

Reportaż: między spójnością a sylwicznością¹

I. Miejsce reportażu w nurcie piśmiennictwa hybrydyczno-dokumentalnego

Wielu praktyków reportażu, porównując pisanie do sklejanego, łączenia w całość, wskazywało na heterogeniczność materiału, z którego powstaje gotowy tekst. Krzysztof Kąkolewski twierdził, że „niejednolity surowiec musi być stopiony w jednolitą całość”². Melchior Wańkowicz pisał raczej o mozaice, w której kamyki są tak ułożone, żeby oddawały kształt rzeczywistości³. Marek Miller porównywał zaś reportaż do kolażu, „kompozycji różnych materiałów i tworzyw naklejonych na białym gazecie”⁴. Oczywiście autor powieści opartej na faktach również może sięgać po wypowiedzi, przeprowadzać wywiady, czerpać z istniejącej literatury przedmiotowej, posiłkować się osobistymi wrażeniami czy przeglądać zdjęcia. Jednak nazywając reportaż mozaiką i kolażem, Wańkowicz i Miller sugerują, że produkt finalny – tekst – nie zostaje bynajmniej „stopiony w jednolitą całość”. Poglądy Kąkolewskiego przestają wydawać się znacząco odmienne, gdy w tym samym szkicu czytamy, że istnieje kierunek w prozie współczesnej, który posługuje się formą reportażu, a pisarze stylizujący dzieła na reportaż nadają im „chropowatą, nieuporządkowaną formę”⁵. Tym samym uznaje bowiem heterogeniczność za cechę konwencji reportażowej.

Dwudziestolecie międzywojenne to nie tylko czas gwałtownej ekspansji reportażu, lecz także moment, gdy krytycy wobec nagłego wzrostu ilości tego typu tekstów i towarzyszących im manifestów musieli skonfrontować się z tym nowym zjawiskiem. Co warte odnotowania, zwracali oni baczną uwagę na cechy tej formy, które nie budzą dziś zdziwienia we współczesnych, przyzwyczajonych do literatury *non-fiction*, czytelnikach. W niepozabawionych emocjonalności tekstach powstałych w ferworze polemik, pisali o amorficzności⁶, preliterackości⁷ reportażu, a także o tym, że jest on raczej tworzywem do powstania dzieła niż nim samym. Chociaż wiele ich uwag brzmi jak zarzuty (czasami

¹ Niniejszy szkic powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr. Witolda Sadowskiego (Wydział Polonistyki UW). Ze względu na ograniczoną objętość pominęłam niektóre wątki rozważań i ograniczyłam liczbę przykładów.

² K. Kąkolewski, hasło *Reportaż* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 935.

³ Podaję za: M. Wojtak, *Reportaż – informacja zobrazowana* [w:] eadem, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268, 269.

⁴ Podaję za: ibidem, s. 269.

⁵ K. Kąkolewski, op. cit., s. 934.

⁶ Określenie Konstantego Troczyńskiego. Zob. idem, *Estetyka literackiego reportażu* [w:] idem, *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*, Poznań 1935.

⁷ Określenie to pojawia się nie tylko u Wyki, lecz także w pismach Karola Irzykowskiego, Ignacego Fika, podobne sformułowania można znaleźć u Konstantego Troczyńskiego.

wbrew woli autorów⁸), to jeżeli pominąć kwestie wartościowania, znaleźć można w nich wiele ciekawych, intuicyjnych rozpoznań.

Jeden ze wspomnianych krytyków – Ignacy Fik – próbował także dociec genezy reporterskich tekstów:

„Przede wszystkim: czy reportaż jest wynalazkiem dzisiejszych czasów? Nie! Od niego zaczyna się literatura, od niego zaczyna się niejeden wielki prąd w literaturze. Zaczyna się, tylko zaczyna się. (...) [Reportaż] jest wyrazem tendencji do zbliżenia się do faktów dziejących się w życiu. Propaguje go literatura i sztuka, kiedy jest głodna treści. Dzieje się to przy schyłku bezkonstruktywnej, przeidealizowanej i bezideowej literatury kończącej się epoki, kiedy stosuje się sztuczne zastrzyki i dzieje się to przy narodzinach nowej sztuki, która zapuszcza korzenie w glebę nowej rzeczywistości (...). Właściwą literaturą reportaż nie jest. (...) Reportaż, jako wyraz beśsiły, powstaje na miejscu literatury konstrukcyjnej, literatury z tezą i tendencją. Jest zamiast niej. Zastępuje ją. Lubią wtedy używać go pisarze, którzy zrezygnowali z twórczości, z wysiłku organizowania, walczenia. Lubią go, ponieważ pozwala im nie mieć wyraźnej idei, nie mieć przynależności, nie mieć twarzy...”⁹.

W cytowanym fragmencie polemista zauważa, że na przełomie epok literackich autorzy, chcąc zbliżyć się do rzeczywistości, starają się oddać fakty. Zmienia się sposób ich postrzegania: informacje przestają mieć jedynie funkcję służebną wobec konstrukcji literackiej – właściwego nośnika wizji autora. Zyskują autonomię, która oznacza jednak – w oczach krytyka – rezygnację ze spójnej, precyzyjnie budowanej struktury tekstu. A właśnie owa struktura jest dla niego wyznacznikiem literackości. Jednak jak zauważa Ryszard Nycz:

„Nieliterackie własności ciągle (aczkolwiek osobno i podporządkowane poszczególnym historycznym normom gatunkowym) przedostawały się w obręb literatury, pomnażając jej konwencje przedstawiania świata i perswazyjną skuteczność. Natomiast w przejściowych fazach historycznoliterackiego procesu zdobywały periodyczne równouprawnienie, kiedy »midasowe« własności literatury, jak też aktualne kanony literackości podawane były w wątpliwość przez dominujące piśmiennictwo hybrydyczno-dokumentalne. »Nie każda epoka – pisał Michaił Bachtin – otwiera drogę bezpośredniemu słowu autora, nie każda dysponuje własnym stylem, bowiem styl zakłada obecność autorytatywnych ocen ideologicznych. Gdy tego nie ma, literaturze pozostaje albo ucieczka do stylizacji, albo zwrot do pozaliterackich form wypowiedzi, zasobnych w określony sposób ujmowania i przedstawiania świata. Tam, gdzie pisarzowi brak adekwatnej formy do bezpośredniego wyrażania swoich myśli, musi ukazywać je poprzez słowa cudze«”¹⁰.

Fik i Nycz podobnie widzą miejsce owego piarstwa hybrydyczno-dokumentalnego w procesie historycznoliterackim, jednak owa konstatacja pełni w wywodzie każdego z nich inną funkcję. Krytyk dwudziestolecia, widząc w reportażu kontynuację owego piarstwa, zdaje się być przestraszony perspektywą zdobycia przez taką niewykończoną,

⁸ Tak odczytano wypowiedź Konstantego Troczyńskiego, który w moim odczuciu raczej wskazywał na doniosłe szanse epistemologiczne tkwiące w reportażu. Zob. idem, op. cit.

⁹ I. Fik, *O reportażu* [w:] *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 3, 4. Pierwodruk w „Gazecie Artystów” 1934, nr 5.

¹⁰ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 13, 14.

nieliteracką formę stałego miejsca na literackiej scenie. Natomiast działający kilkadziesiąt lat później badacz ukazuje owo piśmiennictwo w znacznie bardziej pozytywnym świetle, gdyż zamierza połączyć je z opisywanymi przez Stefanię Skwarczyńską staropolskimi *silva rerum* (które byłyby wtedy jednymi z wielu zjawisk wyrosłych z tego nurtu), co posłuży mu do nobilitacji tego typu piśmiennictwa i włączenia go w obręb literatury. To z kolei stanowi dla badacza podstawę do opisu sylw współczesnych – kolejnej formy wyrosłej, jego zdaniem, z opisanego w cytacie nurtu.

Wydaje mi się, że warto włączyć reportaż – nie przypisując mu oczywiście cech sylw współczesnej w rozumieniu Nycza – w obszar tego piśmiennictwa. Może być ono nową, płodną poznawczo tradycją tekstową tej formy. Do tej pory załączków reportażu doszukiwano się w piśmiennictwie inspirowanym faktami, jak czynił to między innymi Krzysztof Kąkolewski, podając jako przykład prareportażu *Iliadę* Homera czy *Zagładę Pompei* Pliniusza Młodszego¹¹, lub w literaturze podróżniczej¹² czy naturalizmie¹³.

Niektóre reportaże mają, moim zdaniem, pewne cechy sylwy, chociaż same nimi nie są. Sylwiczny charakter ma zbierany przez reportera materiał. Reporter, tworząc tekst, z reguły tę sylwiczność zaciera, ale może ją również celowo zachowywać. Źródła można cytować i zestawiać ze sobą, eksponując ich heterogeniczność, można je też relacjonować i uspójniać. Wybór należy do autora i jest podyktowany wrażeniem, jakie reporter chce wywrzeć na odbiorcach, oraz podejściem do reporterskiego warsztatu. Jak zauważa inny krytyk dwudziestolecia – Konstanty Troczyński:

„Reportaż (...) jest postulatem minimalnie ograniczającym sferę poszukiwań tematowych, wykluczając z niej fikcję. (...) Mechanika warsztatu [reportera – M.B.], typ jego wyobraźni twórczej, system reguł, sprzyjających rozwojowi jednych jego zainteresowań estetycznych, a cenzurujących i otomowujących inne, wszystko to pozostaje nieokreślone i stanowić musi przedmiot samodzielniego wysiłku twórczego”¹⁴.

Dlatego właśnie, czytając wiele reportaży, zarówno tych z omawianej epoki, jak i współczesnych¹⁵, możemy mieć wrażenie, że gdyby nie parateksty, na przykład winiетки informujące, że książka jest reportażem, nazwy serii wydawniczych czy nazwisko autora¹⁶, rozróżnienie reportażu od prozy fikcjonalnej mogłoby czasem sprawiać trudności. A jednak w licznych reportażach czytelnik natrafia na ustępy, które przy uważnej lekturze zdradzają mechanizm tworzenia tekstu z wielu, nie do końca przystających do siebie

¹¹ K. Kąkolewski, hasło: *reportaż* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 935.

¹² Zob. np. A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki”, nr 7; Cz. Niedzielski, *O teoretyczno-literackich tradycjach prozy dokumentarnej: (podróż–powieść–reportaż)*, Toruń 1966.

¹³ Również wspomniana rozprawa Niedzielskiego, zob. *ibidem*.

¹⁴ K. Troczyński, *op. cit.*, s. 33, 34.

¹⁵ Tu oczywiście rodzi się pytanie, czy istnieje strukturalna różnica między reportażem z dwudziestolecia a współczesnym? Czy rzeczywiście reportaże z dwudziestolecia były bardziej fragmentaryczne, hybrydyczne, niespójne, czy też zbieżne wrażenia krytyków brały się raczej z nowości tej formy, nieprzychylenia do odbioru tego typu tekstów, połączonej z konfrontacją z manifestami zarówno tymi polskimi, jak i tymi zza wschodniej granicy związanymi ze środowiskiem Nowego Lefu? Rozstrzygnięcie tak postawionego pytania musiałoby opierać się na solidnych badaniach porównawczych.

¹⁶ Jeśli jest znany jako reporter, automatycznie czytelnik tworzy hipotezę, że książka jest reportażem, co oczywiście nie musi być prawdą.

źródeł. Co więcej, można zaobserwować zjawiska tekstowe, powiązane – jak sądzę – z sylwicznością reporterskiego materiału, które występują przynajmniej w niektórych reportażach różnych autorów. Czytelnik raczej nie znajdzie ich w prozie fikcjonalnej¹⁷. Chociaż zdarza się, że reportaż jest napisany w sposób całkowicie ciągły i spójny, interesują mnie przypadki pomiędzy, w których tekst ujawnia łączenia i szwy.

Na marginesie warto dodać, że sylwie – staropolskiej zwłaszcza – przypisuje się strukturalną otwartość. Wydaje się, że reportaż nie ma takiej własności. A jednak w *Fotografie czeskim*¹⁸ Mariusza Szczygła znajdujemy na końcu tekstu fragment zatytułowany *Dopisek po ośmiu latach*. Jacek Hugo-Bader w 1993 roku¹⁹ napisał reportaż, w którym wcielił się w bezdomnego. Powtórzył to w 2009 roku²⁰, tworząc tekst-kontynuację. Ten sam autor napisał najpierw internetowy *Dziennik kołymski* składający się z wpisów dokumentujących na bieżąco jego wyprawę Traktem Kołymskim, by potem uzupełnić je minireportażami opisującymi spotkania z ludźmi podczas tej podróży i wydać jako *Dzienniki kołymskie*²¹. Co prawda, owe internetowe wpisy, niewiele zmienione, posłużyły za ramę utworu, wyznaczającą początek, przebieg i koniec podróży, niemniej okazała się ona otwarta na uzupełnienia i teoretycznie autor mógłby w kolejnym wydaniu uzupełnić książkę o inne, wcześniej pominięte opisy spotkań. To tylko kilka przykładów, że reportaż nie musi wykluczać formy otwartej.

II. Dlaczego reporter nie zacierza sylwiczności?

W tym momencie poświęcić muszę chwilę wspomnianemu źródłu reportażu, jakim jest relacja z podróży²². Pozwoli to pokazać, że w odniesieniu do tekstów reporterskich nie prosty strach przed tezą, przed „własną twarzą” (Fik), czy też „brak adekwatnej formy do wyrażania swoich myśli, autorytatywnych ocen ideologicznych” (Bachtin), jest przyczyną braku określonej konstrukcji, za którą stoi sformułowana przez autora idea. Wynikać to może między innymi z zaczerpniętej z piśmiennictwa podróżniczego, a konsekwentnie utrzymanej w reportażu, sytuacji obcości, która sprzyja rejestrowaniu urywków obcego środowiska przyrodniczego i kulturowego w przypadkowej kolejności, początkowo bez wglądu w całość zjawiska, bez określonej wizji. Zresztą w relacjach z podróży autor

¹⁷ Opisuję je w dalszej części tekstu, na przykład: szkielet sytuacyjny, mechaniczne nadawanie spójności czy kontekstualna zmiana referencjalności.

¹⁸ M. Szczygł, *Fotograf czeski* [w:] idem, *Zrób sobie raj*, Wołowiec, 2010, s. 63–77. Są uzasadnione wątpliwości, czy tom *Zrób sobie raj*, z którego pochodzi ten tekst, jest tomem reportażu. Występują w nim teksty, które trudno w ten sposób określić, jednak *Fotograf czeski* pomimo struktury, która ma moim zdaniem podkreślić pure nonsensowność tytułowego fotografa – Jana Saudka, można według mnie nazwać reportażem.

¹⁹ J. Hugo-Bader, *Charlie w Warszawie*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,12701082,Charlie_w_Warszawie.html [dostęp: 5.10.2016].

²⁰ J. Hugo-Bader, *Walka klas trwa!*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7070577,Walka_klas_trwa_.html [dostęp: 5.10.2016].

²¹ Różnicę między *Dziennikiem kołymskim* a *Dziennikami kołymskimi* dość dokładnie opisuje K. Frukacz. Zob. eadem, *Reportaż „skonwergowany”*. „*Dzienniki kołymskie*” J. Hugo-Badera jako hybryda medialna, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2014, nr 2 (14).

²² Zob. między innymi A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „*Miesięcznik Literacki*”, nr 7; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej: (podróż–powieść–reportaż)*, Toruń 1966; M. Piechota, *Jaka Ameryka? Polscy reportażysty 20-lecia międzywojennego o Stanach Zjednoczonych*, Lublin 2002.

– nie mając takiego komfortu poznawczego, jak w przypadku opisywania rzeczywistości dobrze znanej – nie zawsze mógł chcieć wziąć odpowiedzialność za taką całościową wizję. Być może pragnął, by czytelnik powtórzył jego drogę poznawczą i sam przeszedł od obserwacji do odkrycia pewnych prawidłowości. Taki sposób konstruowania tekstu okazał się atrakcyjny również dla twórców prozy naturalistycznej, którzy przyjmowali postawę odkrywców nieznanych sfer, opisując życie ludzi wykonujących profesje uchodzące za niskie bądź wstydlive, z myślą o przedstawieniu ich życia tym, dla których było ono całkowicie obce. Na pokrewieństwo podobnych tekstów z reportażem zwrócił uwagę Czesław Niedzielski, z ich postawy czerpali również twórcy grupy „Przedmieście” tworzący prozę reportażową w dwudziestoleciu. Taki indukcyjny model tekstu do dziś w wielu przyczyn jest atrakcyjny dla dziennikarzy. Po pierwsze, pozwala na udział czytelnika *per procura* w opisywanych zdarzeniach, co jest dużym walorem tekstu. Po drugie, umożliwia przeniesienie odpowiedzialność za wnioski z autora na odbiorcę. Reporter, cytując dokumenty, przytaczając dane statystyczne i relacje, sprawia, że czytelnik ma poczucie samodzielnego wyciągania wniosków. Im tekst jest bardziej heterogeniczny, tym bardziej spójność tekstu zależy od czytelnika niż od autora.

III. *Varietas* reporterskiego materiału

Co składa się na *varietas* reporterskiego materiału? Informacje encyklopedyczne i słownikowe, dokumenty, opracowania naukowe, relacje książkowe, beletrystyka, filmy, zdjęcia, poezja, powiedzenia i przysłowia, dane statystyczne, plotki, wypowiedzi spotkanych ludzi, własne obserwacje, odczucia, wrażenia zmysłowe... To wszystko, odpowiednio wyselekcjonowane, staje się tworzywem reportażu, nazywanego również faktomonżajem.

Oczywiście reportaż zakłada daleko idącą dyscyplinę i każdy element powinien być sfunkcjonalizowany: uwaga reportera, że bolała go głowa, nic nie wnosi do reportażu i może być odczytana jako niepotrzebna, chyba że wiąże się bezpośrednio z tematem reportażu – kiedy na przykład tekst dotyczy skarg mieszkańców na fetor unoszący się nad pobliskimi zakładami, a wspomniany ból jest nań reakcją. Z drugiej jednak strony bywają reportáže, które takiej dyscypliny otwarcie nie zachowują – tu przykładem mogą być książki Małgorzaty Szejnert, która pisząc o Ellis Island²⁵ czy Zanzibarze²⁴, podąża za losami swoich bohaterów, wykraczając poza tematykę związaną z oboma wyspami. Czy bowiem pobyt pierwszego komisarza Ellis Island w Rosji (kilka lat przed objęciem funkcji) albo wizyta córki wielkiego sułtana Zanzibaru w Bydgoszczy (wiele lat po opuszczeniu Afryki) wnoszą cokolwiek do opowieści o wyspach?

Stefania Skwarczyńska opisuje *varietas* sylwy hasłami: wielość, różność i niewspółmierność²⁵. W odniesieniu do materiału, z którego powstaje reportaż, za każdym z tych

²⁵ M. Szejnert, *Wyspa klucz*, Kraków 2009.

²⁴ Eadem, *Dom zółwia. Zanzibar*, Kraków 2011.

²⁵ S. Skwarczyńska, *Kariera form literackich bloku silva* [w:] eadem, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.

haseł można dostrzec problemy, przed jakimi staje reporter-montażysta. Nieskończona wielość materiału dotyczącego danego tematu w realnym świecie sprawia, że reporter nie jest w stanie dotrzeć do wszystkich źródeł²⁶. Nawet dobre, profesjonalne przygotowanie nie eliminuje kwestii przypadku. Jednak zarzuty o niedotarcie do wszystkich istotnych źródeł pojawiają się stosunkowo rzadko. Wiąże się to z egzotyecznością reportażu (przeciętny czytelnik traktuje go jako przedstawienie historii nieznannej, nawet niedostępnej), a także z obecnością w tekście idealnego, modelowego reportażysty²⁷.

Jednak selekcja nie wystarczy, aby okiełznać mnogość źródeł. Chcąc uzyskać jak największy stopień referencjalności, jednocześnie przeciwdziałając chaosowi, reporter sięga po kondensację (którą rozumiem jako połączenie dwóch lub kilku elementów czy faktów w jeden, odczuwany przez czytelnika jako całkowicie jednorodny²⁸) i typizację.

Różność tworzywa jest w dużym stopniu odpowiedzialna za konstrukcję i literackość reportażu. Konieczność znalezienia każdorazowo sposobu na połączenie różnorodnych w treści i formie elementów otwiera reportaż na wiele chwytów mających zapewnić spójność tekstu. Warto tu wymienić dwa zbliżone sposoby znajdowania klucza organizującego tekst; oba wywodzą się wprost z pokrewieństwa reportażu z sylwą. Są to: wykorzystywanie wpływu formy (form) zebranego materiału na strukturę tekstu, co Ryszard Nycz nazywa „tendencją do aktualizacji inwencyjnych zasobów dyskursywnego »substratu«”²⁹, oraz wykorzystywanie konwencji różnych gatunków, co badaczka reportażu – Maria Wojtak – określiła mianem „adaptacji wzorca gatunkowego”³⁰.

Trzecią cechą wyróżnioną przez Skwarczyńską po to, by dookreślić *varietas* sylw, jest niewspółmierność. Zbierane przez reportera materiały mogą być niewspółmierne na dwa, czasami współwystępujące, sposoby. Pierwszy typ niewspółmierności polega na różnym stopniu subiektywizmu i obiektywizmu źródeł. W odniesieniu do niego reportaż wypracował strategie przekształcające ten problem w zaletę. Tekst, dzięki elementom, którym przypisuje się obiektywność – takim jak dane statystyczne, dokumenty, prace naukowe – zyskuje wiarygodność sprawdzonego źródła. Natomiast elementy subiektywne: doznania zmysłowe, osobiste obserwacje reportera, wypowiedzi bohaterów bądź pisemne relacje świadków, wcześniejszych podróżników, przydają tekstowi autentyczności i pozwalają wytworzyć w czytelniku poczucie osobistego udziału w zdarzeniach.

²⁶ Pomijając wcale niełatwy i z konieczności opierający się na subiektywnym wyborze problem rozgraniczenia, co wiąże się z danym tematem, a co – nie.

²⁷ O istnieniu idealnego, modelowego reportażysty pisał Krzysztof Stępnik. Zob. idem, *Dekonstrukcja reportażu*. Zygmunta Nowakowskiego Niemcy *à la minute* [w:] *Fabularność i dekonstrukcja*, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 1998.

²⁸ Właśnie odczucie przez czytelników Wańkowicza jednorodności postaci złożonych czy też sklejonych przez autora prowadziło do nieporozumień i poczucia fałszu. Autor, broniąc się swoją teorią, przemyślnie nazwał reportaż mozaiką (zob. M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu* [w:] idem, *Od Stołpców po Kair*, Warszawa 1969). Ten, który przygląda się mozaice, jednocześnie widzi, że jest złożona z drobnych kamyczków, i tego nie widzi, gdyż przed jego oczami tworzy się spójny obraz. Aby zobaczyć połączenia między kamyczkami, trzeba umieć patrzeć (sugeruje Wańkowicz), a więc – kto nie widzi, że jest to uczciwa mozaika, a nie malunek-kreacja – ten sam sobie jest winien.

²⁹ R. Nycz, op. cit., s. 15.

³⁰ M. Wojtak, op. cit.

Paradoksalnie ewentualna niezgodności źródeł wzmacnia wrażenie autentyczności. Reportażysta może umieścić w tekście sprzeczne elementy – wtedy odbiorcy wydaje się, że relacja zbliża się do codziennego życia, w którym różnica perspektyw czy istnienie antynomii nie jest niczym zaskakującym. To stąd wywodzi się wspomniana zasada zderzania punktów widzenia. Kiedy zaś autor reportażu cytuje jedno źródło, dodając komentarz, że w świetle innych danych informacja nie jest do końca wiarygodna, to rośnie w czytelniku zaufanie do rzetelności dziennikarskiej pracy.

Drugi typ niewspółmierności polega na różnorodnym zakresie odniesienia źródeł. Reporter układa kolaż z zarejestrowanych wrażeń zmysłowych, fragmentów ksiązek naukowych, zaobserwowanych scen, wypowiedzi polityków, danych statystycznych... Reakcją czytelnika może być wrażenie niespójności, a przede wszystkim nieprzystawalności, poczucie zagubienia nasuwające pytanie, czy to, że przypadkowo zaobserwowany epizod jest sprzeczny z główną tendencją wyłaniającą się z danych statystycznych, ma moc zaprzeczenia tym danym. A może to czysty przypadek? Formułując problem od innej strony: chodzi o to, z jakich źródeł można wyciągnąć jak daleko idące wnioski. Jeżeli autor reportażu zamierza nie tylko podzielić się z odbiorcą informacjami, które zebrał, lecz także stworzyć w miarę spójną i odpowiadającą rzeczywistości wizję danego zagadnienia, takie wątpliwości mogą wywołać w czytelniku wrażenie niespójności. To pobudza do pytań o wiarygodność zebranego materiału, jego adekwatność, sens zestawienia, ułożenie.

Tak właśnie jest w przypadku książki *Niemcy á la minute* Zygmunta Nowakowskiego³¹, która zdaniem Krzysztofa Stępnika przechodzi w sylwę³². Badacz kończy rozważania szerszą refleksją dotyczącą formy reportażu:

„Dekonstrukcja reportażu Nowakowskiego pozwala na wyciągnięcie kilku wniosków, które nie pretendują do zbyt daleko idących uogólnień i na pewno nie skorygują obowiązujących definicji reportażu, kładących nacisk na pojęcie referencjalności. Zresztą te wnioski można ująć w ostrożniejszą formę pytań. Wydaje się, że warto zastanowić się nad tym, czy reportaż »najpierw« jest gatunkiem czy też pewną formą uświadomienia sobie stanu rzeczy, która zyskuje swoje wieloprzekjawowe, sylwiczne i ukonkretnione wcielenie tekstowe?»³³.

Stępnik już na samym początku zwraca uwagę na to, że Nowakowski sięga po wzorzec reportażu Knickerbockerowskiego, a więc takiego, który jest opisem „podróży »wywiadowczej« przez terytorium ogarnięte konfliktem, mającej na celu postawienie zjawisku diagnozy politycznej przez zbadanie go »u źródeł«”³⁴. Twórca tego typu reportażu nie rezygnuje więc ani z konstruowania wizji, przedstawiania tezy, ani z naoczności. W takim tekście uwidacznia się z całą mocą niewspółmierność ze względu na zakres odniesienia własnych obserwacji i przeczytanych lektur. A lektury to różnorodne i nie zawsze w sposób bezpośredni związane z tematem (przede wszystkim *Mein Kampf* Hitlera

³¹ Z. Nowakowski, *Niemcy á la minute*, Kraków 1933, s. 5. Korzystałam ze skanów całej książki zamieszczonych w Internecie: http://zs.trzesowka.org/e107_files/public/niemcy_a_la_minute.pdf [dostęp: 27.06.2015].

³² K. Stępnik, op. cit.

³³ Ibidem, s. 165.

³⁴ Ibidem, s. 161.

i *Kultura Odrodzenia we Włoszech* Burckhardta). Trudno w sposób odpowiedzialny formułować konkluzje, które za swoją podstawę mają połączenie jednostkowych wrażeń z teoriami politycznymi czy kulturowymi. Co więcej, Nowakowski – na co również zwraca uwagę Stępnik³⁵ – nie tylko nie wierzy we własną wiarygodność, lecz także powątpiewa w możliwość dotarcia do prawdy. Zdaje sobie sprawę z niewystarczalności swoich obserwacji, co tłumaczy w Ostrzeżeniu (pełniącym funkcję przedmowy) szybkością, z jaką zbierał materiał i tworzył książkę: „Cała książka pisana jest telegraficznie. *Á la minute*. Wydawca nalegał, rozumiejąc dobrze własny interes. Dlatego spreparowałem tę broszurę błyskawicznie”³⁶. Uwaga ta może tłumaczyć pewne nieuporządkowanie w zakresie formy, nie wyjaśnia jednak dostatecznie sylwiczności, z którą skojarzenie nasuwa dalszy fragment: „Rzucam tylko wrażenia i fragmenty lektur, nie aspirując do żadnych konkluzji”³⁷.

Krzysztof Stępnik zauważa, że Nowakowski nie wciela się w rolę idealnego reportażysty, a wręcz przeciwnie – eksponuje swoją niemożność udania się w miejsca ważne dla obserwacji kondycji politycznej Niemiec. Sam podkreśla fragmentaryczność i nieprzystawalność poszczególnych materiałów, łatwiej jest więc zauważyć niekompletność zebranego materiału i jego *varietas*. Jednak inni reportażysty borykali się z podobnymi problemami, co mogło pozostawić w ich tekstach – czasami nawet celowo uwypuklany – ślad.

IV. Migotliwość reportażu, czyli jak dostrzec ślady sylwiczności

Niektóre reportaże przy pobieżnym czytaniu wydają się spójne, natomiast przy uważniejszej lekturze ujawniają szwy, miejsca połączenia różnych źródeł. Nie bez przyczyny Wańkowicz porównywał reportaż do mozaiki: z daleka piękny obraz, z bliska – posklejane kamyczki.

Chociaż skupiam się zaledwie na kilku przykładach, nieobce jest mi przeświadczenie o istnieniu tradycji tekstowej. Jeżeli reportaż miałby być gatunkiem literackim, to jakie formalne zabiegi miałyby być kopiowane i przetwarzane, jeśli nie te, które pozwalają zachować ten stan zawieszenia tekstu między ciągłością a sylwicznością w taki sposób, aby właśnie widoczne szwy dodawały reportażowi elegancji, atrakcyjności, a niekiedy nowych znaczeń?

Zakłada się, że reportaż jest w pewnym stopniu odbiciem rzeczywistości, a więc powinny się w nim pojawić wszystkie najważniejsze elementy opisywanego fragmentu rzeczywistości, najlepiej w proporcjach oddających stan faktyczny. To powoduje, że zawodowy reporter nie może być obserwatorem naiwnym, który bez przygotowania spotyka się z bohaterami planowanego reportażu bądź wyrusza w podróż do dalekiego kraju, nic o nim nie wiedząc. Jednocześnie jednym z elementów odróżniających reportaż od rozprawy naukowej jest „nieusuwalność sfery podmiotowej”³⁸. Od reportażysty

³⁵ Ibidem, *passim*, a zwłaszcza s. 158.

³⁶ Z. Nowakowski, op. cit., s. 5.

³⁷ Ibidem, s. 7.

³⁸ Określenie Krzysztofa Stępnika. Zob. idem, op. cit., s. 165.

oczekuje się więc zarówno bezpośredniego zetknięcia się z materią i bohaterami reportażu, jak i dania temu świadectwa w tekście – reportaż³⁹ prezentuje bowiem „[t]yp poznania naukowego, które można by scharakteryzować jako dramatyczne spotkanie z rzeczywistością, jako jej głębokie przeżycie”⁴⁰.

Warto zauważyć, że zakresy osobistego doświadczenia reportera i informacji czerpanych z opracowań, statystyk i innych źródeł pisanych nie mogą się ze sobą w całości pokrywać. Jeżeli filtr zdobytych wcześniej i uzupełnianych w trakcie pisania reportażu informacji pozwala na dostrzeżenie w bezpośrednim zetknięciu się reportera z rzeczywistością opisanych przez innych zjawisk, autor może skupić się we własnym tekście na relacji z tego, czego bezpośrednio doświadczył. Może pominąć zakotwiczenie tego doświadczenia we wcześniejszej lekturze. Problem pojawia się wtedy, gdy sam nie zetknie się z tym, na co przygotowały go lektury, a co jest wedle wszelkich relacji powszechne i charakterystyczne lub – co najczęstsze – zetknie się jedynie epizodycznie z przejawami bądź konsekwencjami zjawisk znanych mu z opisów. Wtedy ujawnienie kontekstu lekturowego staje się niezbędne. Tu pojawia się problem: w jaki sposób włączyć w tekst reportażu informacje pochodzące z tego źródła, nie niszcząc perspektywy bezpośredniego doświadczenia i ciągu narracji, a jednocześnie nie zanudzić czytelnika. Naturalna pokusa fabularyzacji książkowej wiedzy prowadzi do fikcjonalizacji i napotyka tę najbardziej wyeksponowaną – zarówno w pierwszych manifestach rodzącej się formy, jak i w pracach badaczy, prasoznawców i medioznawców – zasadę reportażu, nazywaną paktem faktograficznym.

A. Dyskretne ślady fabuły rozsiane w morzu informacji O strategii sugestii i szkieletie sytuacyjnym

Jedną z możliwości pogodzenia tych sprzecznych założeń reportażu jest strategia sugestii. Reporter sugeruje, wytwarza przed oczami czytelnika bezpośrednią sytuację, pochodzącą – jak się zdaje – wprost z życia, w ramach której sprawnie łączy informacje z różnych źródeł. Nie stwierdza jednak, że rzeczywiście się wydarzyła. Taką sytuację, która spaja duży fragment tekstu złożonego z różnych informacji, nazwałam na potrzeby tego szkicu szkieletem sytuacyjnym.

W taki właśnie sposób kształtuje utwór Małgorzata Szejnert, tworząc w reportażu historycznym *Wyspa klucz*⁴¹ podrozdział *Peter Mac patrzy na bagaże*⁴². Tekst prezentuje dzieje Ellis Island – tytułowej wyspy, gdzie znajdowała się stacja imigracyjna, w której

³⁹ Nawrocki w cytowanym tekście mówi w ten sposób o literaturze faktu, do której zalicza reportaż.

⁴⁰ W. Nawrocki, *Literatura faktu – literatura przyszłości?*, „Życie Literackie” 1975, nr 11, s. 15.

Sprzeczność tę można wyjaśnić wyewoluowaniem współczesnego reportażu z dzienników, diariuszy i listów z podróży – zob. *Miejsce reportażu w historii form tekstowych*. A. Rejter, który pisał o kształtowaniu się reportażu podróży jako gatunku mowy, analizując ramy delimitacyjne tekstów prereportażowych i reportażowych, dzieli teksty na te, które *wypuklają podmiot podróży*, czyli ja podróżnika i zarazem autora tekstu, i takie, które *wypuklają przedmiot podróży*, czyli megamotywy podróży. A. Rejter, *Kształtowanie się gatunku reportażu podróży* w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej, Katowice 2000, zwłaszcza rozdział III: *Organizacja elementów inicjalnych i finalnych tekstu*.

⁴¹ M. Szejnert, *Wyspa klucz*, Kraków 2009.

⁴² *Ibidem*, s. 23–30.

decydowano o przyjęciu bądź odesłaniu przybywających do Stanów Zjednoczonych imigrantów. Proste, konkretne zdanie w tytule: *Peter Mac patrzy na bagaże* skłania do tego, by zrozumieć je dosłownie. Czytelnik ma prawo się spodziewać, że ktoś (Peter Mac występuje w tym zdaniu po raz pierwszy i nie wiadomo jeszcze, kim jest) stoi na terenie stacji i patrzy na bagaże – najprawdopodobniej należące do przybyłych właśnie imigrantów.

Początek pierwszego zdania podrozdziału potwierdza, jak się zdaje, te przewidywania: „Pierwsi imigranci, którzy wchodzą do wielkiego budynku...”. Jednak wbrew sugestii tytułu przechodzimy nie do opisu bagaży, lecz – budynku stacji „o niezliczonych oknach, stromym dachu...”⁴³, zakończonego uwagą, że według gazety „Harpers Weekly” stacja może przyjąć dziesięć tysięcy imigrantów, co skomentowano jako rachunek przesadny – stacja może przyjąć co najwyżej pięć tysięcy przybyszów dziennie. Akapit kończy się uwagą: „Ale i tak jest to chyba największy karawanseraj na świecie”⁴⁴. Jako odpowiedź na to wyzwanie pojawiają się teraz informacje o załodze stacji. Ponieważ jej komisarz został scharakteryzowany w poprzednich podrozdziałach, opis rozpoczyna się od dwóch postaci zajmujących wysokie stanowiska, a następnie charakteryzowani są szeregowi pracownicy. W tym właśnie ciągu logicznym pojawia się tytułowy Peter McDonald, zwany Peterem Makiem, bagażowy, który „[o]d dwudziestu lat zajmuje się bagażami. Potrafi rozpoznać na pierwszy rzut oka, z jakiego są kraju. Wie o ich pochodzeniu więcej niż o własnym”⁴⁵. Tu następuje seria uwag o bagażach i zwyczajach różnych narodowości. Temat ten zostaje pociągnięty poprzez zreferowanie i zacytowanie opinii kolejnego członka załogi stacji o niebezpieczeństwie związanym z transportowaniem pudeł, pak, tobołów i kuferków. Nowa postać wprowadzona zostaje na wykreowaną przez wyobraźnię czytelnika scenę słowami: „Potokowi ludzi i rzeczy przygląda się także uważnie doktor Victor Safford”⁴⁶, pełniący funkcję lekarza stacji. Fragment poświęcony Saffordowi i jego obserwacjom kończy się uwagą o literackim talencie i wyobraźni lekarza, co pozwala płynnie przejść do spostrzeżeń dotyczących kolejnego pracownika instytucji: „Urzędnik Augustus Sherman, który też przygląda się imigrantom, widzi przede wszystkim to, co widoczne”⁴⁷. Autorka opisuje to, na co patrzy mężczyzna, nie podaje jednak, jak w przypadku dwóch pozostałych obserwatorów, interpretacji ani osobistych przemyśleń tej postaci. W zakończeniu akapitu dodaje tylko, że Sherman zastępuje z czasem jako malarz. Przy kolejnym, ostatnim już pracowniku stacji, dowiadujemy się tylko, że jest on rzeczowym, pracowitym i skrupulatnym stenografem. Ani słowa o bagażach czy emigrantach. Za to dowiadujemy się przy okazji trochę o ówczesnej stenografii:

„Przyjęto go jako stenografa, posługuje się metodą sir Isaaca Pitmana, już nie nową, ale ciągle najbardziej popularną, przyswojoną przez co najmniej piętnaście najważniejszych języków świata, bo pomysłowo eliminuje samogłoski, bez których doskonale można się obejść”⁴⁸.

⁴³ Ibidem, s. 23.

⁴⁴ Ibidem, s. 24.

⁴⁵ Ibidem, s. 25.

⁴⁶ Ibidem, s. 27.

⁴⁷ Ibidem, s. 27.

⁴⁸ Ibidem, s. 30.

Podrozdział kończy się akapitem:

„Reporter gazety »World« jest zachwycony. Wynosi pod niebiosa komfort i bezpieczeństwo imigrantów, nareszcie takie, jakich należałoby sobie życzyć, i dodaje: »everything worked like a charm – wszystko działało jak czary«”.

To zakończenie zdaje się sugerować, że na całą opisaną scenę: tłumy imigrantów z bagażami, obserwujących wnikliwie tych przybyszy pracowników stacji, w tym Petera Maca, patrzył reporter gazety „World”, do którego należy ostatnie słowo. Jednak tę sugestię rozwiewa sama autorka – z zamieszczonych przez nią na końcu książki przypisów, czytanych jedynie przez wnikliwszych czytelników, wynika, że nie tylko nie czytała takiej reporterskiej relacji, ale że nie zna nawet nazwiska autora ani daty publikacji tekstu, z którego cytata podaje za książkę Thomasa M. Pitkina *Keepers of the Gate*⁴⁹.

Sam proces obserwowania skupisk ludzkich: imigrantów przez załogę stacji i załogi przez reportera – domniemanego pracownika gazety „World” – staje się spoiwem, szkieletem konstrukcyjnym pozwalającym pomieścić informacje, które historyk-protokollista (oczywiście pomijając wiele ciekawych szczegółów) mógłby zawrzeć w rozdziałach o informacyjnych tytułach: *Budynek stacji imigranckiej*, *Codziennie funkcjonowanie stacji na Ellis Island*, *Pracownicy stacji*. Jeżeli dodamy, że wcześniej zarysowano portret komisarza stacji, a podrozdział poprzedzający poświęcony był jej otwarciu, otrzymujemy logiczny ciąg rzetelnego, protokolarnego opisu.

Oczywiście, biorąc pod uwagę przypisy, nie możemy mówić tu o fikcji literackiej. To z nich dowiadujemy się, że obserwacje Petera McDonalda zanotował dziennikarz „New York Evening Telegram”, a doktor Victor Safford swoje uwagi o bagażach opisał w książce *Immigration Problems. Personal Experiences of an Official*. Brak przypisów odnośnie relacji Shermana i młodego stenografa tłumaczy wzrastającą powściągliwość autorki, która w przypadku pierwszego wymienia, co widział, bez określania, w jaki sposób na to patrzył – a że patrzył wnikliwie, to już domysł opierający się na przyszłej karierze malarskiej i fotograficznej mężczyzny. W przypadku Shermana właściwie nie ma już mowy o jego spojrzeniu na przewijające się tłumy. I z punktu widzenia paktu faktograficznego takich uwag być nie może: autorka po prostu nie znalazła w żadnych źródłach uwag tych pracowników o bagażach imigrantów.

Warto natomiast przyrzeć się ostrożności i precyzji, z jakimi Szejnert odnosi się do ich domniemanej⁵⁰ obecności na miejscu w dniu otwarcia centrum na Ellis Island. O Peterze McDonaldzie nie pisze, że był tam obecny pierwszego stycznia 1892 roku. Autorka wprowadza go jako jedną z osób, które pracowały w poprzedniej stacji imigracyjnej i miały dobrą opinię:

„Jednym z pracowników z dobrej listy w Castle Garden jest Peter McDonald.

W chwili otwarcia nowej bagażowni, która może pomieścić toboły, walizy i kufrы dwunastu tysięcy pasażerów, Peter Mac, tak go tu nazywają, ma czterdzieści trzy lata.(...)”

⁴⁹ Ibidem, s. 281.

⁵⁰ Autorka nie powołuje się na żadne źródła stwierdzające, że tego dnia rzeczywiście wszyscy opisani pracownicy byli na terenie stacji.

Bagażowy Peter Mac w okrągłej służbowej czapce, w białej koszuli i w spodniach na szelkach (posada jest dobra i Peterowi zarysował się brzuszek), kieruje ruchem dobytka przywiezionego z różnych stron świata. Niektóre rzeczy, które obserwuje [teraz czy zwykle? – dopisek M.B.], są oczywiście, inne ciągle go dziwią. Przyzwyczał się na przykład do tego, że...⁵¹.

Wszystkie podkreślone czasowniki mogą odnosić się nie do opisywanej chwili otwarcia stacji, lecz do stanów ogólnych (sugerują to słowa: „ciągle” i „przyzwyczał się”). Ich niejasny do końca status związany jest z istnieniem w polszczyźnie tylko jednego czasu teraźniejszego. Szczególnie widać to w przypadku drugiego z cytowanych zdań: można by oczekiwać, że zakończy się ono stwierdzeniem, że Peter Mac stoi w jakimś miejscu i patrzy na przesuwające się tłumy ludzi z bagażami. Następnie użycie dwuznacznego określenia „kieruje”, które może odnosić się do pełnionej funkcji albo do wykonywanej właśnie czynności, podtrzymuje migotliwość tekstu. Temat bagaży został jednak wprowadzony – zgodnie ze źródłem, z którego korzystała autorka – w postaci uwag o typowych cechach walizek i tobołów należących do ludzi różnych narodowości.

A jednak sugestia, że te właśnie typowe cechy pracownik stacji widział również tamtego dnia, zostaje podtrzymana przez fragment szkieletu konstrukcyjnego, który nie tylko wprowadza nową postać, lecz także potwierdza sugerowaną sytuację obserwacji w tym właśnie momencie: „Potokowi ludzi i rzeczy przygląda się także uważnie doktor Victor Safford [podkreślenie – M.B.]”⁵². Rzecz jasna, znów nie jesteśmy pewni, czy przygląda się zwykle, czy w tym momencie. Jednak ze względu na brak określeń czasowych czytelnik jest moim zdaniem skłonny raczej do tej drugiej interpretacji. To oczywiście wytwarza pewną niespójność – wcześniejszy fragment przy uważnej lekturze należałoby raczej interpretować jako odniesienie do tego, co się dzieje zwykle. Tę niespójność łatwo wszakże przeoczyć w pobieżnej lekturze. Zresztą niezgodności w tym przypadku paradoksalnie świadczą o kunszcie: autorce zależy na sugestii, a nie na fikcjonalizacji.

Ta spójna niespójność widoczna bywa także w sposobie zapisu⁵³: wydawałoby się logiczne, aby postać każdego nowego pracownika wprowadzać od nowego akapitu. Tymczasem akapit poświęcony Augustusowi Shermanowi rozpoczyna się od podsumowania tego, co widzi Victor Safford:

„Victor Safford ma talent literacki i wyobraźnię, widzi żelazo schowane w piernatach i przewiduje siłą uderzenia rzekomego puchu. Urzędnik Augustus Sherman, który też przygląda się imigrantom, widzi przede wszystkim to, co widoczne”⁵⁴.

Rzeczywisty kontrast nie polega tylko na tym, że jeden z bohaterów widzi to, co niewidoczne, a drugi przygląda się temu, co widoczne, ale na ugruntowaniu w źródłach. Jak już wspominałam, autorka dysponuje relacją Safforda, ale nie Shermana, i decyduje się ją odtworzyć. Dlatego właśnie jest ona oparta na obiektywnym wyliczeniu – trudno zaprzeczyć, że jeżeli Sherman tam był, to właśnie to musiał zobaczyć. Aby te relacje

⁵¹ Ibidem, s. 26.

⁵² Ibidem, s. 27.

⁵³ Znaczenie więcej takich momentów zawiera drugi z opisywanych fragmentów – rozdział *Droga do Kumasi* z książki *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego.

⁵⁴ Ibidem, s. 27.

– udokumentowaną (Safforda) i domniemaną (Shermana) – jeszcze bardziej do siebie zbliżyć, autorka zmniejsza tekstową odległość między nimi.

Niezgodność w obrębie ramy tego podrozdziału można zauważyć bez wnikliwej lektury czy sięgania do przypisów. Już z samego tytułu wynika, że patrzącym będzie Peter Mac, ostatecznie zaś – choć jest tu wielu obserwatorów⁵⁵ – zakończenie sugeruje, że tym, który wszystko zobaczył, był reporter „Worlda”. Anonimowa postać, znana autorce reportażu zaledwie z jednego zdania, w tej wymaginowanej scenie zajmuje pozycję obserwatora całości wydarzenia, a więc pozycję, którą zajęłaby Szejnert, gdyby w ramach pisania o aktualnych wydarzeniach była obecna na Ellis Island 1 stycznia 1892 roku. To postać, z którą utożsamia się w finale czytelnik, tak jak we wcześniejszych fragmentach utożsamia się z tytułowym Peterem Makiem. W taki właśnie sposób wytwarza się wspomniana już wspólnota przeżyć bohatera (a czasami jest nim przecież reporter) i czytelnika. Reportaż okazuje się „gatunkowym wehikułem czasu”⁵⁶ nie tylko dla czytelnika, lecz także dla samej autorki.

Maria Wojtak w książce *Gatunki prasowe* tytułuje rozdział poświęcony reportażowi: *Informacja zoobrazowana*⁵⁷, gdyż właśnie w obrazowości widzi najbardziej charakterystyczną cechę reportażu, która wynika wprost z początkowo wymaganej naoczności reportera. Szejnert nie tylko ją realizuje, stawiając obok siebie w dniu otwarcia stacji kilku pracowników, do których obserwacji i losów nieraz będzie jeszcze sięgała. Dzięki pojemnej formule patrzenia udaje się jej zarazem opisać budynek stacji oraz wymienić i scharakteryzować najliczniej przybywające na Ellis Island nacje. Scala zatem różnorodne informacje w jedną, narzuconą przez tytuł sytuację patrzenia i zarazem wpisuje się w obrazowość, którą Maria Wojtak charakteryzuje między innymi⁵⁸ słowami:

„Można powiedzieć, że [reportażysta] przyjmuje perspektywę (...), którą da się zamknąć w formule: »widzę i opisuję«, a także (często przede wszystkim) »widzę i rejestruję«. Zmiany perspektywy opisu i zderzanie punktów widzenia to czynniki sprawiające, że reporterski dystans zderza się z subiektywizmem i indywidualną optyką wnoszoną do relacji przez bohaterów. Aby wyrazić paradoksalny charakter wyznaczników stylistycznych, związanych z przedstawionymi uwarunkowaniami, odwołać się muszę do ryzykownych formuł: subiektywizowana obiektywność lub obiektywizowana subiektywność [warto odnieść te formuły do zabiegu wprowadzenia przez Szejnert postaci anonimowego redaktora »Worlda« – wtrącenie M.B.]. Cecha ta odzwierciedla się najbardziej wyraziście, jak pokazują moje analizy, w relacji reporterskiej prowadzonej z uwzględnieniem punktów widzenia bohaterów. Często stosowanym zabiegiem jest w takim przypadku transpozycja wykładników

⁵⁵ Tytuł, który nie odnosi się do całości tekstu, lecz podkreśla tylko jakiś jeden element, często jest wyrwanym z tekstu zdaniem, wypowiedzią bądź parafrazą wypowiedzi, należy również do cech reportażu, przede wszystkim, choć nie tylko prasowego. Funkcja takiego zabiegu jest odwrotna: taki tytuł nie spaja tekstu, a wręcz podkreśla jego fragmentaryczność.

⁵⁶ A. Mikołajczuk, *Punkty widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku* [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, R. Nycza, Lublin 2004, s. 116.

⁵⁷ *Reportaż – informacja zoobrazowana* [w:] M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268–303.

⁵⁸ Maria Wojtak widzi obrazowość również w sferze języka: wskazuje między innymi na pogłdowość wywodu zaczerpniętą z dzieł popularnonaukowych, wielostylowość języka (zachowanie oryginalnych cech języka w cytatach). Zob. *ibidem*, s. 297–301.

kategorii osoby według schematu »on« jako »ja« [reporter »Worlda« jako reporterka Szejnert i zarazem czytelnik?]. Wystarczyłoby zmienić formę gramatyczną zaimków i czasowników, a relacje nabrałyby charakteru przekazu podmiotowego⁵⁹.

Jak widać, dzięki wzajemnemu wykluczaniu się dwóch cech reportażu dobry reportażysta potrafi wybrnąć z kolizji za pomocą rozbudowania trzeciej z nich. W tym przypadku niezgodność zachodziła między regułą pozostawiania w obrębie faktów a zasadą podmiotowości perspektywy, o którą trudno w reportażu historycznym. Małgorzata Szejnert znalazła rozwiązanie, rozbudowując obrazowość i perspektywę patrzenia. Nie byłoby to możliwe bez złagodzenia zasad paktu faktograficznego strategią sugestii.

Innym przykładem takiego szkieletu sytuacyjnego jest rozdział *Hebanu* Ryszarda Kapuścińskiego *Droga do Kumasi*⁶⁰. Sugestię konstytutywnej dla tego reportażu sytuacji podróży⁶¹ niesie już sam tytuł. Jego treść można by przedstawić w postaci następujących punktów:

1. Wygląd dworca autobusowego w Akrze.
2. Wygląd autobusów 1.
3. Przewiew jako najważniejsza cecha mieszkania decydująca o jego wartości rynkowej.
4. Wygląd autobusów 2.
5. Duchowy świat Afrykanina.
6. Dzieci wyszukujące pasażerów.
7. Różnice w pojmowaniu czasu przez Europejczyka i Afrykanina.
8. Niezwykła zdolność martwego wyczekiwania.
9. Krótka historia transportu w Afryce.
10. Wpływ ogromnej afrykańskiej przestrzeni na rozwój i charakter życia Afrykanów (wobec niemożności rozwoju transportu).
11. Brak ciągłości materialnej cywilizacji Afryki, rola wspólnoty duchowej.
12. Szaleństwo biologii w strefach tropikalnych.
13. Brak dróg, ścieżki Afryki.
14. Typowa kobieta wysiadająca z autobusu i szycująca się do dalszej drogi na piechotę.
15. Pasażer I: radość z wolności i chęć dorównania krajom rozwiniętym.
16. Pasażer II: dziwne milczenie i zwierzęta w głowie.

Nietrudno zauważyć, że zakres tematów jest bardzo szeroki. Co więcej, dotyczą one w dużej mierze kwestii ogólnych, jakie można by znaleźć – w nieco innym ujęciu – w przewodniku turystycznym poświęconym Afryce. Choćby pobieżny opis tego rodzaju zagadnień wymaga wiedzy książkowej z różnych dziedzin, na przykład antropologii (punkty 5, 7) czy historii i geografii (9, 10, 13). Pojawia się oczywiście problem, w jaki

⁵⁹ Ibidem, s. 296–297.

⁶⁰ R. Kapuściński, op. cit., s. 18–28.

⁶¹ Kapuściński korzysta z gotowych, wzorcowych sytuacji, powtarzających się w wielu reportażach, bo wynikających z typowej roli reportera jako podróżnika. Inną typową rolę jest opisana wyżej rola obserwatora i świadka. Naturalna wysoka częstotliwość tych sytuacji, które miały zaświadczać o autentyczności reportażu (ponieważ wydawały się organicznie związane z pracą reportera), doprowadziła do ich konwencjonalizacji. Dzięki temu czytelnik odbiera sytuację sugerowaną jako naturalną i oczywistą dla tego gatunku, co wzmacnia jej wiarygodność.

sposób wpleść te informacje w reportaż, aby nie stał się on opisem popularnonaukowym, i zachować perspektywę podmiotową narratora-reportera. W tym przypadku udaje się to między innymi⁶² dzięki szkieletowi sytuacyjnemu podróży do Kumasi.

O samej podróży wiemy zaskakująco mało. W poprzednim rozdziale, zatytułowanym *Początek, zderzenie, Ghana'58*, bohater-reporter wspomina o zamiarze wyjazdu do Kumasi. Rozdział, który następuje po opisywanym, rozpoczyna się od słów: „Do Kumasi przyjechałem bez żadnego celu”⁶³. Dlatego czytelnik skłonny jest uznać, że ta zaplanowana podróż bez celu miała miejsce w 1958 roku. Jedyny element, który wyraźnie wskazuje na czas w tym rozdziale, to wypowiedź pasażera wyrażająca radość z niedawno proklamowanej niepodległości⁶⁴. Frazy odnoszące się do podróży są rozrzucone i wplecione w różne wątki (czasami jako samodzielne zdania, ale najczęściej jako wtrącenia) i obejmują – jeśli wliczyć w to sceny z dwoma pasażerami kończące rozdział – niecałe dwie strony, a bez nich – zaledwie pół strony.

Pierwsze zdanie rozdziału to pytanie inicjujące łączność między narratorem a czytelnikiem⁶⁵: „Co przypomina dworzec autobusowy w Akrze?”. Odbiorca od razu zostaje więc wciągnięty w opis z użyciem barwnego porównania: „Najbardziej przypomina tabor wielkiego cyrku...”. Gdyby nie tytuł, który narzuca szkielet sytuacyjny podróży (i jednocześnie aktualizuje informację z poprzedniego rozdziału, że narrator wybierał się do Kumasi), czytelnik miałby prawo być zdezorientowany: bohater-narrator nie tłumaczy w żaden sposób, kto, dlaczego i w jakim celu znalazł się na dworcu autobusowym. To nie jest – jak można by pomyśleć – tak często używany w prozie zabieg inwersji, zdania wprowadzającego w rzekomą tematykę rozdziału⁶⁶, informującego, że konkretnego dnia autor postanowił pojechać do Kumasi, po prostu w tym rozdziale nie ma.

Zadziwiająca skąpość i ogólność informacji o samej podróży, tytuł w funkcji wprowadzenia szkieletu sytuacyjnego, a także lista zagadnień poruszonych w rozdziale prowadzą do dwóch wniosków: autor jedynie sugeruje opisywanie etapu podróży, a w istocie zbiera w tym rozdziale najrozmaitsze informacje o Afryce⁶⁷, wykorzystując sytuację podróży, co sprawia, że w dużej mierze tematyzuje samo podróżowanie po Afryce (punkty: 1, 2, 4, 6, 9, 10, 13, 14)⁶⁸.

⁶² Reportażyci często sięgają w tym celu po schemat swobodnej wypowiedzi ustnej z luźną kompozycją, przeskokami z tematu na temat opartymi na skojarzeniach, a nie – jak w schemacie fabularnym – na następstwie wydarzeń, z częstym nawracaniem wątków i powtórzeniami, za pomocą których przypomina się o wątku głównym. Cechy te zbieżne są z wieloma cechami gawędy szlacheckiej. Jednak ze względu na szerokie horyzonty opowiadającego i rozluźnienie wspólnoty komunikacyjnej, kwestię tego podobieństwa pozostawiam na uboczu niniejszych rozważań.

⁶³ Ibidem, s. 29.

⁶⁴ Miało to miejsce 6 marca 1957 roku.

⁶⁵ Co wpisywałoby się w cechy gawędy.

⁶⁶ Jeżeli przyjąć – tu błędne – założenie, że tytuł wskazuje na temat – drogę (reportera) do Kumasi.

⁶⁷ Jest to zaledwie drugi rozdział książki, zaraz po pierwszym, zatytułowanym: *Początek, zderzenie, Ghana'58*, więc jest to dla nich dobre miejsce.

⁶⁸ Odwołuje się więc jednocześnie do obu strategii wyznaczania tematyki rozdziału dostrzeżonych przez Magdalenę Piechotę, nie realizując w pełni żadnej z nich.

Szkielet sytuacyjny podróży umożliwia zręczne połączenie tego, co zaobserwowane, z tym, co przeczytane, głównie za pomocą wprowadzenia kategorii czasu. Narratorowi nie śpieszy się, ponieważ autobusy w Afryce ruszają nie o określonej godzinie, ale wtedy, gdy pasażerowie wypełnią miejsca. Ma czas, aby opowiedzieć nam o różnicy w pojmowaniu tej kategorii w Europie i Afryce. Tekst sugeruje, że te rozmyślania, których początek nie jest w zasygnalizowany, nie licząc odstępu – pustej linii, snuje autor w roli podróżującego bohatera. O szkielecie sytuacyjnym przypomina pojawiające się dalej zdanie: „Wreszcie, po dwóch godzinach czekania, pełny autobus rusza z dworca”⁶⁹. Dalsze rozważania (punkty 9–13) następują po krótkim opisie zachowania pasażerów i kierowców w autobusie i również wypełniają czas powołany do życia przez fabułę – sytuację podróży. W dodatku autor sugeruje, że są one motywowane tym, co bohater-reporter widzi w trakcie jazdy: „Autobus coraz głębiej wjeżdża w gęsty, wysoki las tropikalny. Biologia w strefach umiarkowanych...”⁷⁰. Warto zwrócić uwagę na to, że opowieść o podróży jest bardzo mocno ograniczona i za zadanie ma właściwie tylko wytworzyć ramy fabularne, które dopełnić musi sobie czytelnik. Drugie z cytowanych zdań („Biologia w strefach umiarkowanych...”) nie jest bezpośrednią, prostą kontynuacją pierwszego („Autobus coraz...”). Ich zestawienie zmusza odbiorcę do wysnucia wniosku: skoro została podana informacja, że autobus wjeżdża w las, a rozdział opowiada o podróży Kapuścińskiego, to można uznać, że reporter patrzy na to, co mijają pojazdy, i pogrąża się w rozmyślaniach, porównując widok z okna z widokami, które mógłby zobaczyć, podróżując po Polsce. Dwa pierwsze zdania akapitu sprawiają wrażenie niepasujących do siebie – rozdzielenie ich i umieszczenie w osobnych akapitach wydawałoby się zupełnie logiczne. Ich bezpośrednie sąsiedztwo ze sobą to sygnał dla czytelnika, że powinien sam wypełnić miejsca niedookreślenia i w ten sposób uspołnić tekst.

W przypadku rozdziału z książki Małgorzaty Szejnert była mowa o osłabieniu paktu faktograficznego. Ten przypadek można opisać podobnie, ale ze względu na mocniej rozbudowany (choć nadal ubogi) szkielet sytuacyjny, można również spojrzeć na problem z drugiej strony i nazwać ten zabieg osłabioną fabularyzacją. Autor raczej sugeruje fabułę, niż w istocie ją tworzy.

Opisana na tych dwóch przykładach poetyka sugestii polega na zbudowaniu przez autora minimalnego szkieletu sytuacyjnego, który jest uzupełniany w trakcie lektury przez czytelnika⁷¹. Charakterystycznym elementem tej poetyki jest niedopowiedzenie. Na poziomie strategii polega na unikaniu stwierdzeń, które nie mają potwierdzenia w faktach. Na poziomie struktury tekstu na umiejętnym sterowaniu Ingardenowskimi miejscami niedookreślenia i sugerowaniu łączności, współistnienia elementów poprzez ich przyległość – momentami nie tylko fabularną, lecz także tekstową (tworzenie spójnych w zapisie

⁶⁹ R. Kapuściński, op. cit., s. 22.

⁷⁰ Ibidem, s. 25.

⁷¹ Taki szkielet pozwala nie tylko wyodrębnić utwór, nadać mu wyrazisty początek i koniec, jak w przypadku ramy tekstowej (w rozumieniu Jurija Łotmana i Borysa Uspieńskiego), lecz także pomaga zapanować organizacyjnie nad utworem, wyznacza jego porządek i podtrzymuje wiarę czytelnika w jego spójność.

jednostek wyższego rzędu – akapitów czy dialogów, złożonych z niespójnych logicznie elementów – zdań lub wypowiedzi, co na potrzeby tego artykułu nazywam mechanicznym nadawaniem spójności). W opisywanych przeze mnie przypadkach największą rolę odgrywa tytuł, który inicjuje w czytelniku wytworzenie koherentnego obrazu sytuacji, podtrzymywanego za pomocą powściągliwych, ale rozmieszczonych w całym rozdziale czy podrozdziale, zdań należących do szkieletu sytuacyjnego. Bez kontekstu wytworzonej sytuacji zebrane informacje najprawdopodobniej zostałyby uznane za niepowiązane. Ponieważ wiadomości te są atrakcyjne dla czytelnika i właściwie to one, a nie szczątkowa fabuła, stanowią cel lektury, nie są odbierane jako dygresje. Jednak szkielet sytuacyjny służy nie tylko wytworzeniu dodatkowego, oprócz przyległości czynnika uspoijniającego tekst, lecz także pozwala przeżyć opisaną sytuację, znaleźć się w centrum zdarzeń jako uczestnik lub na uboczu jako wnikliwy obserwator.

B. Zestawić nieprzystawalne **Mechaniczne nadawanie spójności**

Przyzwycailiśmy się, że większe całości tekstowe, takie jak akapit czy dialog, są spójne tematycznie bądź sytuacyjnie. *Jedna myśl, jeden akapit* – tłumaczy się w szkole, a tego, że dialog to połączenie wypowiedzi dwóch lub więcej osób, które ze sobą rozmawiają w danym miejscu i czasie, raczej już nikt nie wyjaśnia. Uważa się, że to oczywiste.

Jednak ten mechanizm działa też i w drugą stronę: wystarczy połączyć formalnie w całość nawet niespójne tematycznie i/lub sytuacyjnie fragmenty, żeby zaktywizować czytelnika do wytworzenia spójności, do dokonania dopełnienia, które umożliwi zrozumienie. Analizując fragment z książki Kapuścińskiego, prezentowałam już przykład zastosowania tego chwytu, który prawdopodobnie bardziej przyciąga uwagę, gdy czytelnik natrafia nań w dialogu. Jak we fragmencie z książki Wojciecha Tochmana o Bośni w kilka lat po zakończeniu wojny na Bałkanach – *Jakbyś kamień jadła*, który opowiada o identyfikacji kości wyciągniętych z masowych grobów:

„Szukamy body bag KV 22 B. Jest: leży pod ścianą, w samym rogu. Pod innymi torbami. Te z wierzchu doktor Ewa przekłada na bok i wyciąga tę właściwą. Rozpina suwak. Mała dziewczynka patrzy, nikt nie reaguje. Doktor Ewy to nie dziwi. Dziwiła się na początku pracy w Bośni, cztery lata temu.

– Po co ciągniecie tu dzieci?

– Żeby pamiętać. – odpowiadali jej wszyscy tak samo.

– Czy pani ojciec miał problemy z biodrem? – doktor trzyma jedną część stawu biodrowego w prawej dłoni, drugą w lewej.

– Jakieś kłopoty miał – mówi kobieta. – Miał operację⁷².

Pytanie doktor Ewy *Po co ciągniecie tu dzieci?* nie było częścią przedstawionej rozmowy, lecz innych, wcześniejszych. Pomimo to formalnie nie jest w żaden sposób oddzielone (brak nawet interlinii) tak, aby stworzyć w czytelniku wrażenie spójności – częściowo zdekonstruowanej w imię reporterskiej rzetelności⁷³.

⁷² W. Tochman, *Jakbyś kamień jadła*, Sejny 2002, s. 14.

⁷³ Poprzez informację sytuującą to pytanie w czasie: Dziwiła się na początku pracy w Bośni, cztery lata temu.

C. Literatura to czy fakt? Kontekstualna zmiana referencjalności

Różnorodność zakresu odniesienia źródeł sprawia, że wydają się one zdecydowanie nieprzystawalne. Literatura piękna odnosi się do własnego fikcyjnego świata. Aby mogła stać się komentarzem do rzeczywistości, należy zasugerować do niej odniesienie, znosząc wcześniej kontekstualnie jej referencjalność jako dzieła literackiego. Przykład takiego spajania tekstu znalazłam w reportażu *Dowód miłości*, fragmencie książki Mariusza Szczygła *Gottland*. Reportaż opisuje historię powstawania pomnika Stalina w Pradze i składa się z dwóch części podzielonych na krótkie segmenty odseparowane pustą linią. Pierwszy fragment kończy się samobójstwem projektanta pomnika:

„(...) Otakar Švec wraca do pracowni i tam popełnia samobójstwo.

Wiadomość o śmierci jest tajna, nikt nie ma prawa podać jej do publicznej wiadomości.

Nazwisko Šveca nie pojawia się na pomniku.

1 maja 1955 roku, podczas uroczystości odsłonięcia, ogłasza się, że autorem pomnika jest Czechosłowacki Lud.

Plotki mówią o ofiarach.

»Przy budowie zginęło w sumie siedmiu ludzi – ciągnął kościelny – pierwszy to rzeźbiarz, który ten posąg zaprojektował, a ten ostatni to pomocnik, który przyszedł w poniedziałek jeszcze na fleku, załamała się pod nim deska jeszcze na szóstym piętrze i zwałił się głową w dół, i zabił się o mały palec tego posągu«.

Kościelny z opowiadania *Zdrada luster* Hrabala raczej się myli. Stalin w Pradze nie miał żadnego wystającego palca. Jeśli ktoś się zabił, to może o całą dłoń⁷⁴.

Urywek opowiadania może być odczytany jak wypowiedź realnej osoby spotkanej na ulicach Pragi, konkretyzacja pogłosek o ofiarach. Reportażysta informuje nas, co prawda, że są to słowa postaci z opowiadania Hrabala, ale jednocześnie konstruuje tekst tak, aby – mimo znaku cytowania – czytelnik, który wie już o śmierci rzeźbiarza projektanta, uznał ten fragment za plotkę. Tak zresztą traktowana jest też przez narratora, który po pierwsze, uznaje odpowiedzialność za prawdziwość wypowiedzi postaci literackiej (!), a po drugie, konfrontuje ją z rzeczywistością. Reportażysta nie kłamie co do źródła, sugeruje tylko inną jego referencjalność.

Jeszcze ciekawszy przykład stanowi podrozdział *Dom Henryka Jabłońskiego. Podole, Ukraina. Stone Town, Zanzibar* z książki Małgorzaty Szejnert *Dom złotwia. Zanzibar*⁷⁵. W tym fragmencie to, co wydawałoby się należeć do literackiej konwencji, która postrzegana jest jako czynnik separujący literaturę od rzeczywistości, zostaje przekształcone w fakt.

Henryk Jabłoński, polski poeta romantyczny, przyjaciel między innymi Kornela Ujejskiego i Zygmunta Kaczkowskiego, zmuszony do emigracji, po różnych perypetiach

⁷⁴ M. Szczygieł, *Gottland*, Wołowiec 2006, s. 79–80.

⁷⁵ M. Szejnert, *Dom złotwia. Zanzibar*, Kraków 2011, s. 33–37.

życiowych, w wyniku swojego związku z córką dyplomaty francuskiego osiada w Zanzibarze. Pisze tam poemat *Obrazy Wschodu*, dzięki licznym kontaktom przestany do kraju i wydany we Lwowie w 1858 roku. Szejnert, posługując się fragmentami tego utworu, opisuje bazar pełen niewolników w stolicy Zanzibaru w XIX wieku, a także ich cmentarz. Ogólność, uniwersalność dzieła literackiego, z której Szejnert zdaje relację⁷⁶, zostaje zniesiona. Poemat staje się źródłem konkretnych informacji o tych miejscach, wierszowanym przewodnikiem. Nie do końca jednak – opis cmentarza w kończy się słowami:

„...kości te, jak głoski,

Mówią do tych, co czują straszny wyrok Boski:

»Potępienie dla wieków i wstyd dla ludzkości«.

Pióro Jabłońskiego jest egzaltowane, jak każę duch epoki, ale poeta niczego nie zmyślił. Opis bazaru i cmentarza na Zanzibarze nie mija się z prawdą zapisaną przez świadków, którzy poetami nie byli⁷⁷.

Po przeczytaniu tego odautorskiego komentarza pojawia się pytanie, dlaczego Szejnert wybrała relację poetycką, skoro musiała nie tylko zmienić jej referencjalność, lecz także potwierdzić zgodność ze stanem faktycznym. Czy ze względu na chęć przyozdobienia reportażu liryką rodaka?

„Zdaniem Livingstone’a, gdy mowa o niewolnictwie, żadna egzaltacja ani przesada nie wchodzi w grę. Pisze o tym w liście do córki Agnes już po doświadczeniach wyprawy na Zambezi. Cytuje w liście żeglarka, który patrząc na handlarzy niewolników, powiedział: »Jeśli diabeł nie złapie tych facetów, to na dobrą sprawę po co nam w ogóle diabeł?«”⁷⁸.

Akapit ten następuje bezpośrednio po poprzednim cytacie, kończy także podrozdział. Wyjaśnia przemyślnie wykorzystanie przez Szejnert literatury: autorka najpierw korzysta z dzieła jako dokumentu opisującego realia, a następnie mówiąc o egzaltowanym piórze, przypomina czytelnikowi o literackości, romantycznej konwencji wyolbrzymiania emocji. Postępuje tak nie po to, aby obniżyć wiarygodność literatury, ale wręcz przeciwnie. Dzięki fragmentowi listu Livingstone’a – człowieka o światopoglądzie naukowym, cytującego wypowiedź świadka, Małgorzacie Szejnert udaje się zdekonwencjonalizować poemat Jabłońskiego i odczytać go jako autentyczną relację, odnoszącą się nawet już nie do rzeczywistych przeżyć autora (a więc czegoś subiektywnego), ale do autentycznego losu niewolników. Styl epoki (czyli skonwencjonalizowana forma) na chwilę przestaje należeć do sfery literackości, a wszystko po to, by pokazać tragedię losu niewolników, która niejako wymyka się prawom konwencjonalizacji.

Można więc powiedzieć, że w reportażu dochodzi do uzgodnienia referencjalności (z możliwością uzgodnienia także formy) wszystkich źródeł, czasami na mocy samej przyległości, a innym razem dzięki zręczności autora, któremu udaje się zasugerować kontekstualnie inne odniesienie niż to oczywiste i pierwotne.

*

⁷⁶ Choćby wtedy gdy zwraca uwagę na podobieństwo płaczu czarnej niewolnicy, która utraciła dziecko, do pieśni żałobnej z Podola. Zob. *ibidem*, s. 37.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

Chociaż dyskusja na temat przynależności reportażu do literatury wydaje się już zakończona i przebrzmiała, a w ostatnim czasie pojawia się coraz więcej publikacji analizujących twórczość już nie tylko Wańkowicza, Kapuścińskiego czy Krall, lecz także wielu innych wybitnych przedstawicieli gatunku⁷⁹, temat literackiej specyfiki reportażu wciąż pozostaje niewyczerpany. Przeprowadzony przeze mnie opis zabiegów tekstowych, wywodzących się moim zdaniem z sylwiczności reporterskiego materiału, takich jak szkielet sytuacyjny, mechaniczne nadawanie spójności czy kontekstualna zmiana referencjalności⁸⁰, pokazuje swoistość reportażu i jego odrębność od innych typów piśmiennictwa. Balansowanie między sylwicznością a spójnością jest związane z niejednym literackim momentem reportażu. Z kolei sama teoria celowego niezatarcia sylwiczności zbieranego materiału w gotowym reporterskim tekście może częściowo wyjaśniać, dlaczego dyskusja o literackości reportażu była tak burzliwa i długotrwała. Cechą tego gatunku było bowiem celowe podkreślanie niecałkowitej spójności, (rzekomej) Nieliterackości właśnie.

Summary

Reportage Between Coherence and Fragmentation: Manifestations on the Surface of the Text

The article addresses the problem of how the fragmentation of the reporter's material influences the final form of reportage. This aspect is crucial for elucidating the textual strategies which are employed in reportages but do not appear in fictional writing.

W artykule przedstawiono zagadnienie sylwiczności materiału reporterskiego, która może być przyczyną migotliwości niektórych reportażów, czyli zawieszenia gotowych tekstów między spójnością a sylwicznością. Koncepcja ta pozwala opisać ujawniane w procesie uważnej lektury połączenia i szwy pomiędzy źródłami, a także związane z nimi zabiegi tekstowe niespotykane w literaturze fikcyjnej.

Keywords: reportage, fragmentation, heterogeneity, reportage as genre, specificity of reportage

Słowa kluczowe: reportaż, sylwa, heterogeniczność, reportaż jako gatunek, specyfika reportażu

⁷⁹ Szczególnym zainteresowaniem zdają się cieszyć Wojciech Tochman i Jacek Hugo-Bader. Zob. m.in. K. Szczepiński, *Między reportażem a literaturą: twórczość Wojciecha Tochmana*, Lublin 2016; A. Modzelewska, *Wpływ Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall na twórczość reporterską Wojciecha Tochmana*, „Naukowy przegląd dziennikarski” 2014, nr 1; J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013 (fragmenty); M. Zimnoch, *Podwójna czasowość narracyjna reportażu ponowoczesnego. Tochman – Szczygieł – Hugo-Bader i absolutna terażniejszość*, „Naukowy przegląd dziennikarski” 2013, nr 3; J. Miklas-Frankowski, *Opisuję świat z poziomu troliaru. Strategia reporterska Jacka Hugo-Badera na przykładzie „Białej Gorączki”*, „Naukowy przegląd dziennikarski” 2014, nr 4; E. Żyrek-Horodyska, *Reportaże rosyjskie Krystyny Kurczab-Redlich i Jacka Hugo-Badera*, „Naukowy przegląd dziennikarski” 2015, nr 3.

⁸⁰ A także inne zabiegi, których nie omawiam ze względu na ograniczoną objętość artykułu.