

Kinga Klimczak*
Paulina Czarnek*

Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym

Reportaż radiowy to dzieło w swej naturze polifoniczne. Wykorzystując dostępne mu werbalne i akustyczne środki wyrazu, opowiada on pewną historię dokumentującą rzeczywistość z wszystkimi jej aspektami. Tematem reportażu jest zawsze realność, gatunek ten powinien stronić od fikcji i dbać o autentyczność przekazu. Dokument radiowy w sposób wyjątkowy stara się dotrzeć do słuchacza – przekazuje mu określone informacje o świecie przy jednoczesnym poruszaniu jego emocji, uczuć czy zmysłu estetycznego. Dokonuje tego na drodze tworzenia w umyśle odbiorcy obrazów rzeczywistości, które tak silnie oddziałują na człowieka. Potwierdzają to słowa Macieja Józefa Kwiatkowskiego:

[...] reportaż ma być obrazem, a więc w pewnym sensie artystycznie przetworzonym obrazem rzeczywistości, ujętym w formę umożliwiającą korzystanie z niego innym ludziom i mającą dostarczyć tym odbiorcom wzruszeń estetycznych¹.

Owo przetworzenie odbywa się z wykorzystaniem środków charakterystycznych dla różnych dziedzin sztuki.

Tak więc reportaż jest gatunkiem dziennikarskim wychodzącym poza granice informacji i komentarza i wkracza na pole gatunków artystycznych: literatury pięknej, dramatu, muzyki. Reportaż dźwiękowy, w którym słowo ma nie tylko walor tekstu, lecz także interpretacji, w którym ze słowem współdziała muzyka i efekt akustyczny, podlega tym wymogom estetycznym w jeszcze większym stopniu niż reportaż pisany².

Zaznacza się tutaj bardzo istotny fakt wykorzystywania przez autorów reportażu środków artystycznych właściwych m. in. literaturze czy muzyce. Cecha ta nie występuje jednak w równym stopniu we wszystkich reportażach. Znajdują się bowiem w ich gronie zarówno audycje kilkuminutowe, stanowiące krótkie relacje o bieżących sprawach, oraz dłuższe formy, traktujące podjęty temat w sposób dokładny i wszechstronny. Niewątpliwy jest jednak fakt, iż zabiegi o walorze estetycznym można dostrzec na gruncie reportażu, w tym również radiowego. Zwracali na to uwagę liczni badacze tego gatunku.

* Uniwersytet Łódzki.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ M. J. Kwiatkowski, *Reporterskie formy radiowe i szkolenie reporterów i sprawozdawców radiowych*, Warszawa 1965, s. 17.

² Tamże.

Tą stroną [wiernością w stosunku do opisywanej rzeczywistości – przyp. autorek] reportaż tkwi mocno w dziennikarstwie, co nie wyklucza jednak faktu, że wiele współczesnych i dawnych reportaży ma trwałą wartość literacką i jako takie przejdą do historii literatury³.

Autor uzasadnia również, jakie elementy mogą zagwarantować tak wysoki poziom artystyczny danego tekstu.

Stało się tak dlatego, że opierając się na rzeczywistych faktach, reporter wzbogacił temat indywidualnym, osobistym potraktowaniem, a także przedstawił treść w sposób obrazowy, obliczony raczej na wyobraźnię odbiorcy, na powstanie przeżyć emocjonalnych, zbliżonych do artystycznych wzruszeń, jakie daje obcowanie z literaturą i sztuką⁴.

Badacz wyraźnie podkreśla więc znaczenie reportażu w wywoływaniu w ludziach przeżyć estetycznych, jakie ujawniają się w kontakcie ze sztuką. Można to osiągnąć, wykorzystując m.in. siłę oddziaływania muzyki. Jak pisał Anthony Storr⁵, posiada ona zdolność przekazywania wielu różnorodnych emocji i treści, przy czym wyjątkowość muzyki wynika z jej uniwersalności, a jednocześnie nieprzekładalności na żaden inny język. Pomimo tego, że konkretne kompozycje tworzone są przez autorów z różnych zakątków świata, odrębne indywidualności posiadające własny system wartości czy sposób ekspresji, to zasadniczo odbiorcy nie mają większego problemu z ich intuicyjną interpretacją. Jest to szczególnie wyraźne w momencie osadzenia fragmentów muzycznych w pewnym kontekście, a dzieje się tak przecież w przypadku omawianego gatunku.

Edwin Brys, jeden z wykładowców mistrzowskiej szkoły dokumentu audialnego, stworzonej przez Europejską Unię Nadawców⁶, poszedł nawet nieco dalej. Stwierdził bowiem, że muzyka nie tyle stanowi istotny element dzieła radiowego, co sam reportaż audialny (jako pewna spójna całość) jest rodzajem kompozycji ze względu na swoją dźwiękową naturę. Pisał:

Każdy reportaż jest muzyczną kompozycją, nawet jeśli nie zawiera w sobie ani jednej nuty. Tembr głosów, regionalne akcenty, różne rytmy wypowiedzi, dźwięki otoczenia, zmiany rytmu będące efektem procesu montażu, polifonia kilku warstw dźwiękowych, struktura narracyjna, budowanie napięcia – to wszystko elementy całości, która jest dowodem na to, że każdy reportaż stanowi odrębny i swoisty utwór muzyczny⁷.

³ Tamże, s. 4.

⁴ Tamże.

⁵ A. Storr; podaję za: E. Brys, *The mechanics of emotions*, EBU Radio Documentary Masterschool 2002–2003, tekst powielony w posiadaniu autorek.

⁶ EBU Radio Documentary Masterschool to projekt skierowany do młodych twórców radiowych zajmujących się reportażem, którzy przez rok, pod okiem znawców gatunku, pracują nad zrealizowaniem wybranego przez siebie tematu. Biorą oni jednocześnie udział w spotkaniach, wykładach poszerzających ich wiedzę i umiejętności radiowe. Spośród polskich twórców wzięły w niej udział m.in. Katarzyna Michalak (Polskie Radio Lublin), Monika Hemperek (Polskie Radio Lublin) czy ostatnio Katarzyna Błaszczuk (Studio Dokumentu i Reportażu Polskiego Radia w Warszawie).

⁷ E. Brys, *Melomania. Music in features*, EBU Radio Documentary Masterschool 2002–2003, tekst powielony w posiadaniu autorek. W oryginale: „Even without a single note of music, every documentary is virtually a musical composition in itself. The timbre of voices, regional accents, variations in speech rhythms, extraneous sound, rhythmic changes in editing, the polyphony of several layers of sound, narrative structure and the development of tension, are in themselves all elements of composition that ensure that each documentary constitutes a separate and specific song”.

Przytoczone stwierdzenie wydaje się w pełni uzasadnione, biorąc pod uwagę fakt, iż dokument audialny, poza niezwykle istotnym przekazem słownym, oddziałuje przecież głównie poprzez dźwięki. Jest więc strukturą wielogłosową, na którą składają się wspomniane składniki wyróżniające reportaż radiowy na tle odpowiedników tego gatunku oferowanych przez prasę, literaturę, internet czy nawet telewizję (tu wprawdzie również słyszymy dźwięki, głosy, ale zawsze towarzyszy im obraz, który niejako „przykrywa” elementy foniczne i zmniejsza ich siłę oddziaływania). Dość podobne podejście, w odniesieniu do słuchowiska wprawdzie, ale dające się przełożyć chyba również na grunt reportażu, prezentuje Aleksandra Pawlik:

[...] można postrzegać słuchowisko w kategoriach wariantu muzyczności i postrzegać jego rytmiczność jako wartość wspólną różnym formom szeroko rozumianej sztuki audialnej⁸.

Zofia Lissa zastanawiając się nad kwestią, czy muzyka jest tylko sztuką asemantyczną, stwierdza – negatywie odpowiadając na zadane pytanie – iż „[...] struktury dźwiękowe mogą spełniać funkcje intencjonalne specjalnego typu”⁹. Analizując przedmiotowość utworów muzycznych, badaczka dzieli muzykę w ogóle na programową i absolutną. Rozróżnienie to – a ściślej rozważania dotyczące tych odmian – pozwala na porównanie ich z fonicznymi elementami struktury reportażu radiowego. I tak muzyka programowa zdaje się funkcjonować na zasadzie akustycznych elementów, zaś absolutna tak jak ogólna warstwa muzyczna w tekście audialnym. Uzasadnijmy tę paralełę.

Muzyka programowa swoją warstwą foniczną ilustruje jakieś zjawisko rzeczywiste (szum morza, odgłosy pracy jakiejś maszyny itp.), dlatego „[...] posiada w swej strukturze ogólną jakość [...], analogiczną do jakości akustycznej ilustrowanego zjawiska”¹⁰. Ten rodzaj reprezentacji oparty jest na zasadzie podobieństwa ogólnej postaci muzycznej do przedmiotów reprezentujących i ma charakter onomatopeiczny. Desygnatem tematów muzycznych mogą być w tym sensie różne zjawiska wzrokowe i ruchowe¹¹. Podobnie dzieje się w płaszczyźnie elementów fonicznych reportażu radiowego. Dźwięki akustyczne implikują realne zjawiska, a tym samym ukonkretniają środowisko życia bohatera, ale również jego samego. Stają się pierwiastkami budowy jego dźwiękowego portretu. Tym samym niosą ogromną wartość znaczeniową, kierując odbiorczą postawę adresata. „Jest to podstawa semantyczna, u której podstaw leży skierowanie intencji słuchacza na typ przedmiotów przedstawionych poprzez układy dźwiękowe”¹² – słusznie zauważa Lissa. Ale prócz funkcji komplementarnej i tworzenia swoistej audioscenografii, dźwięki foniczne pełnią w konstrukcji reportażu wiele innych ról¹³. Współtworzą oś dramaturgiczną (funkcja

⁸ A. Pawlik, *Słuchowisko w zmieniającej się rzeczywistości medialnej (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, pod red. G. Stachyry i E. Hejno-Pawlak, Lublin 2011, s. 280.

⁹ Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*, „Mysł Współczesna” 1948, nr 10, s. 277.

¹⁰ Tamże, s. 279.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 280.

¹³ O wszystkich funkcjach pisze S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 59–62.

dramaturgiczna), integrują następujące po sobie sceny (funkcja konstrukcyjna), przypominają – na zasadzie skojarzeniowej – minione zdarzenia i postacie (funkcja asocjacyjna), ale także wywołują emocjonalne i estetyczne przeżycie (funkcja emocjonalna i estetyczna).

Muzyka absolutna z kolei wyraża zjawiska psychiczne, ale nie na zasadzie reprezentacji wprost, ale na prawidłach symbolicznych. Między strukturą dźwiękową a treścią psychiczną, jaką implikuje, nie obserwujemy podobieństwa materii¹⁴.

Układ dźwiękowy wyrażający czerpie swą jakość postaciową (swoją strukturę) dźwiękową z jakości postaciowej ruchów wyrazowych [...], które są znakiem jakichś aktualnie zachodzących w człowieku zjawisk psychicznych¹⁵.

Ta semantyzacja dzieje się automatycznie, na zasadzie pewnej specyficznej dla tej relacji konwencji kulturowej. Jednak wyrażalność symboli muzyki absolutnej zależna jest od odbiorcy, od jego nastawienia, ale także znajomości „systemu odniesień”, w którym dzieło funkcjonuje. W przypadku reportażu radiowego, jak i innego dzieła, którego frazy muzyczne są jednym z elementów konstrukcyjnych, odbiór i odczytanie kolejnych struktur muzycznych zależy także od zrozumienia roli innych składników tworzywa, od ich wzajemnej relacyjności. Bardijewska zauważa, iż muzyka wnosi do utworu stereotypowe konotacje, dzięki którym odbieramy treść całości (lub fragmentu) jako radosną, smutną, wzniosłą czy liryczną. Muzyka „staje się tym samym ważnym składnikiem znaczeń w dziele radiowym, tworząc wraz z innymi elementami fonicznymi złożone pole semantyczne”¹⁶.

Obie te odmiany muzyki, a tym samym ich funkcje, często współistnieją w płaszczyźnie kompozycyjnej reportażu radiowego, stanowią bowiem w całości warstwę akustyczną dzieła. Warto jednak podkreślić istniejącą między muzyką absolutną a programową różnicę:

w muzyce absolutnej struktury dźwiękowe ujawniają słuchaczom jakieś najbardziej ogólne typy jakości uczuciowych, w muzyce programowej skierowują intencję słuchaczy w pewnych tylko momentach na konkretne przebiegi przedstawione, a poprzez nie dopiero ku jakościom emocjonalnym¹⁷.

W tekście zaprezentowane zostaną wybrane funkcje muzyki absolutnej, idąc za rozróżnieniem Lissy. Irena Piłatowska, reportażystka kierująca obecnie Studiem Dokumentu i Reportażu Polskiego Radia w Warszawie, posłużyła się właśnie typologią autorstwa tej badaczki do zanalizowani roli muzyki w reportażu.

Zawsze materia reportażysty jest oryginalnie nagrany materiał dźwiękowy, który może być potem na różny sposób przetwarzany i muzyka używana w przeróżnych funkcjach. Wymienię choćby kilka z nich: audioscenografia (czyli budowanie prze-

¹⁴ Z. Lissa, dz. cyt., s. 281.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ S. Bardijewska, dz. cyt., s. 59.

¹⁷ Z. Lissa, *Muzyka i film. Studium pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, [w:] *taż, Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 242.

strzeni dźwiękowej), znacznik czasu, komentarz odautorski, kontrapunkt, środek jednoczący formalnie różne wątki, element dynamizujący opowieść, środek do rozciągniętej w czasie kontemplacji nastroju, emocji, czy innego rodzaju przekazu autorskiego, wreszcie – środek wyniesienia opowieści na inny poziom niż linearny przekaz¹⁸.

– pisała.

Rozważania te niech posłużą za punkt wyjścia do zanalizowania roli muzyki we współczesnych reportażach radiowych stworzonych przez polskich reportażystów w ostatnim dziesięcioleciu.

Muzyka niejednokrotnie staje się tematem radiowej opowieści. Zdarzyło się tak m.in. w przypadku reportażu *Modlitwa zapomnianej* Katarzyny Michalak i Doroty Hałasy oraz *Drogi dźwięku* autorstwa Julii Prus. *Modlitwa zapomnianej* to historia XIX-wiecznej polskiej kompozytorki Tekli Bądarzewskiej, która w Polsce znana jest jedynie muzykologom, historykom sztuki. Dodatkowo, jej twórczość uważa się za przejaw „sztuki naiwnej” reprezentującej raczej niskie walory artystyczne. Tymczasem w odległej Japonii jedna z kompozycji Bądarzewskiej, zatytułowana *Modlitwa dziewicy*, stanowi obowiązkowy element edukacji muzycznej uczniów na wczesnym etapie nauki, a jej elektroniczna wersja emitowana jest w tokijskim metrze. Fenomen popularności tego utworu postanowiły zbadać polskie reportażystki, w wyniku czego powstało dzieło radiowe wyróżnione główną nagrodą na prestiżowym festiwalu Prix Italia w 2009 roku. *Modlitwa zapomnianej* to audycja starająca się odnaleźć jakiegokolwiek ślady życia i twórczości polskiej kompozytorki zarówno w Polsce, jak i na świecie. Jednym z bohaterów opowieści jest Yukihisa Miyaama – Japończyk zarażony miłością do Bądarzewskiej przez swoją mamę, który postawił sobie za cel odnalezienie utworów pianistki i pokazanie ich światu. To właśnie dzięki niemu dziennikarce udało się dotrzeć do wielu faktów z życia autorki *Modlitwy dziewicy*. Reportaż stanowi więc swego rodzaju dokument próbujący pokazać, kim tak naprawdę była Tekla Bądarzewska, ale również uniwersalną opowieść o życiu, polskiej i japońskiej kulturze i wyjątkowym świecie dźwięków.

W sposób oczywisty muzyka staje się więc bohaterem analizowanego reportażu. Tym samym przybliżyła on współczesnemu odbiorcy pewien wycinek z historii sztuki, realizując jednocześnie kulturotwórczą funkcję medium audialnego.

Fenomen radia jako narzędzia upowszechniania muzyki poważnej wynika stąd, że nie wymaga ono od słuchacza znawstwa, że odformalizowuje kontakty z muzyką, czyniąc je bardziej intymnymi, bezpośrednimi, naturalnymi i żywiołowymi, że wzmaga reakcje emocjonalne na muzykę¹⁹.

Audycja Katarzyny Michalak i Doroty Hałasy przyczyniła się do wyprowadzenia z cienia postaci Tekli Bądarzewskiej, „odkurzenia” jej życiorysu

¹⁸ I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/flash/LAPR/pdf/k1_e11_reportaz_jako_artystyczny_gatunek_radiowy.pdf, s. 5 [dostęp: 25.11.2011].

¹⁹ M. Białas, *Radio w upowszechnianiu wielkiej muzyki*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, pod red. G. Stachyry i E. Hejno-Pawlak, Lublin 2011, s. 307.

i zaprezentowania go szerokiemu audytorium nie tylko w Polsce, ale i poza granicami kraju. Siła oddziaływania *Modlitwy zapomnianej* zasadza się zaś na tym, że autorkom udało się stworzyć interesująco skonstruowane dzieło o życiu, posiadające nie tylko walory natury poznawczej, ale również estetycznej i emocjonalnej. W reportażu wielokrotnie wybrzmiewa utwór Bądarzewskiej, przy czym za każdym niemalże razem w nieco odmiennej roli i kontekście. Raz stanowi on element konstrukcyjny – chociażby w postaci kłamry kompozycyjnej spinającej opowieść czy składnika delimitacji, kiedy indziej pozwala na ujście emocji, daje chwilę na zastanowienie czy wprowadza w klimat czasów, o których opowiada reportaż, pełniąc tym samym funkcję ilustracyjną.

W nagrodzonym stypendium im. Jacka Stwory reportażu *Drogi dźwięku* Julii Prus²⁰ warstwa muzyczna jest nie tylko osią konstrukcyjną, ale i tematem opowieści, wszak audycja to dźwiękowa sylwetka Urszuli Dudziak. Warstwa muzyczna jest niezwykle rozbudowana. Składają się na nią, prócz śpiewu bohaterki, wszelkie dźwięki i piosenki odzwierciedlające muzyczne fascynacje Dudziak i charakteryzujące rozwój jej kariery zawodowej. Dlatego dźwiękową odpowiedzią na wspomnienie artystki o tym, iż zawsze chciała się nauczyć *Etiudy rewolucyjnej*, jest fragment kompozycji Chopina; wypowiedzanemu przez Dudziak zdaniu: „usłyszałam głos Billie Holiday i właściwie zmarłam wtedy” towarzyszy oczywiście piosenka amerykańskiej śpiewaczki jazzowej. W słownej i muzycznej reminiscencji poznajemy też Ellę Fitzgerald i Krzysztofa Komekę. Muzyka jest wszechobecna, nie jest ilustracją słowa mówionego, tworzy drugą, obok werbalnej, niezbędną warstwę narracyjną. Nastrój płaszczyzny fonicznej zmienia się tak, jak ewoluuje charakter opowieści Urszuli Dudziak. Inna muzyka towarzyszy wspomnieniu o śmierci Jerzego Kosińskiego, inna, kiedy artystka zdradza, jak odkryła moc swego głosu.

Fonia rytmizuje audycję. Krótkie cięcia montażowe i zestawienia kontrastowych melodyjnie fragmentów muzycznych nadają reportażowi dynamikę. Julia Prus bawi się dźwiękiem tak, jak w pracy zawodowej robi bohaterka jej reportażu. Granica między warstwą werbalną a dźwiękową jest tu bardzo krucha, przekracza ją sama Dudziak, która momentami z opowieści mówionej przechodzi w tę śpiewaną.

Wielofunkcyjność muzyki odkrywa też „opowieść szpiegowska” Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej i Ernesta Zozunia *Kilka wiosennych mgnień słupka*. Sfera akustyczna stanowi jeden z prymarnych czynników stylizacyjnych, demonizuje niedorzeczności polskiego prawodawstwa i podpowiada, „co tak naprawdę autor miał na myśli”. Tym samym podnosi wagę podtekstów.

Kilka wiosennych mgnień słupka to historia szczawnickiego słupka bezprawnie wkopanego w drogę przez mieszkankę wsi – „wściekłą babę” – tak, aby nikt przez drogę nie mógł przejechać. Słupek ten uprzykrza życie głównemu bohaterowi reportażu – Janowi Mytkosowi – ponieważ zagradza dojazd do przyszej posesji, którą bohater chce wybudować na krańcu Szczawnicy. Dlaczego „wściekła baba” wkopała słupek? Na podstawie jakiego zapisu prawa tego

²⁰ Autorka otrzymała nagrodę w 2006 r.

dokonała? I jak skutecznie pozbyć się niechcianego drağa? – na te pytania próbują odpowiedzieć dziennikarze śledczy. A dynamiki tej historii szpiegowskiej nadaje muzyka. Warstwa foniczna ma dwojaki charakter odpowiadający różnym nastrojom opowieści: rosyjska ballada kontrastuje z dynamiczną muzyką określającą tempo rozgrywanego się śledztwa. Z jednej strony jesteśmy więc w świecie totalnego rozleniwienia, także w sensie nierespektowania zapisów prawa, z drugiej uczestniczymy w ożywionej kryminalnej zagadce. Fonia antycypuje warstwę werbalną, tym samym informuje słuchacza, w jaką sferę opowieści zaraz się przeniesie.

Muzyka współgra ze słowem i nadaje rytm całości; jest też wyraźnym elementem stylizującym i wyolbrzymia absurdu polskiego systemu prawnego.

Wybitna polska reportażysta radiowa Janina Jankowska w lekcji drugiej *Internetowej Szkoły Reportażu*²¹ radzi, by muzyka tworzyła atmosferę tekstu audialnego, nadbudowywała kolejne znaczenia nad te wynikające z przekazu słownego i nie stanowiła li tylko przerywnika. W sposób sugestywny muzyka współkreuje klimat *feature* Cezarego Galka, pt. *Znajdziesz mnie w szeptach traw*, nagrodzonego na festiwalu Dwa Teatry Sopot 2003 za najlepszą rolę kobiecą oraz Grand Prix KRRiT Kazimierz 2002. Reportaż ten opowiada historię Tamary Zwierzyńskiej-Matzke – dziennikarki telewizyjnej, która m.in. stworzyła dla TVP cykl dokumentalny *Szpital Dzieciątka Jezus* prezentujący historie pacjentów tytułowego szpitala. Pewnego dnia Tamara dowiaduje się, że sama jest chora na nowotwór. Od tego momentu rozpoczyna się długa, nierówna i przegrana niestety walka, w której bohaterkę wspiera jej mąż Sven. Reportaż nagrany został już po śmierci Tamary na podstawie jej pamiętników, korespondencji i wspomnień Svena. Cezary Galek stworzył w ten sposób poruszającą historię z wyczuciem opowiadającą o tak intymnych kwestiach jak choroba czy śmierć.

Istotnym elementem *Znajdziesz mnie w szeptach traw* jest motyw muzyczny towarzyszący słuchaczowi przez cały czas trwania reportażu. Niekiedy pojawia się on w tle wspomnień Svena czy opowieści Tamary, ale szczególnie mocno kompozycja ta wybrzmiewa w momencie, gdy słuchacz dowiaduje się o śmierci bohaterki. Napięcie całej tej sceny zbudowane zostało właśnie z wykorzystaniem muzyki, która stopniowo narasta wraz ze zbliżaniem się do tego trudnego emocjonalnie momentu, by wreszcie wybrzmieć, już samodzielnie, w chwili odejścia Tamary. Wówczas odbiorca przez kilkadziesiąt sekund słyszy jedynie kolejne takty wspomnianego utworu, budujące nastrój opowieści, dające czas na poradzenie sobie z emocjami towarzyszącymi słuchaczowi, stopniowe wyciszenie się. Zastosowana w tej części reportażu muzyka wstrzymuje bieg zdarzeń i w sposób niedosłowny wyraża to, co niewyraźalne werbalnie. Dzieje się tak dzięki szczególnej, emocjonalnej pojemności muzyki, która w połączeniu z pozostałymi składnikami kompozycyjnymi reportażu nabiera nowych znaczeń²². Pokazuje ona koniec pewnego etapu w opowieści Galka, ale przede wszystkim

²¹ J. Jankowska, *Internetowa Szkoła Reportażu*, lekcja 2, http://www.tnn.pl/Internetowa_szko%C5%82a_reporta%C5%BCu_Janiny_Jankowskiej,2062.html [dostęp: 25.11.2011].

²² A. Sulek, *Słowo – dźwięk – muzyka: tworzywo radia*, [w:] *Media a wyzwania XXI wieku*, pod red. M. Bonikowskiej, Warszawa 2009, s. 62.

w życiu Svena, uzmysławia dramatyzm tej chwili i wreszcie stanowi niedookreślone znaczeniowo miejsce, które każdy odbiorca może wypełnić towarzyszącymi mu w trakcie słuchania emocjami²³.

Muzyka jako element obrazujący uczucia bohaterów i symbolizujący związek dwojga kochających się osób pojawia się z kolei w reportażu Katarzyny Michalak zatytułowanym *Zobaczyć wszystko, dojść wszędzie*. Audycja ta zdobyła nagrodę im. Witolda Zadrowskiego za najlepszy radiowy reportaż artystyczny w 2005 roku oraz została wyróżniona w Ogólnopolskim Konkursie Reportażystów „Wspólna Europa” 2006. Opowiada ona historię Ani – niepełnosprawnej ruchowo, sparaliżowanej dziewczyny oraz niewidomego Grzegorza. Tych dwoje ludzi tworzy wyjątkowy związek ciał i dusz. Ania próbuje bowiem być oczyma dla swojego partnera, Grzegorz zaś umożliwia jej poruszanie się czy wychodzenie z domu. Reportaż Cezarego Galka jest więc z jednej strony opowieścią o miłości, silnym uczuciu łączącym bohaterów wbrew wszelkim przeciwnościom losu (i ta warstwa historii ujawniona jest odbiorcom w pierwszej kolejności), z drugiej zaś zapisem swoistego cierpienia, obrazem społecznego wykluczenia dotyczącego osoby niepełnosprawnej. Katarzyna Michalak zdecydowała się ujawnić prawdę o chorobie Ani i Grzegorza dopiero w momencie, gdy w odbiorcy ugruntuje się wizerunek bohaterów jako osób zakochanych, by trudna prawda o ich kalectwie nie zatarła tego obrazu. Dzięki temu słuchacz postrzega miłość tych dwojga jako jeszcze pełniejszą, silniejszą i bardziej wyjątkową. Taka kolejność przekazywania prawdy o bohaterach oddaje także naturalny bieg zdarzeń, wszak sporo czasu musi upłynąć, zanim ludzie odkryją przed nami swoje wnętrza, zdecydują się ujawnić ze swoim cierpieniem, bólem.

Do opowiedzenia o losach miłości Ani i Grzegorza Katarzyna Michalak zdecydowała się wykorzystać również muzykę zarówno oryginalną, jak i zaadaptowaną na potrzeby tego reportażu. Pierwsza z nich została skomponowana przez Artura Giordano, wieloletniego współpracownika tej lubelskiej reportażyści, specjalnie na potrzeby *Zobaczyć wszystko, dojść wszędzie*. Stanowi to dość rzadką praktykę ze względu na spore koszty wiążące się z tworzeniem takich utworów. Dlatego w Polskim Radiu reportażyści najczęściej sięgają po gotowe dzieła muzyczne. Tango napisane przez Giordano stanowi sugestywną muzyczną egzemplifikację uczucia wiążącego Anię i Grzegorza. Wybrzmiewa ono m.in w momencie, kiedy bohaterowie opowiadają o swoim pierwszym, poważnym spotkaniu, które miało miejsce na cmentarzu. Katarzyna Michalak skomponowała tę scenę w taki sposób, że ich wypowiedzi – zarejestrowane w rzeczywistości oddzielnie – w reportażu pojawiają się naprzemiennie, wzajemnie się uzupełniają, tworząc tym samym jednolicie brzmiący dialog. Owa spreparowana konwersacja wzbogacona została przez takty wykonywanego na akordeonie tanga, które buduje atmosferę, dokładnie oddaje atmosferę tej chwili i zyskuje nieco inny odcień znaczeniowy, biorąc pod uwagę kontekst słowny,

²³ O konkretyzacji dzieła literackiego dokonującej się w trakcie jego lektury polegającej chociażby na wypełnianiu miejsc niedookreślonych, które w każdym tekście się znajdują pisał m.in. Roman Ingarden (R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wyboru dokonał Henryk Markiewicz, Wrocław 1967, s. 7-54).

a szczególnie fakt, iż do pierwszej randki doszło w tak pozornie niepasującym do tej okazji miejscu. Powstanie tej kompozycji było zainspirowane muzyką Aidy – wróżki i wokalistki, o koncercie której opowiadają Ania i Grzegorz. Zresztą jej piosenka zaadaptowana na potrzeby reportażu i wmontowana w jego strukturę pojawia się również w *Zobaczyć wszystko, dojść wszędzie*. Wykorzystanie przez Katarzynę Michalak na potrzeby tego tekstu audialnego właśnie tanga doskonale charakteryzuje uczucie łączące bohaterów, które – jak owa melodia – zmienia swój rytm, jest zmysłowe i zarazem dynamiczne, przepełnione różnorodnymi odcieniami emocjonalnymi. Tym samym reportaż, by wrócić do postawionej na początku tezy Brysa, staje się swoistą kompozycją, „grą uczuć i emocji”²⁴, zbudowaną w oparciu o „prawdę przeżycia”²⁵, której świadectwo dają bohaterowie dokumentu i wszelkiego rodzaju zabiegi w obrębie warstwy fonicznej, w tym również muzyka.

Na koniec zatrzymajmy się przy audycji Cezarego Galka *Requiem dla Bośni*. Tekst audialny powstał w oparciu o książkę *Jakbyś kamień jadła* Wojciecha Tochamana i jest wstrząsającym dokumentem okrucieństwa zadawanego człowiekowi przez innego człowieka. Wszak tematem reportażu jest wojna na Bałkanach, a właściwie świat po tej wojnie. To świat kobiet poszukujących kości swoich mężów, ojców, dzieci, by móc z szacunkiem ich pochować. Cezary Galka stanął przed zadaniem ukazania tragedii ludzkiej w sferze audialnej, a więc także poprzez muzykę. I zadanie to udało się autorowi w pełni. Muzyka odgrywa tu wiele istotnych funkcji, buduje nastrój, podnosi wagę wypowiedzianych słów, wzmacnia rolę szczegółu w opowieści, wzmaga proces wizualizacji; słowem jest swoistą płaszczyzną narracyjną.

W *Requiem dla Bośni* są dwa momenty, w których wartość muzyki realizuje się w pełni, w całej swej semantycznej mocy. Pierwszy pojawia się wówczas, kiedy słowny opis ceremonii pogrzebu dzieci Mejry Dałtović wzbogacony zostaje muzyką, która – z chwilą odczytania przez lektorkę informacji o dwóch szkieletach – cichnie i powolnieje. Od tej chwili tak werbalnie, jak i akustycznie uczestniczymy w orszaku żałobnym. Muzyka współtworzy opowieść, nastroja, wyzwała emocje, bo ma moc wizualizacji.

Wartość muzyki wyzyskana została także w scenie, kiedy lektor czyta listę zaginionych w czerwcu 1992 roku dzieci. Trwa wyliczanka:

Szypkoviv, 7 dni, bez imienia
Asim Sipkovic, 17 lat
Uso Sipkovic, 3 lata
Uso Alicic, 8 lat
Meczo Alicic, 17 lat
Merima Alicic, 5 lat...

²⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Reportaż to gra uczuć i emocji”. O reportażach radiowych wybitnych współczesnych twórców Polskiego Radia, [w:] *Media Studies. Refleksja nad stanem obecnym*, pod red. K. Stępnika i M. Rajewskiego, Lublin 2008, s. 367.

²⁵ Tamże.

Nagle odczytywane nazwiska dzieci zaczynają tracić na wyrazistości, są słabiej artykułowane, nakładają się na siebie, powielają, jakby przekształcały się w echo. Tym zabiegiem akustycznym czyni Galek listę zaginionych dzieci nieskończoną. Staje się ona symbolem²⁶ metaforycznej studni, w którą – niczym rzucane kamienie – wpadają nazwiska dzieci. Ten zabieg akustycznego rozmycia treści ma tu funkcję alegoryzacyjną.

Fonia znaczy tyle samo, co słowo. Czasem nawet więcej. Pojawia się tam, gdzie – jak pisze Brys – zawodzi warstwa werbalna. Dlatego płaszczyzna akustyczna winna być dobierana w sposób przemyślany i zamierzony:

Umiejętnie wykorzystane, powyższe elementy doskonale współgrają ze sobą, poszerzając percepcję widza, nadając danemu tematowi bardziej uniwersalny wymiar. Efekt jest dwojaki, lecz nie sprzeczny. Im bardziej idziemy w kierunku „ilustrowania” (wierzcie mi – nienawidzę tego określenia) konkretnego uczucia, emocji, tym bardziej archetypowe stają się jego uroki i bardziej uniwersalna staje się jego siła. W najlepszym razie muzyka może przeważać nad czystym parafrazowaniem. Właśnie ona może być odpowiedzią, kiedy słowa zawiodą²⁷.

Wówczas pojawia się jako znak najgłębszych emocji, niewyraźalnych słownie. Jest gwarantem wczuwania się odbiorcy w nastrój, niesie bowiem imaginatywne treści psychiczne²⁸.

Streszczenie

Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym

Celem niniejszej publikacji jest zaprezentowanie funkcji, jakie może pełnić muzyka w radiowej odmianie reportażu. Do jej zanalizowania wybrane zostały dokumenty audialne stworzone w ostatnim dziesięcioleciu przez wybitnych polskich reportażystów, takich jak Katarzyna Michalak, Cezary Galek, Julia Prus czy duet Hanna Bogorya-Zakrzewska i Ernest Zozuń. Fragmenty ich reportaży posłużyły jako egzemplifikacje rozmaitych ról, które może pełnić ścieżka dźwiękowa, by wymienić chociażby muzykę w funkcji ilustracyjnej, opisowej, jako element narracji, kompozycji czy też charakterystyki sytuacji, bohaterów itp.

²⁶ Zob. Z. Lissa, *Muzyka...*, s. 258–266

²⁷ E. Brys, *The mechanics...* . „We too are like chemists and mechanics producing the right emotion. Take music for example. The box of tricks available is virtually inexhaustible. You can use it as a counterpoint or to create a sobering contrast – a blatant backlighting of the emotional context, or the music can push things towards the extremities of pathos, to create a real tearjerker. When used to best effect it works as it ought to, widening the viewing angle, lifting a theme to a higher and more universal dimension. The effect is twofold, but not contradictory. The more it goes in the direction of »illustrating«, and believe me I detest this term, a particular feeling, the more archetypal are its attractions, and the more universal its power. At its best the music can overcome the pure paraphrase. It can provide an answer when words fail”.

²⁸ Zob. Z. Lissa, dz. cyt., s. 266–268.

Summary

The role of music in a modern radio reportage

The aim of this article is to show the functions which music can perform in radio reportage. The analysis is based on documentaries created over the past decade by famous Polish reporters, such as Katarzyna Michalak, Cezary Galek, Julia Prus and Hanna Bogorya-Zakrzewska together with Ernest Zozuń. Fragments of their works were used as the exemplification of the different roles which soundtrack can perform, such as: to illustrate, to describe, as well as to complete narration, composition or the characteristics of a situation, people, etc.