

KAMILA AUGUSTYN

Uniwersytet Wrocławski*



<https://orcid.org/0000-0002-8395-8470>



Rola reportażu i jego miejsce na polskim rynku książki w pierwszych dekadach XXI wieku

The Role of Reportage and its Place on the Polish Book Market in the First Decades of the 21st Century

Abstract

Literary reportage has been one of the most popular genres in Poland in recent years. Works written by Polish and foreign reporters are published by the main publishing houses in the country. A group of prominent reporters such as Ryszard Kapuściński, Hanna Krall and Małgorzata Szejnert is joined by those born in the 1950s and 1960s, as well as debutants. Their books gain literary prizes and are eagerly read by a literary audience.

The goal of this article is to explain the growing interest in reportage in Poland in the first decades of the 21st century. Statistical data from reports on the publishing industry, bibliographic data from library catalogs on reportages and non-fiction novels published by Czarne and information on awards for non-fiction novels were used to determine the place of reportage on the Polish book market.

In order to describe the specificity of contemporary reportages and answer the question what readers needs they meet, it was decided to analyze reportages by Polish-Swedish author Maciej Zaremba Bielawski who represents investigative journalism and a gonzo-style non-fiction novel by the American journalist Charlie LeDuff.

* Uniwersytet Wrocławski, Instytut Informatyki i Bibliotekoznawstwa
Plac Uniwersytecki 9/13, 50-137 Wrocław
e-mail: kamila.augustyn@uwr.edu.pl

1. Stan badań nad reportażem

Refleksja badawcza nad reportażem, zwłaszcza w ostatnich latach, przybrała na sile. Dane z katalogu Biblioteki Narodowej wskazują, że tylko między 2016 a 2020 opublikowano co najmniej 248 artykułów naukowych o reportażu. „Teksty Drugie” i „Tekstualia” poświęciły reportażowi osobne numery tematyczne: „Forma i fakt. Wyzwania współczesnego reportażu” (nr 6 z 2019) oraz „Reportaż. Forma i medium” (nr 4 z 2016). O reportażu pisze się też w wielu innych czasopismach¹, monografiach (Glensk 2014; Frukacz 2019a; Żyrek-Horodyska 2019a) i tomach zbiorowych (*Literatura polska w świecie...* 2019; *Trzydzieści...* 2020).

Badacze opisują historię kształtowania reportażu jako gatunku (Pleszkun-Olejniczakowa 2005; Sztachelska 2013, Wolny-Zmorzyński 2014), analizują jego zmieniającą się formę wydawniczą i gatunkową (Miller 2011; Białek 2017; Frukacz 2019a; Kaliszewski 2019; Żyrek-Horodyska 2018, 2019b; Adamczewska-Baranowska 2020), a także problematykę poszczególnych utworów i techniki narracyjne reporterów (Horodecka 2017; Kupracz 2015; Depta 2019). Ważnymi kategoriami badawczymi są: literackość, prawda/fikcja, punkty widzenia (Mikołajczuk 2004; Zimnoch 2012, 2013; Tabaszewska 2015; Biernacka 2016; Adamczewska 2017; Czaplinski 2019b; Frukacz 2019b).

W badanej próbie liczącej 270 artykułów 37 autorów (22% ze 168) opublikowało więcej niż jeden tekst na temat reportażu, a 13 (8%) co najmniej 4. W gronie najbardziej płodnych badaczy znaleźli się m.in: Edyta Żyrek-Horodyska, Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Katarzyna Frukacz, Mateusz Zimnoch, Monika Wiszniowska i Magdalena Piechota. W tytułach artykułów pojawiły się nazwiska aż 55 autorów reportaży. Najczęściej: Aleksijewicz, Kapuścińskiego i Hugo-Badera, w dalszej kolejności: Jagielskiego, Sienkiewicza, Springera, Szczygła, Szejnert, Tochmana, Kuźniak, Szczerka i Wańkowicza.

Tak duże zainteresowanie krytyków i teoretyków potwierdza tezę Przemysława Czaplńskiego o tym, że „reportaż stał się kluczowym gatunkiem polskiego życia literackiego drugiej dekady XXI wieku” (2019: 20). Teza o wchłonięciu go przez system literatury wydaje się jednak kolidować z przekonaniem o autonomii reportażu (Czaplinski 2019: 29). Reportaż, przybierając coraz bardziej niekonwencjonalną formę, ciąży już nie

¹ Zob. też „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna”, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, „Postscriptum Polonistyczne”, „Prace Językoznawcze”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Prace Literaturoznawcze” i „Zeszyty Prasoznawcze”.

tylko w stronę fikcji literackiej czy publicystyki, ale także literatury popularnonaukowej, co sprawia, że usytuowanie go tylko w jednym polu/systemie, podobnie jak w domenie jednego medium (prasy, książki, Internetu) nie jest możliwe. Reportaż znajduje miejsce we wszystkich, pozostaje jednak gatunkiem osobnym, wymykającym się prostym kwalifikacjom. W pierwszych dekadach XXI wieku silnie zaznaczył swoją obecność na rynku książki, co domaga się omówienia. Niniejszy artykuł to próba ustalenia źródeł i skali jego popularności. W pierwszej części artykułu wskażę na kluczowe momenty w historii rozwoju reportażu po 2001 roku, a następnie oszacuję rozmiary produkcji wydawniczej na podstawie danych statystycznych w ujęciu ogólnym oraz danych bibliograficznych dotyczących oferty Wydawnictwa Czarne. W części drugiej przeanalizuję wybrane reportaże, reprezentujące różne style i odmiany, aby odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób reportaże zaspokajają potrzeby współczesnego czytelnika. Proponowane ujęcie łączy perspektywę medio- i literaturoznawczą z wydawniczą.

2. Chronologia wydarzeń

„Bardziej żywą i dojrzałą jest dziś proza niepowieściowa. Fakt ten zrozumiał obdarzony dużym talentem pisarz amerykański Norman Mailer uprawiający ostatnio z ogromnym powodzeniem głównie prozę dokumentalną” — pisał w 1973 roku w eseju *Przyszłość książki* Leszek Elektorowicz (1973: 106). Pod koniec lat 90. XX w. w Polsce, w związku z kryzysem, jaki przeżywała prasa, reportaż zaczyna migrować z łam gazet do książek (Ostałowska 2015; Frukacz 2019a: 90), wzbudzając coraz większe zainteresowanie wydawców, którzy od publikowania pojedynczych utworów przechodzą do świadomego kształtowania oferty za pomocą serii; wznawiają tytuły wydane wcześniej przez bardziej niszowe podmioty (Jagielski 1994², Szczygieł 1996³) i reportaże książkowe z początków nowego stulecia (Tochman 2000⁴; Hugo-Bader 2002⁵).

W latach 2000–2004 wydawcy literatury faktu notują istotny wzrost przychodów z 6% do 11%, prawdopodobnie wskutek popularyzacji reportażu Ryszarda Kapuścińskiego przez kioskowe kolekcje książek (Frukacz 2019a: 103). Po śmierci autora *Cesarza* w 2007 roku wznawianych jest wiele jego utworów (27 wydań w 2007 roku i 28 w 2008 roku, łącznie w okresie 2000–2009 aż 135 przy 28 w latach 1990–1999 i 53 w latach 2010–2020)⁶.

Poza wyznaczającym rynkowe trendy, powstałym w 1996 roku, Wydawnictwem Czarne (seria „Reportaż”) reportaże wydają m.in.: Wielka Litera (seria „Reportaże” i „Strefa Reportażu”), Agora („Reporterzy Dużego Formatu”), W.A.B. („Terra Incognita”), Wydawnictwo Poznańskie („Seria Reporterska”), Dowody na Istnienie („Seria Reporterska” i „Seria Faktyczny Dom Kultury”), a także Znak, Prószyński i S-ka, Zysk i S-ka, PWN, Wydawnictwo Literackie i Świat Książki.

² Historia i Sztuka 1994; W.A.B. 2005, 2008, 2010; Znak 2013.

³ Wydawnictwo Em-ka 1996; Czarne 2011, 2012, 2017.

⁴ Znak 2000; Dowody na Istnienie 2016, Wydawnictwo Literackie 2019.

⁵ Prószyński i S-ka 2002, Czarne 2010, 2012, 2019.

⁶ Wyszukiwanie przeprowadzono w katalogu NUKAT, filtrowano po gatunku/formie: „reportaż literacki polski”, „relacje z podróży”, „reportaż”. Dane zebrano 5.04.2021 r.

Rosnące zainteresowanie reportażem w Polsce jest stymulowane przez środowisko reporterów, skupione wokół Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana i Pawła Goźlińskiego. W 2009 roku powołują oni Fundację „Instytut Reportażu”, a następnie Polską Szkołę Reportażu (*Statut...* 2015), konkurencyjną wobec Laboratorium Reportażu Marka Millera na Uniwersytecie Warszawskim. W 2009 roku we współpracy z Instytutem Wydawnictwo Czarne publikuje antologię — *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, a w latach 2014–2015 wychodzi *100/XX. Antologia polskiego reportażu* pod redakcją Szczygła.

W drugiej dekadzie XXI wieku na polskim rynku obok nowych i ciągle wznawianych książek autorytetów w dziedzinie reportażu, takich jak: Ryszard Kapuściński, Hanna Krall i Małgorzata Szejnert oraz reporterów o ugruntowanej pozycji, urodzonych w latach 50. i 60. XX wieku: Macieja Zaremby Bielawskiego, Lidii Ostałowskiej, Jacka Hugo-Badera, Włodzimierza Nowaka, Pawła Smoleńskiego, Wojciecha Jagielskiego, Mariusza Szczygła, Ewy Winnickiej, Cezarego Łazarewicza, Katarzyny Surmiak-Domańskiej czy Wojciecha Tochmana, pojawiają się też książki debiutantów, urodzonych w latach 80.: Katarzyny Kobylarczyk (laureatka Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego z 2020 roku), Joanny Gierak-Onoszko (Nagroda „Nike” Czytelników za 2020 rok), Witolda Szablowskiego (wielokrotnie nagradzany w Polsce i na świecie, m.in. Nagrodą im. Beaty Pawlak, Nagrodą im. Teresy Torańskiej, Nagrodą brytyjskiego PEN Clubu, Nagrodą PAP im. R. Kapuścińskiego), Ilony Wiśniewskiej, Filipa Springera, Małgorzaty Rejmer czy Kamila Bałuka. Niektórzy z nich to absolwenci Polskiej Szkoły Reportażu.

O sile gatunku i przyciągania reporterów można przekonać się na tłumnie odwiedzanych festiwalach, takich jak Warszawa bez fikcji. Międzynarodowy Festiwal Reportażu (pierwsza edycja w 2010 roku), Festiwal Non-Fiction w Krakowie (od 2016 roku) i Miedzianka Fest (od 2017 roku). Potwierdzeniem literackich ambicji reportażystów i pozycji osiągniętej przez reportaż w Polsce są też nagrody dla reporterskich książek. Od 2010 roku reportaże literackie opublikowane w języku polskim rywalizują o międzynarodową Nagrodę im. Ryszarda Kapuścińskiego; od 1996 roku przyznawana jest Nagroda im. Arkadego Fiedlera dla najlepszej książki podróżniczej; od 2003 roku Nagroda im. Beaty Pawlak, a od 2013 roku Nagroda im. Teresy Torańskiej dla najlepszej książki z kategorii literatura faktu.

W 2015 roku status reportażu jako gatunku podnosi Nagroda Nobla w dziedzinie literatury dla białoruskiej reportażystki Swietłany Aleksijewicz. Pierwszą książką reporterską uhonorowaną w Polsce przez jury Nagrodą Literacką „Nike” zostaje w 2017 roku *Żeby nie było śladów: sprawa Grzegorza Przemyska Łazarewicza* (Czarne, 2016). W 2019 roku nagrodę otrzymuje *Nie ma*⁷ Szczygła. Wśród siedmiu książek, które znalazły się w finale nagrody za rok 2021, są aż cztery reportaże. „Nike” Czytelników dla twórców łączących reportaż ze szkicem, biografią i analizą historyczną przyznawano już jednak wcześniej: w 2005 roku Ryszardowi Kapuścińskiemu za autobiograficzne *Podróże z Herodotem*, w 2007 roku Mariuszowi Szczygłowi za *Gottland*, w 2010 roku Magdalenie Grochowskiej za *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, w 2016 roku Magdalenie Grzebalkowskiej za *1945. Wojna i pokój*, a w 2017 roku Stanisławowi Łubieńskiemu za *Dwanaście srok za ogon*.

⁷ Choć to publikacja dość niejednoznaczna gatunkowo, wykraczająca poza ramy reportażu, będąca rodzajem eksperymentu autora z formą.

W 2017 roku z potrzeby tworzenia „dobrego dziennikarstwa — niezależnego od reklamodawców, wizji dużego wydawcy czy korporacji” — powstaje nieregularnik reporterski „Non/fiction”⁸, a w 2018 roku miesięcznik społeczno-kulturalny „Pismo. Magazyn opinii”, podkreślający działanie *pro publico bono* i „niepartyjną, weryfikowaną pod względem faktów treść”⁹.

3. Analiza produkcji wydawniczej

Od początku XXI wieku na polskim rynku wydawniczym można zaobserwować rosnące zainteresowanie gatunkami prozy nieliterackiej, a wśród nich zwłaszcza reportażem. Dane zbierane przez Bibliotekę Narodową na podstawie egzemplarza obowiązkowego prezentują dość ogólny obraz produkcji wydawniczej w kategorii literatura faktu (w latach 2013–2017 „publikacje dokumentalne”). Zaliczane do niej tytuły stanowiły w latach 2013–2020 ok. 6% produkcji wydawniczej (*Ruch Wydawniczy w Liczbach...*). Literatura faktu to jednak dość pojemna kategoria, obejmująca: autobiografie, pamiętniki i wspomnienia (ponad 30%), biografie (ok. 18%), utwory publicystyczne (ok. 15%), wywiady (ok. 9%), dzienniki (ok. 2%), listy (1%) oraz reportaże¹⁰. W latach 2013–2014 klasyfikuje się je jeszcze jako „reportaże z podróży i inne dokumenty o tematyce geograficznej” (*Ruch Wydawniczy... 2014*), w 2019 odróżnia reportaże (8% — ok. 168 tytułów) od relacji z podróży (3% — ok. 63). Łączny udział obu gatunków w kategorii literatura faktu wzrasta z 8% (ok. 160 tytułów) w latach 2013–2014 do 15% (305 tytułów) w 2017, w latach 2018–2019 utrzymuje się na poziomie 11% (ok. 234 i 231 tytułów) i nieznacznie zwiększa się w 2020, osiągając 14% (ok. 256 tytułów). W ciągu zaledwie kilku lat udział reportażu niemal się podwoił.

Dane te warto odnieść do oferty konkretnego wydawnictwa. Jak odnotowuje Paweł Zajas, w styczniu 2011 roku w katalogu Wydawnictwa Czarne znajdowało się 417 tytułów, z czego 108 (26%) zostało opublikowanych w siedmiu seriach literatury niefikcyjnej m.in. serii „Reportaż” i „Sulima” (Zajas 2011: 274). Obecnie w katalogu jest 1056 tytułów, z czego 219 (21%) w serii „Reportaż”¹¹. Utwory reprezentujące różne gatunki literatury faktu (biografie, pamiętniki, wspomnienia, relacje z podróży, reportaże, rozmowy, eseje) odnajdziemy już w co najmniej 21 seriach na 32. Łącznie serie *non-fiction* liczą sobie 534 tytuły (51% oferty).

Dane z katalogu Biblioteki Narodowej wskazują, że Wydawnictwo Czarne opublikowało między 2001 a 2019 rokiem 263 tytuły reprezentujące różne odmiany reportażu¹². Najwięcej — 124 — w latach 2016–2019, podczas gdy we wcześniejszych okresach 110 (2011–2015) i 29 (2005–2010). Spośród 263 tytułów reporterskich książek 73% zostało opublikowanych w serii „Reportaż”, 9,9% w „Sulinie”, 8,4% Poza serią, 5,7% w serii „Amerykańskiej”, 1,9% w „Liniach Frontu”, reszta stanowi mniej niż 0,5%. Najwięcej reportażyowych tytułów wydano w latach 2019 (35) i 2016 (33). W tym okresie pojawiło

⁸ Strona pisma: <https://non-fiction.pl/about/> — w 2020 roku redakcja zawiesiła nabór tekstów.

⁹ Strona pisma: <https://magazynpismo.pl/o-pismie/>.

¹⁰ Dane uśrednione z lat 2018–2020 na podstawie *Ruchu Wydawniczego w Liczbach*.

¹¹ Stan na 31.08.2021 r.

¹² Wyszukiwano utwory opublikowane po polsku, używając filtrów: twórca/wydawca — „Wydawnictwo Czarne” i temat — „reportaż”. Tytuły wyeksportowane z BN porównano z tytułami dostępnymi w katalogu na stronie Wydawnictwa Czarne. Dane zebrano 5.04.2021 r.

się też najwięcej publikacji naukowych o reportażu¹³. Łączna liczba reportaży Wydawnictwa Czarne (263) w przybliżeniu odpowiada liczbie wszystkich publikowanych obecnie w ciągu roku w Polsce.

W swojej ofercie wydawnictwo ma zarówno reportaże autorów urodzonych w Polsce (157 tytułów), jak i zagranicznych reportażyistów (106 tytułów 74 autorów). Najwięcej utworów autorów z zagranicy opublikowano w latach 2013–2016 (po 12 rocznie). Analiza tytułów wskazuje, że polscy twórcy poświęcają nieco więcej uwagi problematyce zagranicznej (57%) niż krajowej (43%).

Dość trudne do zweryfikowania są wpływy ze sprzedaży. U progu drugiej dekady Monika Sznajderman z Wydawnictwa Czarne mówiła:

W Polsce w tej chwili wahadło wyraźnie przechyliło się w stronę reporterów, bo nawet nie-gwiazdorskie nazwiska osiągają dziś sprzedaż 4–6 tys. egz. — To i tak dwa razy lepiej, niż książki z kategorii „proza” — [...] już sam znaczek „reportaż” wzmagą zainteresowanie odbiorców. (Jakubas, Stasiak 2011, b.s.)

Wydawnictwo nie figuruje jednak w rankingu wydawców o najwyższych przychodach opracowanym przez Bibliotekę Analiz (*Rynek książki w Polsce...* 2017).

Skromnych danych na temat grupy odbiorców reportażu dostarczają raporty o stanie czytelnictwa. Raport z 2017 roku wskazuje na zainteresowanie literaturą dokumentalną na poziomie 5%. Od reportażu popularniejsze okazują się biografie. „Literatura faktu i reportaże, choć chętnie czytane, jednak w 2017 roku nie przebijają się do masowej publiczności” (*Stan czytelnictwa w Polsce w 2017 roku* 2018: 76). W 2020 roku 7% Polaków (głównie osób po 25. roku życia, nieco więcej mężczyzn niż kobiet) deklaruje czytanie reportaży i literatury podróżniczej (*Stan czytelnictwa w Polsce w 2020 roku* 2021: 16).

W rankingu najpoczytniejszych autorów według liczby czytelników w latach 2012–2020 znalazł się tylko jeden reporter — Mariusz Szczygieł za 2019 rok (*Stan czytelnictwa w Polsce w 2020 roku* 2021: 19). W poszukiwaniu informacji o gronie odbiorców można jednak zajrzeć na strony serwisów społecznościowych i rekomendujących czytanie, takich jak np. BiblioNETka czy Lubimyczytać.pl. Dla przykładu, na Facebooku grupa o nazwie „Czytamy reportaże” liczy sobie ok. 5,6 tys. członków¹⁴.

4. Analiza roli reportażu

4.1. Zaktualizować siebie

Przemiany rynku medialnego w połączeniu z popularnością, jaką uzyskują elektroniczne formy komunikacji, powodują, że teksty reportażowe, z natury dość dobrze adaptujące się do zmiennych warunków, przybierają obecnie coraz bardziej agregacyjny charakter (Frukacz 2019a: 282). W odpowiedzi na potrzeby odbiorców nowych mediów reportażyści, realizując swoje multimedialne projekty, odważniej eksperymentują z formą. Nadają przekazy przy użyciu rozmaitych kanałów (Hugo-Bader 2011; Springer 2016), dzięki czemu

¹³ W 2019 roku było ich 65, w pozostałych latach co najmniej po 40.

¹⁴ Stan na 31.08.2021 r.

docierają do większej, a być może także i bardziej zróżnicowanej grupy odbiorców. Płynność formy pozwala reportażowi sprostać wyzwaniom współczesności. Skąd jednak tak wielka jego popularność? Jakie potrzeby odbiorcy zaspokajają?

W ciągu niespełna dwóch dekad XXI wieku reportaż awansował z pozycji zapomnianego, choć mającego swoich wybitnych przedstawicieli i bliżej nieokreślonego gatunku, sytuującego się gdzieś na pograniczu literatury faktu, publicystyki oraz beletrystyki, do roli jednej z głównych form wyrazu współczesnych autorów. Jako medium pośredniczące między *sacrum* literatury a *profanum* rzeczywistości najsugestywniej oddaje ową płynną nowoczesność, o której pisał Zygmunt Baumann (2006).

Reportaż realizuje postulat bycia „blisko rzeczywistości”, zaświadcza o niej, dokumentuje, zaspokajając tym samym rosnące potrzeby informacyjne człowieka. Współcześnie za sprawą rewolucji cyfrowej i obniżających się kosztów podróżowania możliwości jest wiele. Wprawdzie trwająca od 2020 roku pandemia COVID-19 wymusiła poważne ograniczenia w przemieszczaniu się, ale nie zahamowała tempa rozwoju, lecz skierowała ruch na inne tory. Tęsknota za utraconą normalnością zrodziła jeszcze silniejszą niż dotąd potrzebę choćby zapośredniczonego doświadczania rzeczywistości. Relacje z „dalekich krajów”, przybierające obecnie postać doniesień z frontu walki z koronawirusem, wskazują na wiele podobieństw w zachowaniach, ale uzmysławiają też istotne różnice w mentalności mieszkańców różnych państw i sposobach rządzenia. Ich wyjaśnienie przynoszą studia terenowe i lekturowe. To zadanie tyleż dla badacza, co reportera.

W przeciwieństwie do medialnych newsów reportaż daje możliwość pogłębienia tematu. Jest też alternatywą dla wszystkich tych, którzy nie podążają utartymi szlakami atrakcji proponowanymi przez standardowe w swojej formie nieosobiste przewodniki. Reportaż to bowiem droga odkrywania złożoności wielokulturowego świata, po którym przewodnikiem jest ktoś, komu ufamy, reporter-antropolog, tłumacz kultur.

Reportaż oferuje poszerzenie wiedzy o zagadnieniach z różnych dziedzin życia, dzięki czemu może nie tylko zaspokoić ciekawość odbiorcy, ale także jego potrzebę ustawicznego samorozwoju. Zapewniając orientację w świecie i jego przynajmniej doraźne rozumienie, przeciwdziała też wykluczeniu, umożliwiając stałą aktualizację statusu, który w erze mediów społecznościowych „pozycjonuje” użytkownika. Warunki do rozwoju, jakie stwarzają twórcom reportażu nowe media, wydają się korzystne. Usieciowienie wspomaga nawiązywanie i podtrzymywanie nieprzerwanego dialogu twórców z odbiorcami, toczonego na agorze mediów społecznościowych, ale sprawozdawczość ustępuje miejsca impresyjności opisów doświadczeń podmiotu.

Z uwagi na większe skupienie reporterów na wydarzeniach aktualnych czy też aktualnie podejmowanych tematach (te historyczne nie są mu jednak obce, ponieważ ich aktualizacja służy teraźniejszości) reportaż może stać się pretekstem do gorących dyskusji o ważnych problemach społecznych, od których nie powinno się „odwracać oczu”¹⁵. Za pośrednictwem mediów społecznościowych dyskusje te rozszerzają się na społeczność śledzącą aktywność danego reportera¹⁶. Ważną funkcją reportażu jest stymulowanie kulturowego i społecznego zaangażowania czytelnika. „Media wymagają od nas postawy aktywnej, po-

¹⁵ Zob. np. dyskusje pod profilem Justyny Kopińskiej na Facebooku, ukazujące reakcje czytelników na reportażu *Czy Bóg wybaczy Siostrze Bernadecie* (Świat Książki, 2015) i *Polska odwraca oczy* (Świat Książki, 2016).

¹⁶ Przykładem może być aktywność Mariusza Szczygła na Facebooku i Instagramie.

stawy ciekawości i dociekliwości, która pozwoliłaby nam współtworzyć przekaz” — twierdził Kapuściński (2013: 56). Jest ona nie tylko pożądana, ale i konieczna, zważywszy na ograniczenia platform społecznościowych wynikające z określonych strategii komunikowania, silnie autokreacyjnego charakteru opisów (Frukacz 2019a: 296) oraz pogłębiającej się personalizacji treści, która powoduje, że odbiorcy często pozostają zamknięci w swoich „bańkach”, nie mając szansy skonfrontowania się z odmiennymi poglądami oraz ich zrozumienia. Zadaniem reportera jest pomóc wypełnić tę lukę, dotrzeć ze swoim przekazem do jak najszerzej grupy odbiorców (stąd zwielokrotnienie kanałów dystrybucji treści) i nie tylko wywołać emocje, ale też zmusić do zastanowienia.

Jiří Trávníček w artykule o życiorysach czytelnicznych pisze, że: „Lektura pozwala odkrywać prawdę o własnych emocjach, w jakiś sposób emocje te uświadamia” (Trávníček 2017: 234). Odwołuje się jednak do utworów fikcyjnych, reprezentujących literaturę piękną. Czytelnik powieści odkrywa swoje „ja” w procesie identyfikacji z bohaterem. Czytelnik reportażu sytuuje natomiast swoje „ja” wobec innych (na zewnątrz), w relacjach z nimi i rzeczywistością, niejako wczuwając się w rolę reportera, czemu służy również czas terażniejszy reporterskiej opowieści.

4.2. Zrozumieć kontekst

W przeciwieństwie do powieści, którą zasadniczo można uznać za zamkniętą całość, zbudowaną siłą wyobraźni twórczej pisarza-autora, reportaż stwarza okazję do ciągłego rozszerzania i multiplikowania rzeczywistości przez rozmaite punkty widzenia kolejnych obserwatorów czy nowe fakty w sprawie (Zimnoch 2012: 48). Historia reportażu pozostaje niezamknięta. Jednocześnie pole widzenia reportażysty zawsze jest ograniczone wskutek skupienia na pewnym zagadnieniu i uchwyceniu tylko jakiegoś jego aspektu. W kadrze reportażu nie wszystko się mieści. To raczej jednowątkowa opowieść niż nowela. Nadto autor-redaktor treści panuje nad nią jedynie w dostępnym mu zakresie osobistego lub za pośredniczonego doświadczenia. Nawet wielogłosowe reportaże upodabniające reportaż do polifonicznej powieści, jak te tworzone przez Aleksijewicz¹⁷, pozostają zorientowane wokół jednego zagadnienia, widzianego oczyma kilku/dziesięciu podmiotów. Są więc reportaże mikrohistoriami budującymi bieżącą historię ludzkości — czy raczej: rozpisującymi ją na głosy.

Uwaga reportera koncentruje się na różnych tematach: ofiarach wojen, katastrof, tragedii (Tochman 2010; Aleksijewicz 2012; Seierstad 2015; Boni 2016), kryzysach politycznych, gospodarczych i humanitarnych (Bauer 2016, Rabij 2016); reporter porusza problemy tożsamości (Surmiak-Domańska 2007, Nowak 2016), mówi o zmaganiach z prześladowaniami i społecznym wykluczeniem osób, a nieraz nawet całych społeczności (Ostałowska 2000; Bikont 2004), ukazuje skomplikowane relacje między narodami, donosi o lokalnych ludzkich dramatach czy sytuacji określonych grup zawodowych (Smoleński 2001; Nowak 2007; Madejska 2018). Próbuje też niekiedy zrozumieć powody, którymi kierowali się prześladowcy, opowiedzieć także ich historię, poznać punkt widzenia (Surmiak-Domańska 2015), „zrozumieć, nie osądzać” — podkreśla Szczygiel (Wójcińska 2011a: 169).

¹⁷ Polifoniczną formę gatunkową swoich utworów Swietłana Aleksijewicz nazywa „powieścią głosów” (Kupracz 2015).

Człowiek z reportażu to ktoś obcy (mentalnie, kulturowo), pochodzący z odległych rejonów świata (Demick 2011) czy zamkniętych społeczności, a czasem całkiem bliski (przynajmniej geograficznie), ale z różnych powodów niezrozumiały, mówiący innym językiem, mieszkańiec prowincji, domu dziecka, klasztoru (Czapliński 2019: 38–41). Mimo pewnej bariery niedostępności przełamywanej przez reportera, bohaterowie wybrani przez niego, aby dać świadectwo, mówią do nas historiami zmagania, które rozumiemy, gdy z poziomu wydarzeń przejdziemy na poziom emocji. Ból po stracie kogoś bliskiego, poczucie odrzucenia, złość z powodu niesprawiedliwości odbierane są jako ogólnoludzkie i jeśli nie pozwalają utożsamić się z bohaterem tak jak w powieści, to czynią możliwe z nim współodczuwać, wszak „[...] sztuka jest jak surowica, może nam zaszcześcić cudze doświadczenie” — pisała w *Czarnobylskiej modlitwie. Kronice przyszłości* Aleksijewicz (2012, b.s.). Reportaże działają więc również na emocje¹⁸ podobnie jak literatura piękna, silniej od niej wskazują jednak na konkretny problem, sygnalizują go i diagnozują. Często są czytane dosłownie (typ lektury realistycznej), choć niepozbawione przecież warstwy znaczeń symbolicznych, które zwielokrotniają perspektywę odbioru. „Świat reportażowej narracji to zaproszenie do przeżycia pewnej historii, do podróżowania na czas lektury w świecie równoległym” rozumianym przez Joannę Przyklenk „[...] jako przedstawiany w reportażu świat faktyczny, który zarazem występuje gdzieś obok życia czytelnika; i jako świat, który reportażysta kreuje równoległe do innych narracji o tymże świecie” (Przyklenk 2017: 173–174).

Według Lidii Ostalowskiej (2015), wraz z kryzysem na rynku prasy w połowie lat 90. XX wieku i zmianą formy wydawniczej reportażu z artykułu na książkę¹⁹ reporter utracił swoją sprawczość, przestając wpływać na opinię publiczną. Jego przekaz docierał bowiem do coraz węższego grona odbiorców (z uwagi na ograniczony popyt i znacznie niższe nakłady książek w porównaniu do gazet). Forma książki powodowała też, że problematyka reportażu stawała się coraz mniej bieżąca, była bowiem zorientowana na nieco inne cele, a reporter z dziennikarza ingerującego w rzeczywistość przeistaczał się w badacza (historyka, socjologa), który poddawał zebrany materiał analizie, albo pisarza, który dokonywał literackiego przetworzenia, dzięki czemu powstawał utwór o dominującej funkcji poetyckiej. Autor *Cesarza* stawiał sobie za cel „opowiedzieć o mechanizmach władzy, nie o zdaniach czy osobach” (Kapuściński 2013: 76). Reportaże te nie były zatem skierowane „w stronę jednostki i jej intymności”, co za cechę charakterystyczną reportażu uznaje Szejnert (za: Wójcińska 2011a: 20–21). Z kolei Aleksijewicz tłumaczy: „[...] chcę opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie stracić z oczu losu pojedynczego człowieka. Los bowiem sięga dalej niż jakakolwiek idea” (2012, b.s.). Zaobserwowane lub zrekonstruowane na podstawie źródeł wydarzenia, z których reporter zdaje relację, stanowczo domagają się osadzenia w kontekście społecznym, politycznym i kulturowym; syntetyzujący opis nie jest jednak powinnością reportera. W jaki zatem sposób objaśnia on rzeczywistość? A może tylko ją opisuje, zaspokajając informacyjny głód odbiorcy?

Reporterzy przyjmują różne role, łączą ze sobą odmienne perspektywy, mieszają style, co często prowadzi do nieoczekiwanych rezultatów, zwłaszcza jeśli teksty te są następnie tłumaczone i interpretowane w innym kontekście kulturowym. Ciekawym przykładem do

¹⁸ „Reportaże warto pisać tak, by czytelnik poczuł na własnej skórze strach, ból i upokorzenie ofiar” — twierdzi Wojciech Tochman (Wójcińska 2011a: 72).

¹⁹ Choć do przenikania obu form dochodziło już na przełomie XIX i XX w. Zob. Frukacz 2019a.

rozważenia są utwory Macieja Zaremby Bielawskiego, reportera o polskich korzeniach, od wczesnej młodości mieszkającego jednak w Szwecji i piszącego po szwedzku. W reportażach takich jak *Polski hydraulik i inne opowieści ze Szwecji* (2008) czy *Leśna mafia: szwedzki thriller ekologiczny* (2014) przyjmuje on perspektywę obserwatora, który tylko pozornie jest z zewnątrz, w rzeczywistości utożsamia się bowiem ze szwedzkim czytelnikiem (Frukacz 2019b: 100). W rozmowie z Ewą Winnicką Zarembo tak charakteryzuje swoje utwory: „Moje książki to nie są przewodniki po Szwecji, lecz reportaże, które obnażają patologie społeczne [...]” (Winnicka 2011, b.s.), dostrzeżone m.in. w polityce imigracyjnej, służbie zdrowia czy opiece społecznej. Te ostatnie zrodzone są jego zdaniem z „[...] paternalizmu, zbyt wąskiego, etnocentrycznego wyobrażenia o tym, co się mieści w granicach normalności, oraz nadmiernego zaufania do obiektywizmu i profesjonalizmu opieki społecznej” (Winnicka 2011, b.s.). Reportaże służą Zarembie do zwrócenia uwagi na problemy społeczne, które w państwie opiekuńczym takim jak Szwecja, uchodzącym za socjaldemokratyczny wzór, często mogą być nawet nieuświadomiane.

Interwencyjność reportera jest też widoczna w bardziej popularnonaukowej niż reportażowej książce *Higienisci. Z dziejów eugeniki* (2011), powstałej na bazie serii artykułów traktujących o przymusowych akcjach sterylizacji prowadzonych w Szwecji w latach 1935–1976. Mimo że, jak przekonuje sam autor w jednym z wywiadów, książka nie jest reportażem:

[...] za mało dziennikarskiego mięsa. Bo skąd miałbym wyciągnąć choćby scenki rodzajowe z amerykańskiej prerii z lat 20. Na ten temat nie ma żadnej beletrystyki, dokumentów dziennikarskich, są tylko naukowe opracowania [...] Chodziło mi o to, żeby pokazać różne aspekty tej historii — mizoginiczny, prawny, religijny. Opisanie tego na podstawie jakiegoś bohatera czy bohaterki byłoby w moim odczuciu naciąganiem. (Wójcińska 2011b, b.s.)

— a z opinią tą zgadzają się także komentatorzy utworu (Frukacz 2019b: 99), choć nie wszyscy (Czapliński 2019a: 21), jego geneza i skutki, jakie wywołały publikacje Zaremby, pozwalają spojrzeć na książkę przez pryzmat reportażowej metody twórczej autora.

Reportaż to gatunek sytuowany na pograniczu publicystyki i literatury i choć rzadko zwraca się na to uwagę, silniej podkreślając przysposobienie przez reportera warsztatu pisarza, w sposobie dokumentacji reporter podobny jest do badacza. Świadczy o tym staranność i rzetelność w doborze i opracowaniu materiału, tak aby jego przetworzenie nie zniekształciło faktów i stanowiło podstawę do refleksji natury „analityczno-filozoficzno-socjo-antropologicznej” (Wójcińska 2011b, b.s.). Za podstawę do napisania *Higienistów...* posłużyły Zarembie: akta, dokumentacja medyczna, statystyki, obowiązujące przepisy prawne, rozprawy naukowe, przekazy medialne, ale też przeprowadzone wywiady z ofiarami, choć nie zostały one do książki włączone (Wójcińska 2011b, b.s.). Zbliżenie do reportażu jest widoczne w pierwotnej formie, miejscu i celu publikacji — artykuły, które ukazały się w sierpniu 1997 roku w szwedzkim dzienniku „Dagens Nyheter”, miały charakter interwencyjny („Zacząłem w artykułach na inne tematy wspominać o sterylizacjach. Ale nikt nie reagował. Pomyślałem — trzeba o tym napisać solidnie i z rozmachem. Tylko nie wiedziałem jak”; Wójcińska 2011b, b.s.); a celem powstałej na ich podstawie książki, było, jak deklaruje autor we wstępie: „[...] zrozumieć, czemu praktyki te możliwe były w niektórych krajach demokratycznych, a niemożliwe w innych [...]”, wyrazić swój sprzeciw wobec przemilczenia i cenzurowania tematu, ale przede wszystkim doprowadzić do „[...] oczyszczenia ich życia

[ofiar — przyp. K.A.] z tego wstydu i przypisania hańby, komu się należy [...]” (Zaremba 2011: 17). Opisanie przez Zarembę tematu w perspektywie bardziej ogólnej, historycznej, nie publicystycznej jak w *Hydrauliku...*, nie odebrało problematyce aktualności, a tekstowi reportażowego charakteru. Na koniec należy podkreślić, że mimo iż książka nie została oparta na historii konkretnego bohatera — jak mówi Zaremba w wywiadzie z Agnieszką Wójcińską — *Higieniści... go mają*, to bohater zbiorowy: ofiary prowadzonej przez szwedzkie władze polityki higieny rasowej. Autor, wspominając swoje rozmowy z ofiarami, zwraca też uwagę na inny ważny aspekt pracy reportera, a mianowicie koszty psychiczne, jakie są skutkiem nawiązania i utrzymywania kontaktu z bohaterem oraz wynikłej z tego spotkania interwencji w rzeczywistość, a nie tylko ścisłego, naukowego jej opisu:

To był zupełny horror psychologiczny. Byłem pierwszą osobą, której one to opowiadały. To było wzięcie na siebie wielkiej odpowiedzialności. [...] Dużo było płaczu w czasie tych spotkań, mnie też zdarzało się rozplakać. To było bardzo trudne. Takie historie za mną chodzą. [...] Byłem pierwszą osobą, której moi rozmówcy zaufali. To było półtora roku temu, a do dzisiaj odbieram od nich telefony, w których chcą się wyzalić, wypłakać. Nie mogę powiedzieć — nie mam czasu. Za zaufanie ze strony naszych bohaterów płacimy, choćby rolą „pseudoterapeuty”. (Wójcińska 2011b, b.s.)

Rzutowanie przez odbiorcę opisywanej sprawy na jej miejsce może skutkować wytworzeniem dość jednostronnego obrazu. W odpowiedzi na ten zarzut Zaremba argumentuje: „[...] badanie ciemnych stron z natury rzeczy nie może nie być jednostronne; podobnie jak dochodzenie przyczyn katastrofy morskiej skupia się na przyczynach zatonięcia, innym pozostawiając opisy luksusów na pokładzie” (Zaremba 2011: 22). Pewien rodzaj estetyzacji przekazu jest jednak konieczny: „Kiedy piszę, myślę o estetyce [...]. Jeżeli opisując to, przestaniemy estetyzować, wyjdzie czyste zło i człowiek zamknie oczy” — mówi Aleksijewicz (Culture 2015). Nie jest to jednak, jak twierdzi Krall: „[...] upiększanie słowami i metaforą. Nie godzi się pisać efektownie o rzeczach strasznych [...]. Jeśli to, co piszę, ma zrobić wrażenie na czytelniku, muszę nadać temu formę [...] bez formy znalazłabym się w tym dole pełnym trupów” (Krall, cyt. za: Żyrek-Horodyska 2019a: 50).

Zacytowane wypowiedzi wskazują na dwie istotne kwestie: po pierwsze na stopień współmierności rzeczywistości realnej i przedstawionej w reportażu, po drugie zaś na rolę formy, będącej świadomym gestem reportera, w przetwarzaniu zebranego materiału. Obraz ukazany w reportażach nie jest pełny. Reporter dokonuje pewnej selekcji, decyduje też o kompozycji tekstu. Z faktów, rozmów, obrazów i spostrzeżeń wypreparowuje pewną wizję, jak najbardziej autorską. Pierwsza narratywizacja materiału dokonuje się już na etapie postrzegania (Zimnoch 2013: 3–4). W akcie pisania reporter przekształca się w pisarza, jego relacja przechodzi w narrację, a cytowane wypowiedzi świadków i/lub bohaterów, nieraz niedających się odróżnić od samego autora²⁰, ulegają sztucznej dialogizacji (Zimnoch 2013: 14), uzupełniają się bądź też zostają ze sobą skonfrontowane na zasadzie służącej realizacji myśli przewodniej autora.

Wskutek tłumaczenia reportażu następuje kolejne zniekształcenie. Powoduje je nie tyle nieprzekładalność języka, co raczej kultury i sposobu myślenia. W kolejnym polskim

²⁰ Zimnoch pisze o „wrażeniu niezmaconego inwencją reportera czystego świadectwa poprzez zespolenie bohatera z narratorem” (Zimnoch 2013: 11).

wydaniu *Polskiego hydraulika...* Zaremba wyjaśnia, że występuje w pozycji „szwedzkiego »dziennikarza zaangażowanego«”, a jego reportaże nie miały na celu „propagowania jednostronnego wizerunku” Szwecji ku pokrzepieniu polskich serc (Chojnacki 2020: 385–386). Na polskim gruncie teksty napisane przez autora, który nie tylko nie waha się wskazywać szwedzkich anomalii, ale też w sposób aż nazbyt wyraźny, nadto językiem obfitym w ekspresywizmy, wyraża swoje opinie, „[...] zaczęły funkcjonować inaczej, samodzielnie i wbrew pierwotnym czy naturalnym w warunkach szwedzkich intencjom autora” — pisze Hieronim Chojnacki, dodając:

Najbardziej widoczną tego oznaką stał się ten rys recepcji reportaży, który wskazywał na tendencję do ich traktowania przez polskich czytelników jako przewodników po Szwecji i źródła wiedzy o społeczeństwie tego kraju. To właściwie oznaczało w tym wypadku często podróż w sferę stereotypów i społecznych patologii. Ciekawość polskiego odbiorcy mogło podsycać rodzące się z polskich kompleksów uczucie wyższości wobec „sąsiadów przez Bałtyk” i łatwej satysfakcji z oglądu zjawisk nieracjonalnych, co w znacznym stopniu wzmogło stopień popularności reportaży [...] w nowym kontekście polityczno-kulturowym polska recepcja przykładów sprzyjała interpretacjom modyfikującym prymarne znaczenia szwedzkie w kierunku satyry wymierzonej w Szwedów, czego autor nie mógł zaakceptować. (Chojnacki 2020: 385)

W dyskusji na temat „osobistego stosunku reportera do przedmiotu”, który według Jolanty Sztachelskiej jest obok „aktualności, autentyczności, akcyjności” cechą charakterystyczną reportażu (2013: 153), nie sposób pominąć głosu Tochmana, który równie sugestywnie wpływa na odbiorcę obrazami opisywanych wydarzeń, co ciętymi komentarzami. W rozmowie z Agnieszką Wójcińską reportażysta przekonuje:

Reportaż musi być subiektywny, powtarzam to w kółko. Reportaż obiektywny nie istnieje. Obiektywna powinna być informacja, relacja. Reportaż jest przede wszystkim zapisem faktów i one są święte, ale to także zapis wrażeń, emocji i refleksji autora. To samo zdarzenie przed dwóch reporterów zostanie zobaczone bardzo różnie. I różnie o tym napiszą [...]. Subiektywizm to wielka zaleta reportażu, podstawowa cecha. Jestem przekonany, że reporter ma prawo powiedzieć czytelnikowi wprost, co myśli. (Wójcińska 2011: 64)

Jeśli reportaż jest pozbawiony zapisów zdradzających emocje, opinie czy postawę piszącego, subiektywizm kryje się w selekcji materiału i kompozycji tekstu, podporządkowanych wizji reportera. Reportaż to twór osobliwy, będący mozaiką faktów przefiltrowanych przez wrażliwość autora.

4.3. *Przełamać schemat*

Świat przedstawiony reportażu zawężony do rozpatrywanej przez autora kwestii lub też opisu fragmentu rzeczywistości, ukazany w perspektywie jednostkowej, poddany narratywizacji stopnia pierwszego — na etapie postrzegania, drugiego — na etapie pisania przy użyciu pamięci wtórnej, a czasem i trzeciego — na etapie literaryzacji materiału (Zimnoch 2013: 8), daleki jest od reprezentacji, która mogłaby uchodzić za w pełni odpowiadającą rzeczywistości. Jednocześnie, i to pomimo beletryzacji, nadal może być odbierany jako autentyczny. Odautorskie komentarze nierzadko uwiarygodniają snutą opowieść, zwłaszcza gdy reporter cieszy się zaufaniem czytelników. Jego osobiste zdanie na dany temat staje się wtedy kolejnym świadectwem.

Na tym tle interesująco rysuje się *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* (2015) — fabularyzowany reportaż amerykańskiego dokumentalisty, zdobywcy Nagrody Pulitzera, Charliego LeDuffa. Utwór oddaje wiele ponowoczesnych cech omawianego gatunku. Silnie zsubiektywizowany styl reportażu jest charakterystyczny dla odmiany *gonzo* wyrosłej w Stanach Zjednoczonych w latach 60. i 70. z Nowego Dziennikarstwa, nurtu, którego reprezentanci dążyli do zwiększenia prawdziwości reportażu za sprawą mniej szablonowych konstrukcji tekstu i posługiwania się dalece bardziej swobodnym językiem, niż ten, w granicach którego operowano dotychczas w gazetach (Kapuściński 2013: 55–56).

LeDuff, korzystając ze schematu fabularnego powieści kryminalnej, przeprowadza wnikliwą analizę sytuacji polityczno-społeczno-gospodarczej podupadającego Detroit — niegdyś nazywanego „Miastem Silników”, a obecnie uznawanego za „postindustrialny grobowiec”. Narracja tego reportażu o mieście jest prowadzona w pierwszej osobie. Pojawiają się tu m.in. wątki: osobisty (prywatny, rodzinny) autora, polityczny (skorumpowane i przestępcze władze miasta, służby publiczne) oraz społeczny (mieszkańcy Detroit: od pracowników fabryk, przez rodziny ofiar szalejącej przestępczości, po bezdomnych). Za pomocą charakterystycznego dla odmiany *gonzo* (Kaliszewski 2019: 216) silnie emocjonalnego, żywego, nieraz potocznego i zwulgaryzowanego, innym razem metaforycznego języka LeDuff opisuje dramat osobisty i zbiorowy, jaki stał się udziałem nie tylko mieszkańców Detroit, ale też całych Stanów Zjednoczonych w okresie kryzysu finansowego z 2008 roku. Bezrobocie, bieda, przestępczość, korupcja, rozkład wartości moralnych, o których pisze reporter, prezentując czytelnikowi galerię uosabiających je postaci — to tylko niektóre z negatywnych konsekwencji decyzji podejmowanych przez Amerykanów (i nie tylko nich) w ciągu ostatnich kilku lat. *Sekcja zwłok Ameryki*, mimo „atrakcyjnego” popkulturowo tytułu, budzącego skojarzenia z popularnymi serialami kryminalnymi, i zwartej, fabularnej konstrukcji, niebędącej jedynie mozaiką mikrohistorii, to reportaż, którego celem nie jest dostarczanie czerzej rozrywki, a diagnoza problemów współczesności:

To nie jest książka o geopolityce, makroekonomii czy finansach globalnych. Nie jest to też historia, która dobrze się kończy i wywołuje niezłe samopoczucie. To książka o reportaż. To ponury pamiętnik reportera, który wraca do domu, a ten dom nie przypomina już tego, który kiedyś miał. To książka o żywych ludziach, których robota polega na przetrwaniu w miejscu, z którego już nikt — poza tymi, którzy tam zostali — nie ma żadnego pożytku. To książka o tym, jak to jest obudzić się pewnego ranka i usłyszeć, że wyszedłeś już z użytku; i choć wiesz, że to prawda, nie chcesz w to uwierzyć. To jest książka o brutalnym mieście i twardych ludziach, pokazanych w najdonioślejszych chyba i najbardziej katastrofalnych latach, jakie musiała dotąd przeżyć Ameryka. To książka o rodzinie, gliniarzach, przestępcach i pracownikach fabrycznych. O skorumpowanych politykach i upadającej gazecie. O gniewnych ludziach, którzy walczą, płaczą i chwytają się siebie nawzajem, próbując utrzymać się przy życiu. (LeDuff 2015: 12)

— czytamy w pierwszych słowach reportażu, którego bohaterowie, mieszkańcy Detroit, urastają do rangi współczesnych everymanów, a reporter — cmentarnej hyeny. LeDuff w licznych autotematycznych dygresjach z dystansem wypowiada się o sobie samym i przedstawicielach swojego zawodu, zarzucając wielu z nich brak profesjonalizmu, przedmiotowe, doraźne traktowanie tematu, powierzchowność oglądu, usensacyjnianie opi-

sywanych wydarzeń oraz cynizm: „Jestem reporterem. Pijawką. Kupczę nędzą i cierpieniem. Dla nas, reporterów, złe rzeczy są dobre. Jesteśmy jak kolekcjonerzy martwych ciał” (LeDuff 2015: 28).

LeDuff podejmuje też kwestię zaangażowania osobistego reportera w opisywane wydarzenia i tego, jak strategia autokreacji, jaką przyjmuje, skutkuje zniekształceniem świata przedstawionego reportażu, jego gonzoidalnym przerysowaniem, które może zostać odebrane przez czytelnika jako złamanie faktograficznego paktu (Kaliszewski 2019: 216). Popularności odmiany *gonzo*, opartej na subiektywizacji przekazu, a niekiedy nawet konfabulacji, można jednak upatrywać w zmęczeniu reportażowym schematem i jedno-brzmiającymi relacjami, które mogą nie zaspokajać oczekiwań współczesnego odbiorcy, łaknącego od czasu do czasu pewnej odmiany, nowości i niezwykłości, a nawet swoistej ekscentryczności (odwrot od tradycji realizmu — zob. Frukacz 2015: 49) oraz żywiącego potrzebę burzenia mitów, kontestacji zastanych reguł. Stylistyka *gonzo* współbrzmi też — jak zauważa Andrzej Kaliszewski, podnosząc tezę Bartosza Stopela, iż „gonzo wielu naśladowców znajduje w Internecie” — z „modną dziś w sieci stylistyką hejtu i trollingu” (Kaliszewski 2019: 218).

5. Reporter — reportaż — czytelnik

Reporter przekazuje opowieści o świecie na podstawie sprawdzonych informacji zebranych z możliwie różnorodnych źródeł; uświadamia czytelnika — „[...] powinien pisać o czymś, o czym ludzie mało wiedzą albo wiedzą w niewłaściwy sposób” — wyjaśnia Szejnert (Wójcińska 2011a: 12), ale go nie poucza; kształtuje opinie, ale ich nie narzuca, „[...] żeby czytelnik, któremu tę opowieść przekażę, sam mógł wyrobić sobie opinię — podsumowuje Włodzimierz Nowak (Wójcińska 2011a: 128). Jako taki, reportaż służy więc pobudzeniu do dyskusji i refleksji. Reporter udostępnia życiowe doświadczenie w skondensowanej formie ujmującej istotę rzeczy (Miller 2011: 97); przekazuje fakty i opinie (reporter dziennikarz); dokumentuje bieżące i minione wydarzenia (reporter historyk współczesności), portretuje zbiorowość, wypuklając jej problemy (reporter socjolog). Odkrywając to, co wyparte lub nieznanne, dąży do obalenia mitów, zdemaskowania nadużyć i przywrócenia pamięci o tych, o których inni zapomnieli. Za jego sprawą określona problematyka staje się przedmiotem debaty publicznej, dokonuje się rewizja historii i poglądów (Czapliński 2019: 22). Jego interwencje w rzeczywistość w obronie jednostki czy społecznego interesu są przejawem nie tylko zaangażowania w wykonywanie zawodu, ale także poczucia wspólnotowości.

Reportaż jest nośnikiem prawdy realnej w odróżnieniu od poetyckiej (Sztachelska 2013: 154–155), ale reporter posługuje się też literackimi środkami obrazowania, dzięki czemu zwiększa atrakcyjność przekazu, a nie tylko jego wiarygodność za sprawą zebranej dokumentacji. Reportaż wzbudza emocje, jednocześnie ucząc panowania nad nimi (Przyklenk 2017: 174, 180; Wolny-Zmorzyński 2020: 372). Pomaga w zrozumieniu siebie, dokonaniu zmiany i adaptacji społecznej (Miller 2011: 97). Pełni więc również funkcję katartyczną (Horodecka 2017: 140). Aktualność i skoncentrowanie na problemie sprawiają, że „[...] być może literatura faktu bardziej pomaga nam w radzeniu sobie z życiem codziennym niż fikcja literacka” — jak sugeruje Szejnert (Wójcińska 2011a: 26).

Reportaż literacki to odpowiedź autorów na kryzys powieści obyczajowej, co bynajmniej nie oznacza końca powieściowej fikcji, jak przepowiadał był w roku 1929 Egon

Erwin Kisch (1978: 27). Reporter nie ma jednak monopolu na prawdę, a autentyzm reportażowej opowieści może zostać podważony. „Rzeczywistości nie da się dosłownie opisać, każdy przedstawia swoje rozumienie wydarzeń” — można powtórzyć za Aleksijewicz (Culture 2015).

Niegasnące spory o miejsce reportażu i rolę, jaką odgrywa w kolejnych okresach dziejowych, w jakich zyskuje większą popularność, przekonują, iż to, co dla reportażu najbardziej charakterystyczne, to nie zmetaforyzowany język (ten pozostaje domeną poezji) czy panoramiczność obrazowania właściwa prozie powieściowej, ale niejednoznaczna forma, będąca mozaiką starannie wybranych przez reportera mikrohistorii, które dokumentując codzienność, nigdy nie przynoszą całościowego jej obrazu, przekonując raczej o nieciągłości świata. To jednocześnie wada i zaleta reportażu, w pełni oddająca jego wewnętrzną strukturę. Jest też powodem, dla którego reportaż nie poddaje się tak łatwo próbom klasyfikacji. Znajdziemy go zarówno w dziale z literaturą piękną, wysokoartystyczną (reportaż literacki), jak i na półce z literaturą faktu, wśród biografii, dzienników, relacji z podróży, w sąsiedztwie rozpraw naukowych i popularnonaukowych książek o historii, socjologii i antropologii, w szpalcie obok prasowego felietonu, w zbiorze esejów i relacji foto lub video w mediach społecznościowych.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- LeDuff Charlie (2015), *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, przeł. Noszczyk I., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Zaremba Bielawski Maciej (2008), *Polski hydraulik i inne opowieści ze Szwecji*, przeł. Chudoba W., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Zaremba Bielawski Maciej (2011), *Higienisci. Z dziejów eugeniki*, przeł. Chudoba W., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Przywoływane reportaże

- 20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła* (2009), red. Szczygieł M., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- 100/XX. Antologia polskiego reportażu. T. 1–3, (2014/2015)*, red. Szczygieł M., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

- Aleksijewicz Swietlana (2012), *Czarnobylska modlitwa: kronika przyszłości*, przeł. Czech J., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec [e-book].
- Bauer Wolfgang (2016), *Przez morze. Z Syryjczykami do Europy*, przeł. Kalinowska E., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Bikont Anna (2004), *My z Jedwabnego*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Boni Katarzyna (2016), *Ganbare. Warsztaty umierania*, Agora, Warszawa.
- Demick Barbara (2011), *Światu nie mamy czego zazdrościć: zwyczajne losy mieszkańców Korei Północnej*, przeł. Nowakowska A., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Gierak-Onoszko Joanna (2019), *27 śmierci Toby'ego Obeda*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Grochowska Magdalena (2009), *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Świat Książki, Warszawa.
- Grzebałkowska Magdalena (2015), *1945. Wojna i pokój*, Agora, Warszawa.
- Hugo-Bader Jacek (2002), *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Hugo-Bader Jacek (2011), *Dzienniki kołymskie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Jagielski Wojciech (1994), *Dobre miejsce do umierania*, Historia i Sztuka, Poznań.
- Kapuściński Ryszard (2004), *Podróże z Herodotem*, Znak, Kraków.
- Kopińska Justyna (2015), *Czy Bóg wybaczy Siostrze Bernadette*, Świat Książki, Warszawa.
- Kopińska Justyna (2016), *Polska odwraca oczy*, Świat Książki, Warszawa.
- Łazarewicz Cezary (2016), *Żeby nie było śladów: sprawa Grzegorza Przemyska*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Łubieński Stanisław (2016), *Dwanaście srok za ogon*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Madejska Marta (2018), *Aleja włókniarek*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Nowak Włodzimierz (2007), *Obwód głowy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Nowak Włodzimierz (2016), *Niemiec: wszystkie ucieczki Zygryfda*, Agora Wydawnictwo Książkowe, Warszawa.
- Ostałowska Lidia (2000), *Cygan to Cygan*, Twój Styl: „Gazeta Wyborcza”, Warszawa.
- Rabij Marek (2016), *Życie na miarę. Odzieżowe niewolnictwo*, W.A.B., Warszawa.
- Seierstad Åsne (2015), *Jeden z nas: opowieść o Norwegii*, przeł. Zimnicka I., W.A.B., Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa.
- Springer Filip (2016), *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Karakter, Kraków.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2007), *Beznadziejna ucieczka przed Basią — reportaże seksualne*, W.A.B., Warszawa.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2015), *Ku-Klux Klan: Tu mieszka miłość*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szczygieł Mariusz (1996), *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, Wydawnictwo „EM-KA” Mirosław Kuźel, Warszawa.
- Szczygieł Mariusz (2006), *Gottland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szczygieł Mariusz (2018), *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Tochman Wojciech (2000), *Schodów się nie pali*, Znak, Kraków.
- Tochman Wojciech (2010), *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Zaremba Bielawski Maciej (2014), *Leśna mafia: szwedzki thriller ekologiczny*, przeł. Wasilewska-Chmura A., Agora, Warszawa.

Opracowania

- Adamczewska Izabella (2017), *Granice kreatywności w reportażu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 60, z. 1.

- Adamczewska-Baranowska Izabella (2020), *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje: powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo Uniwersyteku Łódzkiego, Łódź.
- Bauer Zbigniew (2010), *Gatunki dziennikarskie* [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Bauer Z. i Chudziński E., Universitas, Kraków.
- Baumann Zygmunt (2006), *Płynna nowoczesność*, przeł. Kunz T., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Białek Monika (2017), *Reportaż radiowy — problemy z współczesną terminologią genologiczną*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 39, z. 1.
- Biernacka Jadwiga (2016), *Fikcja narracji, czyli O mniej konwencjonalnej formie fikcji we współczesnym polskim reportażu*, „Tekstualia”, nr 4(47).
- Chojnacki Hieronim (2020), „*Tłumacz między kulturami*” — o Macieju Zarembie-Bielawskim, „Forum Filologiczne Ateneum”, nr 1(8).
- Czapliński Przemysław (2019a), *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przelomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Czapliński Przemysław (2019b), *Prawda (o) reportażu, Mówi Miedzianka*, web.audioteka.com/pl/audiobook/f584a916-a11e-4b00-be1c-f5fca2f407d4 [dostęp: 8.05.2021].
- Depta Anna (2017), *Dom żółwia. Zanzibar Małgorzaty Szejnert. Między opowieścią geohistoryczną a reportażem historiograficzno-etnograficznym* [w:] *Literatura polska w świecie. T. 7: Reportaż w świecie światowość reportażu*, red. Frukacz K., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Elektorowicz Leszek (1973), *Motywy zachodnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Frukacz Katarzyna (2019a), *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Frukacz Katarzyna (2019b), *Szwedzki Polak–polski Szwed. Maciej Zaremba Bielawski wobec polskości i polskiej szkoły reportażu* [w:] *Literatura polska w świecie. T. 7: Reportaż w świecie światowość reportażu*, red. Frukacz K., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Glensk Urszula (2014), *Historia słabych: reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas, Kraków.
- Horodecka Magdalena (2017), *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w „Czasach secondhand”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 60, z. 2.
- Jakubas Anna, Stasiak Piotr (2011), *Reporter schodzi z etatu*, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1514808,1,polski-reportaz-jak-szwedzkie-kryminaly.read [dostęp: 4.04.2021].
- Kaliszewski Andrzej (2019), *Polski reportaż gonzo na tle historii i teorii podgatunku* [w:] *Literatura polska w świecie. T. 7: Reportaż w świecie światowość reportażu*, red. Frukacz K., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kapuściński Ryszard (2013), *To nie jest zawód dla cyników*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa.
- Kisch Egon Erwin (1978), *Powieść i reportaż*, „Kontrasty”, nr 3.
- Kupracz Agata (2015), *Reportaż literacki — Swietłana Aleksijewicz — burzycielka mitu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej*, „Fragile. Pismo kulturalne”, www.fragile.net.pl/home/reportaz-literacki-swietlana-aleksijewicz-burzycielka-mitu-wielkiej-wojny-ojczyznianej-2/ [dostęp: 4.04.2021].
- Lidia Ostalowska gościem Wioski Budowniczych Mostów, 28 sierpnia 2015, www.youtube.com/watch?v=B6H-SerERik&ab_channel=pograniczesejny [dostęp: 8.05.2021].

- Literatura polska w świecie. T. 7: Reportaż w świecie światowość reportażu*, red. Frukacz K., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Miller Marek (2011), *Polifoniczna powieść reportażowa*, „Studia Medioznawcze”, nr 2(45).
- Mikołajczuk Agnieszka (2004), *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku* [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., Nycz R., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Packalén Parkman, Małgorzata Anna (2019), *Dążenie do prawdy czy utrwalanie mitów? O Szwecji z bliska i z daleka* [w:] *Literatura polska w świecie. T. 7: Reportaż w świecie światowość reportażu*, red. Frukacz K., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2005), *Reportaż: wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 7(2).
- Przyklenk Joanna (2017), *Miłośnicy światów równoległych: reportażowe oblicza współczesnego kanonu lekturowego*, „Język Artystyczny”, t. 16.
- Ruch Wydawniczy w Liczbach LIX: 2013 do LXXI 2020*, red. Dawidowicz-Chmykowska O., Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa.
- Rynek książki w Polsce 2017. Wydawnictwa* (2017), red. Gołębiewski Ł., Biblioteka Analiz, Warszawa.
- Stan czytelnictwa w Polsce w 2017 roku* (2018), red. Koryś I., Michalak D., Zasacka Z., Chymkowski R., Biblioteka Narodowa, Warszawa, www.bn.org.pl/download/document/1535441771.pdf [dostęp: 28.08.2021].
- Stan czytelnictwa w Polsce w 2020 roku* (2021), red. Chymkowski R., Zasacka Z., Biblioteka Narodowa, Warszawa, www.bn.org.pl/download/document/1621420376.pdf [dostęp: 28.08.2021].
- Statut Instytutu Reportażu*, instytutr.pl/wp-content/uploads/2015/12/statut-IR2.pdf [dostęp: 8.05.2021].
- Sztachelska Jolanta (2013), *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4.
- Tabaszewska Justyna (2015), *W poszukiwaniu tekstowych wykładników fikcji*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Trávníček Jiří (2017), *Žyciorysy czytelnicze. Zarys koncepcji*, „Roczniki Biblioteczne”, nr 61.
- Trzydzieści: *Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku* (2020), red. Pawlak-Hejno E., Piechota M., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Winnicka Ewa (2011), *Rozmowa z Maciejem Zarembą Bielawskim*, „Polityka” 29.2011 (2816), www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1517622,1,rozmowa-maciejem-zaremba-bielawskim.read [dostęp: 8.05.2021].
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz (2014), *Posłowie* [w:] *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. Szczygieł M., t. 2, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz (2020), *Reportaż i artykuł wiralowy — dziś!* [w:] *Od modernizacji do mediosfery: meandry transformacji w komunikowaniu: prace ofiarowane dr. hab. Ryszardowi Filasowi*, red. Cieślíkowa A., Płaneta P., Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wójcińska Agnieszka (2011a), *Reporteryzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. Wojciech Tochman*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

- Wójcińska Agnieszka (2011b), *Sentyment do czubków. Rozmowa Agnieszki Wójcińskiej z Maciejem Zaremby-Bielawskim*, www.dwutygodnik.com/artykul/2242-sentyment-do-czubkow.html [dostęp: 04.04.2021].
- Zajas Paweł (2011), *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Zimnoch Mateusz (2012), *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 1.
- Zimnoch Mateusz (2013), *Podwójna czasowość narracyjna reportażu ponowoczesnego Tochman — Szczygiel — Hugo Bader i absolutna terażniejszość*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 3.
- Żyrek-Horodyska Edyta (2018), *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Żyrek-Horodyska Edyta (2019a), *Kartografowie codzienności: o przestrzeni reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Żyrek-Horodyska Edyta (2019b), *Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy*, „Teksty Drugie”, nr 6.
-