymaga od reportażystów myślenia o planach akustycznych (zamiast wizualnych). Konstruowanie przestrzennych obrazów dźwiękowych wymagało do tej pory dobrej współpracy z realizatorem radiowym, a której w czasie pandemii reporterzy zostali pozbawieni.

---

**Utrudnienia w korzystaniu ze studia radiowego, brak możliwości pracy z realizatorem oznacza większe usamodzielnienie reportera, konieczność opanowania nowych umiejętności – samodzielną realizację dźwiękową lub współpracę na odległość, za pośrednictwem łączy internetowych. To niewątpliwie wprowadziło zmiany w procesie realizacji reportażu.**

---

To wszystko wymusiło na dziennikarzach poszerzenie swoich kompetencji o znajomość technik realizacji. Dodatkowo zmieniła się jakość samej materii dźwiękowej. Radiowcy zostali zmuszeni do korzystania z nagrań zapożyczonych z innych mediów lub nagrywają przez komunikatory, co często oznacza dźwięki o słabej jakości technicznej, z zakłóceniami, przerywnikami („Dźwięki pandemii”, „Agresja Strachu”). Czasem też, z konieczności powierzają nagarnie komuś innemu („Teatr, Rosja, pandemia”, „Życie na sygnale”), tracąc w ten sposób możliwość kontroli nad jakością techniczną nagrania (poziom dźwięku, szumy, zakłócenia w tle). W tradycji polskiej szkoły reportażu postulowano o zachowanie „czystości formy”<sup>33</sup>, co oznaczało nie tylko autentyczność nagrania ale także dbałość o stronę techniczną

---

<sup>33</sup> „(...) dążono, by jedynym tworzywem utworu reportażowego był dźwięk autentyczny (...). Najważniejszy był głos człowieka – bohatera, występującego w swej życiowej roli, którego nagrywano wraz z tłem jego naturalnego środowiska”. Zob. J. Jankowska *Sztuka reportażu radiowego*, w: B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, *70 lat Polskiego Radia*, Warszawa 1996, s. 106.

i dobrą jakość dźwięku. Okres izolacji pozbawił reportażystów nie tylko możliwości zbierania materiału, ale także kontroli nad jego jakością. Przystępując do trzeciego etapu pracy – realizacji dźwiękowej, muszą korzystać z dostępnych im nagrań, często słabych technicznie. Dlatego na tym etapie kreacji uciekają się do znanych już wcześniej radiowych środków wyrazu jak przetwarzanie dźwięku, poprzez poddawanie go różnym deformacjom. W „Dźwiękach pandemii”<sup>34</sup> nagrania reporterskie z domu autorki (np. scena mycia rąk) przeplatają się z wielojęzycznymi komunikatami o wprowadzeniu izolacji, uzyskanymi przez internet, nagrania zrobione przez inną dziennikarkę (Beatę Kwiatkowską), do tego rozmowy zarejestrowane przez skypa, telefon, komunikatory. W tym wszystkim, autorka zamieszcza pozyskane w różny sposób nagrania, przetworzone poprzez deformację, pogłos lub nałożenie innych ścieżek dźwiękowych. Taki sposób realizacji jest zabiegiem estetycznym, wzmacniającym oddziaływanie emocjonalne na odbiorców. Nagrane rozmowy telefoniczne z mamą oraz wywiady przeprowadzone przez komunikatory stanowią trzon reportażu „Dla Ciebie, Mamo”<sup>35</sup>. Słaba jakość techniczna nagrań, przed pandemią byłaby czynnikiem eliminującym je z reportażu lub znacznie ograniczającym zakres ich wykorzystania. W trakcie pandemii, z konieczności, zostają wykorzystane jako materiał kluczowy i pełnoprawny. Analizując reportaże dźwiękowe powstałe w tym czasie, można stwierdzić, że głos pandemiczny to głos przetworzony dźwiękowo, a tzw. „brudy” akustyczne zaistniały w przestrzeni audialnej, na tym samym poziomie co dopracowane technicznie, nagrania reporterskie. Wcześniej jakość techniczna nagrań była decydująca o ich wykorzystaniu. Pandemia ten wymóg zniosła.

## Zakończenie

Okres izolacji wpłynął na zmiany w obrębie reportażu radiowego, zarówno w zakresie wyboru tematu, zbieraniu materiałów jak i sposobie realizacji. Pandemia, jako temat zdominowała wszystkie przekazy medialne, w tym także artystyczne formy radiowe. Wśród reportażystów zwiększyło się zainteresowanie tematyką bieżącą. Po zakończeniu okresu izolacji, nastąpił zwrot ku innym zagadnieniom, które, po okresie izolacji, można było podjąć. Na tym etapie twórczego działania, reportażyści wrócili do sytuacji sprzed epidemii. Inaczej stało się jeśli chodzi o proces zbierania materiałów oraz realizacji. Z perspektywy blisko dwóch lat, można stwierdzić, że do reportażu dźwiękowego na stałe włączono nowe sposoby zbierania materiałów, takie z których wcześniej, ze względu na słabą jakość techniczną, nie korzystano, czyli: nagrania zapożyczone z innych mediów, czy rozmowy nagrane przez komunikatory internetowe. Przykładem takiej realizacji może być reportaż „Las” Piotra

<sup>34</sup> O. Mickiewicz-Adamowicz, *dz. cyt.*

<sup>35</sup> H. Bogoryja-Zakrzewska, *dz. cyt.*

Pawlaka<sup>36</sup>, opowiadający o sytuacji na granicy polsko-białoruskiej i który zdobył główną nagrodę Audionomia Awards 2022 podczas I Ogólnopolskiej Konferencji Reportażu Dźwiękowego. Jury w uzasadnieniu nagrody zauważyło, że: „Strzępy rozmów telefonicznych, dźwięki pozawerbalne i te z wnętrza ludzkiego ciała w zderzeniu z audiosferą lasu i odgłosami przeczesujących las pograniczników – pozwalają nam dotknąć sedna strachu, desperacji i beznadziei. Dzięki perfekcyjnemu wyzyskaniu możliwości dźwięku Autor maksymalnie zbliża nas do przybyszów, wyzwała nie tylko emocje, ale i empatię”<sup>37</sup>. Wyjątkowość tej realizacji polega między innymi na tym, że reportaż powstał tylko i wyłącznie z nagrań dostępnych w internecie. Autor nie był na granicy, nie zbierał osobiście materiałów, wykorzystał to co było dostępne w przestrzeni wirtualnej. W pandemii i po niej kreatorami treści przestali być tylko dziennikarze, dołączyli do nich także odbiorcy mediów, którzy stali się ich uczestnikami. Treści zamieszczane w przestrzeni wirtualnej zaczęto traktować jako materiał informacyjny, ogólnodostępny, a dla reportażystów stanowiący punkt wyjścia do kreowania dzieł audialnych. Dodatkowo nastąpiło wymieszanie ról na etapie zbierania materiałów – dotychczasowi bohaterowie opowieści zastąpili autorów, dokonując autonagrań, które później udostępniano dziennikarzom, stając się współtwórcami przekazywanych treści. Taki sposób zbierania materiałów, zapewne na stałe, wejdzie do procesu tworzenia dzieł audialnych. Paradoksalnie okazało się, że izolacja, zamknięcie fizyczne, poskutkowało otwarciem na nowe możliwości przekazu i wyrazu. Wymusiło to na reportażystach większą samodzielność przy realizacji reportażu, konieczność zdobycia nowych umiejętności oraz większe wyczulenie na sposób przekazywanych treści, estetykę dźwięku i wykorzystywanie radiowych środków wyrazu. Możliwości realizacyjne, jak przetwarzanie, czy deformowanie dźwięku, stały się zabiegiem estetycznym, który mógł ukryć niedoskonałości techniczne nagrań pozyskanych w odmiennych niż do tej pory sposób. Jakość dźwięku ustępuje na rzecz estetyzacji wypowiedzi.

Poczucie lęku i niepewności oraz brak możliwości bezpośredniego kontaktu sprawiły, że media stały się głównym źródłem informacji nie tylko o świecie, ale także o losach bliskich i przyjaciół. Pojawiło się, naturalne w tym przypadku, zainteresowanie mediami internetowymi, w tym komunikatorami i mediami społecznościowymi. Towarzyszy temu zwrot audytywny, który można zaobserwować wśród odbiorców mediów. W takiej rzeczywistości dobrze odnalazł się reportaż dźwiękowy, który na dobre zaistniał w przestrzeni wirtualnej, ale także ewoluował, dostosowując się do kanału przekazu. W internecie zaczęła królować audialna twórczość

<sup>36</sup> P. Pawlak, *Las*, 2022.

<sup>37</sup> <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Audionomia-Awards-2022-Glowna-nagrada-trafila-do-Piotra-Pawlaka-za-audycje-Las,a,227360> (dostęp 25.09.2023).

non-fiction, nazwana podcastem. I chociaż jej początki sięgają wielu lat przed pandemią<sup>38</sup>, na czas izolacji przypada jej rozkwit. Do tego warto dodać zmianę w polskim systemie radiofonicznym, kiedy to podczas pandemii powstało wiele internetowych rozgłośni radiowych, które do swojego programu, na stałe, wprowadziły reportaż dźwiękowy do środowiska podcastów. W tej sytuacji reportaż radiowy przestał być gatunkiem tylko radiowym, nastąpiła zmiana medium i odejście od medium radiowego na rzecz internetu.

## Bibliografia

- Białek M., *Rzeczywistość dźwiękiem spisana. Studia o reportażu radiowym*, Gdańsk 2019.
- Golińska-Konecko M., *Media i dziennikarze w czasach pandemii COVID-19. Na przykładzie olsztyńskim*, „Media-Biznes-Kultura”, 2021 nr 2 (11), s. 39-51.
- Jankowska J., *Sztuka reportażu radiowego*, w: B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, *70 lat Polskiego Radia*, Warszawa 1996, s. 101-111.
- Jędrzejewski S., *Od radia Marconiego do mediów strumieniowych*, Warszawa 2020.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006.
- Wolny K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945-1985)*, Rzeszów 1991.
- Magdoń A., *Reporter i jego warsztat*, Kraków 1993.
- McLeish R., *Produkcja radiowa*, Kraków 2007.
- Michalak K., *Dźwięk bez fikcji. O radiowym reportażu artystycznym*, Warszawa 2023.
- Michalak K., *Znaczenie językowego nacechowania postaci w reportażu Katarzyny Michalak 'Studnia'*, w: M. Białek, D. Rott (red.), *Radiouczce(L)ni, T 2: Radio w badaniach naukowych*, Siedlce 2020, s. 88-99.
- Paszek A., Sitko B., *Media w obliczu pandemii koronowirusa – nowe trendy i wyzwania. Zarys zagadnień*, „Com.Press” nr 4 (2), 2021, s.36-51. <https://doi.org/10.51480/compress.2021.4-2.323>
- Popularna encyklopedia mass mediów*, J. Skrzypczak (red.), Poznań 1999.
- Stachyra G., *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.
- Stachyra Grażyna, *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2019, nr 4, s. 71-89.
- Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006.
- Wójciszyn-Wasil A., *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*, Lublin 2012.

## Netografia

- Audionomia Awards 2022. Główna nagroda trafiła do Piotra Pawlaka za audycję „Las”*, <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Audionomia-Awards-2022-Glowna-nagroda-trafila-do-Piotra-Pawlaka-za-audycje-Las,a,227360>
- Reportaż „Dźwięki pandemii”, czyli pandemiczny krajobraz dźwiękowy*, <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/2514820,Reporta%C5%BC-D%C5%BAwi%C4%99ki-pandemii-czyli-pandemiczny-krajobraz-d%C5%BAwi%C4%99kowy>

<sup>38</sup> Zob. G. Stachyra, *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, nr 4, s. 71-87.

*Studio Reportażu i Dokumentu*, <https://reportaz.polskieradio.pl/artukul/362233,Studio-Reportazu-i-Dokumentu>

### **Reportaże radiowe**

Błaszczyk Katarzyna, *Teatr, Rosja, pandemia*, 2020. (<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/2531732,%22Teatr,-Rosja,-pandemia%22----reporta%C5%BC-Katarzyny-B%C5%82aszczyk>)

Bogoryja-Zakrzewska Hanna, *Dla Ciebie, Mamo*, 2020. (<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/2486663,dla-ciebie-mamo-hanna-bogoryjazakrzewska>)

Bogoryja-Zakrzewski Adam, *Agresja strachu*, 2020. (<https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2509102,hejt-wobec-medykow-%E2%80%93-skala-i-przyczyny>)

Mickiewicz-Adamowicz Olga, *Dźwięki pandemii*, 2020. (<https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2514820,Reporta%C5%BC-D%C5%BAwi%C4%99ki-pandemii-czyli-pandemiczny-krajobraz-d%C5%BAwi%C4%99kowy>)

Mickiewicz-Adamowicz Olga, Tarka Jakub, *Radość z ROD-os*, 2020. (<https://reportaz.polskieradio.pl/artukul/2526002>)

Tarka Jakub, *Życie na sygnale*, 2020. (<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/2602497,zycie-na-sygnale-reportaz-jakuba-tarki-posluchaj>).

### **Biogram autorki**

**Dr Monika Białek** – adiunkt w Instytucie Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Gdańskiego. Naukowo zajmuje się komunikacją medialną, ze szczególnym uwzględnieniem przekazu radiowego oraz artystycznych form audialnych. Zawodowo była związana z Polskim Radiem. Jest autorką książek *Polski reportaż radiowy: wybrane zagadnienia* (2010), *Rzeczywistość dźwiękiem spisana: studia o reportażu radiowym* (2019), a także wielu artykułów naukowych poświęconych artystycznym formom radiowym. Kontakt: [monika.bialek@ug.edu.pl](mailto:monika.bialek@ug.edu.pl)