

Natalia Kowalska
(Uniwersytet Łódzki)

Między prawdą a zmyśleniem, czyli wokół *feature* i reportaży radiowych

Reportaż radiowy to dokumentalna forma audialna emitowana przez stację radiową. Wyznaczniki ratunkowe reportażu radiowego są zbieżne z tymi, które dotyczą reportaży prasowych czy telewizyjnych. Forma radiowa również musi być oparta na prawdziwej historii, z bohaterami, z zachowaną zasadą odpowiedzi na podstawowe dziennikarskie pytania: kto?, co?, gdzie?, kiedy?, jak i dlaczego?

Małgorzata Rybczyńska wskazuje na uwagę słuchacza jako podstawową różnicę między przekazem w formie pisanej i audialnej. Odbiorca pozostaje skupiony przez około minutę. Po tym czasie zaczyna myśleć o czymś innym, w tym czasie radiowiec musi zainteresować słuchacza¹.

Historie prezentowane w reportażach radiowych są nie tylko opowiadane głosem bohatera. Dramaturgia budowana jest również za pomocą muzyki i dźwięków otoczenia. W części reportaży słychać również narratora, którego rolę pełni twórca. W ukształtowanych w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku szkołach reportażu radiowego podejście do głosu narratora obecnego w dziele różniło szkoły warszawską i krakowską. Reprezentowana przez Jacka Stworę szkoła krakowska opowiadała się za obecnością narratora. Cechami charakterystycznymi reportaży warszawskich jest ich gawędziarstwo, metaforyczność opowieści, starcie poglądów. Przedstawiciele szkoły warszawskiej unikali głosu reportażyistów w dziełach, stawiając tym samym autentyczny dźwięk i głos bohatera na pierwszym miejscu. W dziełach krakowskich twórców ważna była ponadto dynamika reportażu. Trzecią z powstałych w tamtym czasie szkół reportażu była szkoła białostocka reprezentowana m.in. przez Wiesława Janickiego. Dzieła spod białostockiego szyldu były satyrami, krytykowały negatywne zjawiska i często przybierały kabaretowe formy.

¹ M. Rybczyńska, *Z sitkiem w eterze*, [w:] *Abecadło dziennikarza*, pod red. A. Niczyperowicza, Poznań 1996, s. 115.

Zbigniew Bauer umieszcza reportaż wśród gatunków informacyjnych, wskazując na informowanie o prawdziwych wydarzeniach w rzeczowy sposób² jako prymarną funkcję reportażu. Podobnie uważa Kazimierz Koźniewski, według którego „reportaż przekazuje czytelnikowi prawdę dnia dzisiejszego z użyciem wszelkich środków artystycznych – prócz fikcji”³. Przekazywanie faktów jest zatem osiową cechą reportażu według Koźniewskiego. Ponadto za niedozwolone uważa on stosowanie elementów zmyślonych, nawet jeśli miałyby przyczynić się do bardziej obrazowego zaprezentowania problemu.

Stanowiska mniej restrykcyjne, dopuszczające w reportażach udział fikcji, przywołuje Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w szkicach o reportażach i słuchowiskach. W reportażach prasowych „dość znaczy udział fikcji dopuszczał [...] Jerzy Lovell”⁴. Na gruncie reportażu radiowych Józef Mayen wyróżnił reportaż dramatyczny, definiując go jako „coś w rodzaju [...] na wpol autentycznego reportażu, na wpol improwizowanego słuchowiska”⁵.

Opozycję do reportażu jako gatunku jedynie informującego, zorientowanego na fakty, stanowi *feature*. O ile istotą formy są autentyczne postaci czy wydarzenia, o tyle do ich ukazania twórcy *feature* wykorzystują również elementy zmyślenia, kreacji i fikcji. Powstały na Zachodzie *feature* jest tam najpopularniejszą formą reportażu. Rozpoczynając zatem próbę zebrania poglądów na temat właściwości, wyznaczników czy wręcz istoty *feature*, warto wyjść od stanowisk prezentowanych przez zachodnich badaczy.

Eugen Kurt Fischer, zaliczany do pionierów niemieckiej radiofonii, pełnił funkcję kierownika literackiego radiostacji MIRAG. Obok aktywności dziennikarskiej, Fischer zasłynął jako medioznawca; w centrum jego zainteresowań naukowych znajdowało się słuchowisko. To właśnie w dziele poświęconym słuchowisku zatytułowanym *Hoerpiel. Form und Funktion (Słuchowisko. Forma i funkcja)* umieścił swoje rozważania na temat *feature*. Twierdził, iż nazwanie *feature* „przekazem dokumentalnym” czy po prostu „dokumentem” umniejsza znaczenie „poetyckiego komponentu nowej formy”⁶. Ponadto Fischer stwierdził, iż „słowo *feature* jest utrapieniem dla wielu słuchaczy”⁷, czego powodem jest

² Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera i E. Chudzińskiego, Kraków 2010, s. 143–173.

³ K. Koźniewski, *Rzeczywistość i fikcja*, [w:] tenże, *Pisma krytyczne*, Warszawa 1963, s. 404. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie, teoria – praktyka – język*, Warszawa 2006, s. 57.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 94.

⁵ Cyt. za: tamże.

⁶ E.K. Fischer, *Hoerpiel. Form und Funktion*, [online], data dostępu: 13.03.2013, http://www.mediaculture-online.de/Autoren_A-Z.253+M53913aff3f5.0.html. Zob. też: J. Bachura, *Feature – the marriage of Fact and Fiction*, [w:] *Radio – Community, Challenges, Aesthetics*, [w druku].

⁷ Tamże.

brak niemieckiego odpowiednika. Badacz porównuje jednak określenie *feature* do *Feuilleton* (pol. felieton), do którego niemieckojęzyczni odbiorcy się przyzwyczaili, wróżąc określeniu funkcjonowanie równe istnieniu *feature* w radiu⁸. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Fischer opisywał niemiecką nomenklaturę lat sześćdziesiątych, jednak w Polsce do dziś słowo *feature* nie jest tak powszechną nazwą jak reportaż artystyczny.

Podobne stanowisko prezentuje Jens Jarisch. Jest on niezależnym twórcą reportaży artystycznych, który za dzieło *Dzieci Sodomy i Gomory* został uhonorowany nagrodami na festiwalach Prix Italia i Premios Ondas. Definiuje on *feature* jako „twór dźwiękowy pozwalający na ponowne doświadczenie zdarzeń i zależności pomiędzy nimi”⁹. Jarisch zwraca również uwagę na dualność gatunku, którego zawartość jest dokumentalna, a forma – artystyczna. W szerszej perspektywie *feature* składać może się ze wszystkiego, co jest słyszalne, jak również z ciszy¹⁰. Właściwości te „sytuują ten gatunek pomiędzy reportażem a słuchowiskiem”¹¹.

Tony Barrell, angielski dziennikarz, twórca dokumentów radiowych i telewizyjnych wskazuje na inne niż Jarisch i Fischer aspekty dzieła radiowego. Barrell definiuje dobry *feature* jako taki, który może funkcjonować poza stacją radiową, tworzyć własny świat i jest wart ponownego odsłuchania¹². Diametralnie różne stanowisko na temat funkcjonowania reportażu¹³ poza radiem prezentuje Aleksander Małachowski: „Poza radiem ten gatunek twórczości nie istnieje”¹⁴. Nie bez znaczenia jest to, jak zauważa Pleszkun-Olejniczakowa, że uwagi te Małachowski wygłaszał w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku¹⁵. Tak różne opinie wynikać mogą z upływu czasu, wszak Barrell poruszał tę kwestię czterdzieści lat po Małachowskim, więc odnosiły się do czasów, w których ów „własny świat” dzieła radiowe tworzyć mogą w internecie, odcinając się tym samym od radia.

Rozróżnienie pomiędzy reportażem a *feature* nie jest zjawiskiem występującym w ogólnościowej nomenklaturze. *Feature* to forma powstała na Zachodzie, gdzie ten sposób przekazywania treści radiowych przeznaczony był od początku dla grona odbiorców o bardziej wysublimowanych gustach, oczekujących przekazu o wyższej wartości artystycznej. Tym samym *feature* plasuje się wśród

⁸ Tamże.

⁹ J. Jarisch, [tekst online], data dostępu: 4.02.2013, <http://www.yeya.de/journal/faq>.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Cyt. za: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 70.

¹² Cyt. za: E. Aroney, *Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements*, [w:] *Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference*, Melbourne 2005, s. 398.

¹³ Mimo iż T. Barrell mówił o *feature*, a A. Małachowski o reportażu, zdecydowałam się zestawzić oba stanowiska ze względu na jednoznaczność terminów na Zachodzie.

¹⁴ Cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, pod red. K. Stępnika i M. Piechoty, Lublin 2004, s. 118.

¹⁵ Tamże.

audycji dla wybranych¹⁶. Jako że w zachodnim społeczeństwie nie ma zapotrzebowania na inną formę reportażu radiowego, *feature* jest jedynym określeniem tam funkcjonującym. Inaczej rzecz ma się na polskim gruncie, gdzie przeważają produkcje „operujące głównie słowem i pokazujące bohatera”¹⁷.

By przedstawić polską perspektywę rozważań nad *feature* możliwie szeroko, warto nakreślić jego obraz z punktu widzenia kolejno: radiozawocy, dziennikarza, czynnego reportażysty i debiutanta na polu dokumentu w radiu.

Kinga Klimczak łączy z pojęciem *feature* wszystko to, co „w reportażu najbardziej artystyczne, cenne i elitarne”¹⁸. Przywołuje również stanowisko Adama Budzyńskiego, dziennikarza „Anteny”, który zauważa, iż istnieje możliwość specyficznego wprowadzenia fikcji poprzez rekonstrukcję wydarzeń prawdopodobnych, lecz jednak niezastniałych w rzeczywistości, „dialogów, które mogłyby zaistnieć między rzeczywistymi osobami, a nie zostały zarejestrowane, bo po prostu się nie wydarzyły”¹⁹. Budzyński określa *feature* jako „gatunek pośredni pomiędzy reportażem a słuchowiskiem, łączący w organiczną, udramatyzowaną całość elementy dokumentalne z fikcyjnymi”²⁰. Granica pomiędzy faktami a kreacją zaciera się, co daje twórcom gatunku możliwość czerpania z dorobku słuchowisk i reportaży. W *feature* nawiązuje się dialog pomiędzy tym, co realne, i tym, co zmyślone. Przekazywanie faktów wsparte fikcyjnymi elementami, sytuacjami wymyślonymi, acz prawdopodobnymi, uplastycznia przekaz. Dozwolone są tu wszelkie środki artystyczne, a ich wagę podkreśla Irena Piłatowska. Reportażystka nagrodzona na festiwalu Premios Ondas za utwór *Kosowo z daleka*, wskazując na cechy odróżniające *feature* od reportażu radiowego, mówi o jego rozbudowanej formie artystycznej i tworzeniu z dbałością o akustyczną warstwę²¹.

Z innej perspektywy na dzieła radiowe spogląda Maciej Drygas, z wykształcenia filmowiec, który podczas tworzenia pierwszego słuchowiska dokumentalnego opisał pracę nad materiałem radiowym, porównując ją do tworzenia dokumentu audiowizualnego dla niewidomych:

Brzmi paradoksalnie, jednak to moje bardzo osobiste odkrycie uchyliło mi nowe, nieznanne dotąd wrota do niezwyklej krainy, w której można malować dźwiękiem, budować całkiem widzialny świat, wykorzystując scenografię dźwiękową²².

¹⁶ K. Klimczak, dz. cyt., s. 69.

¹⁷ Cyt. za: tamże. s. 68.

¹⁸ Tamże, s. 70.

¹⁹ Tamże.

²⁰ A. Budzyński, *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s. 14.

²¹ K. Klimczak, dz. cyt., s. 68.

²² M. Drygas, *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, pod red. A. Skworza i A. Niziołka, Kraków 2010, s. 310.

Dokument, o realizacji którego mówił Drygas, to *Testament* określany mianem słuchowiska dokumentalnego. Termin ten rzadko używany jest w polskim radiozawstwie. Klimczak definiuje słuchowisko dokumentalne jako „bazujące na archiwum dokumentów”²³, odróżniając je od dokumentu fabularyzowanego, „gdzie o prawdziwych wydarzeniach informują nas aktorzy”²⁴. W słuchowiskach dokumentalnych przekazywana jest wizja autora na temat zdarzeń opisanych w dokumentach, uzupełniona niekiedy elementami fikcyjnymi; audycje fabularyzowane – choć opierające się na głosie aktora – informują o wydarzeniach i postaciach rzeczywistych²⁵. Kwestię odautorskiego komentarza w słuchowisku dokumentalnym porusza Pleszkun-Olejniczakowa:

Jeśli bowiem choć raz zgodzimy się na dodatek własny autora scenariusza do dokumentów, [...] spowodujemy, iż granica między adaptacją słuchowiskową a słuchowiskiem dokumentalnym stanie się „uznaniowa” i niemierzalna²⁶.

Testament traktuje o tragicznej historii Ryszarda Siwca, który 1968 roku w akcie protestu dokonał publicznego samospalenia. Drygas opowiada o prawdziwych wydarzeniach sprzed lat, wykorzystując fragmenty materiałów archiwalnych oraz nagrane przez autora wypowiedzi członków rodziny. Rekonstrukcja wydarzeń oparta została na zgromadzonych przez twórcę dźwiękach, a rola, jaką one odegrały, jest kluczowa. W czterdziestopięciominutowym dziele nagrania przedstawiające wspomnienia rodziny trwają łącznie dwadzieścia pięć minut, pozostały czas rozdzielony jest pomiędzy dźwięki archiwalne, muzykę i odczytanie dokumentów. Takie proporcje i sposób budowania dramaturgii pozwalają mi umieścić *Testament* w ramach *feature*, czyli reportażu artystycznego²⁷, którego dynamikę stanowi dźwiękowy pogląd na historię sprzed lat. Drygas zrezygnował z kształtowania fabuły i kreacji aktorskich na rzecz kompilacji autentycznych nagrań z dożynek, podczas których doszło do tragedii i refleksji najbliższego otoczenia głównego, acz nieżyjącego już, bohatera dzieła.

Powód, dla którego w reportażu zawarte są elementy fikcyjne, może być kwestią koncepcji autora lub zostać wymuszony historią, która ma zostać opowiedziana. Przykładem użycia elementów zmyślonych w reportażu może być

²³ K. Klimczak, dz. cyt., s. 55.

²⁴ Tamże, s. 56.

²⁵ Tamże.

²⁶ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 49.

²⁷ Jako reportaż artystyczny *feature* rozumie Irena Piłatowska: „*feature* znaczy tyle samo, co reportaż artystyczny” (cyt. za K. Klimczak, dz. cyt., s. 68). Klimczak również zrównuje terminy: „[na Zachodzie istnieje – przyp. N.K.] *feature* [...], czyli – wedle naszej nomenklatury – istnieje reportaż artystyczny” (tamże, s. 69). Z kolei E. Pleszkun-Olejniczakowa nie traktuje pojęć synonimicznie, wskazując jednakowoż na ich znaczne podobieństwo. Zob. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko...*, s. 72.

dzieło Jarischa *Dzieci Sodomy i Gomory*, odmienną rolę pełni fikcja w dziełach *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galka i *El's Story* Natalie Kestecher.

Feature Dzieci Sodomy i Gomory opowiada o mieszkańcach przedmieść Akry w Ghanie, które zostały nazwane Sodoma i Gomora. W pierwszych słowach narratorka opowiada o dwóch miejscach: pierwszym, do którego zmierza się w marzeniach, i drugim, gdzie zmierza się, gdy nie pozostaje już żadne miejsce do życia. Pierwsze z nich to Europa, drugie zaś – Sodoma i Gomora. *Feature* składa się z siedemnastu scen i pięciu *Zwischenscene*²⁸, czyli krótkich scenek pomiędzy scenami głównymi. W *feature* pojawia się kilkunastu bohaterów – każdy z nich tylko w jednej ze scen. Co najwyżej w kilku zdaniach kreślą swoją historię, rozmawiając z reportażystą, opowiadają o swojej codzienności, marzeniach i traumach. Każdy z bohaterów, opisując fragment swojej rzeczywistości, przykłada się do stworzenia mozaikowego obrazu życia w Sodomie i Gomorze. Wyłaniający się obraz jest pełen ubóstwa, dziecięcej prostytucji, ale także nadziei wiązanych z przyjazdem Europejczyków: nadziei, że pomogą im wydostać się z Afryki.

Autor, prezentując problem mieszkańców Sodomy i Gomory, posługuje się głosami spotkanych ludzi, swoim oraz trzema innymi, tworzącymi w tym wypadku istotę *feature*. Pierwszy z głosów dodanych przez Jerischa należy do narratorki, która opisuje wygląd miejsca, zwracając się bezpośrednio do słuchacza przez wypowiedzianie się w drugiej osobie liczby pojedynczej. Ponadto kreuje ona historię, jaka potencjalnie mogłaby przytrafić się słuchaczowi, gdyby urodził się w Afryce. Opowiada o załamaniu nerwowym matki, śmierci ojca, przybyciu do Sodomy i Gomory, próbie ucieczki. Przeprowadza odbiorcę przez jego, stworzone w tym dziele, alternatywne życie, informuje o jego aktualnym wieku i pobudkach, kierujących nim przy podejmowaniu trudnych decyzji. Stworzenie tego dodatkowego bohatera, z którym słuchaczowi, poprzez formę, w jakiej zwraca się do niego narratorka, jest się najłatwiej utożsamić, miało na celu przybliżenie europejskiemu odbiorcy realiów afrykańskich przedmieść, pomóc w identyfikacji z bohaterem, co bez tego zabiegu byłoby niemalże niemożliwe ze względu na liczbę zaprezentowanych osób. Może też pełnić inną funkcję: uzmysłowienia odbiorcom, że to oni mogli znaleźć się na miejscu bohaterów *Dzieci Sodomy i Gomory*.

Drugi wprowadzony przez Jerischa głos to „deine Stimme”, czyli „Twój głos”. Łączy się on bezpośrednio z kreowaną przez narratorkę postacią. Kwestie wypowiedziane przez „Twój głos” zawsze sformułowane są w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Pojawia się on w dwóch osłonach. Pierwsza z nich to powtórzenie wypowiedzi dziecięcych bohaterów. „Deine Stimme” pełni tu rolę tłumacza, gdyż mówią oni po angielsku, a „Twój głos” – adresowany do niemieckiego

²⁸ Dosłownie „między scenami”.

odbiorcy – jest niemieckojęzyczny. W drugim przypadku głos ten pojawia się niezależnie od anglojęzycznego bohatera, uzupełniając historię opowiadaną przez narratorkę. Funkcja „Twojego głosu” zbieżna jest z funkcją kreowania bohatera, jest jej wyostrzeniem, by jeszcze silniej niejako „przenieść” odbiorcę w realia Sodomy i Gomory.

Trzecim z głosów jest „głos towarzyszący”²⁹, który umiejscawia poszczególne sceny, mówiąc, w jakiej części Ghany się rozgrywają. Pełni on jednak jeszcze jedną, istotną rolę: w *Zwischenszene*, które każdorazowo składają się z kilkudzaniowej wypowiedzi Ilkke Laitinena, dyrektora Frontexu³⁰ mówiącego w języku angielskim, powtarza najważniejsze słowa po niemiecku. Są to kluczowe słowa dla rozmowy; „głos towarzyszący” wyłuskuje niejako najważniejsze elementy dyskusji, by słuchacz o nich nie zapomniał i je zrozumiał.

Historiami, do opowiedzenia których konieczne było – choć z innych względów – użycie elementu fikcyjnego, są reportaże: *Znajdziesz mnie w szeptach traw* Cezarego Galka i *El's Story* Natalie Kestecher.

Znajdziesz mnie w szeptach traw to historia Tamary Zwierzyńskiej-Matzke, dziennikarki Telewizji Polskiej i stacji TVN, oraz jej męża, Svena Matzke. W wieku trzydziestu lat kobieta dowiedziała się, że choruje na raka, postanawia opisać walkę z chorobą, dać nadzieję innym chorym, pokazać, że z rakiem trzeba walczyć. Zaczyna pisać dziennik, na podstawie którego pragnie wydać książkę, niestety przed ukończeniem dzieła przegrywa z chorobą. Mąż postanawia jednak dokończyć to, co zaczęła jego ukochana żona: książka Zwierzyńskiej-Matzke i jej męża ukazała się pod tytułem *Czasami wołam w niebo*. Składa się na nią dziennik Tamary, pamiętnik Svena, listy do najbliższych, fragmenty listów elektronicznych.

Reportaż to opowieść Svena o zmarłej żonie, o ich wspólnej walce z chorobą i wielkiej miłości. Obok głosu męża słychać drugi, kobiecy. W rolę Tamary wcieliła się Tatiana Kołodziejska, a jej kreacja aktorska została uhonorowana nagrodą na festiwalu Dwa Teatry w 2003 roku. Kołodziejska odczytuje obszernie fragmenty dziennika Tamary i choć przekazuje treści afikcyjne, wprowadza element kreacji. Takie włączenie fikcji nie narusza zasady opowiadania w reportażu o wydarzeniach prawdziwych, wprowadza natomiast formę zmyślenia, która czyni z reportażu jego artystyczny odpowiednik. Treści przedstawione za pomocą kreacji aktorskiej mogłyby zostać opowiedziane czy też odczytane przez Svena z książki, jednak wprowadzenie kobiecego głosu urozmaiciło przekaz i dało słuchaczowi możliwość pełniejszej i łatwiejszej wizualizacji przekazu.

²⁹ W oryginale „Begleitstimme”.

³⁰ Frontex to Europejska Agencja Zarządzania Współpracą Operacyjną na Granicach Zewnętrznych Państw Członkowskich Unii Europejskiej.

Feature Natalie Kestecher pod tytułem *El's Story* prezentuje historię tytułowej El, która pewnego dnia przestała mówić. Jej brak zdolności mówienia nie wiąże się jednak z brakiem słuchu, ale jest wynikiem fobii zwanej mutyzmem selektywnym³¹. Dwudziestosześcioletnia El od dwudziestu jeden lat komunikuje się przez notatki. Wyjątkiem są sytuacje, kiedy słyszą ją tylko domownicy, wśród których czuje się wystarczająco komfortowo, by móc mówić. W ten sposób dziewczyna komunikuje się także z autorką dzieła: Kestecher zadaje pytania, na które El odpowiada, pisząc na klawiaturze. Odpowiedzi odczytywane są przez aktorkę Pię Mirandę, matkę El, Kestecher lub psycholog Elisabeth Woodcock. El wyjaśnia, że jej strach przed mówieniem wynikał z obawy przed byciem wyśmianą. Matka El wspomina powtarzane przez kilka lat obietnice córki, że zacznie mówić za rok.

Sposób prezentowania wypowiedzi bohaterki ulega jednak zmianie. El zamyka się w pokoju wraz z włączonym mikrofonem. Opowiada, że niemówienie to nie wybór, ale strach. Nie wie, kiedy będzie w stanie komunikować się z ludźmi spoza najbliższego otoczenia, w sytuacjach mniej komfortowych niż domowe.

Wprowadzenie kreacji aktorskiej w przypadku *El's Story* uzasadnione jest przede wszystkim ułatwieniem odbioru. Gdyby odpowiedzi pisane przez El czytała Kestecher, przekaz straciłby na dialogiczności i byłby trudniejszy w odbiorze. Ponadto zestawienie głosu aktorki i prawdziwego głosu El jest bardzo kontrastowe: Pia Miranda odczytuje wiadomości z łatwością, spokojnym głosem, natomiast słowa El wypowiedzane są z trudem, każde zdanie stanowi wyzwanie dla dziewczyny. Takie połączenie dodatkowo, poza opowieścią o chorobie, obrazuje problem bohaterki. Po usłyszeniu jej głosu nie sposób trywializować jej przypadłości. Nie byłoby to tak czytelne bez wcześniej wprowadzonego elementu kreacji, a co za tym idzie – formy zmyślenia.

Nie można jednak zapomnieć, iż reportaż, również w swej artystycznej odsłonie, opiera się na wydarzeniach prawdziwych, a każda systematyka umieszcza *feature* wśród dzieł kategorii *non-fiction*. Stawia to *feature* w opozycji do *mockumentary*³², którymi są najczęściej filmowe lub telewizyjne dzieła prezentujące zmyślane historie w formie przypominającej dokumenty³³. Tiziano Bonini opisuje dzieło *Amnèsia*, które stanowi przykład przeniesienia *mockumentary* na grunt radia. Odcinkowa opowieść o Włochu Matteo Caccia jest o tyle wyjątkowa, iż

³¹ Mutyzm selektywny jest też określany jako wybiórczy.

³² W literaturze spotykany jest również zapis *mock-documentary*, taką formę zapisu stosuje Grzegorz Ptaszek (*Telewizyjny reportaż śledczy jako rozrywka. Sposoby dramaturgii narracji*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 6 (429), s. 31–41).

³³ T. Bonini, *Blurring Fiction with Reality: The Strange Case of Amnèsia, an Italian 'Mockumentary'*, [w:] *Radio Content in the Digital Age*, pod red. A. Gazi, G. Starkey i S. Jędrzejewskiego, Bristol 2011, s. 92.

nie jest zupełnie zmyślona. Postać ta jest prawdziwa, dane osobowe, które Caccia podał w pierwszym z odcinków, również są zgodne z prawdą. Fikcyjnym elementem *Amnèsii* jest główny wątek: utrata pamięci. W ostatnim z odcinków prawda została ujawniona, co zaowocowało licznymi listami skierowanymi do Cacci, w których słuchacze opisywali swoje reakcje na wieść o tym, że część z nich dała się oszukać: uwierzyli w amnezję bohatera. Jest to szczególnie przykładowe użycie fikcji. Wszelkie informacje, które autor audycji podawał we wszystkich 275 odcinkach, były – jak zapewniał – prawdziwe. Wyjątek stanowiło oczywiście zapewnienie, jakoby przed rokiem stracił pamięć, a na antenie na nowo odkrywał siebie i swoje upodobania³⁴. To odróżnia nawet *Amnèsię* od innych *mockumentary*: część zawartości informacyjnej pokrywała się z prawdą, czego nie praktykuje się w tego typu widowiskach na gruncie mediów audiowizualnych. Audycja ta oparta jest na prawdziwej historii, w której fikcją było pierwotne założenie: bohater stracił pamięć. Postrzegając jednak *Amnèsię* jako opowieść o Cacci, który na antenie dzielił się ze słuchaczami swoimi pasjami i faktami ze swojego życia, to owa włoska audycja wyłania się jako *feature*, gdzie fikcyjny element utraty pamięci stał się pretekstem do przedstawienia bohatera, który, snując opowieść o samym sobie, skupił na sobie uwagę wielu odbiorców.

Zachodnie produkcje dokumentalne coraz częściej oddalają się od formy, która przekazuje jedynie autentyczne informacje, skłaniając się tym samym ku produkcji dzieł, w których fikcja dopełnia opowieść. Zmyślenie w *quasi*-dokumentalnych formach podnosi walory estetyczne dzieła i daje twórcom dodatkowy sposób na pełniejsze zaprezentowanie problemu. Fikcja nie służy jedynie dodatkowej rozrywce słuchacza, możliwość użycia wszelkich środków wyrazu artystycznego pozwala stworzyć audycję bardziej wysublimowaną i artystycznie ciekawszą. Nałożenie na siebie treści autentycznych ze zmyślonymi tworzy dzieło, które interpretować można na poziomie sztuki, skupiając się na walorach artystycznych, oraz jako źródło informacji, gdzie analizie podlegają fakty i prawdziwi bohaterowie. Ponadto fikcja może uzupełniać luki w informacjach. Poprzez dostarczanie dodatkowych treści słuchacz jest w stanie lepiej zrozumieć czy wyobrazić sobie przedstawiany problem. Przytoczone wcześniej przykłady dowodzą także, że element kreacji może upraszczać odbiór dzieła i wyostrzać jego sens, zatem w szerszej perspektywie reportaże uzupełnione o nierzeczywiste elementy zdają się prezentować pełniejszy obraz rzeczywistości, a bardziej plastyczna forma z jednej strony upraszcza odbiór, z drugiej zaś ukazuje problem w sposób bardziej metaforyczny i głębszy, co w mojej ocenie czyni tekst audialny wartościowszym dla słuchacza.

³⁴ Muzyka, która była emitowana w trakcie audycji, miała być tą, którą znalazł na swoim odtwarzaczu i zapoznawał się z nią na antenie raz jeszcze.

Natalia Kowalska

Between truth and fiction – feature and radio documentary

(Summary)

In this essay, I describe the history of radio reportage. For me, its most interesting aspect is the fact that this genre has been changing over the years from reports based on authentic stories to features with fiction added. The latest form includes as much artistic means of expression and fiction as pure information. This leads to the question: Is a feature – radio documentary with fiction added – the opposite to the classic Polish understanding of reportage as an information genre? Some Polish radio documentaries and most of those in the West are features, so they are partly fictional. It is not clear what should we call “fiction”. For now this is only a proposal, but it provides a first step.