

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Michalak
"Fenomen dźwięku w procesie powstawania i specyfice gatunkowej radiowego
reportażu artystycznego"

przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Grażyny Stachyry, prof. UMCS

Rozprawa doktorska mgr Katarzyny Michalak poświęcona została, najogólniej biorąc, roli dźwięku w reportażu artystycznym.

Praca liczy 251 strony. Składa się z pięciu rozdziałów, wstępu i zakończenia. Opatrzona jest też obszerną bibliografią. Dwa rozdziały początkowe traktują o samej definicji reportażu radiowego, jego odbiorze (słuchanie vs słyszenie) a także o produkcji reportażu, gatunku nie ograniczonego już dzisiaj do radiofonii publicznej. Rozdział trzeci opowiada o fenomenie reportażu jako zjawisku relacjonalnym, które odbywa się na różnym poziomie społecznym i psychologicznym w kontaktach twórcy z bohaterami reportażu. Dwa rozdziały: IV i V, odnoszą się do kluczowych kwestii powstawania reportażu i jego natury, a więc dramaturgii, emocji w nich zawartych, procesu realizacji reportażu, uwypuklając jego różne aspekty dźwiękowe jako materii szczególnej, tej – nie waham się nazwać – oryginalnej i wyjątkowo wartościowej sztuki radiowej.

Choć przedmiotem rozprawy i badań Autorka uczyniła reportaż artystyczny określane często, zwłaszcza w literaturze anglosaskiej, mianem feature, to w istocie podejmuje w niej ważki teoretycznie i praktycznie problem natury i roli dźwięku w kulturze współczesnej.

Omawiając przedstawioną rozprawę, należy od razu podkreślić, że Autorka należy do najwybitniejszych europejskich reportażystek radiowych. Była wielokrotnie nagradzana za swoje dzieła na najważniejszych konkursach i festiwalach radiowych. Wiem to również z własnego doświadczenia i jako kierujący w latach 1990-2014 różnymi strukturami organizacyjnymi w Polskim Radiu, pracujący w strukturach zarządczych i

eksperckich EBU (Europejska Unia Nadawców) a także jako członek jury konkursów radiowych m. in Premios Ondas i Festiwalu Radiowego w Teheranie.

Pozycja i dorobek Autorki rozprawy, z jednej strony ułatwiło Jej przygotowanie tej oryginalnej pracy, ale jednocześnie, jak myślę, utrudniało, z natury rzeczy, „skrócenie” dystansu wobec opisywanej materii.

Ale bodajże, jeszcze ważniejsze jest to, że Autorce rozprawy - wybitnej twórczyni wyjątkowego gatunku radiowego jakim jest reportaż, dysponującej ogromnym praktycznym doświadczeniem zawodowym z „innego świata” i specyficznymi dyspozycjami zawodowymi z pewnością trudno było zachować rygory metodologiczne przypisywane pracom naukowym. Zwracam uwagę na niektóre nich, najważniejsze, w moim mniemaniu.

Jest czymś zupełnie oczywistym, że zarówno cel pracy jak i problem badawczy powinny być istotne ze społecznego i naukowego punktu widzenia. Kwestie, które porusza Autorka są wprawdzie istotne badawczo, ale przegląd, bo nie analiza literatury przedmiotu i stanu badań związanych z podjętą problematyką wydaje się niekompletny. Zabrakło mi np. klasycznej już pozycji D. MacWhinnie *The Art of Radio* (Faber&Faber 1959), a z nowszych A.Crisella *Understanding Radio* (Methuen 1986) (choć Autor ten jest przywoływany na str. 192 rozprawy w polemice z nim B. Hornera) czy J.Loviglio/M.Hilmes *Radio's New Wave. Global Sound in the Digital Era* (Routledge 2013), J.Sterne'a *The Sound Studies Reader* (Routledge, 2012), *Digital Radio in Europe. Technologies, Industries and Cultures* (ed.B.O'Neill, Intellect 2010), T. Crook *Sound practice and theory in radio* [w:] *Sound Handbook* (ed. T.Crook) Routledge 2011, B. Michael *The Routledge Companion to Sound Studies*, Routledge 2018, M. Cobussen, V. Meelberg, B. Truax (ed) *The Routledge Companion to Sounding Art* Routledge 2016, oraz dwie przynajmniej pozycje polskie, W.Siwaka: *Dźwięk w kulturze audiowizualnej - przeszłość, teraźniejszość, przyszłość*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, (red. S. Krzemień-Ojak Trans Humana 1997), *Audiosfera na przełomie stuleci*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, (red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa 2002)

Chciałbym w związku z tym wskazać dwie perspektywy teoretyczne w jakiej sytuacji się dzisiaj problematyka dźwięku, a które, choć wspomniane przez Autorkę, nie zostały, w moim przekonaniu, dostatecznie rozwinięte w rozprawie.

Po pierwsze, najszerszym polem wartym uwagi w perspektywie omawianej rozprawy są studia nad dźwiękiem (sound studies), które stanowią swoisty dowód powrotu „słuchu” wobec wieloletniej dominacji w naukach społecznych „wizualizacji”, kultury spektaklu itd. Studia nad dźwiękiem postawiły też nowe pytania o tożsamość dźwięku i jego znaczenie oraz samych relacji tych studiów ze sztuką dźwiękową i muzyką. W krytycznym przeglądzie tej dziedziny, Jonathan Sterne zauważył, że:

Sound studies wskazuje interdyscyplinarny ferment w naukach o człowieku, który przyjmuje dźwięk jako analityczny punkt wyjścia lub dojścia. Analizując zarówno praktyki dźwiękowe, jak i dyskursy oraz instytucje, które je opisują, opisują na nowo to, co dźwięk robi w ludzkim świecie, oraz to, co ludzie robią w świecie dźwiękowym (Sound Studies Reader 2012:2).

J.Sterne zatem badanie dźwięku definiuje przez wielodyscyplinarność badania, przez jego refleksyjność, historyczność i sposób krytyki. Jednak odpowiedź na pytanie o dokładną relację między dźwiękiem (również formą muzyczną) a otaczającą ją formacją społeczną jest utrudnione przez dwa problemy: tego, jak odnosimy to, co społeczne, do tego, co dźwiękowe oraz jakie rodzaje relacji należy uwzględnić, by powiedzieć coś wartościowego o tym związku.

Po drugie, chodzi o następstwa rozwinięcia definicji radia. Dzisiaj radio jest podmiotem (i przedmiotem) nie tylko mediacji, ale również remediacji (R. Grusin, J.D. Bolter, P. Levinson): kontroluje wymianę i związki z innymi mediami, zwłaszcza z zawartością wielu platform nadawczych i dystrybucyjnych, w tym tych, które operują dźwiękiem np. streaming muzyki czy podcasty. Radio ponosi odpowiedzialność za tę mediację, czyli m.in. za jakość agregacji, za sposób i pojemność gromadzenia i włączania do sfery audialnej streamingu treści wytworzonych i coraz lepiej sformatowanych przez grupy użytkowników. Obejmuje również idee i działania odbywające się w sferze publicznej, gromadzenie zawartości wytwarzanych przez określone segmenty lub niszowe audytoria w odniesieniu do niektórych usług programowych.

Sytuacja radia jest o tyle trudna, że w związku z konwergencją technologiczną i multimedialnością, musiało zrezygnować z monopolu tworzenia i dystrybucji dźwięku. Medium audialnym bowiem może być każdy dźwięk i/albo element ludzkiej mowy dostarczany i/albo zarejestrowany, na „żywo” albo nie, pobrany zgodnie z prawem albo nielegalnie, wprowadzony do pamięci jakiegoś urządzenia, dodany do indywidualnej lub zbiorowej biblioteki itd. Użytkownik – obecnie: prosument. (A.Toffler) czy pro-amator (Ch. Leadbeater, p. Miller), generuje zawartość albo agreguje treść przeznaczoną wyłącznie do osobistego użytku, bez intencji pojawienia się społecznego skutku, albo próbuje odgrywać rolę broad- lub narrowcastera. Wykorzystuje do tego celu istniejące platformy dystrybucyjne w trybie wielokrotnym, który to tryb może być simulcastingiem lub mieć charakter bardziej czy mniej segmentowany lub formatowany zgodnie z cechami charakterystycznymi różnych mediów. Może też treść (przekaz) generować, prezentować, rejestrować (analogowo albo cyfrowo), wykorzystując tryb na żywo, na żądanie – wszystko jako nagrania fragmentu programu radiowego.

Gdy chodzi o odbiór i wykorzystanie przekazu dźwiękowego, choć nie tylko takiego, to już wiadomo, że w przyszłości jakaś część słuchaczy pozostanie konsumentami i nie stanie się prosumentami. Być może nie będą mieli wystarczająco dużo czasu i kompetencji, by przystąpić do indywidualnych mediacji. Być może zechcą dołączać do sfery publicznej okazjonalnie, by zachować się społecznie, albo łączyć się z innymi. Być może zapełnią niszę narrowcastingu, przechowując zawartość i pamięć. Być może wreszcie, już nie tyle słuchacze lecz użytkownicy treści, będą oczekiwali społecznego wykorzystywania transmisji, nie tylko w niszowej, indywidualnej ale też zbiorowej konsumpcji.

Tak czy inaczej, radio w erze cyfrowej, którą wyznacza dzisiaj konwergencja i multimedialność stało się medium nieliniowym i interaktywnym. Słuchacze, właśnie jako użytkownicy, mają możliwość samodzielnego tworzenia własnej oferty (stacji) w dowolnie wybranym formacie i dostosowywać treści audialnych do własnych potrzeb i wymagań. W ten sposób współtworzą dzieła radiowe. Jeżeli tak, to pytanie zasadnicze w perspektywie badawczej *use&gratification* polegałoby na tym, co słuchacze „robią” z przekazem radiowym: reportażem, słuchowiskiem, dokumentem itd., skoro dzieła te stają się istotną przestrzenią ich doświadczenia, polem zdarzeń interaktywnego odbioru i

znamionują działanie mediów nieliniowych. Jest to zresztą odwrócenie dotychczas najczęściej formułowanego pytania, związanego zwłaszcza przekazem mediów masowych, linearnych, mianowicie: „co media robią z ludźmi?”. Oznacza to, po pierwsze, poszukiwanie odpowiedzi o efekty komunikowania, a po drugie- co ważniejsze - zakłada jednokierunkowość oddziaływania przekazu.

Powinno się tutaj, niejako przy okazji, pojawić pytanie jak działa słuch w odróżnieniu od wzroku, który odgrywa główną rolę w odbiorze mediów wizualnych i radia zwizualizowanego? Bardzo interesująca jest odpowiedź, jaką udziela na to pytanie, częstokroć przywoływany przez Autorkę dysertacji, Walter J. Ong:

*„wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela (...) kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija (W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992 Wydawnictwo KUL, s. 105)*

Uzupełnieniem powyższego fragmentu są przekonania mistrza W.J. Onga, twórcy Szkoły Toronto M.McLuhana, gdy porównuje głos do nadajnika radiowego. (McLuhan, 80) Myśląc o uchu jako odbiorniku radiowym, który przekształca fale elektromagnetyczne w dźwięk, M. McLuhan uważa głos za medium, które przekłada dźwięk na fale dźwiękowe. W kontekście jego podstawowej idei, że media funkcjonują jako przedłużenia ludzkich zmysłów, co podsumował w tezie: "*The medium is the message*", kanadyjski badacz opisuje media apelujące do zmysłu słuchu, takie jak telefon lub fonograf czy wreszcie radio, jako przedłużenia lub wzmocnienia głosu.

Korpusem empirycznym swoich rozważań uczyniła Autorka dziesięć reportaży artystycznych wyemitowanych w radiu publicznym w latach 1989-2019 oraz dodatkowo dwóch starszych⁷. Metoda, którą zastosowała w pracy to, jak stwierdza na str. 14: „analiza treści reportaży nacechowana elementami analizy semiotycznej”. Uzupełniają korpus empiryczny wywiady z reportażystami (polskimi i zagranicznymi), których celem było odtworzenie - bo przecież nie poznanie, w przypadku tak wytrawnej reportażystki jaką jest Autorka rozprawy - ich metod pracy nad dziełem radiowym a także technik nagraniowych, które stosują.

Należy podkreślić, przy tym, że nie wszystkie dziesięć, które tworzą wspomniany korpus, są reportażami artystycznymi. Po drugie, analizując różne wymiary reportaży jako dzieł

audialnych Autorka, właściwie w całej pracy odwołuje się do różnych kategorii zawartości reportaży, tyle, że nie tylko do tych, które stanowią wspomniany korpus empiryczny pracy lecz również innych, nie zawsze zresztą artystycznych np. kilka dokumentów M. Drygasa „Moja góra”: , z 2001 r. czy i tego samego autora „Usłyszcie mój krzyk” i „Testament”.

Kwestie definicji gatunku jakim jest reportaż artystyczny skłania do uwagi porządkującą problematykę.

Autorka rozprawy rozróżnia reportaż artystyczny od reportażu wydarzeniowego, ten drugi, określając terminem *current affairs* (str. 10). Wydaje mi się, że termin ten tłumaczy się zwykle jako sprawy bieżące czy też relacje z bieżących wydarzeń. Ale kwestia ta ma również implikacje pozaterminologiczne. O ile reportaż wydarzeniowy jest dziełem, które przypomina, jak to określiła Olga Tokarczuk w swoim wykładzie noblowskim 7 grudnia 2019 r. – foremkę do ciasta i bliższe jest obecnym w mediach produktom, które cechuje rutyna i standaryzacja, to reportaż artystyczny jest dziełem indywidualnym, oryginalnym, bliższym tradycji, która wyżej ceni nowatorskie formy ekspresji twórczej.

Wreszcie, i bodajże najważniejsze. Kiedy Autorka zapowiada na str. 14, jakich metod badawczych użyje w pracy, powinna również, zgodnie z regułami sztuki, poświęcić właśnie tutaj nieco miejsca na omówienie kryteriów czy też klucza kategoryzacyjnego zamierzonej analizy treści. Nawet, a może zwłaszcza wówczas, gdy chodzi o analizę jakościową. Inaczej bowiem, nawet, jak w tym przypadku, fascynujące rozważania pozostają wprawdzie wartościowymi, ale jednak impresjami, których prawdziwości nie da się zweryfikować.

Kategoryzację rozumiem za M. Lisowską - Magdziarz jako „działanie polegające na łączeniu w grupy (klasy, kategorie) obiektów odpowiadających wspólnym dla danej grupy kryteriom”. W tym sensie klucz kategoryzacyjny jest narzędziem badawczym zawierającym zestawienie pytań istotnych z punktu widzenia badanego problemu.

Obecne w pracy kategorie systematyzujące i porządkujące zawartość dzieł non-fiction stanowią, w istocie, etapy pracy nad reportażem a nie kategoryzację zawartości reportaży radiowych.

Istotnym elementem analizy zawartości dowolnego tekstu jest jednostka analizy jako pojedynczy element zawartości przekazu. W przypadku reportażu radiowego mógłby to być jakiś dający się wyodrębnić element dźwiękowy reportażu. Narracja nie może być uznana za jednostkę analizy wypowiedzi dźwiękowej, bowiem została już „zarezerwowana” dla wypowiedzi w utworach epickich.

Wspomniałem powyżej, że Autorka obiecuje na str. 14 wykorzystanie w pracy „analizę zawartości (...) z elementami analizy semiotycznej”. Oznacza to, że przedmiotem analizy, jak rozumiem, miałyby być znak, który powstaje ze związku elementu znaczącego (dźwięk) z elementem znaczoną (obraz myślowy) z którym dana forma materialna czy fizyczna dźwięku jest powiązana i kojarzona przez użytkowników znaku. Jednym ze sposobów systematyzacji znaków są kody, czyli pewien system konwencji porządkujących zbiór znaków. W przypadku takiego gatunku jak reportaż, w największej mierze artystyczny, mamy do czynienia z kodami słabo skonwencjonalizowanymi o charakterze, głównie estetycznym. Rozważań na ten temat w pracy jednak zabrakło.

Następna kwestia metodologiczna dotyczy hipotez. Stawianie i następnie weryfikacja hipotez to zasadniczo domena badań ilościowych, których wyniki są przedmiotem analiz statystycznych. Przez hipotezę rozumie się w nich na ogół przypuszczenie dotyczące rozkładu populacji generalnej bez przeprowadzenia badania całkowitego. Dotyczy to w tym samym stopniu badań sondażowych, z wykorzystaniem ankiety/wywiadu jak i analizy zawartości różnego rodzaju tekstów. W każdym z tych przypadków badań prawdziwość hipotezy weryfikuje się na podstawie wyników próby losowej (ludzi, tekstów).

Badacz pracujący na próbach nielosowych, jak w przypadku inkryminowanej rozprawy - próby celowej reportażu, powinien raczej formułować pytania badawcze i próbować – w toku badań – na nie odpowiedzieć. Inaczej mówiąc, praca badacza, mając charakter analityczny, polegałaby, w tym przypadku, na przełożeniu generalnego pytania badawczego na pytania cząstkowe.

Ale kwestia ta jest szerszej natury: konfrontacji podejścia idiograficznego i nomotetycznego. To pierwsze, charakterystyczne dla nauk humanistycznych i społecznych, tak jak w przypadku omawianej pracy, powinno ograniczać się do badania i wyjaśniania zjawisk bez ambicji uogólniania wniosków na inne zjawiska. Tymczasem,

formułując hipotezy, badacz, *eo ipso*, sygnalizuje intencje poszukiwania ogólnych prawidłowości, czyli zastosowania podejścia nomotetycznego, co w przypadku tej pracy, byłoby mało prawdopodobne, jeżeli nie niemożliwe.

Po drugie, hipoteza obrazuje zwykle związek przyczynowo - skutkowy między zmiennymi. Tymczasem, hipotezy sformułowane w dysertacji nie mają tego charakteru.

By jednak nie popaść w metodologiczne malkontentstwo i rygoryzm, dwie propozycje Autorki uważam za udane i bardzo inspirujące. Po pierwsze, uważam za bardzo interesującą i inspirującą, jakkolwiek ryzykowną, ideę inkorporacji planów dźwiękowych do idei i praktyki planów filmowych i na tej podstawie wykazanie różnorodności i funkcji audialnych dzieł radiowych *non-fiction*.

Dlaczego ryzykowną? Językiem filmu, a właściwie gramatyką języka filmu są zasady montażu, dzięki którym możliwe jest budowanie z poszczególnych ujęć większych, znaczących sekwencji montażowych a nie realizacja/produkcja odbywająca się na planie filmowym (zob. J. Płażewski *Język filmu* Warszawa 1982, D. Bordwell, K.T. Thompson *Sztuka filmowa* Warszawa 2018).

Równie interesujący i inspirujący wydaje mi się autorski model „hipsometrycznej mapy uczuć” do kreowania i monitorowania natężenia emocji w reportażu na poziomie jego konstrukcji dramaturgicznej.

Tutaj sprawa jest chyba bardziej skomplikowana niż to przedstawia Autorka. Media oczywiście wzbudzają emocje za pomocą określonych narracji, retoryki, audiowizualności, itd. Teksty te, jak to za T. van Dijkem *Discourse and context: A sociocognitive approach*. Cambridge University Press (2008) określa A. Duda w przygotowywanym w KUL tomie traktującym o mediatyzacji emocji podczas pandemii, są wstępnie ukierunkowane (*criterially prefocused*) czyli prowokujące określone emocje, o określonej intensywności, czasie trwania itp. Sposób, w jaki to robią, jest w dużej mierze oparty na różnorodnych technikach, np. poprzez zbliżenia (plan bliski), szczegółowe opisy itd. Taką mapę emocji w postaci koła z gwiazdą stworzył, bodaj jako pierwszy, amerykański psycholog Robert Plutchik (*Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*, New York: Harper and Row, 1980)

Próba K. Michalak skonstruowania „mapy hipsometryczną” emocji w reportażu artystycznym jest, w istocie tworzeniem kontinuum emocji: od najsilniejszych do

najsłabszych, którego podstawą są dość swobodnie i niespójnie potraktowane kryteria skali nacechowania emocjonalnego reportaży.

Fakt, że twórca zwraca się do odbiorcy z określonymi intencjami, w określonym celu, oczywiście wpływa na reakcje afektywne odbiorcy. Pytanie: jakie to są reakcje emocjonalne czy nawet odczucia i myśli żywione wobec emocji. Ale to już inna historia. Przy okazji, pragnę zwrócić uwagę na wprowadzone na str. 71 rozróżnienie pytań stawianych przez bohaterów reportaży vs pytań stawianych wobec „tekstu” przez ich twórców. Według Autorki, bohaterowie reportaży ograniczają się, siłą rzeczy, do pytania „co się wydarzyło ?” podczas gdy twórców interesują takie pytania jak „w jaki sposób?”. „dlaczego?: czy „z jakim skutkiem?”. Dobrze byłoby wspomnieć, przy tej okazji, że pytania te nawiązują laswellovskiego modelu aktu perswazyjnego, choć pewnie nawiązywanie do klasycznego modelu propagandy z pewnością nie było intencją Autorki. Skoro jednak to, mimo woli, nastąpiło, właściwe byłoby postawić jeszcze jedno istotne pytanie, z punktu widzenia twórcy reportażu, jak zresztą każdego gatunku przekazu medialnego, mianowicie: „do kogo?”.

Mam zresztą wrażenie, że to pytanie autorzy reportaży stawiają sobie niezbyt często i raczej niechętnie, koncentrując się na samym przekazie. Skoro Autorka zapowiada we Wstępie zastosowanie w swoich badaniach analizę semiotyczną, to byłoby interesujące poznanie jak słuchacze dekodują ten szczególny przekaz (gatunek) jakim jest reportaż artystyczny. Recepcję takich przekazów jak reportaż trudno byłoby klarowanie wyjaśnić, ponieważ ramy odniesienia recepcji wyznacza często stosunek emocjonalny słuchaczy do przekazu. W jakim stopniu słuchacze czerpią przyjemność ze słuchania reportaży, a na ile przykrość, szczególnie, gdy sam reportaż jest nacechowany „złymi” emocjami lub kontrowersyjną zawartością, tego nie wiemy. Nie wiemy też na jakim poziomie ich reakcja przebiega między emocjonalnym zaangażowaniem a intelektualnym dystansem. Pewnie jest tak – to tylko przypuszczenie - że słuchacze akceptują jedno znaczenia, inne dostosowując do swoich potrzeb, a jeszcze inne zdecydowanie odrzucają lub zasadniczo zmieniają. Tak czy inaczej, szkoda, że te kwestie nie znalazły miejsca w rozprawie.

Na zakończenie, jedna dygresja i dwie uwagi.

Kiedy Autorka zastanawia się na fenomenem słuchania i znaczeniami dźwięku, wspomina swój i M. Świerczyńskiej-Dolot projekt „Nie słyszę” nad którym pracowały

obie panie podczas pierwszej fali pandemii, a który opowiada o dźwiękach, które zniknęły z życia ludzi podczas pandemii, przypomina to, nakręcony podczas pierwszej fali pandemii, niezbyt chyba znany w Polsce film Jerzego Skolimowskiego „To nie my”. Film pokazuje opustoszałe włoskie miasteczko Castellammare del Golfo w prowincji Trapani. Pusty kościół, pusty stadion, wyludniona plaża, wymarłe skwery, targowiska, restauracje. Widzimy świat taki, jakim był w czasie tych kilkunastu tygodni całkowitego zamknięcia, ale słyszymy coś zupełnie innego. Pod nieme pocztówki z czasu pandemii reżyser podłożył dźwięki tętniącego życiem świata sprzed lockdownu: szepty, krzyki, śpiew, turkot skuterów, wrzask kibiców na stadionie, dzwony kościelne, dudnienie dyskoteki itd. Efekt tego prostego zabiegu jest niebywały.

I jeszcze dwie uwagi.

1. Na str. 61 Autorka odwołuje się do wydarzenia z historii radia, które „wstrząsnęło światem”, a na pewno niewielką częścią Stanów Zjednoczonych i miało dokumentować „moc ludzkiego głosu” pozostającego we władzy radia. Mowa o słynnym słuchowisku Orsona Wellesa „Wojna światów” wyemitowanym 30 października 1938 przez sieć CBS, a przygotowanym pod kierunkiem autora, przez zespół *Mercury Theater of the Air*. Słuchowisko wywołało atak paniki wśród słuchaczy, ale jak się okazało, dwa lata później w toku przeprowadzonych badań (jakościowych) H. Cantrilla z Office of Radio Research Uniwersytetu Princeton), jedynie wśród tych, którzy nie mieli dostatecznych kompetencji, by oddzielać fikcję od rzeczywistości oraz nie znali powieści H.G. Wellsa. Tak czy inaczej, na 6 mln słuchających słuchowisko, 1,7 mln wierzyło, że inwazja Marsjan na farmie w pobliżu Grovers Mill, New Jersey ma miejsce naprawdę. Oczywiście, na wybuch paniki miała również wpływ ówczesna sytuacja polityczna na świecie, a zwłaszcza podpisany miesiąc wcześniej Układ Monachijski.

2. Na str. 132, w niepotrzebnym chyba przypisie dolnym, wspomina Autorka red. Krystynę Usarek, która jak pisze, była „uważana za ideową komunistkę o wielkiej wrażliwości społecznej”. Zaznaczam, że nie pracowałem wówczas w Polskim Radiu, więc nie znałem red. K. Usarek ani nie słyszałem opinii o Niej. Słuchałem natomiast z ogromną uwagą, najpierw jako student socjologii, a później socjolog, w latach 60., 70. i 80. Jej świetnych reportaży społecznych, podobnie jak reportaży red. K. Melion, A. Semkowicz, J. Jankowskiej, K. Wyrzykowskiego czy Ireny Linkiewicz, by wymienić

tylko niektórych. Nie wiem czy Krystyna Usarek była „ideową komunistką”, ale gdyby nią była to chyba logiczne, że okazywała wielką wrażliwość społeczną.

Podsumowując walory rozprawy, mimo wskazanych mankamentów i błędów stwierdzam, że praca mgr Katarzyny Michalak oferuje niezwykle interesującą, oryginalną analizę dźwięku w reportażach, zatem wybranego, interesującego i inspirującego aspektu funkcjonowania radia i na tym tle prezentuje możliwości tkwiące w tym medium.

Podkreślić też wypada trud, jaki włożyła Autorka w zapoznanie się z wielodyscyplinarną literaturą i dokonanie analizy zawartości zgromadzonego materiału empirycznego.

Biorąc pod uwagę erudycję, umiejętności dokonywania analizy i syntezy, odpowiedzialne formułowanie własnych stwierdzeń uważam, że rozprawa doktorska mgr Katarzyny Michalak spełnia warunki niezbędne do ubiegania się o dopuszczenie do końcowego etapu przewodu doktorskiego uwieńczzonego stopniem doktora w zakresie nauk o komunikacji społecznej i mediach.

