

Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku

Przemysław Czapliński

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 19–41

DOI: 10.18318/td.2019.6.2 | ORCID: 0000-0002-4805-6471

W 2015 roku laureatką Nagrody Nobla – za „polifoniczny pomnik dla cierpienia i odwagi w naszych czasach”¹ – została Swietłana Aleksijewicz (ur. 1948), białoruska pisarka i dziennikarka, autorka (pisanych po rosyjsku) wybitnych reportaży². W 2017 roku laureatką Nagrody Nike – najważniejszego wyróżnienia w polskim życiu literackim – została książka Cezarego Łazarewicza *Żeby nie było śladów*, dotycząca śmierci Grzegorza Przemysła. W dwudziestoletniej historii nagrody reportaż zwyciężył po raz pierwszy.

Przemysław

Czapliński – historyk literatury XX i XXI wieku, eseista, tłumacz; współtwórca Zakładu Antropologii Literatury (UAM Poznań). Ostatnie publikacje: *Polska do wymiany* (2009), *Resztki nowoczesności* (2011), *Literatura ustna* (2011), *Kamp. Antologia przekładów* (współredaktor A. Mizerka, 2013), *Poetyka migracji* (współz Renatą Makarską i Martą Tomczok, 2013), *Poruszona mapa* (2016).

- 1 Zob. Nobelprize.org: The Nobel Prize in Literature 2015 (dostęp 20.08.2018).
- 2 Kolejne jej książki dotyczą: udziału kobiet w II wojnie (*Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, 1985, tłum. polskie: 2010); wojny widzianej z perspektywy dzieci (*Ostatni świadkowie*, 1985/2013); rosyjskiej interwencji w Afganistanie (*Ołowiane żołnierzyki*, 1991/2007); katastrofy elektrowni atomowej w Czarnobylu (*Czarnobylska modlitwa*, 1997/2000); konsumpcjonizmu jako zastępnika ideologii komunistycznej (*Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, 2013/2015). Jeszcze przed przyznaniem Nobla wszystkie jej książki funkcjonowały na polskim rynku (Wydawnictwo Czarne), a reportaż *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* otrzymał Nagrodę im. Kapuścińskiego (2011).

Zestawienie obu laurów nie służy stwierdzeniu, że polskie życie literackie naśladuje światowe trendy. Zwrócić ma natomiast uwagę na równoległość procesu zachodzącego w polskiej i światowej literaturze, wyrażającego się w zrównaniu reportażu z literaturą piękną. Aleksijewicz była pierwszą reporterką uhonorowaną Nagrodą Nobla; w przypadku Nike („dla najlepszej książki roku ze szczególnym uwzględnieniem powieści”³) poszerzenie preferencji można było zauważyć już na początku XXI wieku: laur publiczności – osobny względem nagrody oficjalnego jury – przypadł po raz pierwszy reportażowi w roku 2005 (*Podróże z Herodotem* Kapuścińskiego), potem w roku 2007 (*Gottland* Mariusza Szczygła). Również w nominacjach do innych laurów literackich – Nagroda Gdynia, wrocławski „Angelus” (dla najlepszej książki środkowoeuropejskiej), Nagroda im. Gombrowicza – od kilku lat książki reportażowe pojawiają się bez dodatkowych usprawiedliwień jako równoprawne teksty literackie.

Reportaż został zatem wchłonięty przez system literacki: regularnie ujmują go coroczne podsumowanie „dzieł ważnych”, a wyobrażalna synteza historycznoliteracka ostatnich trzydziestu lat musiałaby uwzględnić go obok powieści, dramatów, tomów eseistycznych i poetyckich nie tylko jako gatunek równoprawny, lecz jako gatunek dominujący. Reportaż – tak brzmi pierwsza teza niniejszego artykułu – stał się bowiem kluczowym gatunkiem polskiego życia literackiego drugiej dekady XXI wieku. Ta nowa pozycja, to teza druga, wynika z doceniania wpływu reportażu na komunikację publiczną, a także z uznania literackich właściwości reportażu za niezbywalną jego cechę. Jednakże (teza trzecia) powszechna akceptacja literackości reportażu powoduje zmianę w układzie gatunkowym literatury polskiej.

1. Gatunek mąjący

Na prawach ogromnego – nieledwie bezczelnego – skrótu można powiedzieć, że lata 90. XX wieku należały w polskiej literaturze do prozy, pierwsza dekada XXI została zdominowana przez dramat i teatr, natomiast druga dekada stoi pod znakiem reportażu.

Już na przełomie pierwszej i drugiej dekady wydawcy sygnalizowali zmiany preferencji czytelnicy. Proza regularnie traciła odbiorców,

3 Zob. Regulamin na oficjalnej stronie Nike: <http://nike.org.pl/strona.php?p=20> (dostęp 20.08.2018).

reportaż ich zyskiwał⁴. Nowa hierarchia nie wynikała po prostu ze zmiany konsumenckiego nastawienia. To raczej preferencje szły w ślad za dostrzeżoną wartością. Z historycznoliterackiej perspektywy można stwierdzić, że **wśród najważniejszych dzieł literatury polskiej przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku dominują reportaże**. Na liście książek reporterskich, które od początku stulecia z różnych powodów zdobyły największy rozgłos, mogłyby się znaleźć: Wojciecha Tochmana *Jakbyś kamień jadła* (2002) i *Dzisiaj narysujemy śmierć* (2010) – reportaże o nagłych eksplozjach nacjonalizmu (etnicyzmu) wspartego religią jako siłą inspirującą ludobójstwa na Bałkanach i w Rwandzie, a także o społecznych praktykach powracania do życia; Anny Bikont *Mysz z Jedwabnego* (2004) – reportaż o pamięci dawnej zbrodni jako toksycznej więzi małej społeczności, a także o potrzebie wypowiedzenia przeszłości i pragnieniu bycia wysłuchanym; Mariusza Szczygła *Gottland* (2006) i *Zrób sobie raj* (2010), czyli historia Czech i Czechów jako długie trwanie totalitaryzmów i jako (prawie spełniony) cud społeczeństwa, które zdołało zneutralizować traumy w tworzeniu tożsamości zbiorowej; Włodzimierza Nowaka *Obwód głowy* (2007) o relacjach polsko-niemieckich po wejściu Polski do Unii, z uwzględnieniem problemów, które nigdy nie zostaną „zjednoczone”, oraz *Serce narodu koło przystanku* (2009) o pogłębiającej się izolacji Polski prowincjonalnej w warunkach zjednoczenia; Macieja Zaremby diagnoza skandynawskiej nowoczesności napędzanej przez ideę równości (*Polski hydraulik i inne opowieści ze Szwecji*, 2008) oraz historia biopolitycznego ulepszania społeczeństwa (*Higienisci. Z dziejów eugeniki*, 2011). A także: Jacka Hugo-Badera *Biała gorączka* (2009), czyli post- (choć częściowo również neo-) kolonialny reportaż o rosyjskim społeczeństwie, które po rozpadzie Imperium zostało skazane na radzenie sobie bez pomocy państwa; Katarzyny Surmiak-Domańskiej *Mokradetko* (2012) – wstrząsający reportaż o polskiej normalności rodzinnej jako tradycji przyzwalającej ojcom na korzystanie z ciał córek; Marcina Kąckiego *Lepperiada* (2013) – reportaż o przywódcy ruchu chłopskiego, który nauczył się, jak naśladować inne

4 O sytuacji z początku drugiej dekady – zob. A. Jakubas, P. Stasiak *Reporter schodzi z etatu*, „Polityka” 11.04.2011, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1514808,1,polski-reportaz-jak-szwedzkie-kryminaly.read> (dostęp 20.08.2018): „W Polsce w tej chwili wahadło wyraźnie przechyliło się w stronę reporterów, bo nawet nie-gwiazdorskie nazwiska osiągają dziś sprzedaż 4-6 tys. egz. – To i tak dwa razy lepiej, niż książki z kategorii «proza» – przyznaje Monika Sznajderman, która uważa, że już sam znaczek «reportaż» wymaga zainteresowanie odbiorców. – To po prostu gwarantuje prawdziwość. Polski czytelnik ufa, że reporter lepiej objaśni mu świat. A niejako w pakiecie dostaje kawę dobrej literatury [...]”.

partie w zdobywaniu władzy; tego samego autora *Maestro. Historia milczenia* (2013) – reportaż o wieloletnim molestowaniu seksualnym chórzystów przez dyrektora jako procederze częściowo tolerowanym przez rodziców i przez władze miasta dla utrzymania międzynarodowego prestiżu; ponownie Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* (2015) – reportaż o wyparciu pamięci po Żydach jako fundamencie polskiego faszyzmu kształtującego życie dużego miasta na wschodzie Polski; Filipa Springera *Miedzianka. Historia znikania* (2011), reportaż przedstawiający siedemset lat historii eksploatacji natury i społeczne mity tłumaczące zniknięcie miasteczka z powierzchni ziemi; tegoż samego autora *13 pięter* (2015) – rewoltujący reportaż o złym podobieństwie Polski międzywojennej i Polski po roku 1989, czyli o indolencji państwa w zakresie budowy mieszkań; Justyny Kopińskiej *Czy Bóg wybaczy siostrze Bernadecie?* (2015) – reportaż śledczy o sadystycznej siostrze zakonnej, która przekształciła dom opieki dziecięcej w placówkę totalną, pozwalającą na pełne dysponowanie majątkiem i ciałami dzieci; Marty Abramowicz *Zakonnice odchodzą po cichu* (2016) – o prawnych, społecznych i obyczajowych uwarunkowaniach bezbronności zakonnicy pracujących w zakonach i decydujących się na odejście; Beaty Siemieniako *Reprywatyzując Polskę* (2017) – o procesie reprywatyzacji w Polsce zaczęтым w 1990 roku od decyzji zwrotu majątków znacjonalizowanych przez PRL, procesie wzmacniającym (przeciwnie do zamierzonego celu) społeczne nierówności; Marka Łuszczyny *Mała zbrodnia. Polskie obozy koncentracyjne* (2017) – reportaż o skutecznie wypartych z pamięci dwustu obozach koncentracyjnych istniejących w Polsce w latach 1945-1950, w których zmarło (od tortur, głodu, pracy, gwałtów, zimna) około 60 tysięcy ofiar (Niemców, Niemców Opolskich, Ślązaków, Ukraińców, ludzi niewygodnych dla władzy)...

Reportaże Kąckiego o Andrzeju Lepperze uruchomiły proces, który zmiotł Samoobronę ze sceny politycznej; *Maestro* tego samego autora pociągnął za sobą rewizję historii chóru i wymusił ustalenie nowych reguł postępowania wobec jego nieletnich członków; *Mokradelko* doprowadziło do rewizji poglądów na temat poradnictwa psychologicznego dla dzieci; reportaże Justyny Kopińskiej wymusiły wznowienie procesów sądowych i skorygowanie przepisów prawnych; książka Łuszczyny zmieniła obraz powojennej historii. Niektóre z pozostałych książek⁵ uruchamiały poważne debaty publiczne,

5 Do spisu należałoby dodać reportaże Joanny Szczęsnej, Lidii Ostałowskiej, Angeliki Kuźniak, Krystyny Kurczab-Redlich, Pawła Smoleńskiego, Witolda Szablowskiego, Wojciecha Jagielskiego, Piotra Nesterowicza, Ziemowita Szczerka...

wywoływały do tablicy urzędników i władze, prowadziły do rozpraw sądowych bądź do rewizji wcześniejszych wyroków. Żaden inny gatunek piśmienniczy drugiej dekady XXI wieku nie wstrząsał tak skutecznie zbiorowym stanem świadomości i nie zmuszał do rewizji poglądów na temat: struktury polskiej rodziny i rodzinnej władzy nad dzieckiem; seksualnego i płciowego oblicza polskiego Kościoła katolickiego; wypartej pamięci o relacjach polsko-żydowskich czasów Zagłady; nietrwałości pamięci o relacjach polsko-niemieckich po wojnie; współczesnego sojuszu Kościoła z rynkiem kapitalistycznym i władzą świecką; nasilających się podziałów klasowych, które wspierają odradzanie się faszyzmu...

Niepośledni wpływ tych książek na polską debatę publiczną wynika z tego, że odsyłają one do rzeczywistości polskiej i oferują nadzieję na jej przekształcanie, że upominają się o słabszych i odsłaniają rozległe przestrzenie systemowych zaniedbań, że podpowiadają konkretne działania instytucjom, lecz także aktywizują czytelników, że odwołują się do świadectw naocznych, lecz zarazem silnie atakują potoczne mniemanie. Oznacza to, że reportaże mąci w społecznych poglądach **na temat statusu rzeczywistości**. Odsłania – podobnie jak studia socjologiczne – rolę dyskursów społecznych w kształtowaniu postaw posłuszeństwa i buntu, taktyk obojętności i solidarności, stosunku do autorytetu i władzy. Uprawiając swoją analitykę codzienności, reportaże mąci również w spisach społecznych metafor, czyli zestawach słów kluczowych organizujących zbiorowe myślenie; autorzy sytuują w centrum swoich reportaży ważne dla społecznych postaw słowa zleksykalizowane (wybaczenie, prawda, rodzice, opieka), ukonkretniają terminy nazbyt ogólne (reprzywatyzacja), odkrywają lokalne znaczenia pojęć rzekomo obcych naszej kulturze (rasa, obozy koncentracyjne) bądź wprowadzają do dyskursów publicznych poręczne neologizmy (mokradełko, pandrioszka).

Bez interwencji w język nie byłoby interwencji w komunikację publiczną i wiedzę społeczną. Podwyższona świadomość językowa wynika stąd, że reporter w XXI wieku musi ustawicznie zastanawiać się, jak językiem powiązać tekst ze światem. Ostatnie reportaże Mariusza Szczygła (*Projekt: prawda*, 2016; *Nie ma*, 2018), a także miniatury quasi-reporterskie Marcina Kołodziejczyka (*B. Opowieści z planety prowincja*, 2013; *Dysfonia. Przypadki mieszczan polskich*, 2015; *Bardzo martwy sezon. Reportaże naoczne*, 2016; *Peryferyjczyk*, 2017) są tekstami, które minimalizują odwołania do weryfikowalnego świata, choć zachowują wyraźną intencję reprezentowania rzeczywistości. Oznacza to, że reporter ogranicza reprezentację do rudymenarnych danych (niejednokrotnie

zaszyfrowanych, zmienionych, zredukowanych do inicjalnych liter imion, nazwisk czy nazw miejscowości). Reportaż zdaje się więc mówić w tym zabiegu dwie rzeczy: „Jak niewiele języka trzeba, aby reprezentować świat” i „Jak niewiele świata trzeba, aby odkryć zasady reprezentacji”. W przypadku zdania pierwszego chodzi o swoisty reportażowy „poziom zero stylu”. Natomiast zdanie drugie odsyła do struktury świata społecznego i oznacza poszukiwanie językowych odpowiedników sił historycznych. Tak rozumieć można wypowiedź Mariusza Szczygła, który charakteryzując zasady językowego kształtowania reportażu, stwierdził:

uważam, że przymiotniki nie trzymają się mózgu. Im mniej przymiotników, tym lepiej. Jak mówiła Szejnert: przymiotniki są jak *garni*, którym posypuje się potrawy. A najważniejsze jest samo mięso i ziemniaki – czasowniki i rzeczowniki.⁶

Jeśli dla reprezentacji wystarczą nazwy i orzeczenia, czyli imiona rzeczy i działań, to znaczy, że reportaż odsłania pozaludzka historyczność świata, wskazując na przedmioty i akcje jako podstawowe siły sprawcze. Reporter nie tyle więc interpretuje rzeczywistość, ile ujawnia istnienie sił niezależnych od człowieka, operujących na granicy świata ludzkiego i pozaludzkiego. Minimalizując język, gatunek ujawnia umowność świata przez nas zamieszkiwanego, a także słabość sprawstwa pojedynczego człowieka czy większych zbiorowości. Dzięki takim zabiegom reportaż przekształca rzeczywistość w pretekst: przedstawia ją jako coś, co poprzedza tekst, stanowiąc jego warunek i uprawomocnienie, lecz zarazem ujmuje ją jako społeczną fikcję służącą zakryciu prawdy.

Jak udało się reportażowi osiągnąć tak niezwykłą pozycję, która zapewnia mu wiarygodność, a zarazem pozwala na autotematyczne komentowanie reporterskich metod przywoływania rzeczywistości? W ramach odpowiedzi można by wskazać na wybitne dzieła, które wypracowały gatunkowi szczególne prawa. Zachowując w pamięci już przywołane tytuły i rolę pojedynczych książek w ogóle, chciałbym poszukać wyjaśnienia gdzie indziej. Sądzę mianowicie, że o ile u schyłku wieku XX kondycja reportażu zależała od kilku gazet i kilku osobowości, o tyle w drugiej dekadzie XXI wieku stabilna i wysoka

6 Nadwyżka. Z Mariuszem Szczygłem rozmawia Agnieszka Sowińska, „Dwutygodnik” 2013 nr 3, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5093-nadwyżka.html> (dostęp 10.06.2018).

pozycja gatunku w komunikacji społecznej jest wynikiem istnienia rozległej sieci instytucji⁷.

2. Ta dziwna instytucja zwana reportażem

W latach 80. i 90. reportaż był bytem niekwestionowanym, ale zajmującym tradycyjnie pozycję uboczną w systemie literackim. Miał swoje miejsce we wszystkich mediach: w telewizji (w latach 80. XX wieku uruchomiono program „Ekspres Reporterów”, który istnieje do dziś – od 1999 roku jako „Magazyn Ekspresu Reporterów”), w programach radiowych i w prasie (większość tygodników utrzymywała stałe działy reportażu). Wydarzenia wydawnicze – takie jak publikacja *Imperium* Kapuścińskiego (1993) czy *Dowodów na istnienie* Krall (1995) – podtrzymywały wcześniejsze wyobrażenia o gatunku i jego przedstawicielach. Nic nie zapowiadało kryzysu i zmiany.

Kryzys nadszedł od strony rynku prasowego. W późnych latach 90. ponad połowa dzienników i tygodników upadła, te zaś, które zostały w grze, stopniowo ograniczały wszystkie działy, włącznie z reporterskimi. Najpoczytniejsze tygodniki („Polityka”, „Newsweek”, „Wprost”) oraz najsilniejszy dziennik („Gazeta Wyborcza”) nadal publikowały reportaże, ale zamówienia były skromniejsze. Wsparcie instytucjonalne – niezbędne dla zdobycia materiałów (podróż, pobyt) – zmalało. W tej sytuacji na rynku w pozycji prekarnej znalazło się bardzo wielu zdolnych reporterów, którzy zdążyli zadebiutować na łamach prasy, ale nie zdołali zdobyć stałej pracy. Nadal publikowali w tygodnikach i dziennikach, ale źródeł utrzymania musieli szukać gdzie indziej. Zaczęli więc komponować nie pojedyncze teksty, lecz książki.

Tak jak nic nie zapowiadało kryzysu na rynku prasy, tak też nic (lub prawie nic) nie zapowiadało rozwoju infrastruktury związanej z reportażem w pierwszej dekadzie XXI wieku.

W 2001 roku Wydawnictwo Czarne (założone przez Andrzeja Stasiuka i Monikę Sznajderman), specjalizujące się w wydawaniu literatury środkowo-europejskiej, uruchomiło serię „Reportaż”, która w ciągu dekady stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych – cenionych, pokupnych, utrzymujących wysoki poziom – serii w Polsce. W jej ramach publikowano dzieła autorów

7 Sieć nie może obyć się bez wybitnych autorów, ale dopuszcza ich zmienność. Ponadto wytwarza korzystne warunki dla rozwoju i promocji. Omówienie reportażu ostatnich dwudziestu lat z nastawieniem na wybitnych twórców i wyjątkowe dzieła – zob. U. Glensk *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Universitas, Kraków 2012.

o renomie europejskiej (Swietłana Aleksijewicz, Martin Pollack), a także książki autorów polskich znanych z reportaży prasowych – m.in. Jacka Hugo-Badera, Lidii Ostałowskiej, Pawła Smoleńskiego, Mariusza Szczygła. Po dziesięciu latach istnienia i po osiągnięciu mocnej pozycji rynkowej w ramach serii zaczęto promować debiutantów (m.in. Renata Rodłowska *Nowohucka telenowela*, 2008; Filip Springer *Miedzianka*, 2011; Mateusz Marczewski *Niewidzialni*, 2012).

W tym samym roku (2001) w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego powstało Laboratorium Reportażu – założone przez Marka Millera. Rok później (2002) „Gazeta Wyborcza” (nakład ówczesny w granicach 500 tys. egz.) uruchomiła cotygodniowy dodatek „Duży Format. Magazyn Reporterów”, który stał się masowo i regularnie wyczekiwanym wydaniem; było to źródło nowego pisania o Polsce początku wieku i zarazem najważniejsza arena debiutu dla młodych reporterów⁸. Rok później (2003) w Bydgoszczy zainaugurowano Międzynarodowy Festiwal Sztuki Reportażu Camera Obscura (festiwal filmów dokumentalnych i reportaży). W kolejnym roku (2004) serię reporterską uruchomiło Wydawnictwo W.A.B. – specjalizujące się dotąd w prozie polskiej, eseistyce i filozofii; w serii opatrzonej nazwą „Terra Incognita” opublikowano książki m.in. Wojciecha Jagielskiego, Svena Lindqvista, Tiziano Terzaniego, Michała Olszewskiego i Joanny Bator. W ciągu kilku następnych lat serie reporterskie powstały w wydawnictwach Znak i Sic!, a więc w firmach dużego i średniego kalibru.

Kulminacja procesów dokonujących się w pierwszej dekadzie XXI wieku nastąpiła w roku 2010. Powstał wówczas Instytut Reportażu (założony w Warszawie przez Wojciecha Tochmana, Mariusza Szczygła i Pawła Goźlińskiego), a w ramach Instytutu założono Szkołę Reportażu; przy Instytucie uruchomiono wydawnictwo nazwane (na cześć Hanny Krall) „Dowody na Istnienie”, zaś obok siedziby Instytutu otwarto księgarnio-kawiarnię nazwaną (na cześć Kapuścińskiego) „Wrzenie Świata”, specjalizującą się w dystrybucji reportaży i w organizowaniu spotkań. W tym samym roku wręczono po raz pierwszy Nagrodę im. Ryszarda Kapuścińskiego – ustanowioną przez władze Warszawy, przy wsparciu „Gazety Wyborczej” – przyznawaną za najlepszy reportaż napisany po polsku lub przetłumaczony na język polski⁹. Jesienią

8 Na łamach „DF” zadebiutowali m.in.: Wojciech Tochman, Mariusz Szczygł, Wojciech Nowak, Lidia Ostałowska, Joanna Szczęsna, Angelika Kuźniak, Paweł Smoleński, Piotr Nesterowicz.

9 Pierwsi laureaci: 2010 – Jean Hatzfeld *Strategia antylop*; 2011 – Swietłana Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiecy*; 2012 – Liao Yiwu *Prowadzący umarłych. Opowieści prawdziwe. Chi-*

togo samego roku (23-28 XI) odbył się pierwszy festiwal reportażu „Warszawa bez fikcji” zorganizowany wspólnie przez Instytut Reportażu i państwowy Instytut Książki.

Rosnące zainteresowanie reportażem pozostawiało sporo miejsca dla innych: opublikowana przez Świat Książki monografia *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego (2010) w ciągu roku sprzedała się w nakładzie 130 tysięcy egzemplarzy; na fali sukcesu wydawca (Bertelsmann, jeden z najsilniejszych graczy na rynku) zwiększył liczbę publikowanych reportaży, a niektóre z nich zaczął zamawiać (czyli opłacać pracę nad nimi)¹⁰. W 2013 roku książka zatytułowana *Ojciec Tadeusz Rydyk. Imperator* Piotra Głuchowskiego i Jacka Hołuba otworzyła serię „Reporterzy Dużego Formatu”¹¹. W 2015 roku wydawnictwo Fabuła Fraza (założone przez Dariusza Wilczaka i Dariusza Koźlenkę) uruchomiło miesięcznik „Ekspres Reporterów” (nawiązujący do popularnej serii książkowej z lat 70. i 80. XX wieku) i zapowiedziało edycję książek reporterskich.

Nieskoordynowane czasowo i przestrzennie działania doprowadziły więc do stworzenia kompletnej infrastruktury. Składają się na nią **wszystkie ogniwa produkcji, dystrybucji, recepcji i konsekracji reportażu**¹².

Nietrudno dostrzec w tym kalendarium potencjalnego monopolisty. Skomasowane natarcie roku 2010 sprawiło, że Instytut Reportażu zdominował konkurencję, stając się najsilniejszym graczem na rynku i najważniejszym wytwórcą wyobrażeń o reportażu. Rywale zeszli na drugi plan.

ny z perspektywy nizin społecznych. Pierwsi laureaci polscy: 2015 – Michał Olszewski Najlepsze buty na świecie; 2016 – Paweł Piotr Reszka Diabeł i tabliczka czekolady.

10 Paweł Szwed, redaktor naczelny wydawnictwa, określał nastawienie Świata Książki do reportażu jako „inwestycję”. Zob. A. Jakubas, P. Stasiak *Reporter schodzi z etatu*, „Polityka” z 11.04.2011, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1514808,1,polski-reportaz-jak-szwedzkie-kryminaly.read> (20.06.2018): „Od kilku lat widoczny jest znaczny wzrost zainteresowania reportażem. My też inwestujemy w ten gatunek. Na 2011 r. planujemy około 80 pozycji z literatury faktu, z czego 5-7 to będą książki reportażowe napisane na nasze zlecenie”.

11 W tym samym roku ukazały się jeszcze trzy książki reporterskie: Macieja Zaremby *Polski hydraulik i nowe opowieści ze Szwecji*, Marcina Kąckiego *Maestro* oraz Walerego Paniuszki *Ru-blowka*.

12 W analizie infrastruktury reportażu stosować będąc – niekoniecznie ortodoksyjnie – kategorie wprowadzone przez Pierre’a Bourdieu – zob. tegoż *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001. Koncepcją tą w odniesieniu do polskiego reportażu jako pierwsza posłużyła się Kaja Puto – zob. tejeż *Gatunek*, w: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Podręcznik, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

Dotyczy to zwłaszcza starszego o dekadę Laboratorium Reportażu – założonej przez Marka Millera szkoły eksperymentalnej (multimedialnej i zbiorowej) pracy nad reportażem¹³. Jest to o tyle istotne, że Laboratorium reprezentowało koncepcję znacznie nowocześniejszą i bardziej uspołecznioną: w ramach wspólnych działań proponowano tu tworzenie reportaży w wielu sensach pluralnych – poskładanych z tekstu, filmów i fotografii, wieloautorskich, a także dotyczących raczej wątków życia społecznego niż pojedynczych wydarzeń czy osób. Instytut z kolei oparł świetnie zorganizowaną infrastrukturę na reportażu pisany przez nastawioną na własną indywidualność jednostkę, przedstawiającą punktowe problemy zbiorowej historii. W pojedynku koncepcji kolektywnej z korporacyjną wygrał wariant sprzyjający gwiazdorskiemu uprawianiu reportażu.

Na razie jednak – u schyłku drugiej dekady XXI wieku – nie tworzy to monopolu. Mamy zróżnicowane (społeczne i prywatne) szkoły pisania, konkursy, serie wydawnicze, a nawet wydawnictwa publikujące wyłącznie reportaże, wreszcie mamy jedną nagrodę silną i kilka pomniejszych¹⁴. Infrastruktura ta wspiera wszystkie etapy narodzin i funkcjonowania tekstu – od uczenia poetyki, fundowania staży bądź wyjazdów reporterskich, drukowania fragmentów (na łamach dzienników lub tygodników), przez produkcję i dystrybucję książek, organizowanie publicznych debat i spotkań z autorami, aż po ustanawianie nagród. Twórcy i kooperanci reportażu, nauczyciele i wydawcy, recenzenci i jurorzy wypracowali więc sytuację bezprecedensową w całej historii polskiej literatury: stworzyli kompletną sieć dla funkcjonowania gatunku.

Tę dziwną sytuację całkiem trafnie nazwał – nie dostrzegając w niej żadnych zagrożeń – Stanisław Skarżyński, który stwierdził:

13 Multimedialność praktykowaną w Laboratorium dobrze wyjaśnia ogłoszony przez tę placówkę w 2015 roku konkurs na reportaże o Bazarze Różyckiego. Pomysłodawca (M. Miller) stwierdził: „Naszym zamiarem jest **powieść papierowa, wersja internetowa** (z wtrętami w postaci fragmentów audycji radiowych, filmów dokumentalnych i fabularnych) oraz **multiplastikon** [podkreśl. – P.Cz.], czyli kiosk na Bazarze Różyckiego z prezentacją «scen z życia Bazaru»”, Marek Miller, założyciel Laboratorium Reportażu: *Co dzień świeży pieniądź*. „Rzeczpospolita” z 27.12.2017, <http://www.rp.pl/Zycie-Mazowska/312279951-Marek-Miller-zalozyciel-Laboratorium-Reportazu-Co-dzien-swiezy-pieniadz.html> (dostęp 20.06.2018). Należy dodać, że Miller zaczął zbierać materiały do multimedialnej opowieści o Bazarze już w roku 2005.

14 Do lauru im. Kapuścińskiego dodać należy nagrody wyraźnie preferujące reportaże – jak np. Nagroda im. Beaty Pawlak (od 2003 roku) czy Nagroda im. Teresy Torañskiej (od 2013 roku).

Instytucje Szczygła powiązały twórców, rynek, klientów i reklamę tak, że finansują one kulturę. Reportaż ma swoją szkołę, swoją gazetę, swoją nagrodę i swoich bohaterów. Są sukcesy i tragedie, takie jak choćby dzika awantura wokół książki Domosławskiego o Kapuścińskim. Jest młode pokolenie reporterów, czyli przyszłość. Są pieniądze. Jest wymyślony wróg w postaci fikcji literackiej [...].¹⁵

Entuzjazm recenzenta odsłania niebezpieczeństwo. Nadmiar „swojoci” (swoja szkoła, gazeta, nagroda, bohaterowie) to prosta droga do układowości – do przemiany współpracy w korupcję, nagród w system promocji własnych kandydatów, krytyki literackiej w sieć wymiany usług rekomendacyjnych. A jednak warunki sprzyjające korozji okazują się w przypadku polskiego reportażu, jak na razie, warunkami fortunnej autonomii. Zróżnicowane wydawnictwa odwołujące się do zróżnicowanej publiczności wytwarzają dobre sprzężenie zwrotne, które działa na rzecz niezależności pisania. Konsekwencją przyspieszonej komunikacji staje się wciągnięcie rozważań o gatunku – jego cechach i uprawnieniach, stosunku do rzeczywistości, możliwych granicach poetyki – do infrastrukturalnej sieci. Wszędzie tam, gdzie pojawia się reportaż, powstają natychmiastowe warunki do debaty nad jego gatunkowym charakterem. Tak można wytłumaczyć rozliczne definicje formułowane przez autorów, układane przez nich listy książek kanonicznych, a także komponowane na użytek nauczania podręczniki¹⁶. Warunkiem autonomii jest więc nie tylko postępujące różnicowanie odmian gatunkowych, lecz także konieczność samodzielnego formułowania teorii oraz projektowania własnej przeszłości. Reportaż musi wymyślić siebie w przód i wstecz.

15 S. Skarżyński *Szczwany Szczygieł*, „Res Publica Nowa” z 18.03.2014, <http://publica.pl/teksty/szczwany-szczygiel-42255.html> (dostęp 10.06.2018).

16 Związek między tworzeniem reportażu, uprawianiem praktycznej refleksji o gatunku i badaniem społeczeństwa silnie zaznacza się w podręczniku *Laboratorium Reportażu. Metoda, praktyka, wizja* (red. I. Dimitrijević, Wydawnictwa UW, Warszawa 2017) powstałym w ramach prac *Laboratorium Reportażu* założonego przez Marka Millera. Autorzy tak opisują książkę: „Artykuły [...] określają obszar poszukiwań *Laboratorium* jako: zbiorową pracę nad tekstem, multimedialne opowiadanie tematu [...]. Wyrażają przekonanie, że dziennikarstwo jest sztuką, zaś praca reportażysty łączy cechy twórczości oryginalnej z literaturą beletrystyczną, filmem i teatrem oraz badaniami z zakresu nauk społecznych i humanistycznych: socjologii, antropologii, psychologii i historii”. Wśród współpracowników: pisarze (Marek Miller, Piotr Wojciechowski, Marek Kochan), radiowcy (Janina Jankowska, Janusz Deblessem), fotograf (Waldemar Zdrojewski), aktor (Zbigniew Paterak).

3. Płodzenie przodków

Punktem, w którym genologia spotkała się z genealogią, a więc teoria gatunku z jego historią, okazała się – bezprecedensowa w skali europejskiej – antologia *100/XX* ułożona przez Mariusza Szczygła¹⁷.

Początkowo (2014) wydana w dwóch tomach, uzupełnionych rok później o tom trzeci, jest autokreacją historycznoliteracką w pełnym tego słowa znaczeniu: obejmuje sto pięćdziesiąt tekstów uporządkowanych chronologicznie od roku 1900 do 2000 i przypisanych konkretnym datom (choć reportaże nie zawsze są opisem wydarzenia z konkretnego roku). W wywiadzie anonsującym antologię Szczygł powiedział:

Podjeżdżam [...], że moje książki reporterskie mogą nie przetrwać próby czasu. O tak wielu reporterach pisano, że są papieżami polskiego reportażu albo że są drogowskazami. Kto dziś na przykład pamięta, kim jest Zbigniew Kwiatkowski? Też będę takim autorem. Modny, ale mogą się nie ostać. Pomyślałem więc, że zrobię coś, co naprawdę będzie miało wartość – antologię. **Stworzyłem sobie takie dziecko** [wyróż. – P.Cz.]¹⁸

W skromnym określeniu „dziecko” nie to jest ciekawe, że odsyła do potężnej antologii, liczącej w sumie prawie trzy tysiące stron. Ciekawsze wydaje się zasygnalizowanie – i niemal perwersyjne odwrócenie – relacji rodzinnych. Oto Szczygł nazywa „dzieckiem” zbiór, w którym lista autorów biegnie od Korczaka, Reymonta, Żeromskiego, przez Parandowskiego, Nałkowską, Krzywicką i Wańkowicza, a sięga do Ostałowskiej, Tochmana, Włodzimierza Nowaka i Jagielskiego. To dziecko zawiera więc przede wszystkim „rodziców”.

Potężne dzieło, owoc ogromnej pracy selekcyjnej i redaktorskiej, okazuje się również aktem „tworzenia genealogii”, czyli płodzenia przodków. Zestaw reporterów jest zbyt obszerny, aby mógł posłużyć analizie. Istotniejsze od pytania „Kto został uwzględniony?”, wydaje się pytanie: „Jak antologia przedstawia autorów?”

Wszystkie teksty zostały poprzedzone dwustronicowym biogramem napisanym przez Szczygła. Skromna dawka faktów z życia przeplata się w biogramach z hasłowymi informacjami o tematach bądź szczególnych

¹⁷ *Antologia polskiego reportażu XX wieku – 100/XX*, t. 1: 1901-1965, red. M. Szczygł; t. 2: 1966-2000, Czarne, Wołowiec 2014. *Antologia polskiego reportażu XX wieku – 100/XX + 50*, t. 3, red. M. Szczygł, Czarne, Wołowiec 2015.

¹⁸ *Nadwyżka...*

walorach dzieł. Jeśli coś zastanawia, to umieszczenie w każdym z biogramów wypowiedzi autotematycznych danego autora o źródłach reportażu, stosunku do prawdy i powinności reportera. Uwagi te – zgodnie z poetyką krótkich przedmów – są zdawkowe. Ale nigdy ich nie brakuje. Szczegół raczej skąpi danych biograficznych, wybiórczo traktuje dorobek książkowy każdego z autorów, ale niemal bez wyjątku przytacza poglądy na temat reportażu. To one zadecydowały o poetyce wstępów. I one podyktowały tytuł danego wprowadzenia: „Reportaż skuteczny” (Ewa Szelburg-Zarembina), „Szczegół doprowadzony do manii” (Zbigniew Uniłowski), „Fotograf literacki” (Konrad Wrzos), „Tropem ogłoszeń w gazecie” (Antoni Słonimski), „Przeciętny reprezentant przeciętnego czytelnika” (Ferdynand Goetel), „Reportaż jako podanie urzędowe” (Franciszek Gil), „Zobaczyć, sprawdzić, zlustrować, ustalić” (Józef Mackiewicz), „Zrozumiane ocenić” (Zbigniew Kwiatkowski) – to niektóre z tytułów pojawiających się w tomie I; a w II: „Podszuchiwać i podglądać” (Janusz Roszko), „Rozsypane drobiazgi zbierać cierpliwie” (Małgorzata Szejnert), „Unikać właściwej perspektywy” (Ewa Szymańska), „Prawo do zakłócania ludziom życia” (Krzysztof Kąkolewski), „Wielu autorów – wielu bohaterów” (Marek Miller z zespołem), „Kpić z faktów” (Michał Ogórek), „Być sekretarzem zdarzeń” (Andrzej Mularczyk).

Z poglądów wyrażonych przez autorów nie dałoby się ułożyć żadnej poetyki normatywnej, choć pewne opinie (zgodność z faktami, prawo do uogólnienia, sprawdzanie, interwencja w relacje społeczne) tworzą konsensus. Wspólnej wiedzy nie przeszkadza potencjalny konflikt między faktami a uogólnieniem czy między wiernością zdarzeniom a interwencyjnością. Ale właśnie moralna pasja – rozumiana jako zaangażowanie w obronę słabszych – zdaje się w przekroju całej antologii stanowić najważniejszą rację istnienia reportażu. Ani „prawda”, ani „literackość w służbie zdarzeń”, lecz właśnie „służba” i „skuteczność” interpelacji jawią się jako najpoważniejszy składnik definicji reportażu. Gatunek ten byłby, w świetle antologii, innym niż fikcja sposobem ingerowania w rzeczywistość, opartym na przekonaniu o możliwości wywoływania zmian w społecznym układzie sił.

Potwierdza takie przekonanie sam zestaw nazwisk, wśród których – jeśli wziąć pod uwagę tom I – przeważają znaczący albo wybitni pisarze pierwszej połowy XX wieku: Korczak, Sieroszewski, Konopnicka, Reymont, Kaden, Żeromski, Parandowski, Iłłakowiczówna¹⁹. Nie to jest przecież intrygujące,

19 O trwałej obecności reportażu w literaturze polskiej XX wieku – zob. Z. Ziątek *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w prozie współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

że pisarze ci przy okazji pisania reportażu wyrażali jakiś pogląd na temat gatunku i jego specyfiki. Interesujące wydaje się, że żaden z nich nie tłumaczy się z przejścia od swojej zasadniczej domeny do reportażu. Żaden nie wskazuje na konieczność zdobywania dodatkowych kompetencji czy terminowania u jakiegoś mistrza. Przejście jest tu bezproblemowe: pisarze uważają, że reportaż jest odmianą literatury o tyle różną od fikcji, że honorującą prawdziwe dane opisywanego świata. Wynika z tego, że w pierwszej połowie stulecia fikcjotwórca bez trudu, choć zazwyczaj na czas jednego tekstu, **stawał się reporterem**. Dopiero po wojnie utrwaliła się zawodowa specyfika reportera jako odrębnego profesjonalisty, znającego reguły zdobywania materiałów i pisania. Przełamali ową izolację w latach 70. XX wieku wielcy indywidualiści – Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, Krzysztof Kąkolowski, Marian Brandys – którzy swoją twórczością podważyli sensowność wyznaczania granicy między gatunkami. Dzięki nim i ich kontynuatorom gatunek zdaje się dziś powracać do źródeł swobody: jeśli przed II wojną pisarz (bez trudu) stawał się reporterem, to w XXI wieku **reporter** (nie bez trudu) **staje się pisarzem**.

Antologia wspiera więc przesvědzenie, że reportaż może napisać każdy i że samo pisanie z konieczności prowadzi do wypracowania sobie przez autora własnej definicji gatunku. Różnica historyczna tkwi w czym innym. Reportaż w okresie międzywojennym był tworzony z określonym zamiarem, ponieważ autor czuł się poruszony konkretną sprawą – krzywdą ekonomiczną, niesprawiedliwym wyrokiem sądowym, zaniedbaniami instytucjonalnymi. Reporter na przełomie XX i XXI wieku bardziej niż prawo do literackości odzyskuje prawo do bezinteresowności. Jeśli tekst literacki powstaje bez szczególnego powodu dla niewiadomego celu, zaś reportaż przejmuje cechy literatury, to i reportaż właśnie taki – bezprzyczynowy i bezcelowy – powinien móc być.

4. Zmiana układu

Kilkakrotnie w dotychczasowych rozważaniach była już mowa o tym, że reportaże w polskiej kulturze są cenione nie jako gatunek całkowicie odrębny od tzw. literatury pięknej, lecz jako gatunek łączący wiarygodną wiedzę z „dobrą literaturą”. Nikt nie kwestionuje wiarygodności, gdy natrafia w tekście niefikcyjnym na chwytły stylistyczne, zestawienia i cięcia narracyjne, monologi wewnętrzne bohaterów, tezy wyjściowe czy atrakcyjne pointy. Upowszechniające się wyobrażenie o reportażu akceptuje ową podwójność.

Przyjrzyjmy się kilku definicjom sformułowanym przez autorów:

Hanna Krall: „Ja zagęszczam, z wielu zdań robię jedno. Dokładnie takie zdanie mogło w ogóle nie paść, a mimo to jest prawdziwsze niż wypowiedziane. To jest metoda przypominająca działanie wirówki”.²⁰

Hanna Krall: „Zagęszczam to, czego się dowiaduję. Taka wersja jest prawdziwsza. Nie ma w niej zmyślenia, jest tylko zagęszczona prawda”.²¹

Wojciech Tochman: „Fakty są święte. [Wszystko, co nie jest konkretem – przyp. P.Cz.] jest jedynie moim wrażeniem. Cytuję prawdziwe wypowiedzi. Ale dokonałem ich selekcji”.²²

Mariusz Szczygiel: „w reportażu są dwie święte zasady: po pierwsze – nie nudzić, po drugie – nie krzywdzić”.²³

M. Szczygiel o „prawdzie subiektywnej”: „Reportaż musi być uczciwie napisany (nieskłamany), ale nigdy nie będzie obiektywny. To najbardziej subiektywny gatunek dziennikarski, dlatego że patrzą moje oczy, słuchają moje uszy, przetwarza moja głowa, a nie czyjaś. [...] Reportaż jest wersją danego reportera na dany temat. O obiektywności zapomnijmy”.²⁴

Maciej Zaremba Bielawski: „moje teksty to mieszanek dwóch gatunków. [...] To ryzykowna metoda [...]. Ale kiedy się udaje, można bardzo dużo powiedzieć w skoncentrowanej formie. Nie wiem, skąd mi się to wzięło. Ja nie miałem nauczycieli. Oczywiście rozczytywałem się w Kapuścińskim, Krall na pewno, Szejnert. Jestem takim bękartem eseistyczno-reporterskim”.²⁵

20 Cyt. za: M. Miller *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1983, s. 278-279.

21 *Dramaturgia uczuć*. Rozmawia Katarzyna Bielas. „Gazeta Wyborcza” z 13.04.1997.

22 A. Wójcińska *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Czarne, Wołowiec 2011, s. 64.

23 *Reportaż z kluczem (w głowie)*, „Newsweek” 20.03.2010.

24 Zob. <http://lubimyczytac.pl/dyskusja/154/1685/odpowiedzi-autora-wywiad-z-mariuszem-szczygiem> (dostęp: 20.07.2018).

25 *Jestem Szwedem*, w: K. Naszkowska *Wygności do rajów. Szwedzki azyl, z rysunkami J. Helander*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2017, s. 184-185.

„Selekcja”, „atrakcyjność”, „zagęszczenie”, „koncentracja”, „mieszanie” – oto najczęstsze wyjaśnienia. Fakty pozostają prawdziwe, kompozycja (perspektywa, dobór wydarzeń i postaci) jest dziełem autora. W rezultacie owej powszechnej akceptacji dla literackich metod przedstawiania świata reportaż stał się **gatunkiem orientacyjnym**. I to w wielorakim sensie. Po pierwsze, jako wiarygodny opis wydarzeń na świecie i w Polsce, zaspokaja głód wiedzy, pozwalając zorientować się w rzeczywistości; wojny, konflikty polityczne i ekonomiczne, historia klas społecznych, dzieje państw czy miast są w książkach poddawane szczegółowym studiom i ukazywane jako klucz do zrozumienia współczesności. Po drugie, orientacyjna stała się tożsamość reportażu: gatunek pojmowany jest jako przedstawienie faktycznych wydarzeń w tekście, za który autor bierze odpowiedzialność i który czytelnicy mogą odnieść do rzeczywistości – taka definicja gatunku prawie niczego nie wyklucza, jest więc przybliżona, niedookreślona, nienormatywna (jak cała literatura). Po trzecie, reportaż odgrywa rolę ośrodka orientacyjnego w zmienionym układzie literackim.

Nowa rola wynika nie z tego, że reportaż dorobił się precyzyjnej definicji, lecz, dokładnie przeciwnie, ponieważ zapracował sobie na prawo do mieszanego statusu. Tak długo sięgał po rozwiązania powieściowe, dokumentarne, publicystyczne i pamiętnikarskie, aż wreszcie stało się oczywiste, iż można go definiować tak samo, jak literaturę²⁶. W ten sposób skutecznie poszerzono jego tożsamość. Nie jest to jednak tożsamość bez granic. W cytowanej wcześniej entuzjastycznej opinii o dokonaniach Instytutu Reportażu zdanie końcowe mówiło o „wymyślonym wrogu” przybierającym postać „fikcji literackiej”²⁷. Zdanie to, choć efektowne, jest tylko w jednej trzeciej prawdziwe. Kiedy reporterzy mówią o znaczeniu faktów, nieodmiennie dodają do tego fikcję nie jako wroga, lecz jako sojusznika:

Małgorzata Szejnert: „Trzeba się zastanowić, co z tej ogromnej bryły, jaką jest temat, wybrać, żeby powstało coś strawnego, ciekawego, a jednocześnie mówiło o wszystkim. [...] Nie zamierzamy robić badań

26 Zob. *Nadwyżka...*: „Reportaż to historia, która wydarzyła się naprawdę [...]. I musi dawać do myślenia. Jak nie daje do myślenia, to nie jest istotna. Reportaż jest o tym, o czym jest, i o czymś jeszcze. Czyli ma w sobie to coś, co Hanna Krall nazywa nadwyżką”. Warto zwrócić uwagę, że Szczygieł czerpie tu zarówno z definicyjnych tradycji reportażu („historia, która wydarzyła się naprawdę”), jak i ze sposobów ujmowania literatury w koncepcjach poststrukturalistycznych (daje do myślenia, wytwarza nadwyżkę znaczenia).

27 S. Skarżyński *Szczwany Szczygieł*.

socjologicznych ani tworzyć publicystyki. Trzeba dokonać [...] wyboru” (RBF 21)²⁸

Włodzimierz Nowak: „piszę reportaż, a nie analizę czy rozprawę historyczną”. (RBF 128)

Mariusz Szczygieł: „Trzymanie się faktów i jednocześnie nadawanie temu formy literackiej jest oczywiście cholernie trudne. Ale musi być i prawdziwie, i pięknie”. (RBF 172)

Widzimy więc, że **reportaż jest dziś sytuowany w opozycji nie do jednego, lecz dwóch innych typów pisania**: „trzymanie się faktów” odróżnia go od fikcji, a respektowanie wymogów „piękna” odróżnia go od dokumentaryzmu. To podwójne odróżnienie (które przyjmuje również postać podwójnego zapożyczenia) powoduje, że reportaż wyłania się jako trzeci konkurent w walce o rzeczywistość. Przez cały wiek XX gatunek funkcjonował w ramach stabilnej dychotomii²⁹:

literatura fikcyjna – reportaż

Współcześnie dychotomia ta przekształciła się w układ trójkowy:

literatura fikcyjna – reportaż – dokument

W wyniku zmiany **reportaż usytuował się w centrum systemu gatunkowego**. Stał się w piśmiennictwie polskim XXI wieku formą, która orientuje bieguny dokumentaryzmu i literackości i która reprezentuje optymalną wersję łączenia autonomii i zaangażowania. Jego niebywała kariera nie wynika jednak z tego, że jest ostatnim dokumentem w świecie nadmiernej fikcji (prawdą w świecie postprawdy) albo pierwszą fikcją zdolną dochować wierności faktom. Stał się gatunkiem ośrodkowym, ponieważ dzięki łączeniu

28 A. Wójcicka *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, z fot. J. Brykczyńskiego, Czarne, Wołowiec 2011; lokalizacja cytatów po skrócie RBF.

29 W historii literatury XX wieku najtrwalsze jest postrzeganie reportażu w relacji (i w opozycji) do fikcji – zob. Z. Ziątek *Dwa dwudziestolecia: literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*. W zbiorze: *Nowe dwudziestolecie (1989-2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2010: „Rozwój [reportażu już w okresie międzywojennym – przyp. P.Cz.] nieodmiennie wiódł ku literaturze [...]”, a dziś reportaż „nie może już jakby istnieć poza sferą wartości określanych jako literackie [...]” (s. 359, 360).

dokumentaryzmu z literackością przedstawia coś więcej niż rzeczywistość. Przedstawia powstawanie rzeczywistości.

5. Polska szkoła reportażu

Istnieje bardzo wiele tematów, w których polski reportaż się wyspecjalizował. Wojny (W. Jagielski), Rosja poradziecka (J. Hugo-Bader, K. Kurczab-Redlich, M. Wilk, I. Miecik, J. Morawiecki), Europa Środkowowschodnia (M. Szczygieł, K. Varga, Z. Szczerek, M. Termer), państwa skandynawskie (M. Zaremba, K. Tubylewicz). Istnieją też liczne odmiany gatunkowe, w których specjalizują się różni autorzy – by wymienić choćby wybitne reportaże śledcze Justyny Kopińskiej, „miejskie” Małgorzaty Rejmer i Joanny Czczcott, historyczno-sądowe Cezarego Łazarewicza czy ekonomiczne Olgi Gitkiewicz, Konrada Oprzędka, Joanny Kuciel Frydryszak i wielu innych³⁰. Można jednak inaczej skonfigurować reportaże ostatnich dwóch dekad, wychodząc od tezy, która mówi: **polską szkołę reportażu stworzyło odkrycie wielości społecznych światów i problematyczności granic między nimi.**

To jasne, że społeczeństwo jest pokreślone dziesiątkami granic; oddzielają one światy bogatych i biednych, dorosłych i dzieci, mężczyzn i kobiet, mieszkańców miast i wsi. Odkrycie dokonane przez reportaż dotyczyło statusu granic: niektóre są przepuszczalne, inne – nieprzekraczalne. W ślad za tym odkryciem poszły pytania: co decyduje o sile granicy? Kto je ustanawia: jednostka, zbiorowość, tradycja, media, pieniądze, prawo? Wszyscy granicom podlegają, ale czy w równym stopniu? Czy stanowienie granic odbywa się od wewnątrz, czy z zewnątrz? Pytania te zrodziła transformacja gospodarcza; obserwacje tamtego procesu przekonywały, że można nie mieszkać w jakimś świecie i określać jego reguły, lecz również, że można należeć do jakiegoś świata, nie mogąc ani go zmienić, ani z niego wyjść. Śledzić granice oddzielające społeczne światy to odślawiać reguły stanowienia rzeczywistości. Stanowi

30 W ostatnich latach reportaż ekonomiczny – skoncentrowany na warunkach pracy (historycznie zmiennych, lokalnie osadzonych) – rozwija się ze szczególną intensywnością. Wśród wartościowszych pozycji wymienić należy: K. Fejfer *Zawód. Opowieści o pracy w Polsce. To o nas, Czerwone i Czarne*, Warszawa 2017; O. Gitkiewicz *Nie hańbi*. Dowody na Istnienie, Warszawa 2017; C. Łazarewicz *Tu mówi Polska*, Czarne, Wołowiec 2017; K. Oprządek *Polak sprzedaje zmysły*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2017; J. Kuciel-Frydryszak *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2018; M. Madejska *Aleja włókniarek*, Czarne, Wołowiec 2018; M. Rabij *Życie na miarę. Odzieżowe niewolnictwo*, W.A.B., Warszawa 2016; M. Szymaniak *Urobieni. Reportaże o pracy*, Czarne, Wołowiec 2018; A. Wiatr *Betrojerinki. Reportaże o pracy opiekuńczej i (bez)nadziej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

bowiem rzeczywistość nie ten, kto go (w sensie materialnym) stwarza, lecz ten, kto dyktuje jego reguły, definiuje tożsamości i przydziela prawa.

Odkrycie powyższych problemów wyposażyło reportaż w misję etyczną i uzasadniło jego literacko-faktograficzną specyfikę. Dopiero bowiem w odniesieniu do powstawania społecznych światów sensu nabrała podwójna tożsamość reportażu: aby przedstawić konkretny przypadek, reporterzy musieli uwzględnić fakty, aby wyjaśnić nierówny dostęp do rzeczywistości, musieli rozwinąć fabułę o relacjach między mieszkańcami danego świata i jego granicami.

Odnalezienie i podjęcie tego wyzwania zadecydowało o wzmocnieniu parametrów gatunkowych i etycznych reportażu, a w konsekwencji doprowadziło do narodzin „polskiej szkoły reportażu”. Określenie to obejmuje młodych reportażyстів, debiutujących u schyłku XX wieku (Artur Domosławski, Jacek Hugo-Bader, Wojciech Jagielski, Irena Morawska, Lidia Ostałowska, Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman) i ich następców, uprawiających różne typy reportażu i wskazujących na różnych mistrzów (H. Krall, R. Kapuścińskiego, J. Kuśmierka, M. Szejnert). Wspólny mianownik dla stosowanych przez nich poetyk wyznaczają: 1) szerokie – uwzględniające również poglądy, obyczaje i emocje – pojmowanie faktów społecznych; 2) traktowanie literackości jako koniecznego oprócz dokumentaryzmu medium przedstawiania rzeczywistości; 3) wycofanie ocen przy równoczesnym przedstawianiu wydarzeń angażujących silny i wyrazisty moralnie osąd czytelnika; 4) ironiczne wykorzystywanie poetyki kolonialnej do opisu różnic cywilizacyjnych powstających w Europie Środkowej w związku z kapitalizmem i demokracją; 5) przedstawianie procesów przebiegających w krajach słabiej rozwiniętych (Meksyk, Ameryka Południowa, Azja) jako możliwej przyszłości Pierwszego Świata.

Jakie światy reportażyści badali ze szczególną pilnością? W grę wchodziła przede wszystkim rzeczywistość rodzima i należąca do niej: mikrospołeczności (rodzina, grupa zawodowa, instytucja, klasa społeczna, wspólnota wyznaniowa), regiony (słabiej rozwinięte, zapóźnione, niesamodzielne), miasta (mające swoją mroczną tajemnicę albo jakąś wyraźną tożsamość) czy wreszcie makroregiony (takie jak Europa Środkowa i jej położenie względem Unii).

W takiej kolejności – wyznaczonej przez rosnący stopień złożoności światów społecznych – można omówić najważniejsze reportaże od lat 90. XX wieku. Ponieważ jednak jest to zadanie zasługujące na osobną książkę, w niniejszym tekście ograniczę się do skrótowego omówienia wewnętrznych peryferii, jako że odkrycie tej rzeczywistości stało się pierwszym wyzwaniem dla reportażu w okresie transformacji.

6. Nowe wyzwanie

Inaczej sformułowane wcześniejsze stwierdzenie dotyczące polskiej szkoły reportażu mogłoby brzmieć: nowy reportaż określiło wyzwanie niewspółmierności społecznych światów.

Tak pojęte wyzwanie wcale nie czekało na reportażyстів na początku lat 90. Musieli oni najpierw potknąć się o rzeczywistość, aby zrozumieć, że to, co widzą, nie jest wszystkim, co istnieje. Pierwsze potknięcie nastąpiło w połowie lat 90., gdy reporterzy jeździli po całej Polsce, zwłaszcza po małych miasteczkach i wsiach, aby zobaczyć, jak ludzie radzą sobie w czasach przejścia od socjalizmu do kapitalizmu i w warunkach zbliżania się do Unii. Jak i z czego żyją, o czym marzą, czego się boją. Autorzy sądzili, że przekażą czytelnikom wielkich gazet uspokajającą wiadomość: zapóźnienia na prowincji są wynikiem dawnej mentalności, a kiedy mentalność zostanie przezwyciężona, kłopoty znikną. Nieoczekiwanie jednak odkryli, że nie mają dostępu do opisywanej rzeczywistości – że ich język zeslizguje się po niej jak po szklanej ścianie.

Najpierw opisali swoje doświadczenia w krótkich reportażach gazetywych. Potem nadeszły książki: Mariusza Szczygła *Niedziela, która zdarzyła się w środę* (1996), Ireny Morawskiej *Było piekło, teraz będzie niebo* (1999) i Lidii Ostałowskiej *Cygan to Cygan* (2000). Potem kolejne: Wojciecha Tochmana *Wściekły pies* (2007), Włodzimierza Nowaka *Serce narodu koło przystanku* (2009), Pawła Smoleńskiego *Powiatowa rewolucja moralna* (2009), Michała Olszewskiego *Zapiski na biletach* (2010), Jędrzeja Morawieckiego *Głubinka. Reportaż z Polski* (2011), Lidii Ostałowskiej *Bolało jeszcze bardziej* (2012) oraz Marcina Kołodziejczyka *B. Opowieści z planety prowincja* (2013).

W pierwszych tekstach – stanowiących układ odniesienia dla następców – reporter natrafia na opór ze strony odwiedzanego świata. Niepowodzenia poznawcze skłaniają go do zmiany postawy. Zamiast trwać przy języku własnym, zaczyna uczyć się języka polskiego od nowa:

Drugi raz trzaskał skodę po roku. Auto już wtedy ledwo jeździło. Zawieszenie rozwalone, nie opłacało się naprawiać. A w takim stanie nikt nie da dobrej ceny. Kozak poszedł do kolegi: „Nie chcesz oddać winy?” Oferta trochę krążyła po ludziach. W końcu winę skodzie dała renówka dziewiętnastka. Bili skodę na amen.³¹

³¹ W. Nowak *Serce narodu koło przystanku*, Warszawa 2009, iBooks, s. 66. Lokalizacja kolejnych cytatów bezpośrednio w tekście po skrócie SN.

Fragment powyższy pochodzi z jednego z najgłośniejszych reportaży gazetowych pierwszej dekady – zatytułowanego tajemniczo *Cała Polska trzaska* (2003). W reportażu autor pyta i słucha, ale nie rozumie („Nie rozumiem”, „Ciągłe czegoś nie rozumiałem”; SN, s. 67). Rozmówca musi mu spokojnie objaśnić, co znaczy: „dać winę” (wziąć na swoje ubezpieczenie odpowiedzialność za spowodowanie wypadku samochodowego), „trzaskać samochód” (aranżować wypadek samochodowy dla wyłudzenia odszkodowania), „zrobić rozkradzież” (okraść własne auto), „bić centralnie” (ustawiać zderzenie czołowe), „niebitel” (samochód bezwypadkowy). Nie jest to – wbrew pozorom – po prostu słownik synonimiczny względem oficjalnego. To język, który stopniowo wypełnia świat – stwarza rzeczy, określa miejsce w rzeczywistości, wytwarza więzi komunikacyjne.

Inni mieszkańcy przedstawiani w książkach nie radzą sobie tak dobrze, jak „trzaskacze”. Poznajemy rodzinę, która wyliczyła, ile lat może jeszcze przeżyć, zanim skończą im się pieniądze, ponieważ nie mają szans na zatrudnienie, a żyją z odprawy, którą żona otrzymała ze zlikwidowanej fabryki (Szczygieł); albo kobietę, która – nie mogąc dłużej znieść braku instytucjonalnego wsparcia – popełniła samobójstwo, skacząc z dachu razem z niepełnosprawnym synem (Nowak); albo młodzież, która ma do wyboru życie na zasiłku lub złodziejskie wyprawy do Niemiec (Morawska).

Wszyscy oni również mówią w polskim – ale obcym – języku: „[...] my jesteśmy przeznaczeni do likwidacji”³²; „[...] my tu wszyscy na wymarcie, wszyscy pegeerowcy. Taki jest plan” (Nowak, SN, s. 162). Zdania te – podobnie jak mowa tajemna specjalistów od lipnych wypadków – również wyrażają coś trudno zrozumiałego: oto pracownicy zwolnieni z fabryki w dużym mieście oraz mieszkańcy wsi, w której zlikwidowano państwowe gospodarstwo rolne, mówią, że rząd polski czeka na ich śmierć. Aby ten język zrozumieć, zrekonstruować jego reguły i skryte w nim całościowe spojrzenie na świat, autorzy musieli posłużyć się chwytem wyobcowania swojskości. W rezultacie reporter stawał się **etnografem swojskości**³³. Taka etnografia inności bliskiej wymaga umiejętności dziwienia się temu, co macierzyste. Wymaga potraktowania kultury własnej (w tym przypadku polskiej) jako kultury obcej.

32 M. Szczygieł *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, 1996; Czarne, Wołowiec 2011, s. 10.

33 W recenzji antologii reportażu *Cała Polska trzaska* (2005) Joanna Tokarska-Bakir stwierdziła, że antropologia nastawiona na współczesność sięga po te same narzędzia literackie, co reportaż – „eksponowanie detalu, niedopowiedzenie, ironię, cytata, niekiedy pastisz” (J. Tokarska-Bakir *Cała Polska trzaska*, „Gazeta Wyborcza” z 20.06.2005).

Wypracowanie tej metody otworzyło przed reportażem – powstającą na oczach wszystkich, ale przez niewielu widzianą – peryferyjność. Intuicyjnie i trochę po omacku reporterzy odkryli w drugiej połowie lat 90., że jest ona stanem zależności (ekonomicznej, kulturowej, politycznej) powstającym w wyniku nierównych relacji wytwarzanych przez centrum. Zrozumienie procesu popadania w zależność wymagało od autorów nauki nowej rzeczywistości, a opowieść o nauce wpleciona w tekst wzmacniała wiarygodność przekazu. Obie kwestie uzasadniały zmiany w poetyce reportażu: zamiast fabuły autorzy przedstawiali afabularną niezmiennosc, atrakcyjne wydarzenia zamienili na trywialną codzienność pozbawioną akcji, a zamiast atmosfery finalnej nadziei na zmianę i oczyszczenie zostawiali czytelnika w stanie nieokreślonego przybrudzenia.

Odkrycie obcości tego, co swojskie zadecydowało o narodzinach nowej metody reportażowej. Po pierwsze, reportaż przedstawiał rzeczywistość, a zarazem mówił o **warunkach powstawania rzeczywistości**. Po drugie, przestał być nośnikiem języka pozwalającego opisać świat – stawał się opowieścią o języku jako warunku dostępu do świata i narzędziu jego stanowienia. Po trzecie, najważniejszymi faktami reportażu stały się społeczne poglądy, obyczajowość i emocje (zwłaszcza uczucia rezygnacji, rozpacz, wściekłości, frustracji). Po czwarte wreszcie, nowa metoda pociągała za sobą zmianę funkcji reportera. Nazwał ją Włodzimierz Nowak w reportażu opisującym nagły przeskok od spotkania ze skrajnie biednymi ludźmi na wsi do rodzinnych zakupów w wielkomińskiej galerii handlowej; uświadomiwszy sobie bezmierny dystans między światami, pyta: „**Jak to przetłumaczyć** [wyróż. – P.Cz.]” [SN, s. 249-250]. Nowa funkcja reportera polegała właśnie na tym, że stawał się on tłumaczem. Jako tłumacz opowiadał, na swoim przykładzie, o tym, jak „zawiózł” do swojskiego-obcego świata własny język i jak za sprawą owego języka nie mógł zrozumieć napotkanej rzeczywistości; dalej przedstawiał proces nauki języka jako warunku rozumienia i konfrontował to z językiem czytelnika. Przekazywał więc odbiorcy opowieść o prawdziwych światach (miasteczka, ludzie, fabryki), które dla reszty społeczeństwa nie istnieją bądź istnieją w postaci niedostatecznie ważnej. Operacja literacka (cytowanie i tłumaczenie cudzych wypowiedzi) naruszała warunki rozumienia – czyli odsłaniała (polityczne, kulturowe, ekonomiczne) mechanizmy stanowienia granic, oddzielania światów, wzmacniania podziałów.

Dzięki temu odkryciu reportaż stał się maszyną empiryczno-narracyjną do ukazywania światów znajdujących się tuż obok, a zarazem nieprzenikalnych, zamkniętych, oddzielonych od reszty barierą zależności. Prowincja we

wczesnych doniesieniach Szczygła, Nowaka i Ostałowskiej, partia polityczna albo społeczność chóru u Kąckiego, tradycyjna rodzina u Surmiak-Domańskiej, szpital i dom dziecka u Kopińskiej to wycinki rzeczywistości, które pozostają prawdziwe, bo sprawdzalne³⁴. Zarazem reportaże oprócz samych społecznych światów i nauki ich rozumienia przekazały coś więcej. Odsłoniły mianowicie faktyczność – będącą rzekomym celem dążeń reportażu – jako rezultat działania zróżnicowanych reżimów wytwarzania rzeczywistości. Kluczowym zadaniem reportażu okazuje się więc w ostateczności rozkład faktów.

Abstract

Przemysław Czaplinski

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

An Orientation Genre: Polish Reportage at the Turn of the Twenty-First Century

Czaplinski presents a brief history of Polish reportage from the 1990s until the end of the 2010s. There are three ways in which reportage became an orientation genre or a point of reference in these two decades: as a genre combining literature and fact, it became a capacious and fuzzy form; reportage advanced and eventually attained equality with fictional literature, thus becoming an indicator of changes in cultural hierarchies, reading preferences and the literary system; finally the dual qualification of truth and fabrication allowed reportage to locate itself in the centre of the genre system, between the poles of "pure document" and "pure fiction".

Keywords:

reportage, orientation genre, literature and fact; Polish school of reportage

34 Na faktografii i związanej z tym mocnej interwencji w rzeczywistość społeczną skupia swoje omówienie Bernadetta Darska – zob. teŹe *Młodzi i fakty. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM, Olsztyn 2017.