

ELŻBIETA PAWLAK-HEJNO

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie*



<https://orcid.org/0000-0003-4731-363X>



Funkcje pejzażu dźwiękowego w polskim reportażu literackim

Functions of the Soundscape in Polish Literary Reportage

Abstract

In her Nobel Prize speech, the first reporter who received this award, called herself “a human ear”. Swietlana Aleksijewicz’s statement inspired Katarzyna Michalak, a radio reportage artist, who, by carefully listening, noticed an experience shared by reporters who were explaining the world around them through various media. The author of this article, inspired by the meeting of two great reporters, decided to investigate how listening and acoustic space found expression in literary reportage.

This article explores a research question concerning the functions of the sound sphere, and not only related to the protagonist’s voice, but also to his acoustic environment, present in the literary reportage. Therefore, the aim of this article will be to try to answer this question by analyzing the content of four Polish literary reports: *Nie ma* Mariusza Szczygła (2018), *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii* Małgorzaty Rejmer (2018), *Agonia. Lekarze i pacjenci w stanie krytycznym* Pawła Kapusty (2018) oraz *Lud. Z grenlandzkiej wyspy* Ilony Wiśniewskiej (2018).

The analysis of the presence of sounds in literary reportage leads to the formulation of the following conclusions. Exposing the acoustic sphere in the course of the narrative plays the role of mood-formation by building the background and scenography of the story, as well as the semantic sphere. It can be a significant element of the plot or to emphasize the most important events. It also creates the characterization of the main character and gives the reader access to his emotions. It is also a reporter’s expression of empathy, an attempt to convey the hero’s voice without distortions and modifications, along with its melody, intonation and natural rhythm. It can be said that by including the last aspect, the attitude of Svetlana Aleksijewicz is reflected in the work of Polish reporters, although it is implemented in various forms.

* Katedra Komunikacji Medialnej, Instytut Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach,
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ul. Głęboka 45, 20-612 Lublin
e-mail: elzbieta.pawlak-hejno@umcs.pl

Nobel dla „ucha”

U honorowanie białoruskiej reportażystki Swietłany Aleksijewicz Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury w 2015 roku można uznać za wyjątkowe z kilku względów. To pierwsza nagroda Szwedzkiej Akademii przyznana obywatelce Białorusi, chociaż jej laureatka tworzy w języku rosyjskim. Nazwisko zwyciężczyni ogłosiła Sara Danius, pierwsza w historii kobieta na stanowisku sekretarza Akademii. Jednak, co wydaje się najistotniejsze, to dowsartościowanie przez członków Komitetu Noblowskiego literatury z gatunku non-fiction¹.

Polscy komentatorzy werdyktu Szwedzkiej Akademii także podkreślali wartość płynącą z nagrodzenia twórczyni identyfikującej się z zawodem dziennikarki (MAW/PAP 2018: b.s.), a Sara Danius w przemówieniu wygłoszonym 7 grudnia 2015 roku afirmowała nie tylko obraz świata wyłaniający się z książek noblistki, ale także jej metody twórcze: wytrwałe słuchanie, nawiązywanie więzi i oddawanie głosu bohaterom historii (Danisus 2015: b.s.). W swoim wykładzie noblowskim laureatka zaakcentowała ponadto istotę swojej twórczej misji:

Flaubert mówił o sobie, że jest człowiekiem piórem, ja mogę o sobie powiedzieć, że jestem człowiekiem uchem. Kiedy idę ulicą i docierają do mnie jakieś słowa, zdania, okrzyki, zawsze myślę: ileż powieści ginie bez śladu w otchłani czasu! W ciemnościach. Istnieje część ludzkiego życia — ta mówiona, której nie udaje się nam zawłaszczyć dla literatury. Jeszcze jej nie doceniliśmy, nie zadziwiła nas, nie zachwycała. Mnie jednak oczarowała i uczyniła swoją niewolnicą. Kocham to, jak człowiek mówi... Kocham samotny ludzki głos. To moja wielka miłość, wielka pasja. (Aleksijewicz 2015: b.s.)

To wyznanie noblistki posłużyło Katarzynie Michalak² za motyw przewodni reportażu radiowego zatytułowanego *Jestem człowiekiem uchem*³. Audycja zrodziła się ze spotkania

¹ Celowo w tym miejscu unikam określenia twórczości Swietłany Aleksijewicz jako reportaży literackich. Jak pisze Grzegorz Czerwiński (2019) ten termin gatunkowy może odpowiadać różnym zjawiskom literackim poza Polską.

² Katarzyna Michalak — reportażystka Polskiego Radia Lublin, dwukrotna zdobywczyni nagrody Prix Italia — radiowego Oscara, za *Niebieski płaszcz* (2006 r.) oraz za *Modlitwę zapomnianej* (2009 r.). Zdobywczyni Grand Prix Prezesa Polskiego Radia za reportaż *Złoty Chłopak* (2013 r.) i Złotego Mikrofonu 2015 „za mistrzowskie łączenie formy i treści, przekładanie swoich fascynacji ludźmi na język radia i udowadnianie, że reportaż może być dziełem sztuki” (*Złote Mikrofony...* 2015). Laureatka Grand Press 2018 w kategorii reportaż radiowy za audycję *Człowiek, którego nie znałem*. Członkini jury nagrody Prix Italia 2020; a jej reportaż *I am a human ear* reprezentował Polskę na Virtual IFC, Międzynarodowej Konferencji Reportażystów Radiowych.

³ Reportaż jest dostępny do wysłuchania na stronie Polskiego Radia Lublin: <https://radio.lublin.pl/2019/10/10-10-2019-reportaz-katarzyny-michalak-jestem-czlowiekiem-uchem/>.

reportażystek⁴, możliwego dzięki gali z okazji dziesiątej jubileuszowej edycji Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego za reportaż literacki, której Aleksijewicz była gościem honorowym⁵. Oś audycji stanowi ludzki głos jako tworzywo gatunku zarówno w tekście literackim, jak i w dziele radiowym. Z rozmowy twórczyni powstała autotematyczna opowieść o metodzie pracy, zmaganiu z materią dzieła oraz niezwykłych możliwościach ukrytych w brzmieniu (Michalak 2019). W pierwszych dźwiękach reportażu kompozytor Artur Giordano⁶ analizuje akustyczne widmo głosu noblistki, a następnie z wybranych elementów komponuje muzykę harmonizującą z jej barwą i intonacją. Tak powstałe kompozycje dźwiękowe Michalak wykorzystuje jako nastrojowe tło do odczytania fragmentów prozy głównej bohaterki. Ten zaskakujący eksperyment akustyczny sytuuje jednorazowe spotkanie reportażystek w kontekście uniwersalnych problemów twórczych. Warstwa dźwiękowa jawi się bowiem nie tylko jako pragmatyczna i uzupełniająca wobec treści, ale znaczeniowo nośna i równoważna w przetwarzaniu rzeczywistości na język artystyczny, co poświadczyc mogą także słowa noblistki: „Opowieść bohatera jest uchwytna w jego sposobie mówienia” (S. Aleksijewicz, cyt. za: Michalak 2019). Wydaje się ciekawe, że Aleksijewicz nie traktuje głosu ludzkiego jako metafory egzystencji czy emanacji tożsamości, tylko wskazuje na rolę jego technicznych parametrów jak rytm i melodia mowy w opowiadaniu historii. O ile jednak w dziełach audialnych i audiowizualnych ranga sfery akustycznej jest niepodważalna, o tyle w przypadku dzieł literackich o charakterze non-fiction może wydawać się zaskakująca.

Ten ciekawy trop wyeksponowany przez Aleksijewicz może inspirować do postawienia pytania badawczego: jakie funkcje pełni sfera dźwiękowa uobecniona w reportażu literackim, nie tylko związana z głosem bohatera, ale również z jego otoczeniem akustycznym. Dlatego celem niniejszego artykułu będzie próba uzyskania odpowiedzi na tak postawione pytanie metodą analizy zawartości czterech polskich reportaży literackich: *Nie ma* Mariusza Szczygła (2018), *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii* Małgorzaty Rejmer (2018), *Agonia. Lekarze i pacjenci w stanie krytycznym* Pawła Kapusty (2018) oraz *Lud. Z grenlandzkiej wyspy* Ilony Wiśniewskiej (2018). Utwory do analizy zostały wybrane z listy nominowanych do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego w dziesiątej edycji konkursu⁷. Na potrzeby niniejszego opracowania zostało przyjęte ogólne rozumienie terminu „pejzaż dźwiękowy” jako systemu współzależnych i współwystępujących ze sobą dźwięków w określonym środowisku przyrodniczo-kulturowym, odwzorowywanym przez reportażystów, na które składają się fonosfera (efekty dźwiękowe ekspresji człowieka) oraz sonosfera (otoczenie dźwiękowe

⁴ Katarzyna Michalak podkreśla za Ryszardem Kapuścińskim rolę spotkania z bohaterem jako istotę reportażu zarówno w swojej twórczości artystycznej, jak i naukowej (Michalak 2020: 31).

⁵ Finał 10. edycji Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego odbywał się 22–26 maja 2019 roku. Noblistka dwukrotnie odbierała nagrodę imienia mistrza polskiego reportażu literackiego: w 2014 roku za *Czas secondhand. Koniec czerwonego człowieka* oraz w 2010 roku za *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*.

⁶ Artur Giordano komponuje muzykę m.in. do dokumentów, reportaży oraz produkcji telewizyjnych i filmowych. Współpracował muzycznie z Katarzyną Michalak przy produkcji jej najbardziej utytułowanych audycji m.in. *Niebieski płaszczek*, *Modlitwa zapomnianej chy Chłopcy z Wyznanki*.

⁷ Aby uniknąć problemów mogących wynikać z przekładu treści (por. Lewandowska-Tomaszczyk 2010; Tomaszewicz 2010), korpus badawczy stanowią reportaże napisane prymarnie w języku polskim. Dla porządku wyводу należy odnotować, że laureatem nagrody głównej im. Ryszarda Kapuścińskiego w 2018 roku został Maciej Zaremba Bielawski za utwór *Dom z dwiema wieżami* w oryginale napisany w języku szwedzkim (*Huset med de två tornen*); na język polski przetłumaczony przez Mariusza Kalinowskiego również wyróżnionego nagrodą im. Ryszarda Kapuścińskiego za przekład reportażu.

składające się z rozmaitych brzmień emitowanych przez różne źródła) (por. Misiak 2013: 68–78; Regiewicz 2017: 55–59). Mając świadomość definicyjnego oraz metodologicznego zróżnicowania omawianych kwestii (por. Misiak 2013: 69), należy podkreślić, że kategorie przyjęte do analizy służą wprowadzeniu wstępnych rozróżnień i będą wymagać doprecyzowania w dalszych etapach pracy badawczej⁸. Elementami składowymi pejzażu dźwiękowego w reportażach są wyrażone poprzez słowa: onomatopeje, gesty dźwiękowe, prozodia, fizjologia głosu, znaki emocji, składnia i formy muzyczne⁹.

Metody „nasłuchiwania” reportażu literackiego

Poszukując kontekstu badawczego do tak zarysowanego pola rozważań, w pierwszej kolejności należy sięgnąć do ustaleń literaturoznawców w zakresie związków muzyki z literaturą lub muzyczności literatury. Jak jednak pisze Michał Głowiński (1980b: 114):

[...] straszna to rzecz muzyka — powiada bohater opowiadania Tolstoja. Straszna (w swej wspańiałości!) także wówczas, gdy rozpatruje się ją jako jeden z elementów dzieła literackiego. Czytając różnego rodzaju wypowiedzi o muzyce, doznaje się często wrażenia, że wymyka się ona opisowi. Podobnie wymykają się mu przedstawienia muzyki w utworze literackim.

Trudności w znalezieniu klucza do opisu fenomenu dźwiękowego dotyczą w większej mierze utworów prozatorskich (por. Wiegandt 1980: 104–114), a w mniejszym poetyckich, związanych z muzycznością już u źródeł swego powstania (por. Hejmej 2012: 13–28; Regiewicz 2017: 52). W studium *W Kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* Andrzej Hejmej (2015: 91–93) wykazuje, że współczesna antropologia dźwięku wykracza poza badania ściśle związane z muzyką, otwierając nowe przestarzenie badawcze nad fenomenem audialnym w ujęciu interdyscyplinarnym: społeczno-kulturowym, antropologicznym, socjologicznym, komunikacyjnym, ekologicznym, a także literaturoznawczym, przy czym w tym ostatnim wymagana jest redefinicja przedmiotu badań. Badacz proponuje traktować literaturę nie tylko jako formę utrwalenia pisma, ale także głosu i skryptoralności (Hejmej 2015: 97). Motywując wprowadzenie nowych kategorii interpretacyjnych, autor pisze następująco:

W centrum uwagi jednak, jeśli traktować literaturę jako głos i skryptoralność, pojawia się naraz i głos/tekst (ze względu na głos czy to wybrzmiewający na żywo, czy to akuzmatyczny, czy już-nie-słyszalny), i określona audiosfera, w której rodzą się i funkcjonują konkretne realizacje literackie (włącznie z transferami medialnymi), i — wreszcie — doświadczenie akustyczne odbiorcy często związane we współczesnym świecie, by powtórzyć, z sytuacją akuzmatyczną. Krótko konkludując, w społeczeństwie medialnym literatura nie jest tylko tradycyjnie rozumianym tekstem, jest raczej tekstem, którego gwarantem staje się głos. (Hejmej 2015: 97)

⁸ Na przykład w tym artykule wyrażenia ‘pejzaż dźwiękowy’ oraz ‘pejzaż akustyczny’ stosowane są zamiennie.

⁹ Warto nadmienić, że w przypadku badań pejzażu dźwiękowego kuszący wydawał się wybór utworów eksperymentujących w dziedzinie łączenia dźwięku z tekstem. Do takich reportaży należy zaliczyć *Głosy. Co się zdarzyło na wyspie Jersey* autorstwa Ewy Winnickiej i Dionisiosa Sturisa (2019), które ukazały się jednocześnie w wydaniu książkowym oraz jako audioserial non-fiction. Drugim interesującym projektem jest zbiór *Zdarzyło się naprawdę. Opowieści reporterskie* Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej oraz Katarzyny Błaszczuk (2019), w którym reportażytki radiowe przedstawiają losy bohaterów swoich audycji sprzed lat w formie książkowej, co otwierałoby możliwości interpretacyjne również w kontekście przekładu intersemiotycznego. Inny wątek badawczy otwierają reportaże, w których treści częściowo tematyzowana jest muzyka (por. Głowiński 1980a: 79), jak Angeliki Kuźniak Papsza (2013) oraz *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk* (2015).

Warto zwrócić uwagę, że szczególna rola dźwiękowego wymiaru utworu literackiego wiąże się również z procesem konwergencji mediów oraz dystrybucją treści literackich przy wykorzystywaniu różnorodnych kanałów komunikacji¹⁰. Nie sposób nie wspomnieć tradycji literackich słuchowisk radiowych (por. Bachura 2012), zyskujących coraz większą popularność podcastów (por. Stachyra 2016) oraz audiobooków (Zwierzchowski 2018: b.s.). Dlatego warto się zastanowić, czy współcześnie nośne praktyki odbiorcze związane ze słuchaniem znajdują też odzwierciedlenie w utworach prymarnie przeznaczonych do czytania i odbioru poprzez zmysł wzroku. Tym ciekawej rysuje się kwestia analizowania reprezentacji tekstowych gatunku, który sytuuje się na pograniczu mediów i literatury (Woźniakiewicz-Dziasz 2004: 101; Piechota 2011: 98; Wiszniowska 2017: 37–52); w założeniu pozbawionego walorów muzyczności (por. Regiewicz 2017: 53).

Mimo iż potrzeba badania tekstów literackich, w tym także niefikcyjnych, wydaje się trafnie uargumentowana w literaturze nurtu *sound studies* (Regiewicz 2017: 47), wciąż pozostaje przestrzeń do podejmowania refleksji naukowej w teorii i w praktyce¹¹ (por. Brzostek 2014: 7–9). Należy zatem przyrzeć się metodom stosowanym w badaniu audialnych aspektów tekstów literackich. Etapy takiej analizy przedstawia Adam Regiewicz w artykule *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?*. Pierwszą warstwę akustyczną stanowią odgłosy przestrzeni, w której odbywa się lektura, oraz dźwięki wydawane przez czytającego, jak np. odgłosy przewracanych kartek, oddechy lub dźwięki wydawane przy zmianie pozycji ciała (Regiewicz 2017: 49–52). Ten niewątpliwie inspirujący aspekt kieruje jednak uwagę na zjawiska pozaliterackie i pozamedialne, sytuując istotę rozważań z jednej strony w sferze metatekstowej, a z drugiej w zmysłowym doświadczeniu odbiorcy. Następnym etapem jest analiza struktury brzmieniowej utworu wyrażanej poprzez zabiegi kompozycyjne i stylistyczne, służące ukształtowaniu treści w formę foniczną — można zaryzykować twierdzenie, że stanowi on najlepiej opisany w literaturze przedmiotu paradygmat badawczy (por. Okopień-Sławińska 1998: 144–145). Ważną kategorią interpretacyjną w tym wymiarze staje się rytm, na który składają się m.in. składnia, fraza, powtórzenia, aliteracje czy niepożądane w tekstach prozatorskich rymy. W badaniach nad reportażem metody strukturalistyczne mogą okazać się skuteczne w analizach fragmentów stylizowanych oraz w refleksjach nad kompozycją utworów. Jednakże odwołując się do istoty samego reportażu jako formy spotkania z Drugim¹² i próby zrozumienia jego świata, egzystencji, problemów, wyborów czy motywów (por. Piechota 2017: 100–103), ważniejsze może okazać się badanie warstwy dźwiękowej wpisanej w tekst literacki, nie tylko w ujęciu semiotycznym, ale przede wszystkim znaczeniowoczym. Takie podejście uwidacznia się w badaniach antropologicznych, w świetle których analiza pejzażu akustycznego oraz odgłosów postaci zapisanych w tekście literackim „dostarcza wiedzy o człowieku jako takim, ale także o jego funkcjonowaniu w konkretnym środowisku społecz-

¹⁰ Jak np. wspomniany już reportaż *Głosy. Co się zdarzyło na wyspie Jersey*, który funkcjonuje w różnych obiegu medialnych — jako audioserial na portalu audioteka.pl, jako książka dostępna w salonach sprzedaży, ale także jako fragment dźwiękowy w funkcji spojlera zachęcający do zakupu całości na platformie YouTube.

¹¹ Interesującym projektem badawczym łączącym *sound studies*, badania literaturoznawcze, historiograficzne i kulturowe jest *Kulturowa historia odgłosów. Mikołaj Rej i Futuryści* (2016), w której badaczki koncentrują się na dźwiękach generowanych przez ludzki organizm, zakodowanych w literaturze oraz w konkretnym kontekście kulturowym danej epoki.

¹² Regiewicz używa kategorii „Innego” — w przypadku reportażu określenie bohatera mianem Drugiego, zdejmuje z niego odium obcości, sytuując go w układzie równorzędnym w świecie przedstawianym.

no-kulturowym” (Regiewicz 2017: 58), co zbiega się również z nadrzędną funkcją reportażu, wyrażoną chociażby w tytule monografii Moniki Wiszniewskiej (2017) *Zobaczyć–opisać–zrozumieć*. Dźwięki i odgłosy można taktować jako element doświadczenia zmysłowego reportera, tworzą one bowiem nie tylko przestrzeń akustyczną transkrybowaną w utworze, ale także odzwierciedlają rzeczywistość kulturową, obyczaje, relacje (por. Regiewicz 2016: 9). Wreszcie Regiewicz przywołuje kategorię Bachtinowskiego dialogu — spotkania, interakcji czytelnika z głosem „innego” zapisanego w tekście, który otwiera filozoficzny, a wręcz metafizyczny wymiar lektury (Regiewicz 2017: 60) oraz stanowi ostatni etap analizy zbliżony do medytacji nad przeczytanym, rezonowanie przesłania zawartego w opowieści, które może mieć moc transformującą odbiorcę. W przypadku reportażu spotkanie należy rozpatrywać wielopoziomowo, ponieważ czytelnik nie tylko wsłuchuje się w głos twórcy, ale przede także ma możliwość przeżycia bliskości z bohaterem, zanurzając się uważnie w otaczający go świat i jego odgłosy¹³. Choć reportaż nie powinien zostawić czytelnika obojętnym, a doskonalić go w uważności oraz uwrażliwiać na przeżycia bliźnich, to wyprowadzenie w tej sferze rzetelnych wniosków wymagałoby przeprowadzenia badań empirycznych, ustalających faktyczne związki między recepcją reportażu a głębszym odczuwaniem świata.

Dlatego przedmiotem poszukiwań w poszczególnych realizacjach reportażu literackich w niniejszym artykule będzie dźwięk rozumiany jako „niedostrzegalna warstwa świata odsłaniająca jego związki, działania i dynamikę” (S. Voegelin, cyt. za: Brzostek 2015: 20), analizowana na dwóch płaszczyznach: konstrukcyjnej oraz antropologicznej.

Warto również wspomnieć, że metody odwzorowywania bogactwa doświadczeń zmysłowych przede wszystkim w literaturze popularnej oraz w twórczości użytkowej należą do elementów warsztatowych *creative writing*. Reportaż to gatunek, którego nauczanie odbywa się w sposób formalny nie tylko na studiach dziennikarskich, ale również w ramach warsztatów i szkoleń z doskonalenia rzemiosła¹⁴. Można zatem odnotować, że reportaż jest gatunkiem łączącym dziennikarską potrzebę poszukiwania wyjaśnień i faktów z artystyczną wizją przedstawiania problemów społecznych, a także formą, w której możliwość badania sfery audialnej wynika wprost z praktyki twórczej. Co jednak należy podkreślić, poczynione w tekście ustalenia mają charakter wstępnych rozpoznania śladów głosów i audiosfery w zapisie tekstowym.

„A czy da się, mówi, palcami opowiedzieć muzykę Chopina?” (Szczygieł 2018: 158)

Spotkanie reportera ze światem do opisanego i jego bohaterami to niewątpliwie doświadczenie polisensoryczne, łączące ponadto doznania zmysłowe z epistemologiczną percepcją. I choć nie ulega wątpliwości, że pozyskując informacje ze świata reporter wykorzystuje wszystkie zmysły, to jednak w sposobie opisu dominuje uwarunkowany kulturowo wzrokocentryzm

¹³ W studiach nad dźwiękiem badacze poruszają także kwestie związane ze „wzrokocentryzmem kulturowym”, w trakcie pisania tego tekstu zauważam, że w pierwszej kolejności przychodzi mi na myśl właśnie metafory wzrokowe, jak ‘mieć wgląd w świat bohatera’ czy ‘móc weń wejrzeć’.

¹⁴ Kultowa już w aspekcie porad pozycja Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego (2004) nosi tytuł *Reportaż — jak go napisać?*. Należy również wymienić Polską Szkołę Reportażu prowadzoną w ramach Instytutu Reportażu założonego przez Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana i Pawła Goźlińskiego, której absolwenci zostają mentorami w ramach następnych edycji i publikują z sukcesami literaturę non-fiction (Justyna Kopińska, Magdalena Kicińska, Mirosław Wleky i in.). Na stronie www.su.com.pl są dostępne bezpłatne warsztaty tworzenia reportażu z Katarzyną Michalak. A autorka tekstu pochodząca z Lublina nie może nie wspomnieć Wakacyjnej Akademii Reportażu im. Ryszarda Kapuścińskiego organizowanej z udziałem wybitnych reportażystów przez redaktora Franciszka Piątkowskiego w Siennicy Różanej.

(por. Brzostek 2015: 13–15; Misiak 2013: 8). Badaczka Monika Wiszniowska (2017) podsumowuje ten proces twórczy we wspomnianej już triadzie: zobaczyć–opisać–zrozumieć, a Mariusz Szczygieł konstatuje, że reporter: „zbiera fakty, całym sobą chłonie kolory, wrażenia, smaki, zapachy, lecz przede wszystkim emocje” (2010: 304). Przywołany cytat z autotelematycznej wypowiedzi autora *Nie ma* dowodzi, że swój warsztat reporter tworzy, opierając się na zintegrowanym *sensorium*, choć, co znamienne, autor akurat w tym miejscu nie wyodrębnił dźwięku. Należy jednak podkreślić, że w literaturze przedmiotu wyróżnia się też kategorię „reporterskiego słuchu” (Ślawska 2019: 150–151). Ten szczególny rodzaj zmysłu Hanna Krall definiuje w kontekście poznawczym oraz aksjologicznym jako wyabstrahowanie sensu z masy informacyjnej oraz ustalenie hierarchii ważności faktów. A Irena Morawska opisuje go w kontekście relacji z bohaterem opartej na empatii, a także próbie zrozumienia jego sposobu myślenia i stylu działania:

To nie jest słuch laryngologiczny, to dla mnie „słuchanie” wszystkimi zmysłami. Chodzi o to, by istotę sprawy wyczuć, zobaczyć w geście, wylapać w spojrzeniu, w milczeniu. Bardzo często między słowami ukryte jest to, czego szuka reporter. (I. Morawska, cyt. za: Ślawska 151)

Tym bardziej można pokusić się o założenie, że wyeksponowanie sfery brzmieniowej opisywanego świata może nieść ze sobą istotne informacje dla jego interpretacji¹⁵.

Kompozycyjne i narracyjne strategie w konstruowaniu reportażu są wyrazem autorskiej podmiotowości; znakiem pozycji pośrednika, który w sposób artystyczny, z właściwym sobie wycuciem dramaturgii i preferowanymi wartościami stylistycznymi układa opowieść o prezentowanym fragmencie rzeczywistości (por. Piechota 2020: 9). Pierwsze spojrzenie na tytuły wybranych do analizy reportażu pozwala uchwycić analogię kompozycyjną pracy Małgorzaty Rejmer z przywołaną we wstępie metodą Swietłany Aleksijewicz. *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii* to polifoniczny zbiór historii dokumentujących okres dyktatury Envera Hoxhy, proces wychodzenia z traumy prześladowań, a także trudną rzeczywistość transformacji, często rozczarowującą interlokutorów. Reporterka ogranicza odautorski komentarz, głównie sytuując swoich bohaterów w roli opowiadaczy własnego losu, przytaczając w ich wypowiedziach czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jednak jeden z rozdziałów poddany jest umuzykalniającemu zabiegowi stylizacji na formę muzyczną i poprzez aluzje do ulicznej piosenki staje się wyrazem komentarza rządów krwawego dyktatora. Z jednej strony treść fragmentu przywodzi na myśl parenetyczne opisy heroicznej śmierci bohaterów, z drugiej tytuł *Ballada o wujaszku i przelanej krwi* jest aluzją do utworu łotrzykowskiego. Muzyczny wymiar wypowiedzi wspiera szyk przestawny zdań stylizowanych na epos, a także anaforyczne rozpoczynanie akapitów frazą „umarł był wujaszek Enver”. Tytułowy wujaszek, choć łotr i rzeźmieszek, nie zawisł na stryczku, lecz odszedł heroicznie, nierozliczony za swoje czyny, a zgodnie z tradycją balladową, jego duch będzie nawiedzać Albanię przez kolejne dekady.

Inną metodę „udźwiękowania” konstrukcji wypowiedzi można dostrzec w reportażu Pawła Kapusty. Tytułowa agonía z biologicznego punktu widzenia oznacza stopniowe zaniechanie, a z czasem wygaśnięcie czynności życiowych, któremu towarzyszą senność, postępują-

¹⁵ Uwzględniając obszerność materiału, analizie poddano egzemplifikację tendencji charakterystycznych dla prezentowania i funkcjonalnego zastosowania sfery dźwiękowej we wcześniej wskazanych czterech reportażach literackich.

ce trudności w kontakcie ze światem i spowolnienie wszystkich funkcji. Tymczasem reportaż Pawła Kapusty zaskakuje intensywnością prezentowanych zdarzeń i nagłymi zwrotami akcji, które wzmacniane są również przez krótkie zdania i frazy dynamizujące przekaz. Nierozłącznym elementem dźwiękowym prezentowanych wydarzeń jest ryk syreny, który współtworzy dramaturgię sytuacji. Lekarze i ratownicy pracujący w karetkach nie mają wiele czasu na swoje działania, podejmują decyzje szybko i pod presją, dlatego rytm ich pracy oddają krótkie zdania pojedyncze.

W końcu jadą. Syrena, samochody na Pużaka, łapią w korku centymetry chodnika. W karetce wciąż rozpaczliwe próby. Daniel nie czuje już rąk, ale teraz walka toczy się już jak w transie. Trzy, cztery... Wdech... Rurka od respiratora wypięła się od rurki intubacyjnej, a młody nie ma jak się oderwać od uciskania klatki piersiowej.

— Niech mi pani pomoże, niech pani włoży z powrotem tę rurkę! — krzyczy do matki.

— Jaką rurkę, o co chodzi?! — Matka jest skołowana, ale jaka ma być, skoro na jej oczach gaśnie jej jedyne dziecko? [...]

Są mokrzy, zmęczeni. Wychodzi lekarz, otwiera szeroko drzwi i mówi:

— Proszę posłuchać, to bije jego serce. (Kapusta 2018: 16; podkr. E.P.H.)

Wyróżnione podkreśleniem w cytowanym ustępie dźwięki należą do różnych porządków akustycznych: odgłos syreny wytwarza urządzenie, a pozostałe to są dźwięki organiczne, związane z akustyką ciała: krzyk rodzi się z napięcia, wyraża emocje; bicie serca jest nie tylko procesem fizjologicznym, ale w tym konkretnym przypadku także szczęśliwym finałem dramatycznego fragmentu dzieła. Kształt brzmieniowy przywołanego ustępu nadaje również prozodia: wykrzykniki, pytańniki, wielokropki — rysują antykadencjonalne i kadencjonalne tory melodyki treści, która wybrzmiewać może „w głowie” czytelnika, jest jego intrakomunikacją z tekstem.

W służbie zdrowia dźwięki wyznaczają cykl pracy: dzwoniący telefon (Kapusta 2018: 53; 65; 202; 211; 253), dzwonek alarmowy (103; 129) pisk respiratora (32); syrena (20–21; 56) i najczęściej zwiastują nieszczęścia lub trudności. W opisywanym fragmencie rzeczywistości mają znacznie symboliczne, czytelne dla odbiorcy. Paradoksalnie jednym z głównych wyznaczników agonii systemu jest pośpiech, wynikający z braków kadrowych, luk prawnych, regulacji niesprzyjających ani pracownikom, ani pacjentom.

Ciekawe rozwiązanie konstrukcyjne, w którym sonosfera rozumiana jako otoczenie dźwiękowe bohaterów reportażu współgra z fabułą, zastosował Mariusz Szczygieł (2018) w opowieści *Nieznajomy wróg jakiś* w tomie *Nie ma*. Historię otwiera głos Zofii Woźnickiej dobiegający z kart listu pisanego do przyjaciółki Hanny Jarnowskiej. Pewnej pikanterii dodaje fakt, że we wspomnieniach Zofii utrwaleni są „roztropni, rozmowni i ładni”, ale też niezwykle rozpuszczeni bracia bliźniacy Leszek i Jarosław (Szczygieł 2018: 79), których nazwiska Szczygieł nie odnotowuje w przypisie, co może stanowić element gry z czytelnikiem¹⁶. Ważna może być także potrzeba nieprzyścimiewania głosu bohaterki posmakiem parapolitycznej sensacji. W toku relacji epistolograficznej, omawiającej literackie sukcesy jej bliźniaczej siostry Ludwiki Woźnickiej oraz stan jej zdrowia, wrażenia artystyczne piszącej, relacje z przyjaciółmi, a także ciekawostki dnia codziennego — pojawia się foniczny element dystryktywny. Do największych uciążliwości należą bowiem odgłosy dochodzące z mieszkania sąsiadów

¹⁶ W tekście pada nazwisko Jadwigi Kaczyńskiej (Szczygieł 2018: 110).

pracujących w rozmaitych porach dnia i nocy na bardzo głośnych maszynach. Odgłosy bicia młotem zakłócają sen choremu wujkowi bliźniaczk, budzą rodzinę w Wielką Niedzielę, a sąsiedzi, nieczuli na dobrostan współlokatorów, używają maszyny pedałowej, stukając i powodując ogromny hałas. Chorująca Ludwika Woźnicka 6 maja 1983 roku popełniła samobójstwo, a jej siostra wyjechała do Wielkiej Brytanii, z której nadal pisała listy do przyjaciółki, dzieląc się z nią przeżyciami i refleksjami. Według Zofii przyczyną śmierci autorki *Czarki* było „zastukanie” jej na Żoliborzu, a w 1986 roku powieliła scenariusz samobójstwa siostry, wyskakując z balkonu mieszkania przyjaciół. W rozmowach reportera uzupełniających epistolograficzną narrację Woźnickiej ważny element stanowi spotkanie z uratowaną z Holocaustu Chavą, ukrywaną przez trzy lata w polskiej rodzinie za szafą. Dźwięki w jej opowieści odgrywają również istotną rolę — bohaterka musi je ograniczać i tłumić, bo są niebezpieczne i mogą doprowadzić ją do śmierci. Jak wyjawia w trakcie tego spotkania reporter, nazwisko Woźnickich pełniło funkcję przykrywkę dla pochodzenia żydowskiego, a siostry w czasie wojny ukrywało rodzeństwo Felhorskich w oddzielnym pokoju w swoim mieszkaniu. Pochodzenie dźwięków nielegalnego warsztatu na Żoliborzu wyjaśnia dopiero Hanna Kirchner, przyjaciółka sióstr, która opowiada o ich manii prześladowczej i postępującej chorobie psychicznej, którą Zosia udanie maskuje w swoich listach. Trzeba dodać, że sytuacja zdrowotna Zofii Woźnickiej nie została jednoznacznie rozstrzygnięta, co także frapuje reportera i skłania go do poszukiwań dalszych odpowiedzi w konsultacji z psychiatrą czy w lekturze wspólnie napisanego przez siostry utworu *Dortmundzkie opowieści*. Odkrycie prawdy o dźwiękach, które rzekomo doprowadziły do samobójczej śmierci Ludwika, a w rzeczywistości nie istniały ani w skali, ani w natężeniu odczuwanym przez kobiety, stanowi punkt kulminacyjny historii i ukazuje w pełni tragizm postaci, a w wymiarze uniwersalnym opowiada o cenie przetrwania. Sugestywne opowieści o odgłosach, w listowej narracji bohaterki będących wyrazem ludzkiej podłości, okazują się emanacją choroby, w wyniku której dzwonek telefonu demaskował zdracę, a w otoczeniu nie brakowało podsłuchów¹⁷. Wspomnienia okupacji stanowiły tabu w ich dorosłym życiu, dlatego krótkie osobiste wyznanie Zofii, w którym wspomina to doświadczenie, zawiera emocjonalny sens poprzez przywołanie efektu dźwiękowego i daje się odczytać jako jedna z puent tej historii: „każde kroki na schodach mogły być krokami gestapo do naszej kryjówki” (Szczygieł 2010: 119). Nadwrażliwość na sonosferę bohaterek z jednej strony pomogła przeżyć im czas wojny, a z drugiej przerodziła się w schorzenie psychiczne.

Innym przykładem puenty związanej z warstwą foniczną jest wspomnienie sytuacji, w której przemęczony i zdenerwowany ratownik medyczny Daniel nie wytrzymuje nerwowo i unosi się wobec pacjentki. „Ostatnie słowa, jakie usłyszała w życiu, to moje: »Czego pani nie rozumie?!«” (Kapusta 2018: 25). To, co także towarzyszy bohaterowi, to echo wypowiedzianych słów i emocje, które rodzą się wobec samego siebie. Efekt onomatopieczny „bang” poprzedza natomiast scenę samobójstwa Pavla Buksy w reportażu *Czytanie ścian* (Szczygieł 2018: 32), pełni jednak funkcję zwiastuna tragedii, ale w warstwie semantycznej nie tworzy nowych sensów opowieści.

Omawiając funkcje brzmień w konstrukcji reportażu, należy także wspomnieć o ich roli w budowaniu tła opowieści. Atmosferę Szpitalnego Oddziału Ratunkowego reporter oddaje właśnie poprzez mechanicznie wydawane dźwięki: „Brzęczenie automatu do kawy. Jarze-

¹⁷ Analogie do opisywanych doświadczeń można znaleźć w książce Agaty Tuszyńskiej (2010) *Oskarżona: Wiera Gran*, Wydawnictwo Literackie.

niówka. Momentami jakiś stukot zza ściany i urywany przytłumiony dźwięk karetki” (Kapuśta 2018: 58). Pojedyncze odgłosy podkreślają nastrój oczekiwania i ciszę, która trwa, dopóki nie rozpocznie się kolejna akcja na oddziale.

W reportażu Ilony Wiśniewskiej *Lud. Z grenlandzkiej wyspy* charakterystycznym elementem pejzażu dźwiękowego są odgłosy psów i świst batów.

Opowieści Henrika towarzyszy przeciągłe wycie. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu psy miała każda rodzina. [...] Liczebność zaprzęgu jako wyznacznik statusu społecznego obowiązuje ciągle na najdalszej północy. Już tysiąc kilometrów na południe jest inaczej, mimo to powożenia psami nadal uczy się tu od najmłodszych lat, a kilkulatkiwie biegający po ulicach i świszczący batem z foczej skóry to w Uummanną powszechny widok. (Wiśniewska 2018: 33)

Świst bata i wycie psa należą do tego samego pejzażu, ale też rodzą skojarzenia bardzo emocjonalne. Już samo zawođenje psa mogłoby stanowić wystarczającą dźwiękową ilustrację przywołującą minorowy nastrój. Ale w tej konkretnej sytuacji to także zaakcentowanie roli zwierzęcia w życiu ludzi, opierającej się na współpracy i współzależnościach. Świst bata wpisuje się w tę relację jako element koegzystencji człowieka i psiego zaprzęgu ponaglanego tym konkretnym dźwiękiem lub jedynie uświadamianego, że człowiek posiadający bat jest blisko.

Wyróżniające się efekty akustyczne nie tylko pełnią funkcję nastrojotwórczą, ale także współtworzą obraz społeczności i wytworzonej przez Inuitów kultury. Ten antropologiczny aspekt brzmień w reportażu literackim wynika przede wszystkim z materii tekstowej. Ilona Wiśniewska swoją ciekawość świata i reporterskie ucho kieruje właśnie na mieszkańców Grenlandii, eksponując ten antropocentryczny aspekt także w tytule książki. Próba zrozumienia mieszkańców mroźnego łądu nie może odbyć się bez odzwierciedlenia ich fonosfery, która także pozwala czytelnikowi lepiej poznać ich zwyczaje i mentalność. Mieszkańcy lodowej wyspy chętnie milczą („w grenlandzkim najważniejsze komunikaty przekazuje się bez słów” Wiśniewska 2018: 51), ale równie często się śmieją, zwłaszcza gdy reporterka się przejęczy, choć czynią to bez złośliwości (Wiśniewska 2018: 68). To dumny naród, pełen wewnętrznych kontrastów, ale wyraźnie zaznaczający swoją odrębność tożsamościową. W sferze dźwiękowej Grenlandzcy chcą odróżnić się przede wszystkim od Duńczyków, kolonizatorów wyspy, przedstawianych przez jedną z bohaterek następująco:

[...] bo my, mówiąc, chcemy być zrozumiani. A oni, mówiąc, chcą tylko mówić. [...] My jesteśmy wycofani, mało mówimy i mamy dużo szacunku do innych. Kiedy wchodzi do autobusu w Nuuk, różnice kulturowe widać bardzo wyraźnie. Oni drą się na cały autobus, wypełniają sobą przestrzeń. (Wiśniewska 2018: 129)

Przywiązanie Grenlandczyków do ciszy wyraża się również w ich wyważonym sposobie mówienia, który sprawia, że w miejscach publicznych nie chcą stawiać się w centrum wydarzeń, a mówienie szeptem jest ich kulturowym nawykiem (Wiśniewska 2018: 26). Taka postawa ma swoje konsekwencje polityczne, na przykład w dochodzeniu do rozszerzonej autonomii, a także w dyskusjach nad odłączeniem się od zwierzchnictwa duńskiego (Wiśniewska 2018: 24–25; 110–111). Tradycyjne formy spędzania wolnego czasu i tworzenia sąsiedzkiej wspólnoty także mają niepowtarzalną oprawę dźwiękową — w dniu zawodów zaprzęgów „ludzie nie są z ciszy, ale z gwizdów i nawoływań” (Wiśniewska 2018: 72; 172–174). To właśnie cisza stanowi dźwiękowy *leitmotiv* w opisie wyspy i jej mieszkańców, a także ich akustyczny

wyróżnik. Sposobem na rekonstruowanie własnej tożsamości¹⁸ oraz strategią przetrwania z dala od domu jest muzyka (Wiśniewska 2018: 38–39; 168), a w przypadku jednego z bohaterów *Agonii* pasją i metodą odreagowania stresującej pracy (Kapusta 2018: 25). Muzyka oddaje też ducha narodowego Czechów, którego Jerzy Szczygieł empatycznie pojmuje, słuchając dechovkovej listy przebojów oraz porównuje z polską naturą:

Wiesz, mówi tata, już wiem, dlaczego tyle starych bab w Czechach śpiewa. Bo one nie chodzą do kościoła w niedzielę jak nasze, tylko idą wesoło śpiewać. Nasze stare dewotki nie mają tej radości w sobie, kościół ją zabija. (Szczygieł 2018: 42)

Wartość artystyczną produkcji muzycznej reporter podsumowuje przez pryzmat swoich odczuć somatycznych: „Trzydzieści sekund dechovki i jestem w stanie wypluć przełyk” (Szczygieł 2018: 41), ale ojca reportażysty kultura muzyczna nastraja do antropologicznej refleksji i poszukiwania źródeł popularności tej formy brzmieniowej. W zupełnie innym kontekście muzyka i artyści funkcjonują w kraju dyktatury — tu wartości estetyczne i przeżycia schodzą na dalszy plan, a muzyka jest uwarunkowana politycznie: „IX Przegląd piosenki, który przeszedł do historii jako najbardziej radosne komunistyczne wydarzenie o najstraszliwszych konsekwencjach” (Rejmer 2018: 30). Albański dyktator kontroluje wszelkie rzekome przejawy nieposłuszeństwa, a gest wypowiedzenia niepożądanego zdania skazywał obywatela na lata przesładowań: jak słowa „ten Beckenbauer to jest znakomity gracz” (Rejmer 2018: 143). Bohaterowie w ukryciu słuchali Radia Watykańskiego lub włoskich piosenek, ryzykując donos (Rejmer 2018: 92–93), przyzwyczaili się do szeptu, aby żaden odgłos nie przyczynił się do ich zguby. Ojciec jednego z bohaterów, aby się nie bać, nawet po upadku dyktatury będzie mówić szeptem (Rejmer 2018: 145). Cisza, która w przypadku mieszkańców mroźnej wyspy wpływa z ich naturalnej potrzeby ekspresji, w kraju, w którym rządzi terror, konotuje strach. Bohaterowie w obawie o życie swoje i swoich najbliższych przymuszają się do ciszy.

Osobista fonosfera bohaterów otwiera przed czytelnikiem świat ich doznań i emocji. Reportera rzadko interesuje neutralne brzmienie głosu, skrupulatnie notuje zaś wszystkie odstępstwa. Zmiana tonacji i natężenia głosu wprowadza aspekt afektywny do wypowiedzi lub stanowi jedno z narzędzi charakterystyki postaci. Z poczynionych obserwacji wynika, że na kartach reportażu literackich dominują odgłosy śmiechu, krzyku i cisza. Autoironiczny śmiech pomaga Ilonie Wiśniewskiej przełamywać pierwsze lody w relacjach z Grenlandczykami, a ofiarom reżimu odreagować traumę. Występuje w różnych odcieniach i nie zawsze wybrzmiewa głośno.

W sytuacji powiadomienia o śmierci pacjenta reakcje najbliższych bywają skrajnie różne i reporter anotuje je właśnie dźwiękowo: „jedni tkwią w ciszy przez długie minuty. Inni krzyczą, kopią w ścianę [...]” (Kapusta 2018: 190). Cichuteńki krąg najbliższych osób pomagał bezgłośnie obchodzić zakazane w Albanii święta religijne, choć jak podkreśla bohater opowieści: „Mieliśmy wielkie szczęście, że mogliśmy sobie ufać”.

¹⁸ „Kościół zakazał bębnienia, ponieważ było dziełem Szatana. Pod wpływem tego poglądu Grenlandzycy zaczęli się wstydzić własnych dźwięków. Ale teraz to się zmienia” (Wiśniewska 2018: 168).

Podsumowanie

Wstępna analiza obecności dźwięków w reportażu literackim pozwala na sformułowanie następujących wniosków. Wyeksponowanie sfery akustycznej w toku narracji pełni funkcje nastrojotwórczą w budowaniu tła i scenografii opowieści oraz semantyczną — zarówno w aspekcie strukturalnym, jak i treściowym reportażu. Może stanowić znaczący element fabularny lub akcentować najważniejsze wydarzenia. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że przede wszystkim tworzy przestrzeń charakterystyki bohatera i stwarza czytelnikowi dostęp do jego emocji. Jest także reporterskim wyrazem empatii, próbą przekazania głosu bohatera bez zniekształceń i modyfikacji, wraz z jego melodią, intonacją i naturalnym rytmem. W tym aspekcie postawa Swietłany Aleksijewicz znajduje odzwierciedlenie w pracy polskich reporterów, choć oczywiście realizowana jest w różnorodnych formach.

Na zakończenie, przywołując ostatni metafizyczny aspekt lektury według Regiewicza, można odnotować, że czytanie reportażu literackich przez pryzmat poszukiwania w nich efektów brzmieniowych pozwala skupić się na detalach, głębiej wnikać w świat bohaterów, śledzić ich reakcje, a także zagłębić się w świat doznań reportera-przewodnika. To doskonała lekcja uważności i wrażliwości na istotę dźwięku w otaczającym świecie.

Bibliografia

- Aleksijewicz Swietłana (2015), *Swietłana Aleksijewicz: „O przegranej bitwie”. Przeczytaj wykład noblowski, który rozwścieczył Moskwę*, „Gazeta Wyborcza”, tłum. J. Czech, <https://wyborcza.pl/1,75410,19331307,swietlana-aleksijewicz-o-przegranej-bitwie-wyklad-noblowski.html?disableRedirects=true> [dostęp: 30.08.2020].
- Bachura Joanna (2012), *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bogoryja-Zakrzewska Hanna, Błaszczuk Katarzyna (2019), *Zdarzyło się naprawdę. Opowieści reporterskie*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Brzostek Dariusz (2014), *Nastłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń.
- (2015), *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 13–27.
- Czerwiński Grzegorz (2019), *Reportaż literacki w Rosji i w Polsce. Kilka uwag nie tylko o genealogii* [w:] *Literatura polska w świecie. Reportaż w świecie, światowość w reportażu*, red. Fruckacz K., t. VII, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 57–66.
- Danius Sara (2015), *Introductory Speech*, www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/8169-introductory-speech/ [dostęp: 30.08.2020].

- Głowiński Michał (1980a), *Literackość muzyki — muzyczność literatury* [w:] Cieslikowska T., Sławiński J., *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, s. 65–82.
- (1980b), *Muzyka w powieści*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (50), s. 98–114.
- Hejmej Andrzej (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń.
- (2015), *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 88–102.
- Kapusta Paweł (2018), *Agonia. Lekarze i pacjenci w stanie krytycznym*, Wielka Litera, Warszawa.
- Kulturowa historia odgłosów. Mikołaj Rej i Futuryści* (2016), red. Regiewicz A., Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa.
- MAW/PAP (2018), *Literacki Nobel 2015 dla Swietlany Aleksijewicz*, „Newsweek”, www.newsweek.pl/swiat/literacka-nagroda-nobla-2015-swietlana-aleksijewicz/2061pp4 [dostęp: 30.08.2020].
- Michalak Katarzyna (2019), *Jestem człowiekiem uchem*, Polskie Radio Lublin, radio.lublin.pl/2019/10/10-10-2019-reportaz-katarzyny-michalak-jestem-czlowiekiem-uchem/ [dostęp: 30.08.2020].
- (2020), *Powiedz to głośniej... — autor-narrator w reportażu radiowym po 1989 roku* [w:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Pawlak-Hejno E., Piechota M., Wyd. UMCS, Lublin.
- Misiak Tomasz (2013), *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1998), *Eufonia* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Sławiński J., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 144–145.
- Piechota Magdalena (2011), *Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu literackim* [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J., Wydawnictwo Poltext, Warszawa, s. 97–107.
- (2017), *Polak jako obcy („Angole” Ewy Winnickiej)* [w:] *Obcy. Inny. Analiza przypadków*, red. Karwatowska M., Litwiński R., Siwiec A., Wyd. UMCS, Lublin, s. 99–119.
- (2020) *Wprowadzenie* [w:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Pawlak-Hejno E., Piechota M., Wyd. UMCS, Lublin, s. 7–12.
- Regiewicz Adam (2017), *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?* [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin.
- Rejmer Małgorzata (2018), *Błoto słodsze niż miód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Stachyra Grażyna (2016), *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12/4, s. 71–87.
- Sturis Dionisios, Winnicka Ewa (2019), *Głosy. Co się zdarzyło na wyspie Jersey*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szczygieł Mariusz (2010), *Reportaż — opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę* [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. Skworz A., Niziołek A., Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2018), *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Ślawska Magdalena (2019), *Sztuka mediów. O świadomości gatunkowej dziennikarzy prasowych*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

-
- Wiegandt Ewa (1980), *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku* [w:] Cieślakowska T., Sławiński J., *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, s. 103–114.
- Wiszniewska Monika (2017), *Zobaczyć–opisać–zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wiśniewska Ilona (2018), *Lud. Z grenlandzkiej wyspy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz (2004), *Reportaż jak go napisać?*, WSiP, Warszawa.
- Woźniakiewicz-Dziadosz Maria (2004), *O literackości reportażu* [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. Piechota M., Stępnik K., Wyd. UMCS, Lublin, s. 93–102.
- Złote Mikrofony: najlepsi radiowcy wyróżnieni najważniejszą nagrodą* (2015), www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1556151,Zlote-Mikrofony-najlepsi-radiowcy-wyroznieni-najwazniejsza-nagroda [dostęp: 30.08.2020].
- Zwierzchowski Marcin (2018), *Audiobooki — jedyny rosnący segment na rynku książki*, <https://wszystkoanajwazniejsze.pl/marcin-zwierzchowski-audiobooki/> [dostęp: 30.08.2020].
-