

Projekt: książka. O agregacyjności reportażu

Reportaż książkowy – gatunek (nie)konieczny

Wśród oznak modernizacji poetyki reportażowej w XXI wieku Joanna Szydłowska wymieniła – co znamienne, w pierwszej kolejności – wyjście reportażu pisanego ze szpalt gazet. Jak stwierdziła bowiem, zadomowił się on w wydawnictwach zwartych na tyle trwale, że „w świadomości odbiorczej nie jest już w sposób oczywisty łączony z prasą, na łamach której się urodził”¹. Ulokowanie tego zjawiska na czele symptomów ewolucji gatunku – choć niekoniecznie zamierzone – wydaje się znaczące z dwóch względów. Po pierwsze, obrany porządek wyliczenia mimowolnie określa książkę reporterską jako źródło większości przeobrażeń uwzględnionych w dalszej części rejestru. Autorka zalicza do nich między innymi rozbudowę strategii narracyjnych i hybrydizację formalno-gatunkową reportażu. Po drugie, charakter modernizacyjny zostaje tu przypisany procesowi w gruncie rzeczy nienowemu, którego centralnym ogniwem jest medium tradycyjne – samo w sobie unowocześniane i adaptowane do standardów ery cyfrowej. Fakt ten pozwala założyć, że drukowana książka jako nośnik treści reportażowych stanowi równie perspektywiczny przedmiot badawczy, co jej hybrydy elektroniczne. Nadal też, mimo ekspansji alternatywnych wobec druku środków przekazu, ma stabilną pozycję rynkową i stałe grono czytelników. Z tym przypuszczeniem współgra dość radykalna w wydźwięku opinia Agnieszki Chamery-Nowak, której zdaniem „[r]eportaż prasowy odnosi sukces wydawniczy, gdy zostanie opublikowany w formie książkowej”². Cytowaną prawidłowość można uznać za pośredni efekt widocznego w ostatnich latach powrotu antyfikcji – jeszcze u schyłku XX wieku utożsamianej z typową dla PRL-u protokołarnością stylu, odpowiedzialną za wyjątkowanie języka literatury „na rzecz naiwnego opisywactwa”³. U progu nowego tysiąclecia renesans autentyku na polskim rynku książki, odzwierciedlony czterokrotnym wzrostem czytelnictwa publikacji *non-fiction*⁴, uzasadniano między innymi niedostatkami najnowszej prozy fikcyjnej oraz zmianą preferencji odbiorców wskutek rewizji

¹ J. Szydłowska, *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności* [w:] *Prasa w dobie nowych mediów*, pod red. R. Rozbickiej, A. Staniszewskiego, Olsztyn 2014, s. 247.

² A. Chamery-Nowak, *Reportaż jako produkt, na przykładzie dodatku reporterskiego „Gazety Wyborczej”* [w:] *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne*, pod red. I. Borkowskiego, Wrocław 2010, s. 132.

³ P. Czapliński, *Wobec literackości: Przygoda antyfikcji* [w:] idem, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 31.

⁴ Według cyklicznych raportów Biblioteki Narodowej odsetek czytelników literatury faktu wzrósł z 5% w 2000 roku do 20% w roku 2012. Zob. G. Straus, K. Wolff, Sienkiewicz, Mickiewicz, *Biblia, harlequiny... Społeczny zasięg książki w Polsce w 2000 roku*, Warszawa 2002, s. 35; O. Dawidowicz-Chymkowska, D. Michalak, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku. Transmisja kultury pisma*, Warszawa 2015, s. 209.

dotychczasowych strategii obcowania z kulturą⁵. W przypadku reportaży koniunkturę tę wywołała jednak w dużej mierze eskalacja popytu na utwory Ryszarda Kapuścińskiego, do której przyczyniły się medialne następstwa jego śmierci w 2007 roku i kontrowersje po wydaniu biografii autorstwa Artura Domosławskiego⁶. Oprócz obu tych zdarzeń, jako źródła popularyzacji książek reporterskich, wskazywane są także poboczne inicjatywy wydawnicze i instytucjonalne – między innymi sukces dotychczasowych do „Gazety Wyborczej” kioskowych kolekcji dzieł zmarłego reportera, ustanowienie nagrody jego imienia oraz powstanie warszawskiego Instytutu Reportażu i powiązanych z nim placówek⁷.

Na przeciwnym biegunie tak pojmowanych uwarunkowań badacze zwykle umieszczają regres prasowej odmiany gatunku. Choć w ciągu ostatniej dekady można zauważyć częściowy odwrót od tej tendencji – o czym świadczą ukazywanie się tekstów reportaży w gazetowych rubrykach (na przykład w „Polityce”) i innych niż „Duży Format” dodatkach (między innymi w niektórych dziennikach regionalnych), a także inicjowanie tematycznych pism (jak magazyn „Kontynenty”) lub ich specjalnych edycji⁸ – faktem jest, że po 2000 roku dynamika rozwoju reportażu w polskiej prasie przygasa. Ten stan rzeczy tłumaczono generalnym spadkiem czytelnictwa gazet i czasopism, który doprowadził do ograniczania druku dłuższych, z założenia nieopłacalnych pod względem finansowym, wypowiedzi dziennikarskich. W początkach XXI wieku reportaż prasowy – jako forma kosztowna w wykonaniu i czasochłonna w odbiorze – uchodził za gatunek „arystokratyczny” i „niekonieczny”⁹. Nową koniecznością dla środowiska reporterskiego stało się zatem poszukiwanie alternatywnych możliwości publikowania – tych z kolei dostarczał w pierwszej kolejności rynek książki.

Zwrot reporterów ku wydawnictwom zwartym Zygmunt Ziątek uznaje nie tylko za efekt wycofania reportażu z prasy, lecz także za naturalne następstwo jego „literaturyzacji”. Utrwaleniu książkowej postaci gatunku nadaje tym samym charakter sprawczy, decydujący o zasadniczym przeobrażeniu konwencji:

„Opanowanie prasy w swoim czasie świadczyło o wyemancypowaniu się reportażu z podrzędnych form dziennikarskich i zapoczątkowało jego wielką karierę. Dzisiejsze przemieszczanie się do książki (planowanej zwykle jako pewna całość, niezależna od relacji drukowanych w prasie) świadczy, że nie będzie on już tym, czym był dotąd”¹⁰.

⁵ O źródłach popularności współczesnej literatury faktu dyskutowali uczestnicy następującej debaty redakcyjnej: *Raport o stanie świata przedstawionego*, „Znak” 2012, nr 7–8 (686–687), s. 22–29.

⁶ Na temat istoty sporu, zwieńczonego sądowym procesem i ponowną rewizją kategorii fikcji w reportażu literackim, zob. np. P. Zajac, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1–2 (127–128), s. 265–278.

⁷ Zob. Ł. Gołębiowski, K. Frolow, P. Waszczyk, *Rynek książki w Polsce 2010*. Wydawnictwa, Warszawa 2010, s. 90–91; Ł. Gołębiowski, P. Waszczyk, *Rynek książki w Polsce 2012*. Wydawnictwa, Warszawa 2012, s. 124.

⁸ Dla przykładu: w czerwcu 2016 roku „Newsweek” wprowadził na rynek specjalny numer, w którym zawarto wybór najlepszych reportaży zamieszczonych w tym tygodniku w ciągu ostatnich lat.

⁹ Takich sformułowań użyła Małgorzata Wysznińska w artykule *Życie wielokrotnie* („Press” 2005, nr 5 [112], s. 42–45), pisząc o nieprzychylnych reportażowi stanowiskach wydawców gazet. Na temat przejawów kryzysu polskiej prasy w latach 1992–2002 zob. np. G. Straus, K. Wolff, S. Wierny, *Książka na początku wieku. Społeczny zasięg książki w Polsce w 2002 roku*, Warszawa 2004, s. 26–39.

¹⁰ Z. Ziątek, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura* [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, pod red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 365.

Transformacji poetyki reportażowej nie sposób jednak sprowadzić wyłącznie do zmiany czołowego medium przekazu. Zważywszy na przekształcenia, jakim wskutek rewolucji cyfrowej ulega sektor wydawniczo-księgarski, należy mówić raczej o multiplikacji i konwergowaniu zróżnicowanych przekazań. Systematycznie rośnie liczba prac dokumentujących ten proces na przykładzie prozy reporterów. Początkowo utożsamiano go głównie z krzyżowaniem piśmiennej postaci reportażu z dyskursem internetowym¹¹, obecnie natomiast rozpatrywany jest częściej w kontekście powstania multimedialnych i transmedialnych hybryd gatunku¹². Przyjęcie takiej perspektywy oglądu zwykle ukierunkowuje uwagę na zjawiska zachodzące poza medium papierowym – traktowanym jako konieczny punkt odniesienia dla zobrazowania przemian, lecz nie jako ich bezpośredni obiekt. Na potrzeby niniejszej refleksji – służącej próbie uchwycenia ewolucji współczesnego reportażu książkowego – zostanie obrana strategia odwrotna. Przedmiotem analizy będą mechanizmy decydujące o wewnętrznym ukształtowaniu książki reporterskiej i jej otoczenia zewnętrznego, ukazane przez pryzmat aktualnych przeobrażeń mediasfery. Tok rozważań określi natomiast specyficznie pojęta kategoria agregacyjności, rozumiana jako centralna właściwość konstrukcyjna najnowszych publikacji reportażowych, a w dalszym planie – strategia ich urynkowienia w dobie powszechnej cyfryzacji.

Wobec konserwatywności książki

Dla omówienia przyczyn wspomnianych przemian znacząca wydaje się rekonstrukcja statusu współczesnej książki w kontekście domniemanego końca „galaktyki Gutenberga”. U progu rewolucji technologicznej Marshall McLuhan wieścił, że uformowana przez reguły ciągłości i uniformizmu kultura druku zaniknie wskutek implozji elektronicznych środków przekazu, kreujących nową – opartą na decentralizacji, mobilności i współuczestnictwie – paradygmat społecznej komunikacji¹³. Prognozy te nie znalazły odzwierciedlenia w późniejszej refleksji badawczej, akcentującej ponadczasowy wymiar tradycji piśmienniczej. Polemiczną wobec rozpoznania McLuhana postawę przyjął między innymi Umberto Eco, który stwierdził, że „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów”¹⁴. Z cytowaną opinią współgra konstatacja Marcina Rychlewskiego, według którego ekspansja nowych mediów paradoksalnie umocniła słowo drukowane, ponieważ w zbiorowej świadomości stanowi ono „kulturowy punkt odniesienia dla audiobooków i książek elektronicznych”¹⁵. Niezależnie

¹¹ Taki status przypisywano m.in. blogom reportażowym. Zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Warszawa 2006, s. 82–84.

¹² Zob. np. P. Buczek, *Wpływ nowych mediów na ewolucję literatury faktu. Analiza reportażu multimedialnego Jacka Hugo-Badera „Boskie Światło”, „Civitas et Lex” 2015, nr 3 (7), s. 7–16; N. Wrzeszcz, *Blondynki na krańcu świata. Kobięca opowieść o Czarnym Łądzie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, t. 5, s. 203–214.*

¹³ Zob. np. M. McLuhan, *Zrozumieć media [w:] idem, Wybór tekstów*, pod red. E. McLuhana, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 209–258.

¹⁴ U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, tłum. A. Szymanowski [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 540.

¹⁵ M. Rychlewski, *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013, s. 182.

jednak od deklarowanej wiary w przetrwanie nośników papierowych większość badaczy eksponuje ich nieuchronne przeobrażenie pod wpływem technicznych innowacji. Fakt ten pozostaje w oczywistej sprzeczności z tezą Wojciecha Józefa Burszty:

„Perswazja, do jakiej odwołuje się dzisiaj rynek książki, niewiele różni się od sposobów postępowania w innych, audiowizualnych dziedzinach popkultury. Mimo jednak analogiczności mechanizmów, anachroniczność nośnika, jakim jest oprawiony, zadrukowany papier o skończonej powierzchni i objętości sprawia, że perswazja owa jest ograniczona. (...) Książka jest niezmienna, nie da się jej unowocześnić, podobnie jak nie da się zreformować samej praktyki czytania. Tym samym jest ona działalnością konserwatywną [podkreślenie moje – K.F.], idącą pod prąd głównego nurtu konsumeryzmu”¹⁶.

Choćby pobieżny przegląd nurtów literackich z przełomu XX i XXI wieku dowodzi jednak raczej tendencji przeciwstawnej. Wyrazistą próbą przełamania wspomnianego przez Bursztę konserwatyizmu był projekt „liberatury”, to jest „literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozzerwalną całość”¹⁷. Typowe dla tej tendencji nadanie sensotwórczej rangi nie tylko tekstualnym, lecz także przedmiotowym aspektom publikacji – począwszy od typograficznego układu strony, na rodzaju papieru kończąc – odsyłała do utrwalonych wzorców sztuki awangardowej (między innymi poezji konkretnej). Analogiczny „kryptotradycjonalizm” kamuflowano pod pojęciem „liternetu”, obejmującego relacje literatury z dyskursem internetowym. Nurt ten utożsamiano głównie z formułą powieści hipertekstowej, będącej „labiryntem (...), który otwiera się przed czytelnikami, nie dając się poprowadzić po jednej linii”¹⁸. Zerwanie z linearyzmem lektury uwidoczniło się jednak znacznie wcześniej w niektórych dwudziestowiecznych eksperymentalnych utworach literackich, pełniących funkcję protohipertekstów. Ich konstrukcja narracyjna aktywizowała odbiorcę do przyjęcia pozycji gracza, dekodującego nakładające się na siebie warstwy znaczeniowe fabuły.

Kategorię książki-gry – będącą kolejnym przejawem zerwania z konserwatywnym modelem lektury – Aleksandra Mochocka odnosi do kluczowych dla współczesnej mediasfery reguł interaktywności oraz intermedialności, to jest scalania odmiennych przekazańników w całościowy komunikat¹⁹. Obie wyróżnione cechy łączą się nierozzerwalnie z pojęciem konwergencji, którą definiuje się jako „[w]ielowymiarowe zjawisko przemiany mediów, prowadzącej w efekcie do ich upodobnienia i integracji”²⁰. W klasycznej już koncepcji Henry’ego Jenkinsa proces ten oznacza z kolei „zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy

¹⁶ W.J. Burszta, *Książka i czytanie w popkulturowym reżimie symultaniczności* [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, pod red. W. Godzica, M. Żakowskiego, Warszawa 2007, s. 138–139.

¹⁷ Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 43.

¹⁸ M. Bogaczyk-Vormayr, *Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2 (109–110), s. 257.

¹⁹ Zob. A. Mochocka, *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, „Homo Ludens” 2009, nr 1, s. 163–164.

²⁰ K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 18.

treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu”²¹. Niewątpliwym truizmem jest stwierdzenie, że konwergencja wpłynęła w znacznym stopniu na funkcjonowanie współczesnych wydawnictw zwartych. Z tego powodu coraz częściej określa się je mianem Produktu Totalnego bądź książek „konwergencyjnych”²², tworzących złożony system komponentów narracyjnych, rozmieszczanych w poprzek wielu platform dystrybucji.

Wszystkie z wymienionych tendencji można uznać za przykłady gromadzenia i scalania odrębnych segmentów komunikacji literackiej – technik fabularnych, fizycznych nośników danych bądź ścieżek odbioru. Ich koncentracja prowadzi każdorazowo do powstania kompleksowego zespołu powiązanych elementów, funkcjonującego na zasadach autonomicznego przekazu. Semantyka tego mechanizmu nasuwa skojarzenie z pojęciami agregacyjności i agregatu, będącego efektem finalnym syntezy. Sam termin agregacji – stosowany na oznaczenie rozmaitych zjawisk z zakresu nauk społecznych, ścisłych i przyrodniczych – w ogólnym ujęciu uchodzi za proces łączenia, którego następstwem jest „całość złożona z pewnych przedmiotów, traktowanych jako jej części właściwe”²³. Jeśli odnieść tę kategorię do reportażu, należy zaznaczyć, że z założenia agregacyjny charakter ma wspomniane już zjawisko konwergencji, które w bodaj największym stopniu przekształca współczesną genologię dziennikarską. O ile jednak istotę konwergowania stanowi upłynnienie granic dzielących podmioty tego procesu, a w konsekwencji – ich wzajemne upodobnienie, o tyle agregacyjność kładzie większy nacisk na wyeksponowanie liczebności składników tak pojmowanego konwergującego uniwersum. W kontekście książek reportażowych wspomnianą właściwość należy więc rozumieć jako demonstrowanie fragmentacji i heterogeniczności materiału, tworzącego końcowy produkt wydawniczy. Reportaż książkowy o statusie „agregatu” byłby w związku z tym sumą elementów niejednorodnych pod względem formalnym i funkcjonalnym, występujących w obrębie medium wyjściowego i poza nim.

Reportaż jako „agregat”

Agregacyjność można rzecz jasna uznać za „wrodzoną” cechę gatunkową reportażu, analogiczną do innych jego wyróżników: sprawozdawczości, dokumentarności czy literackości. Agregacyjny charakter ma bowiem sam proces gromadzenia i scalania faktów w reporterską opowieść, czego sugestywną metaforą jest sproblematyzowany przez Wańkowicza akt łączenia faktograficznych „kamyczków” w celu stworzenia obrazu-mozaiki²⁴. Elementarną postać analizowanego mechanizmu stanowią ponadto książkowe zbiory tekstów reportażowych. Ich wymiar kumulatywny staje się szczególnie widoczny w przypadku kolekcji utworów pokrewnych tematycznie i w konsekwencji odbieranych

²¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9.

²² Zob. M. Zając, *Od Produktu Totalnego do książki konwergencyjnej. Związki książki dla dzieci i młodzieży z innymi mediami [w:] Współczesne oblicza komunikacji i informacji. Problemy, badania, hipotezy*, pod red. E. Głowackiej, M. Kowalskiej, P. Krysińskiego, Toruń 2014, s. 313–322.

²³ *Leksykon PWN*, pod red. B. Kaczorowskiego, Warszawa 2004, s. 25 (hasło agregat [fac.]).

²⁴ Zob. M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu [w:] idem, Od Stołpców po Kair*, Warszawa 1969, s. 7.

przez pryzmat globalnie ujętego zagadnienia – jak w tomie *Bóg zapłać* Wojciecha Tochmana (2010), oscylującym wokół kwestii duchowości – bądź w poświęconej relacjom polsko-niemieckim książce *Obwód głowy* Włodzimierza Nowaka (2007). Zjawiskiem o wyraźnie konwergencyjnym podłożu, a zatem bliższym przewodniej idei podjętych tu rozważań, są jednak przede wszystkim publikacje urastające do rangi hybryd, czyli agregujące odmienne schematy gatunkowe lub techniki obrazowania.

Tak pojmowany wariant agregacji zachodzący w obrębie tekstualnej warstwy przekazu stanowi coraz częstszy wyróżnik współczesnego pokolenia polskich reporterów. Należy przy tym zaznaczyć, że łączenie gatunków w książkach reportażowych nie zawsze prowadzi do zatarcia ich genologicznego rdzenia. *Dzienniki kołomyjskie* Jacka Hugo-Badera (2011) – będące połączeniem portretowych rozdziałów opartych na schemacie rozmowy oraz pierwotnie internetowych depesz dziennikowych – mimo hybrydycznej struktury można bez większego trudu zaklasyfikować jako odmianę reportażu podróżniczego. Rośnie jednak liczba reporterskich publikacji o charakterze gatunkowych lub interdyscyplinarnych „agregatów”, których status formalny budzi określone trudności recepcyjne. Jest to widoczne w niektórych książkach odwołujących się do wzorców literackiego podróżopisarstwa, a zarazem reprezentujących typową dla Kapuścińskiego inklinację ku autorefleksji. Zdaniem Ziłka reportażowości tego typu utworów zagraża „nadmiar miejsca, jaki pozostawia ona autorowi dla samego siebie”²⁵. Upodmiotowienie i ulrycznienie narracji, w połączeniu z agregacją różnych konwencji narracyjnych, zwykle skutkuje bowiem zaburzeniem gatunkowej wyrazistości przekazu. Proces ten zachodzi na przykład w tomie *Zapiski na biletach* Michała Olszewskiego (2010), opublikowanym w reportażowej serii „Terra Incognita” Wydawnictwa W.A.B. i zawierającym teksty drukowane wcześniej w prasie. Zamiast klasycznego reportażu czytelnicy otrzymują jednak sylwiczny konglomerat krótkich form diarystycznych, eseistycznych i felietonowych.

Ukazana na podanym przykładzie heterogeniczność tworzywa tekstowego często ulega spotęgowaniu w sytuacji, gdy figurę podmiotu autorskiego zastępuje podmiot zwielokrotniony. Wyrazistą ilustracją tak rozumianej agregacyjności, której mechanizm wynika ze zbiorowej instancji nadawczej wypowiedzi, jest polifoniczna powieść reportażowa, czyli eksperymentalna metoda twórcza propagowana przez Marka Millera i środowisko warszawskiego Laboratorium Reportażu²⁶. W tej wielowątkowej narracji – operującej „zgrupowanymi [podkreślenie moje – K.F.] w wyniku dialogu głosami uczestników i świadków wydarzeń”²⁷ – rekonstrukcja przewodniego problemu dokonuje się za sprawą scalenia technik retorycznych powieści, reportażu, historii mówionej, a także sztuki

²⁵ Z. Ziłek, op. cit., s. 364.

²⁶ Koncepcję tę Miller zainicjował w 1985 roku, publikując w podziemiu poświęcony strajkom sierpniowym zbiór *Kto tu wpuścił dziennikarzy*. Po zmianie ustrojowej metodą polifoniczną stworzono w Laboratorium Reportażu m.in. książki *Sekta. Made in Poland* (2007) oraz *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto* (2009).

²⁷ M. Miller, *Polifoniczna powieść reportażowa*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 2 (45), s. 88. Rzecz jasna polifoniczne ujęcie tematu występuje także w reportażach „tradycyjnych”. Rola reportera jest w nich analogiczna do postulowanej przez Millera figury autora-montażysty, czyli – jak dowodzi Mateusz Zimnoch – ogranicza się do selekcji i skomponowania poszczególnych głosów, bez ingerencji w warstwę treściową. Zob. idem, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1, s. 61–62.

dramatycznej i filmowej. Pod względem formalnym omawianą konwencję tworzy skupisko wyodrębnionych na wzór montażowego cięcia cytatów, pochodzących z wywiadów środowiskowych, archiwów, listów, fragmentów wspomnień i innych źródeł. Agregacyjny charakter polifonicznej powieści reportażowej wiąże się nie tylko z interdyscyplinarnym i wielogłosowym charakterem tworzywa tekstowego, lecz także z zespołową, koordynowaną przez kierownika projektu pracą nad gromadzeniem materiału. Tak pomyślana koncepcja zbiorowego autorstwa stale ewoluuje, o czym świadczy wydana w 2015 roku graficzna książka dokumentalna Millera *Papież i generał*. Łączy ona reportaż ze schematem komiksowym, co stanowi tendencję powszechną za granicą²⁸, a w Polsce zrealizowaną między innymi na łamach „Gazety Stołecznej” w cyklu „Komiks W-wa” z lat 2004–2008.

Przywołana publikacja Millera powstała przy współudziale rysowników: Jacka Frąsja, Krzysztofa Ostrowskiego i Przemysława Truścińskiego. Można ją więc uznać za przejaw typowego dla współczesnej literatury dążenia do agregacji różnych dziedzin twórczości poprzez kooperacje artystyczne. Według Magdaleny Lachman ich efektem jest zwykle „nowa jakość estetyczna albo też wytwór przynależny docelowo do przestrzeni literackiej, (...) wzbogacony jednak o elementy nietypowe dla obrazowania sztuki słowa”²⁹. W przypadku reportażu proces ten zachodzi w zbiorze *Eli, Eli* Tochmana (2013), w którym narracja tekstualna przenika się z fotografiami Grzegorza Wełnickiego – wplecionymi w opowieść bezpośrednio, a także w postaci ekfrastycznych opisów poszczególnych zdjęć. W kontekście agregacyjności istotny wydaje się jednak sam problem współautorstwa jako czynnika umożliwiającego scalenie odmiennych technik percepcji. Reprezentatywnym tego przykładem, choć niemającym charakteru *stricto* reportażowego, jest książka *Krall* Wojciecha Tochmana i Mariusza Szczygła (2015). Obecność dwóch autorów determinuje dwuzielną kompozycję utworu, a zarazem dwie diametralnie różne ujęcia biograficzne tytułowej bohaterki. Przeprowadzony przez Tochmana wywiad-rzeka – skądinąd: osadzony w reporterskiej scenarii podróży samochodowej – oddziela wyraźna granica od zebranej przez Szczygła sylwicznej kolekcji krótkich tekstów, skanów odręcznych notatek lub listów, zdjęć oraz innych prywatnych materiałów, „wyjętych z szuflady” pisarki. Z ideą reportażu agregacyjnego wiąże przywołaną książkę fragmentaryczna kolażowa konstrukcja – skutkująca genologiczną komplikacją całości – oraz to, że tak rozumiana hybryda powstała w następstwie współpracy reporterów o wyraźnie eksperymentalnym podejściu do tworzywa tekstowego.

Eksperymentalizm Tochmana wynika przede wszystkim z widocznej w niektórych jego utworach – a gwoździ ścisłości: od początku obecnej w tradycji literatury reportażowej – tendencji do krzyżowania prawdy z fikcją. Dla niniejszych rozważań mniej znaczące wydają się realizację tej strategii w pojedynczych tekstach, których sztandarową egzemplifikacją jest ufikcyjniona homilia homoseksualnego księdza z *quasi*-reportażu *Wściekły pies*.

²⁸ Na ten temat zob. K. Lichtblau, *Reportaż komiksowy*, „Zeszyty Komiksowe” 2015, nr 19, s. 4–9.

²⁹ M. Lachman, *Apetyt na popularność, czyli m(t)oda polska literatura* [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, pod red. P. Kierzek, Łódź 2008, s. 29.

Omawiane tu kryteria agregacji – odnoszone do całościowo pojmowanych reportaży książkowych – w daleko większym stopniu spełnia natomiast wydana w 2005 roku *Córeńka*. Książkę tę Tochman poświęcił reporterce Beacie Pawlak, która zginęła trzy lata wcześniej w zamachu terrorystycznym na wyspie Bali. W publikacji autor połączył standardowy reportaż – dokumentujący podróż śladem zaginionej dziennikarki – z fikcyjnym utworem prozatorskim, będącym aluzją do istniejącego w rzeczywistości szkicu powieści, znalezionej w osobistych rzeczach bohaterki. Zestawienie dwóch odrębnych schematów narracyjnych, w tym jednego przeczącego istocie obrazowania reporterskiego, Tochman tłumaczył potrzebą rozluźnienia rygorów konwencji. Jak stwierdził bowiem: „Reportaż mnie ograniczał (...). Brzmi to przewrotnie, ale musiałem zastosować fikcję, żeby napisać bardzo prawdziwą książkę”³⁰. W cytowanej wypowiedzi wyraźnie pobrzmiewa myśl Wańkowicza, który scalenie cząstek faktograficznych w syntetyczną, choć fikcyjną, całość uważał za warunek konieczny wydobywania prawdy generalnej kosztem prawdy dosłownej³¹. Agregacyjne podłoże *Córeńki* można ponadto tłumaczyć miłoszowskim dążeniem do wypracowania „formy bardziej pojemnej”, umożliwiającej przekroczenie hieratycznych restrykcji gatunkowych.

Taką próbę podejmuje nagminnie w swej twórczości reporterskiej Szczygieł. Jego eksperymenty formalne często bazują – podobnie jak omówiona strategia Tochmana – na procesie gromadzenia i syntezy rozmaitych wzorców narracyjnych, wskutek czego zaburzeniu ulega genologiczna dystynktywność wypowiedzi. Proces ten uwidacznia się zwłaszcza w najnowszych publikacjach książkowych reportera, mających wyraźnie kumulatywny charakter. *Zrób sobie raj* Szczygła (2011) stanowi wewnętrznie zróżnicowaną kolekcję gatunków, wśród których Mateusz Zimnoch wyodrębnia trzy nadrzędne paradygmaty: reportażu, eseju i pamiętnika³². Gatunkowemu synkretyzmowi w aspekcie strukturalnym towarzyszy jednak deklaratywna bezgatunkowość na poziomie metaliterackim – jak wynika bowiem z inicjalnego manifestu autora, książka ostentacyjnie zrywa z przynależnością do jakiegokolwiek konwencji pisarskiej i „[n]ie rości sobie pretensji do niczego”³³. Mozaikową konstrukcję zbioru można uznać za celowy akt relatywizacji tradycyjnej poetyki reportażowej, traktowanej nie jako fundament narracji, lecz jej pomniejszy składnik, scalony z innymi formami faktograficznymi. Agregacja widoczna w *Zrób sobie raj* zachodzi więc na poziomie wewnętrznego tworzywa tekstu – analogicznie do uprzednio omówionych utworów Tochmana, Millera czy Olszewskiego. O krok dalej idzie zaś Szczygieł w książce *Projekt: prawda* (2016), która – choć nie jest reportażem – pozwala zobrazować symptomatyczny, dostrzegalny także u innych polskich reporterów nacisk na świadomą kreację pozatekstowego otoczenia publikacji.

³⁰ A. Wolny-Hamkalo, *Grzechy Tochmana*, „Gazeta Wyborcza”, 13.10.2005, nr 239, s. 19.

³¹ Zob. M. Wańkowicz, op. cit., s. 14.

³² Zob. M. Zimnoch, *Ekspresja impresyjna? „Zrób sobie raj” Mariusza Szczygła – studia genologiczne*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 3, s. 79–114.

³³ M. Szczygieł, *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2011, s. 7.

Projekt: książka

Przywołany utwór, reklamowany jako literacki kolaż, składa się z trzech części: przedrukowanych z „Dużego Formatu” felietonów Szczygła, ujętych w dwa osobne segmenty tematyczne, a także oddzielającej je od siebie powieści Stanisława Stanucha *Portret z pamięci* z 1959 roku. O eksperymentalnym charakterze publikacji decydują jednak nie tylko fragmentaryczna konstrukcja oraz wykorzystanie fikcjonalnej prozy innego autora. Agregacyjności wewnętrznej towarzyszy w tym wypadku obudowanie książki – pojmowanej zarówno jako materialny obiekt, jak i wprowadzony na rynek produkt wydawniczy – kompleksem dodatkowych komponentów i rozszerzeń narracyjnych.

Z treści utworu ściśle koresponduje fizyczna przestrzeń wolumenu, co nasuwa automatyczne skojarzenie z przywołaną już koncepcją „liberatury”. O obecności dwóch różnych podmiotów autorskich świadczy zastosowany zabieg poligraficzny – włączoną do tomu powieść Stanucha wydrukowano odmienną czcionką i na papierze o innym kolorze i wykończeniu niż sąsiadujące z nią felietonowe miniatury Szczygła³⁴. Warstwę interpretacyjną książki współtworzy z kolei dwudzielna konstrukcja okładki, obleczonej obwolutą z reprodukcją obrazu Filipa Černý’ego. Wspomniana praca malarska, której elementy graficzne pojawiają się także w tekście głównym, jest kluczowa dla zrozumienia pierwszej autobiograficznej części zbioru, dotyczącej potrzeby przepracowania żałoby po śmierci bliskiej osoby. To, że reprodukcję umieszczono na obwolucie, a nie na okładce właściwej, można tłumaczyć względami funkcjonalnymi. Zgodnie z zamierzeniem Szczygła po rozłożeniu obwoluty czytelnik zyskuje bowiem możliwość obejrzenia całości obrazu Černý’ego. Zabieg ten wydaje się jednak także świadomą aluzją do problematyki książki, oscylującej wokół doświadczenia utraty. Pod zadrukowaną obwolutą znajduje się bowiem całkowicie pusta okładka, która znacząco koresponduje z jednym z fragmentów opowieści:

„Poszukujemy w pamięci znaków, które zapowiadały to, co się wydarzy. (...)

»Weź tę płytę. Jeden artysta nagrał moje bicie serca. Będziesz miał, jak mnie już nie będzie«.

»Napisz książkę pod tytułem *Nie ma*. A na okładce nie powinno być nic [podkreślenie moje – K.F.]. Nawet nazwiska autora. Pusty biały papier. O tym, jak żyć z »nie ma«. Idealny temat dla ciebie«.

I prezent, ostatni, na Boże Narodzenie: *Martwe dusze*.

Znaki są na potem”³⁵.

Omówione rozwiązania poligraficzne pozwalają unaocznic kolejną odstonę agregacji, opartą na współzależności elementów wewnątrztekstowych i aspektów przedmiotowych książki. Choć – co zostało zaznaczone – utwór Szczygła nie spełnia kryteriów reportażu, zastosowane w nim zabiegi można dostrzec także w publikacjach mieszczących się w ramach konwencji. Materialna obudowa odgrywa znaczącą rolę między innymi we wspomnianym już zbiorze *Eli, Eli* Tochmana oraz w zbliżonych z uwagi

³⁴ Ten sam zabieg zastosowano w uprzednio omówionej książce Krall Tochmana i Szczygła.

³⁵ M. Szczygieł, *Projekt: prawda*, Warszawa 2016, s. 13.

na „fotograficzne” podłoże opowieściach Filipa Springera, takich jak *Źle urodzone* (2012) czy *Wanna z kolumnadą* (2013). Przypominają one wydawnictwa albumowe nie tylko dzięki dołączonym zdjęciom, lecz także za sprawą powiększonego formatu, przejrzystego layoutu strony oraz jakości papieru, na którym zostały wydrukowane. Wydaje się zatem, że równoległe z hybrydyzacją reportażu książkowych postępuje proces uatrakcyjniania ich materii fizycznej – w założeniu pozwalający skutecznie konkurować z innymi segmentami wydawniczymi. Należy jednak podkreślić, że tak rozumiana przedmiotowość nie jest jedynym czynnikiem tworzącym zewnętrzne otoczenie publikacji. Obejmuje ono także okoliczności powstania, sposób dystrybucji i metody promowania książki – zarówno przed wprowadzeniem na rynek, jak i po publikacji. Odwołując się ponownie do przykładu *Szczygła* oraz niektórych najnowszych inicjatyw reporterskich, również tym procesom możemy przypisać intencję skonstruowania komunikatu wieloskładnikowego i – co znaczące – transmedialnego.

Teksty z drugiej części zbioru *Projekt: prawda* stanowią efekt akcji czytelniczej, którą *Szczygł* prowadził na łamach „Dużego Formatu”. Pod wpływem lektury powieści *Portret z pamięci* Stanucha – umieszczonej później w tomie – reporter przez niemal rok gromadził i opisywał w cotygodniowych felietonach prawdy życiowe zasłyszane od czytelników i osób ze swego otoczenia. Będąca efektem tego zamysłu książka posiada więc prasowy pierwowzór, a pośrednio i prasową kontynuację – pod wpływem całego przedsięwzięcia felietonowa rubryka autora zmieniła bowiem nazwę na „*Szczygł* poluje na prawdę”. Drukowane w niej teksty niekiedy nawiązują do tytułowej idei, poszerzając tym samym książkową narrację o dodatkowe wątki. Podobną rolę odgrywają posty na facebookowym profilu publikacji, założonym jeszcze przed jej premierą i początkowo informującym o kulisach procesu wydawniczego. Użytkownicy strony mają możliwość obejrzenia zdjęć nawiązujących do treści książki, upubliczniają własne prywatne „prawdy” lub wchodzą w bezpośrednią interakcję z reporterem. Aktywizacji odbiorców służą także poboczne inicjatywy kulturalne, wśród których można wymienić na przykład zorganizowany w warszawskim Teatrze Syrena koncert muzyczny, połączony z odczytywaniem fragmentów utworu.

Za sprawą omówionych zjawisk kolaż literacki *Szczygła* urasta do rangi tytułowego projektu, czyli publikacji książkowej pojmowanej w sposób holistyczny – jako zrealizowana według określonego planu i stale rosnąca suma komponentów tekstowych i pozatekstowych. Miejsce tradycyjnej książki zajmuje tym samym konwergencyjna marka wydawnicza, spełniająca kryteria opowieści transmedialnej. Według definicji Katarzyny Kopeckiej-Piech ten typ opowiadania polega na „rozbiciu narracji na wiele różnych elementów, które odpowiadają zróżnicowanym nośnikom, tworzącym komplementarną całość”³⁶. Agregacyjne w swej istocie kreowanie produktów transmedialnych wiąże się zatem z rozmieszczaniem treści na różnych platformach dystrybucji w taki sposób, by wytworzyć między nimi relację, a w konsekwencji – umożliwić progres narracyjny i podtrzymanie więzi z odbiorcą.

³⁶ K. Kopecka-Piech, op. cit, s. 40.

Typowe dla tej formuły wykraczanie poza medium piśmienne można dostrzec w wybranych projektach książkowych Hugo-Badera. Ukazanie się drukiem przywołanych już *Dzienników kołymskich* poprzedziła seria cyklicznych korespondencji, zamieszczanych w trakcie podróży reportera na portalu Wyborcza.pl³⁷. Analogicznie do omówionej inicjatywy wydawniczej Szczygła również w tym wypadku efektem procesu twórczego jest nie tyle pojedyncza książka, ile – przedsięwzięcie reporterskie realizowane w określonym czasie i w oparciu o dwa odrębne nośniki treści. W efekcie czytelnik otrzymuje papierową i internetową wersję tej samej opowieści, która różnicuje się z uwagi na dwoisty charakter przekaznika. W ciągu ostatniej dekady wspomniany mechanizm ewoluował, o czym świadczy kolejny projekt Hugo-Badera – zainicjowany pod koniec 2013 roku publikacją reportażu multimedialnego *Boskie Światło*³⁸. Poszerzeniem tej cyfrowej narracji była wydana kilka miesięcy później książka *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, opisująca wyprawę w poszukiwaniu ciał dwóch zaginionych w górach Karakorum himalaistów. Transmedialną strukturę miała dopełnić niezrealizowana ostatecznie produkcja filmowa na temat ekspedycji, w której reporter bezpośrednio uczestniczył. Podany przykład pozwala unaocznić stopniową zmianę statusu współczesnych reportaży książkowych, które coraz częściej stanowią element długofalowego scenariusza publikacyjnego, osadzonego w przestrzeni internetowej.

Taki charakter ma dokumentalny projekt „Miasto Archipelag” Filipa Springera, dotyczący podróży szlakiem stolic zlikwidowanych polskich województw³⁹. Opowieść ta powstawała przez niemal półtora roku w mediach społecznościowych – zarówno przed wyprawą autora, w trakcie, jak i po jej zakończeniu. Kolejne etapy wędrówki odbiorcy śledzili za pośrednictwem oficjalnej strony projektu oraz popularnych komunikatorów internetowych (Facebook, Instagram, Vimeo), na których udostępniano zdjęcia, nagrania filmowe i inne treści powiązane z tematyką przedsięwzięcia. W celu jego realizacji opracowano rozpoznawalny system identyfikacji wizualnej, a także pozyskano sponsorów i partnerów medialnych, reklamujących inicjatywę Springera poprzez stowarzyszone kanały dystrybucji. Promocji krzyżowej służyły między innymi emitowane w radiowej Trójce audycje z udziałem reportera oraz informacje publikowane w drukowanym wydaniu „Polityki” i na jej platformie blogowej „Portrety miast polskich”. W związku z przyjętym przez pomysłodawcę założeniem, że w całej akcji będą dominować formy mozaikowe oraz „otwarte na aktywność odbiorców”⁴⁰, w Internecie został ponadto uruchomiony magazyn społecznościowy. Gromadzi on materiały nadsyłane przez blogerów, aktywistów miejskich i dziennikarzy, pochodzących z miejscowości objętych projektem.

Wszystkie wyróżnione odstępny narracyjne opowieści kładą więc nacisk przede wszystkim na budowę relacji z publicznością. Interaktywność można uznać także za dominantę

³⁷ Zob. http://wyborcza.pl/1,76842,8435740,Dziennik_kolymski_Pierwszy_tydzien.html [dostęp: 25. 08.2016].

³⁸ Zob. <http://boskieswiatlo.wyborcza.pl/article/boskie-swiatlo.html> [dostęp: 25.08.2016].

³⁹ Zob. <http://miastoarchipelag.pl/blog/o-projekcie/> [dostęp: 25.08.2016].

⁴⁰ F. Springer, *Archipelag Miast*, „Press” 2015, nr 6, s. 33.

reportażowo-fotograficznej książki Springera o tytule *Miasto Archipelag*, będącej produktem finalnym całego przedsięwzięcia⁴¹. Jako że powstawała niemal na oczach przyszłych czytelników – pośrednio włączonych w akt twórczy dzięki komunikatorom internetowym – publikacja ta wydaje się adekwatną ilustracją spostrzeżenia Krzysztofa Uniłowskiego:

„Literatura i krytyka literacka szukające swojego miejsca na rynku, a więc skazane na konkurowanie z telewizją oraz mediami elektronicznymi, muszą upodobnić się do tych ostatnich tak dalece, jak to tylko możliwe [podkreślenie moje – K.F.]. Przede wszystkim muszą zaprzeczać dyskursywnemu charakterowi tego medium, którym same się posługują. (...) Zacierając dyskursywność, wzmagają iluzję naoczności, bezpośredniego dostępu do tego, co przekazują (...)”⁴².

Ekspozowana w cytowanej opinii potrzeba przystosowania starych przekazańników do nowych standardów odbioru ma wyraźnie konwergencyjne podłoże. Stanowi zatem – przywołując raz jeszcze Bursztę – jedną ze wspomnianych metod służących przezwyciężeniu konserwatywności tradycyjnej lektury. W projekcie Springera tak rozumiany zamiar unowocześnienia polega na kreowaniu właściwej mediom sieciowym relacji nadawczo-odbiorczej, zakładającej wzajemne krzyżowanie ról autora i widowni. Nie jest to jednak jedyna modernizacyjna tendencja cechująca współczesne reportaże książkowe. Po pierwsze, coraz liczniej powstają nie tylko ich internetowe hybrydy, lecz także adaptacje audiowizualne⁴³, które w połączeniu z książką tworzą multimedialny pakiet oferowany odbiorcy. Po drugie, normą stała się obecność prozy reporterów – a także ich samych – w wirtualnych kanałach społecznościowych, gwarantujących pozyskanie i podtrzymanie uwagi czytelników jeszcze dłużej po premierze utworu.

Świadczy o tym choćby rozrost społeczności fanowskiej, skupionej wokół facebookowego profilu antologii polskiego reportażu *100/XX Szczygła*. Ta trzytomowa kolekcja pozwala zobrazować ostatnią już odsłonę agregacyjnej, a zarazem „projektowej” strategii wydawania książek reporterskich. Wiąże się ona z zyskującym coraz większe znaczenie zjawiskiem seryjności, rozumianym w dwojaki sposób. Z jednej strony książkową opowieść reporter niekiedy dzieli na odrębne, lecz łączące się w komplementarną całość tomy – jak Szczygieł wspomnianą antologię reportażową. Na takiej zasadzie Hugo-Bader opublikował też *Skuchę* (2016), przewidzianą jako część tryptyku poświęconego postkomunistycznej Polsce. Z drugiej natomiast strony potencjalnym kierunkiem ewolucji reportażu na polskim rynku wydawniczo-księgarskim wydaje się inicjowanie problemowych cykli utworów. Taki charakter można przypisać projektowi „Migracje”, który

⁴¹ Premierę publikacji zaplanowano na wrzesień 2016 roku, po złożeniu niniejszego artykułu. Ograniczam się więc do zasygnalizowania książkowego podłoża omawianego projektu transmedialnego.

⁴² K. Uniłowski, *Chciałbym rynku...*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2 (73–74), s. 265.

⁴³ Sceniczne lub filmowe adaptacje książek nie stanowią rzecz jasna żadnego *novum* – także w odniesieniu do współczesnych reportaży książkowych. Świadczą o tym choćby spektakle teatralne na kanwie między innymi *Cudownej* Piotra Nesterowicza, *Obwodu głowy* Nowaka czy *Czarnego ogrodu* Szejnert, jak również film i serial telewizyjny na podstawie *Gottlandu* Szczygła. Za przejaw modernizacji technik adaptacyjnych należy natomiast uznać pełnometrażowy film animowany *Another day of life*, inspirowany książką *Jeszcze dzień życia* Kapsuścińskiego. Premierę tej hybrydy, łączącej komiksową animację ze zdjęciami dokumentalnymi, zaplanowano na 2017 rok. „Nowoczesny” wariant adaptacji tworzą ponadto książki okolorreportażowe, powstałe na licencji komercyjnych produkcji telewizyjnych o charakterze reporterskim, na przykład cykl *Kobieta na krańcu świata* Martyny Wojciechowskiej.

zakłada wydanie serii publikacji przygotowanych przez Wojciecha Tochmana we współpracy z absolwentami Polskiej Szkoły Reportażu. Wspomnianą inicjatywę zainauguowała w 2014 roku książka *Kontener*, opracowana wspólnie z Katarzyną Boni.

Przewodnia dla dokonanego przeglądu koncepcja agregacyjności reportaży książkowych ma charakter po części intuicyjny. Bazuje na subiektywnej obserwacji najciekawszych projektów wydawniczych z ostatnich dwóch dekad, dlatego też nie pretenduje do rangi normatywnego ujęcia badawczego. Stanowi jedynie próbę wizualizacji przemian, jakim ulegają książki polskich reporterów pod wpływem tendencji do tworzenia komunikatów wieloskładnikowych – zarówno w kontekście hybrydycznej struktury wewnętrznej, jak i zewnętrznego, polimedialnego otoczenia. Tak pojmowaną ewolucję można rozpatrywać dwutorowo. Z jednej strony agregowanie zróżnicowanych wzorców genologicznych, przekazników, instancji nadawczych wypowiedzi lub platform dystrybucji świadczy o potrzebie wykroczenia poza ustabilizowane ramy reportażu jako gatunku piśmiennego i książki jako medium przekazu treści literackich. Co oczywiste, proces ten wynika z konieczności konkurowania z nośnikami audiowizualnymi i elektronicznymi, dominującymi we współczesnej mediosferze. Analogiczne przesłanki leżą u podstaw drugiego wymiaru agregacji, w którym reportaż książkowy urasta do rangi produktu będącego elementem transmedialnego projektu. Tyleż eksperymentalny, co komercyjny charakter tego typu przedsięwzięć pozwala założyć, że reportażowe wydawnictwa zwarte – opracowane w odpowiednio unowocześnionej formie – pozostaną konkurencyjne dla cyfrowych technik obrazowania. Jak zauważył bowiem Przemysław Czapliński: „W PRL-u wyprodukowanie książki było wszystkim – resztę załatwił niemal nieograniczony popyt. W nowej Polsce wyprodukowanie książki jest niczym – o wszystkim decyduje umiejętność wytworzenia popytu”⁴⁴.

Summary **Project: Book. On the Aggregation of Reportage**

The aim of the paper is to analyze the impact of the convergence process on contemporary Polish reportages published in book form. In the article, the metaphor of aggregation is used to describe the ways in which this literary genre changes in a converged media environment. In a general sense, the concept of aggregation refers to the process of collecting and merging different elements into a complementary whole. As regards the reportage, however, this mechanism lies in formal and generic transformation of reportage books on the one hand, and in the tendency to transform these books into commercial transmedia projects on the other. The analysis of both of these issues aims at defining future directions in which Polish reportage may develop in the book market where conservative reading strategies cease to be sufficient.

⁴⁴ P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 26.

Artykuł ma na celu analizę przemian, jakim ulega współczesny polski reportaż książkowy pod wpływem procesu konwergencji. Metaforą zastosowaną w celu odzwierciedlenia tych przeobrażeń jest pojęcie agregacji, rozumianej jako akt gromadzenia i scalania różnorodnych elementów w komplementarną całość. W odniesieniu do prozy reporterów tak rozumiany mechanizm polega z jednej strony na hybrydyzacji formalno-gatunkowej książek reportażowych, a z drugiej – na ich przekształcaniu w długofalowe komercyjne projekty, przybierające postać opowieści transmedialnych. Analiza obu tych zjawisk stanowi próbę określenia potencjalnych dróg rozwoju polskiego reportażu na rynku wydawniczym, w dobie powszechnego dążenia do przełamania konserwatywnych modeli lektury.

Keywords: reportage, aggregation, convergence, convergent book, transmedia storytelling, project

Słowa kluczowe: reportaż, agregacja, konwergencja, książka konwergencyjna, opowieść transmedialna, projekt



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 7*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”