

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

Reportaż : wokół pochodzenia, definicji i podziałów

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 7/2, 3-27

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

II. DZIENNIKARSTWO

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

REPORTAŻ WOKÓŁ POCHODZENIA, DEFINICJI I PODZIAŁÓW

Tekst, którego lekturę Państwo rozpoczynają, ma określone założenia. Zgodnie z jego edukacyjnym kredo, ograniczam kontrowersyjne sądy na rzecz w miarę powszechnie uznanych. Z analogicznych względów nie ma tu zbyt wielu przykładów, a nade wszystko poglądów, sugestii i opinii, będących rezultatem obcowania z polskim reportażem. Jako swoisty suplement podam na początku informację, iż niemal równocześnie z tą pracą powstaje inny tekst, będący wynikiem takich właśnie osobistych przeżyć i doznań, egzemplifikację zaś stanowią tam w z a s a d z i e wyłącznie reportaże radiowe, wyemitowane na przestrzeni ostatnich trzech lat, tj. lat 2001–2003; w z a s a d z i e – bowiem cenne uzupełnienie stanowi pięć wyemitowanych wcześniej reportaży¹, prezentujących polskich laureatów konkursu *Premios Ondas*. Tyle tytułem zachęty dla tych, którzy szczególnie zainteresowaliby się reportażem radiowym – najslabiej zresztą do tej pory opisanym.

Niniejszy szkic, poświęcony prezentacji trzech podstawowych typów reportaży: **prasowego**, **radiowego** oraz **telewizyjnego i filmowego** (czyli wizualnego), ze względu na swój charakter, został opatrzony stosunkowo bogatą bibliografią, uwzględnioną w przypisach. Stwarza to bowiem perspektywę w miarę łatwego poszerzenia wiedzy na interesujący nas tu temat i dogodną możliwość dotarcia do całej wypowiedzi oraz chroni czytelnika przed sytuacją, w której jest skazany na lekturę cytowanych wyimków bez szansy łatwego poszerzenia kontekstu. Czas jednak zakończyć uwagi wstępne i przejść do rozważań bardziej szczegółowych.

Najstarszym z wymienionych typów jest oczywiście (kolejność wyznacza tu po prostu data powstania poszczególnych mediów) reportaż prasowy.

¹ Są to cztery reportaże z lat 1998–1999 oraz jeden z roku 1974.

Nie jest już jednak równie oczywista odpowiedź na pytanie, kiedy można mówić w piśmiennictwie polskim o jego początkach. Różni autorzy widzą bowiem rzecz odmiennie. Autorka znamiennej zatytułowanej książki „*Reporteryje*” i *reportaże...*”, Jolanta Sztachelska, sądzi np., że korzeni reportażu można szukać w dokumentarnych tradycjach prozy polskiej XIX w., choć i ona przyznaje, że gatunek ów osiągnął „dojrzałość i społeczne uznanie dopiero w naszym stuleciu”².

Kwestia cofnięcia się – bardziej lub mniej odległego – w czasie jest oczywiście względna; wszak niektórzy początków noweli jako gatunku doszukują się w *Metamorfozach* Owidiusza, gdy innym wystarczy sięgnięcie po *Dekameron* Boccaccia, jeszcze inni zaś za w pełni ukształtowane uważają zgoła dopiero teksty powstałe w ramach XIX-wiecznego realizmu. Podobnie ma się rzecz z reportażem; chcąc zaś uniknąć zarzutu Andrzeja Staniszewskiego, który twierdził, że „rozważania o reportażu [...] cechuje niezrozumiała ahistoryczność”³, choćby najkrócej zaprezentuję możliwe do przyjęcia jego początki.

O korzeniach sięgających XIX w. (szczególnie jego drugiej połowy) wspomniano przed chwilą. Wszakże prapoczątków reportażu Krzysztof Kąkolewski chce się doszukiwać już „w opowiadaniach kupców, żeglarzy, podróżników, rycerzy, w listach, będących źródłem informacji dla całych grup ludzi (dwór, gildia kupiecka), a opisujących ważne wydarzenia. Są tacy, którzy nazywają reportażami pisma Cezara czy *Zagładę Pompei* Pliniusza Młodszego – pisze dalej – inni uważają za prekursora reportażu Ibrahima Ibn Jakuba, jeszcze inni Marco Polo z jego *Opisaniem świata*. Antologia reportażu Snydersa i Morrisa zaczyna się *Spaleniem czarownicy* (r. 1587)”⁴. Właściwy czas dla reportażu nadszedł jednak, jak się wydaje, z powstaniem rynku światowego i rozwojem komunikacji masowej. I tak jak szybki rozwój prasy spowodowany był głodem informacji, tak ten sam głód „wiadomości prawdziwej”, ale już niezredukowanej do suchej notatki, lecz bodaj bliższej niekiedy formą noweli, zrodził nowoczesny reportaż. Czesław Niedzielski stanowczo stwierdza, iż „reportaż jako samoistne zjawisko [...] ukształtował się dopiero w XX w.”⁵, choć pojawiły się i takie sądy (prawda, że zdecydowanie mniej liczne) jak ten, prezentujący rozważania jednego z klasyków, Edwarda Grossmana, a pochodzący z... 1974 r.: „w **minionym dziesięcioleciu** [podkr. moje – E.P.-O.] nastąpił rozkwit kontrowersyjnego gatunku reportażu...”⁶.

² J. Sztachelska, „*Reporteryje*” i *reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997, s. 185.

³ A. Staniszewski, *Życie w parterze. Szkice o młodym reportażu*, Warszawa 1987, s. 5.

⁴ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Teoria i praktyka dziennikarstwa*, Warszawa 1964, s. 114.

⁵ Cz. Niedzielski, *Reportaż*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 281.

⁶ E. Grossman, *Nowe dziennikarstwo*, „Dialogue – USA” 1974, nr 2, s. 43.

Za ojca nowoczesnego reportażu uważa się powszechnie Egoną Ericha Kischę. W Polsce chwałę twórcy „prawdziwego” reportażu cieszy się Melchior Wańkowicz, który sam zresztą skonstatował, iż reportaż jest stary jak mowa ludzka. „*Reporto* – znaczy «odnosić» – stwierdzał – na przykład jakieś zdarzenie do świadomości ludzi, którzy tego zdarzenia nie widzieli”⁷.

„Autentyzm”, „literatura faktu”, „nowy realizm” bywał też w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym częścią programów artystycznych, a niejaka „reportażowość” stawała się postulowaną metodą. Stosunkowo najdokładniej i najpowszechniej gatunki reportażowo-dziennikarskie w okresie dwudziestolecia międzywojennego (wraz z udaną chyba próbą ich typologii) przedstawiła w swej pracy Hanna M. Małgowska⁸. Jakikolwiek by jednak nie padały propozycje ustalenia daty granicznej, jest dla mnie niewątpliwe, że w dwudziestoleciu międzywojennym można już w Polsce wskazać na teksty mające charakter reportażu w jego ukształtowanej, nowoczesnej formule. Wedle Kąkolewskiego, w Polsce międzywojennej reportaż uprawiali, zyskując poczytność i rozgłos, m.in. Arkady Fiedler (*Kanada pachnąca żywicą*), Ksawery Pruszyński (*W czerwonej Hiszpanii*), Konrad Wrzos (*Oko w oko z kryzysem*), Helena Boguszevska, Irena Krzywicka, Wanda Melcer, Aleksander Janta-Połczyński i Ewa Szelburg-Zarembina. Niedzielski znacznie wydłuża tę listę, wymieniając też pierwszych teoretyków i krytyków reportażu, do których zalicza m.in. Ignacego Fika, Karola Irzykowskiego, Stefanię Skwarczyńską czy Aleksandra Wata.

Na rozwój reportażu niewątpliwie wywarła też wpływ wojna. Wprawdzie część badaczy (Niedzielski) traktuje *Dywizjon 303* Fiedlera czy *Bitwę o Monte Casino* Wańkowicza jako połączenie reportażu z prozą fabularną, dla innych jednak (np. Kąkolewski) „największe reportaże Wańkowicza powstały w czasie wojny i na emigracji (*Hubalczycy*, *Westerplatte*, *Ziele na kraterze*). Podobnie *Droga wiodła przez Narwik* Pruszyńskiego czy *Dywizjon 303* Fiedlera. W Polsce powojennej, po zamknięciu F. Gila, od 1948 r. reportaż zanika; w latach 1955–1957 nabrał on szczególnego znaczenia na łamach „Po prostu”, „Nowej Kultury”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Świata” i „Sztandaru Młodych”. „Odnowiony [...] wywarł bezpośredni wpływ na wydarzenia rozgrywające się w kraju, przygotowując do przemian przedpaździernikowych 1956 r. i popaździernikowych”⁹.

Nie sposób w przyjętych tu ramach pomieścić nie tylko wszystkich, ale bodaj najbardziej liczących się twórców reportażu. Przykładowo Kąkolewski,

⁷ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy (o reportażu)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1961, z. 1–2, s. 92.

⁸ Por. H. M. Małgowska, *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (Próba typologii)*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, Wrocław 1963, s. 193–200.

⁹ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 931.

wymieniając wpraw M. Jarochońską i J. Kuśmierka (notabene ten ostatni jest patronem – obok W. Zadrowskiego – konkursów „Polska i świat”, nagradzających corocznie najlepszy reportaż... radiowy) jako tych, którzy odnowili reportaż, pisze dalej:

Do znaczącej w życiu społecznym i literackim zbiorowości należeli: W. Adamiecki, J. Ambroziewicz, O. Budrewicz, K. Dziewanowski, W. Giełżyński, W. Górnicki, E. Hołda, K. Jagiełło, A. Jarocki, R. Kapuściński, R. Karaś, S. Kozicki, H. Krall, K. Krzyżagórski, J. Lovell, A. Mularczyk, E. Redliński, J. Rolicki, J. Roszko, A. Rowiński, B. Seidler, A. Strońska, T. Strumf, J. Stwora, M. Szejnert, J. Szperkowicz, L. Wolanowski, R. Wójcik. [...] Później debiutowali: E. Berberysz, W. Budzyński, J. Jankowska, K. Kozłowski, W. Łuka, M. Miklaszewska, J. Niczyporowicz, J. Snopkiewicz, J. Siedlecka, T. Torńska [...] oraz trójka autorów *Konspiracy*: M. Łopiński, M. Wilk i M. Koskita [Z. Gach]. [...] Reportaż podróżniczy uprawiali K. Baranowski, A. i Cz. Centkiewiczowie, A. Fiedler, W. Korabiewicz. Nurt historyczny reportażu odkryty przez M. Brandysa kontynuują C. Chlebowski i B. Wachowicz. [...] Reportaż uprawiali jako gatunek uboczny prawie wszyscy beletryści oraz pisarze, znani później też jako działacze społeczni: S. Bratkowski, A. Małachowski, Z. Kubikowski. [...] Wśród pięciu przedstawicieli literatury faktu wymienia się: M. Wańkowicza. [...] M. Brandysa, H. Krall [...] R. Kapuścińskiego [...] oraz K. Kąkolewskiego”¹⁰.

Jacek Snopkiewicz z kolei, w swej „rundzie reporterów” *To ucho* prezentował: Stefana Kozickiego, Józefa Kuśmierka, Jerzego Lovella, Janusza Roszko, Krzysztofa Kąkolewskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Tadeusza Strumffa, Aleksandra Rowińskiego, Janusza Rolickiego, Romualda Karasia, Hannę Krall i – niejako w charakterze suplementu – trzech, wtedy (1980) bardzo młodych: Barbarę Łopieńską, Ewę Szymańską i Mariusza Ziomeckiego. Ledwie trzy lata później, w swej książce *Reporterów sposób na życie* Marek Miller, powtarzając tylko pięć spośród wybranych przez Snopkiewicza nazwisk uzupełnił listę swoich gości o Jacka Stworę, Małgorzatę Szejnert, Wiesława Górnickiego, Stefana Kozickiego, Ryszarda Wójcika i Andrzeja Makowieckiego.

Warto od razu zaznaczyć, że niektórzy z wymienionych (np. Jankowska, Stwora czy Torńska) uprawiali, bądź ciągle jeszcze uprawiają, sztukę reportażu radiowego, inni – w różnym czasie – znaleźli swe miejsce w telewizji (np. Ambroziewicz, Łuka, Snopkiewicz), jeszcze inni zaś odeszli – na stałe lub tylko na pewien czas – z zawodu dziennikarskiego, np. na rzecz polityki (Dziewanowski, Górnicki, Małachowski) lub filmu i teatru – także radiowego (Stwora, Mularczyk). Listę twórców reportażu można by oczywiście dalej modyfikować (by wspomnieć np. poglądy, a zwłaszcza periodyzację, proponowaną przez cytowanego tu już Niedzielskiego), a także uzupełniać, przywołując choćby tylko wykaz nazwisk autorów reportażu analizowanych przez Jadwigę Litwin w jej pracy *Styl i język polskiego reportażu*. A cóż

¹⁰ *Ibidem*.

mówić o młodych i najmłodszych? Pozostajmy więc przy przyjętych już ustaleniach.

Kwestie definicji reportażu czy – szerzej – jego wyznaczników, a więc relacji między autentyzmem a literackością (czy – w przypadku radia i telewizji – artystycznym wyrazem), a także niejaki zawieszenie tego gatunku między dziennikarstwem a sztuką, to kolejny kompleks zagadnień.

Nie bez racji np. Kąkolewski utrzymuje, że nie ma jednej, naprawdę powszechnie uznanej definicji, co wpływać może ze zmienności definiowanego przedmiotu opisu i ze zmienności świadomości teoretycznej. I choć nie przeszkadza mu to formułować własnej quasi-definicji, to jego spostrzeżenie, że badana materia z trudem daje się dookreślić, wydaje się trafne, skoro zarówno Leon Cieślak, jak i Kazimierz Wolny poprzedzają swe właściwe rozważania okazłą prezentacją sądów cudzych. O ile Wolny w swej antologii poświęconej reportażowi, w części o znamienym tytule *Wyznaczniki i próby zdefiniowania reportażu*, prezentuje jedenaście tekstów teoretyków i „praktyków” reportażu¹¹, o tyle w podrozdziałach pochodzących z jego późniejszej pracy *Reportaż – jak go napisać?* zatytułowanych: 1. *Definicja...*, 2. *Granice...* i 3. *Literackość reportażu* można skonfrontować poglądy na tę kwestię już trzydziestu badaczy i czynnych twórców tego gatunku¹². Sam Wolny decyduje się jednak raczej na wyszczególnianie elementów, które reportaż winien zawierać, nie na jego zwartą definicję, wyznając zresztą, iż choć „od lat międzywojennych do chwili obecnej na temat reportażu, jego teorii, literackości i problemów metodologicznych toczą się dyskusje, [to] dotychczas nie ustalono jednoznacznie pojęcia reportażu. Ilu twórców i teoretyków, tyle określeń opartych na wielu różnych kryteriach”¹³. Podobny pogląd zdaje się też wyznawać np. Jacek Maziarski, który swe obszerne i cenne studium *Anatomia reportażu*¹⁴ również otwiera przeglądem istniejących stanowisk; jeśli więc nie jest to nawet praktyka powszechna, to w każdym razie co najmniej nieodosobniona.

Na pewne pokrewieństwa, tak z powieścią (czy raczej nowelą), jak i z dziennikarstwem, zwracano uwagę w zasadzie od początku. Już Grossman twierdził np., że reportaż „posługuje się techniką powieści, ale z większym zagęszczeniem szczegółów społecznych niż na ogół beletrystyka współczesna”¹⁵. Maziarski kontynuując tę myśl pisał, iż reportaż „realizując właściwe gatunkom dziennikarskim zadania poznawcze i propagandowe, posługuje się niektórymi środkami artystycznymi oraz środkami oddziaływania emoc-

¹¹ Por. *Reportaż*, wybór, oprac. i słowo wstępne K. Wolny, Rzeszów 1992, s. 9–123.

¹² Por. K. Wolny, *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów 1996, s. 11–26.

¹³ *Ibidem*, s. 12.

¹⁴ Por. J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1996, s. 11–38.

¹⁵ E. Grossman, *op. cit.*, s. 43.

jonalnego charakterystycznymi dla gatunków literatury i sztuki”¹⁶. Andrzej W. Pawluczuk przypomniał z kolei, że „początki żywego do dziś sporu o to, czy reportaż można zaliczyć do literatury pięknej [...], czy też pozostaje on jedynie techniką zapisu informacji [...], sięgają lat międzywojennych, kiedy to [...] toczyły się na ten temat najwyższe dyskusje”¹⁷. Węgierski badacz Mojmir Grygar problem przynależności reportażu do literatury rozstrzyga następująco:

Rozwój literatury XX w. wykazał, że reportaż miał nie tylko wpływ na rozwój współczesnej literatury, lecz w pewnych wypadkach stał się również częścią składową prozy artystycznej. Zbliżył się czasem do opowiadania, ale z zasady mniejszy nacisk kładł na akcję, większy natomiast na analizę i charakterystykę poszczególnych zjawisk [...]. Uogólnienie artystyczne w reportażu różni się [bowiem] od zwykłego powieściowego traktowania rzeczywistości przede wszystkim tym, że w reportażu obowiązuje bezpośrednie ustosunkowanie się do konkretnych faktów życiowych. Przedmiotem przedstawienia reportażu są rzeczywiste wydarzenia, ludzie, środowisko¹⁸.

Wybitny polski „praktyk” reportażu, Jacek Snopkiewicz, stał z kolei na stanowisku, że „sam reportaż wyrządził sobie wiele razy krzywdy, kreując się na literaturę faktu...”¹⁹, natomiast Cieślík – autor znaczącej pracy pod skromnym tytułem *Uwagi o reportażu* utrzymywał, że „reporter posługuje się tymi samymi artystycznymi środkami wyrazu [...] co prozaik. Reportaż różni jednak od opowiadania przedmiot i punkt wyjściowy. Reportaż opiera się na konkretnych [wszystkie podkr. autora] faktach, wydarzeniach, mówi o realnych, konkretnych ludziach. Punktem wyjściowym dla reportażu są fakty. Poza tym – reportaż jest oczywiście nie tylko informacją o faktach – jeśli jest to nawet informacja przekazana przy pomocy artystycznych środków wyrazu. Tak więc reportaż posiada swoisty charakter, jest formą dziennikarską, lecz duży zespół cech zbliża go do literatury”²⁰. Słowem – jak to krótko i celnie ujął Kąkolewski – „od literatury pięknej oddziela reportaż wymóg autentyzmu, od dziennikarstwa – piękno formy”²¹.

Uważany za ojca reportażu Kisch już w roku 1929 głosił kategorycznie: „Powieść nie ma przed sobą żadnych perspektyw, w przyszłości nie będzie powieści, to znaczy książek z wymyśloną akcją [...]. Właśnie reportaż jest problemem chwili. Sądzę, iż przyjdzie czas, gdy ludzie zechcą czytać jedynie

¹⁶ J. Maziański, *Reportaż*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Wrocław 1976, s. 214.

¹⁷ A. W. Pawluczuk, *Reportaż jako śmierć literatury*, „Kontrasty” 1978, nr 3, s. 34.

¹⁸ M. Grygar, *Reportaż jako gatunek literacki*, [w:] *Styl i kompozycja*, Wrocław 1965, s. 285.

¹⁹ J. Snopkiewicz, *To ucho! Runda reporterów*, Warszawa 1980, s. 150.

²⁰ A. Cieślík, *Uwagi o reportażu*, „Biuletyn Naukowy Zakładu Badań Prasoznawczych” 1958, nr 2/18, s. 4.

²¹ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury...*, s. 932.

prawdę o otaczającym ich świecie”²². Istotnie – w latach sześćdziesiątych XX w. reportaż zaczął odnotowywać na świecie swoją przewagę na rynku czytelniczym nad beletrystyką. Wpłynęło na to, jak się zdaje, co najmniej kilka czynników, a to: 1^o okoliczności zewnętrzne, historyczne (przeżycia z okresu II wojny światowej spowodowały, że „życie przerosło fikcję”), 2^o czynniki rodem ze świata nadawców (pojawily się pokolenia autorów nie pokładające w świecie fikcji wystarczającego zaufania, ani nie znajdujące tam dostatecznej inspiracji), 3^o dała się zaobserwować swoista autodestrukcyjna prozy fabularnej oraz – *last, but not least* – 4^o przybyły nowe pokolenia czytelników, szukające w lekturze nie tylko przyjemności, choćby najbardziej artystycznej, lecz także wiedzy oraz informacji. Badania z początku lat siedemdziesiątych polskiego rynku czytelniczego, przeprowadzone przez Elżbietę Wnuk-Lipińską, nie wskazują jednak na aż tak wielkie sukcesy tego gatunku w naszym kraju – przynajmniej wówczas. Wedle jej badań, osoby, które wypożyczyły na badanym terenie choć jeden reportaż stanowiły wprawdzie 20%, ale już „osoby, które wypożyczyły minimum trzy reportaże, stanowiły jedynie 4% [...] wszystkich czytelników”²³.

Kolejny wyznacznik gatunkowy to problem fikcji czyli inaczej – autentyzmu. Reportaż usuwa fikcję *sensu stricto*, wyklucza zmyślenie. Fikcja pod piórem reportera jest przyznaniem się do nieumiejętności czy niemożności zdobycia faktów. Jest też nadużyciem konwencji. Wymóg autentyzmu dotyczy także innych rodzajów współczesnych reportaży, właściwych innym mediom. Jadwiga Jankowska w swej *Internetowej szkole reportażu* opisuje próbę połączenia przez szwedzką reporterkę radiową sfery i celów czysto prywatnych ze sprawami zawodowymi. Owa próba przyniosła autorce reportażu – przynajmniej w sensie osobistym – porażkę. „Wprawdzie powstał reportaż, [ale] została przekroczona pewna granica profesjonalizmu”²⁴ – konkluduje autorka *Internetowej szkoły*... Wymóg autentyzmu niesie i inne zagrożenia, komplikacje, ale i swoiste szanse. „Są zdarzenia, które tworzą idealną niemal strukturę – zauważa Kąkolewski – Reportaż (*story*) opowiada często o faktach tak niezwykłych, że tylko metryka jego autentyczności, gwarancja sprawdzalności, użycie nazw, nazwisk i dat pozwala w nie uwierzyć. Zdarzają się «fabuły życiowe» skonstruowane bezbłędnie”²⁵. Problem przenikania także, by tak rzec, w drugą stronę, tj. przeniesienie wszelkich środków, jakimi posługuje się literatura operująca fikcją (dialogu,

²² E. E. Kisch, *Powieść i reportaż*, „Kontrasty” 1978, nr 3, s. 27.

²³ E. Wnuk-Lipińska, *Spoleczne funkcje reportażu*, Tekst wygłoszony w ramach konferencji *Życie literackie w Polsce w okresie 1863–1973*, Warszawa, 14–16 X 1974, s. 11.

²⁴ J. Jankowska, *Internetowa szkoła reportażu*, www.radio.com.pl/reportaz/szkola_reportazu (lekcja 1).

²⁵ K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2, s. 267.

obrazu etc.) do literatury faktu, może być – i bywa²⁶ – przedmiotem odrębnych, często obszernych i bardzo głębokich, rozważań. Klasycznym reprezentantem takich poglądów wśród wybitnych twórców współczesnego reportażu jest np. Jerzy Lovell. Jak pisała o nim Maria Marcjan, „do najbardziej znamiennych [jego] przekonań, znajdujących oparcie w uprawianej przez niego twórczości, należy przeświadczenie autora *Koncertu na elektrony* o równouprawieniu, a właściwie niezbędności występowania tzw. «elementów literackich» w reportażu mającym ambicje nie tylko szybkiego i dokładnego poinformowania czytelnika, ale także szerszego oddziaływania publicystycznego, czy nawet estetycznego”²⁷. W kwestii autentyczności i jego sprawdzalności Lovell wyraża bardzo ograniczony wymóg odwołania się tylko do doświadczenia ogólnego. Sprawa ta nie jest zresztą przez reporterów i badaczy rozstrzygana całkiem jednoznacznie. Mało tego – np. Maziarski, kończąc na kartach swej książki prezentację stanowisk dotyczących tego zagadnienia, pisze, iż „w świetle przytoczonych [...] opinii, kryterium autentyczności jako wyróżnika gatunku [...] wydaje się niedostateczne”²⁸, zaś jako autor hasła encyklopedycznego stanowczo stwierdza, iż „reportaż jako gatunek przedstawiający rzeczywiste fakty i zdarzenia znajduje zewnętrzny wyraz w zespole środków, mających utwierdzać odbiorców w przekonaniu o prawdziwości relacji”²⁹.

Powstaje pytanie, w jakim stopniu poczynione uwagi dotyczą także reportaży nadawanych przez radio i emitowanych w telewizji. Podkreślamy wprawdzie, że od powstania radiofonii dziennikarstwo radiowe (tyczy to zresztą także w pewnym stopniu dziennikarstwo telewizyjne) ulegało różnym przemianom. Zachodził bowiem proces dostosowywania form dziennikarstwa pisanego do potrzeb nowego środka przekazu. I tak np. „w 1923 roku Maurice Privat – jak podaje Maciej J. Kwiatkowski – stworzył *journal parle* (dziennik mówiony), który nadawała radiostacja wieży Eiffla, a następnie w Belgii Theo Fleishman rozpoczął nadawanie dziennika w ujęciu typowo radiowym [...]. Radio przejęło – adaptując do swoich wymogów formy używane przez dziennikarstwo prasowe [...], tworząc jednocześnie formy specyficznie radiowe: np. bezpośrednią relację reporterską, reportaż dźwiękowy, felieton improwizowany, magazyn dźwiękowy, «okrągły stół» (*table ronde*),

²⁶ Por. S. Morawski, *Estetyka Hegla i problem tzw. końca sztuki*, „Studia Filozoficzne” 1965, nr 1.

²⁷ M. Marcjan, *Koncepcja reportażu w twórczości Jerzego Lovella*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1975, z. 2, s. 74. Prace o charakterze naukowym z definicji nie reagują na tzw. wydarzenia z ostatniej chwili, niemniej silna jest pokusa, by zaznaczyć w tym miejscu, że wśród nominowanych do tegorocznej nagrody literackiej Nike po raz pierwszy jest kilka reportaży.

²⁸ J. Maziarski, *Anatomia...*, s. 16.

²⁹ Idem, *Reportaż*, s. 214.

migawkę dźwiękową, dźwiękowe audycje dokumentarne”³⁰. Już z tego więc choćby wynika, że wiele poczynionych dotychczas uwag o reportażu prasowym daje się odnieść do jego odpowiedników uprawianych w innych mediach. Wiele, ale nie wszystkie.

W radiu polskim lat międzywojennych toczyły się na temat reportażu ostre spory i dyskusje, co skądinąd zrozumiałe, jeśli pamiętamy, iż medium to działało w Polsce od 1925; było więc w owym czasie bardzo młode i kształtowało dopiero swą tożsamość, także gatunkową. Mimo wszystko można jednak już mówić o reportażu radiowym, a nie tylko prasowym, choć wyznać też trzeba, że nie zawsze terminem tym określano wówczas audycje, które dziś bylibyśmy skłonni tak nazywać. Dość bowiem często mianem „reportażu” ochrzczone bywały po prostu transmisje radiowe. Tak ma się rzecz, gdy czytamy np. o audycji transmitowanej z Nałęczowa, z tzw. „chaty” Żeromskiego lub tekst pod szumnym tytułem *Pierwszy reportaż radiowy z uroczystego otwarcia i poświęcenia Cywilnego Portu Lotniczego na Okęciu pod Warszawą*³¹.

Zaczął się jednak także kształtować reportaż radiowy w dzisiejszym rozumieniu; do grona jego pierwszych Wielkich należeli np. Janusz Meisner³² czy Tadeusz Strzelecki. „Szereg niecodziennych komplementów należy złożyć w pierwszej linii p. Tadeuszowi Strzeleckiemu – pisał w 1934 r. Roman Zrębowicz – którego talent reportażowy [...] zabłysnął pełnym światłem”³³. I istotnie, sędzę, że w przypadku opisywanych przez Zrębowicza reportażach z hut i z tzw. „bieda-szybów” mamy do czynienia z audycjami, które w zasadzie i dziś można by opatrzyć takim mianem. Oto bowiem fragment owej recenzji: „Słuchaliśmy [...] z wyjątkowym zainteresowaniem reportażu z hut górnośląskich. [...] Efekty dźwiękowe spletały się logicznie z żywym słowem, pełnym obrazowości i bezpośredniości. Zupełnie inny charakter miał reportaż sobotni na temat «bieda-szybów». Ten motyw polskiego życia, może najtrudniejszy, ujął p. Strzelecki nad wyraz dyskretnie, świadomie przerzetusował, zataił krzyczące akcenty i kolory, a mimo to zobrazował przed słuchaczem dantejski żywot bezrobotnych z całą ścisłością i uczuciowością. Tego rodzaju penetrację reportażową winno Polskie Radio jak najczęściej do swego programu wprowadzać”³⁴. Trudno już jednak

³⁰ M. J. Kwiatkowski, *Reporterskie formy radiowe i szkolenie reporterów i sprawozdawców radiowych*, Warszawa 1965, s. 7.

³¹ *Pierwszy reportaż radiowy z uroczystego otwarcia i poświęcenia Cywilnego Portu Lotniczego na Okęciu pod Warszawą*, „Gazeta Polska” 1934, nr 125, s. 5.

³² Ciekawe informacje na temat tego twórcy i w ogóle pierwocin reportażu radiowego zawiera moja, utrwalona na taśmie, rozmowa z Januszem Piechurskim. Szerzej wykorzystam ją w kilkakrotnie już anonsowanym artykule o reportażu radiowym.

³³ R. Zrębowicz, *Krytykujemy*, „Antena” 1934, nr 1, s. 8.

³⁴ *Ibidem*.

uznać, że mamy do czynienia z reportażem, z punktu widzenia dzisiejszych kryteriów, także w przypadku relacji z powitania ministra Becka: „Ostatni [...] reportaż p. Strzeleckiego (niedzielny), przedstawiający powitanie p. min. Becka na dworcu Głównym był wyjątkowo, że się tak wyrażę, panoramiczny. Dał bowiem słuchaczom wielki obraz radiofoniczny. Nawet zadyszany głos p. Strzeleckiego potęgował prawdę życia reportażu”³⁵. Z podobnym pomieszczeniem nomenklaturowym mamy do czynienia np. w recenzji Mariana Grzegorzcyka. Już samo stwierdzenie krytyka, iż można mówić „o mnóstwie reportażów i reportażowych pogadank”³⁶ budzi zrozumiałą niepokój. Treść recenzji tylko nas w tym utwierdza.

Bo weźmy np. wileński reportaż – pisze autor – czy był plastyczny? Ani trochę. Lepiej już może poszło z reportażem brzezińskim, ale to głównie dzięki samemu tematowi (chałupnictwo) wysoce ciekawemu. Jakże zaś przyjemnie słuchało się po zawodach w Brdujściu, zamiast dość już zbanalizowanej i niewiele dającej fotografii reportażowej dobrze ujętych i dobrze wygłoszonych refleksyj krytycznych red. Erdmana. A czyż wspomnienia prof. Siedleckiego o Asnyku nie były przykładem, czym może być artystyczny reportaż radiowy?³⁷ [podkr. moje – E.P.-O].

Trudno nam dzisiaj zatem ocenić, w jakim stopniu narzekania części ówczesnej krytyki w rodzaju: „o ile na brak reportażu i pogadank nie mogliśmy narzekać, to stanowczo trzeba się zastrzec przed szczupłością literatury pięknej”³⁸, dotyczyły istotnie omawianego gatunku; wołanie zaś Jana Emila Skiwskiego, iż „w radio coraz bardziej upowszechnia się, a nawet panoszy słowo «reportaż» używane nieraz zupełnie wadliwie”³⁹ nie było, jak się zdaje, całkiem bezzasadne. Były jednak także głosy ważne i pełne rozeznania; podjęto nawet pierwsze próby kodyfikacji.

Wspomniałam już, że traktowanie jako synonimów terminów **transmisja** i **reportaż** wcale nie było rzadkością. Ważyły tu po części okoliczności natury technicznej, acz nie tylko. Oto co pisano na początku 1937 r.:

Jeżeli reportaż ze studia można zaliczyć do kategorii felietonowej, to nazwa *felietonu ilustrowanego* odpowiada reportażowi, na którego marginesie kreśliły te uwagi. Można było pójść po linii najmniejszego oporu i nadać dwugodzinną całość uroczystości, [...] na śmierć znużając słuchaczy. Można było nagrać, a potem nadać ze stilla punkt centralny uroczystości. Poprzedzony co najwyżej wstępem – co na pewno wypadłoby sztucznie i dość chaotycznie. Nie bacząc na żmudną, długą i trudną robotę przygotowawczą [...] zastosowano tu formę bodaj u nas jeszcze nie praktykowaną: reportaż ze wstawkami transmisyjnymi. I z dwóch godzin uroczystości oraz z sześciu godzin inteligentnej pracy kilkunastu osób powstała krótka trzynastominutowa doskonała audycja. Co więcej

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. Grzegorzcyk, *Słowo*, „Antena” 1936, nr 28, s. 11.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ K. Z. Siekierski, *Krytykujemy*, „Antena” 1935, nr 39, s. 12.

³⁹ J. E. Skiwski, *Krytykujemy*, „Antena” 1935, nr 41, s. 9.

– w audycji tej przeprowadzono „dowód prawdy” przemawiający za stosowaniem tej formy również w innych wypadkach, w których *reportaż ilustrowany fragmentami transmisyjnymi* [wszystkie podkr. autora] wydaje się być wskazany⁴⁰.

Pominąwszy w tym miejscu pewne przemieszanie pojęć (traktowanie wymienne określeń: **felieton** i **reportaż**) ten obszerny fragment ukazuje już jednak zarówno niemałe ambicje, jak i osiągnięcia radia w Polsce owych lat.

Rozważania Jana Piotrowskiego – notabene naczelnego redaktora tygodnika „Antena”, pisma będącego cennym źródłem wiedzy o polskim radiu w okresie międzywojennym – szły dalej. W innym szkicu, w ramach cyklicznej *Trybuny dyskusyjnej*, precyzował bowiem różnice między reportażami a transmisjami radiowymi, definiując „pięć form, pięć typów, pięć pokrewnych, chociaż tak bardzo odmiennych, rodzajów audycji aktualnych”⁴¹. Stosunkowo najbliższy reportażowi współczesnemu był – by użyć terminu Piotrowskiego – tzw. *fotomontaż płytowy*. Na koniec rozważań o wyznacznikach reportażu radiowego w piętnastoleciu 1925–1935 przytoczę próbę definicji gatunku podjętą przez bardzo zasłużonego dla krytyki radiowej dwudziestolecia – Skińskiego:

Reportaż – mimo pewnej płynności terminu, [...] zawiera dość jasną treść pojęciową: cechą naczelną reportażu jest bezpośredniość i opisowość, usiłowanie wyzbycia się wszelkich założeń, czy to metodycznych, czy ideowych, ambicja odtwarzania rzeczywistości „takiej jaką się widzi”. Tam wszędzie, gdzie broni się jakiejś tezy [...], tam nie ma mowy o reportażu⁴².

Powstaje pytanie, co można uznać za współczesny reportaż radiowy? Jaka jest jego sytuacja bytowa? Mniej więcej przed trzydziestu laty padały na temat recepcji tego gatunku bardzo gorzkie stwierdzenia. Witold Billip sformułował nawet swoistą diagnozę: „Tutaj występuje [...] sprzeczanie zwrotne: opinia między innymi i dlatego interesuje się telewizją, że o niej codziennie się mówi i pisze, a o radiu pusto i głucho. Telewizja jest niewątpliwie w modzie [...] [wszystkie podkr. autora], a radio uznaje się już trochę za «staroświeckie» [...] – Radio już nie nobilituje towarzysko”⁴³ – dopowiadał Zbigniew Wasilewski. Abstrahując od tego, w jakim stopniu pogląd Wasilewskiego jest dziś aktualny⁴⁴, stwierdzenie Jerzego Janickiego, także biorącego udział w tej dyskusji, że „prasa hołubi telewizję, a radio,

⁴⁰ J. Piotrowski, *Nowa forma reportażu*, „Antena” 1937, nr 3, s. 6.

⁴¹ Idem, *Reportaże czy transmisje*, „Antena” 1936, nr 32, s. 4.

⁴² J. E. Skiński, *op. cit.*, s. 9.

⁴³ *Reportaż literacki*, „Radio i Telewizja” 1968, nr 51, s. 4.

⁴⁴ Intuicyjny ogląd zdaje się wskazywać, że wprawdzie młodzież słucha głównie stacji komercyjnych, których programy niemal bez reszty wypełnia muzyka popularna, to jednak słuchanie pewnego typu audycji, a nawet pewnych kanałów, np. Programu II PR, w określonych przynajmniej kręgach, nobilituje.

w tym [...] wspaniałe nieraz słuchowiska i [...] reportaże [...] nie otrzymują nawet notatki”⁴⁵ (nawet wobec chwilowego braku „Anteny”, kontynuującej tradycje międzywojenne) na szczęście nie jest do końca prawdziwe. Dodatki weekendowe do „Rzeczpospolitej” i „Gazety Wyborczej”, choć z nazwy telewizyjne, dezaktualizują, przynajmniej w pewnym stopniu, diagnozę sprzed ponad ćwierćwiecza. Janicki, uważający zresztą reportaż za „najbardziej specyficznie radiowy gatunek” wyraził w tej samej dyskusji pogląd, iż „robi się w ogóle wszystko co można, żeby twórczość reportera była nieznana i całkowicie anonimowa, mimo o wspomnianej rangi europejskiej, która zresztą też [wszystkie podkr. autora] jest u nas faktem na ogół nieznanym”⁴⁶. Dziesięć lat później podobnego zdania był Michał Kaziów, gdy pisał: „w dyskusjach i rozprawach teoretycznych nad literackim reportażem z reguły mówi się o prasowym, telewizyjnym i filmowym, natomiast prawie pomija się milczeniem istnienie reportażu radiowego”⁴⁷.

W tym względzie nieco zmieniło się działanie samego radia, choć nie tylko radia. *Studio Reportażu i Dokumentu*, przykładowo, prezentuje i popularyzuje dzieła pretendujące do nagrody i nagradzane w ramach wspomnianego tu już, corocznego konkursu *Polska i Świat*. Do opinii publicznej docierają też (inna rzecz czy wystarczająco) osiągnięcia Polaków jako twórców nagradzanych na międzynarodowych festiwalach *Premios Ondas*; od kilku lat jeden przedstawiciel naszego kraju zasiada też w jury (aktualnie jest to Janina Jankowska, kierująca *Studiem Reportażu...* w Polskim Radiu). Ma więc reportaż radiowy znaczące osiągnięcia. W jakim stopniu różni się od tego z lat międzywojennych? Czy ma własną definicję, swoje wyznaczniki gatunkowe i granice? Podobnie jak w przypadku reportażu prasowego, sprawa nie jest prosta ani jednoznaczna.

Reportaż radiowy, jak już zaznaczyłam, wywodzi się z transmisji i sprawozdania. Tamte audycje nie mają jednak walorów artystycznych, lecz czysto dziennikarskie, publicystyczne. W ramach transmisji słyszymy nieraz dźwięki (z pleneru, stadionu, sali obrad), które uwiarygodniają relację. W reportażu, dziele, przynajmniej w założeniu, artystycznym – jak trafnie zauważa Kaziów – „dźwięki te pełnią funkcję narracji, ułatwiają konstatację miejsca akcji, dynamizują reportaż. [...] Toteż owo «zapożyczenie» z transmisji powoduje, że słuchacz reportażu artystycznego utożsamia czas jego nadania z czasem wydarzeń. Jednak zgodność czasowa jest niemożliwa [...], dopiero po zmontowaniu – reportaż może być nadany na antenie”⁴⁸.

⁴⁵ *Reportaż literacki*, „Radio i Telewizja” 1968, nr 50, s. 2.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ M. Kaziów, *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3, s. 36.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 37.

Montaż, m.in. ze względów czysto technicznych, nie był, jak się wydaje, elementem *sine qua non* radiowego reportażu lat międzywojennych, tymczasem jest on dziś niewątpliwie jednym z czynników pozwalających osiągnąć „wielowymiarowość” reportażowi radiowemu. Jak bowiem pisał Kwiatkowski: „Reportaż dźwiękowy, w którym słowo ma nie tylko walor tekstu, lecz także interpretacji, w którym ze słowem współdziała muzyka i efekt akustyczny, podlega tym wymogom estetycznym w jeszcze większym stopniu niż reportaż pisany. Reporter radiowy musi opanować większą paletę środków wyrazu niż jego kolega z prasy”⁴⁹. Na rolę efektów akustycznych zwracano uwagę także przy rozdaniu nagród za reportaże w edycji konkursu „Polska i świat 2002”. Janusz Deblesen wyrażał zresztą żal, że ich funkcja zdaje się maleć w ostatnich latach. Ten żal i to oczekiwanie potwierdzałyby zatem w jakimś stopniu hipotezę, iż ciągle zachowała aktualność quasi-definicja Kaziowa, że „każdy artystyczny reportaż w swej strukturze przypomina oryginalne mikrosluchowisko, w którym występują: żywy, bezpośredni dialog lub monolog, akcja miejsca i czas wydarzeń, wątki główne i uboczne – epizodyczne. Efekty akustyczne, w funkcji znaków narracji i metafory poetyckiej, stwarzają dodatkowo klimat i tło. W zależności od tematu i kompozycji – reportaż, tak jak mikrosluchowisko, może być dramatyczny lub epicki, poetycki czy prozajyczny. Ale od mikrosluchowiska różni go autentyczność”⁵⁰. Na rolę tego ostatniego elementu zwracali uwagę i inni, choć podkreślano także, że „reportaż radiowy, tak samo jak prasowy czy telewizyjny, przedstawia fragment autentycznej rzeczywistości z domieszką fikcji literackiej”⁵¹. Owa fikcyjność najczęściej była rozumiana jako rezultat okoliczności, iż reportaż jest „świadomie przygotowywany jako twór artystyczny. Przez wybór środków [...], przez sposób prowadzenia i przez montaż”⁵². Bowiem, jak trafnie konstatawał Billip, „coś niegodnego uwagi [...], gdy zostało powiedziane językiem artystycznym, [...] wówczas to samo nagle zaczyna coś znaczyć [wszystkie podkr. autora]. I to są znaczenia, to są wartości już z dziedziny sztuki [...]. Jeśli za sztukę uważamy np. film dokumentalny, to z powodzeniem można i reportaż ważyć na tej samej szali”⁵³.

Trudno oddzielić definicję, określenie wyznaczników i granic reportażu, od podejmowanych prób podziału wewnątrz gatunku. Genologia radia i telewizji, by tak rzec, rozszerzając zakres tego teoretycznoliterackiego terminu, ma już także swoje propozycje. Za dowód zaś, jak obie te sfery

⁴⁹ M. J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 22.

⁵⁰ M. Kaziów, *op. cit.*, s. 37.

⁵¹ *Ibidem*, s. 36.

⁵² *Reportaż literacki*, „Radio i Telewizja” 1968, nr 50, s. 2.

⁵³ *Ibidem*, s. 3.

(tj. precyzowanie, uściślanie elementów składowych i wyznaczników oraz delimitacja, rozbiór na podgatunki), czyli definiowanie i dzielenie, wzajemnie się przenikają niech posłuży, mówiąc nieco żartobliwie, ten szkic. W świadomości powszechnej istnieje przeświadczenie, że reportaż dzieli się na **prasowy**, **radiowy** i **telewizyjny**; znajduje to także wyraz w języku potocznym. Tymczasem nie ma jednomyślności ani powszechnej zgody również w tej sferze; odnotować wręcz można wielość poglądów, która zresztą charakteryzowała refleksje o reportażu „od zawsze”. Kąkolewski np. uważa, że „ze względu na miejsce zamieszczenia i środki wyrazu istnieją następujące rodzaje reportażu:

- 1) w prasie pisanej (pisany, fotoreportaż);
- 2) radiowy (dźwiękowy, czytany lub operujący oboma środkami);
- 3) filmowy (z dźwiękiem autentycznym lub czytany komentarzem);
- 4) telewizyjny (ze studia, wozu, na dokręcce filmowej lub operujący wszystkimi trzema elementami)”⁵⁴.

Tymczasem Wolny w swej systematyce dzieli reportaże na: pisany (tj. zamieszczony w prasie); dźwiękowy (tj. radiowy i nagrany na taśmie magnetofonowej), filmowy, telewizyjny i fotoreportaż⁵⁵. Cezary Papiernik, analizując wystąpienia na seminarium reportażyistów w Kazimierzu, dochodzi do wniosku, że „dziś praktyka kształtuje jeszcze jeden podział. Przemawia za nim взгляд użyteczności i jego istotna zaleta: oparty został na prostym i tylko jednym kryterium wyodrębnienia – środku wyrazu. Można więc mówić o reportażu: **pisany**, **dźwiękowym**, **wizualnym** [wszystkie podkr. autora]. Dla każdej z tych odmian reportażu można też znaleźć jednoznaczny odpowiednik ze względu na rodzaj percepcji:

1. Czytelnik
2. Słuchacz
3. Widz”⁵⁶.

Niby podobnie, ale nie identycznie. Owa chwiejność nomenklaturowa, niedoprecyzowanie, różne interpretacje nawet wspólnych założeń po dzień dzisiejszy trapią ustawicznie wytrwale badaczy reportażu.

Na jeszcze inny istotny aspekt zwrócił uwagę Aleksander Małachowski w przywoływanej już tu dyskusji o reportażu radiowym, przy czym jego refleksje można także zasadniczo odnieść i do reportażu telewizyjnego (wizualnego):

Reportaż radiowy tym się jeszcze różni od reportażu pisanego, że jego mecenas jest monopolistą. To, co napisane, można drukować w różnych pismach i nieprzyjęcie

⁵⁴ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Teoria i praktyka...*, s. 124.

⁵⁵ K. Wolny, *Systematyka reportażu*, [w:] *Idem, Reportaż...*, s. 137.

⁵⁶ C. Papiernik, *Bohater reportażu telewizyjnego*, Warszawa 1970, s. 16–17.

tekstu (z jakiegokolwiek powodu) przez jedną redakcję nie przesądza jeszcze losów reportażu [...], gdy poza Radiem ten gatunek twórczości nie istnieje. Więc w gruncie rzeczy o tym, czy reportaż radiowy istnieje, czy wegetuje lub rozwija się, nie decydują w tak dużym stopniu, jak w literaturze pisanej, pozycja i uzdolnienia twórcy, lecz poczucie odpowiedzialności mocnasa⁵⁷.

Kilku spośród badaczy i krytyków radiowych zaproponowało wyraźny podział reportażu na podgatunki. Od razu chcę jednak zaznaczyć, że żadna z tych kodyfikacji nie zasługuje na pełną akceptację, choć propozycja Józefa Mayena znacznie bardziej przekonuje niż propozycja Zbigniewa Lipińskiego. Ten ostatni wprawdzie, niejako asekurując się, zaznacza, że prezentowany przezeń podział przedstawiono w 1955 r. (sic!) przed Komisją Programową OIRT. Wszelako publikowana w niemal dziesięć lat później, i to w dodatku w dziele o charakterze niemal podręcznikowym, systematyka niewiele się różni i niewiele więcej wyjaśnia niż, krytykowane tu za chaos i brak precyzji, próby kodyfikacji pochodzące z lat trzydziestych XX w. Lipiński prezentuje bowiem następujący podział reportażu radiowych:

Migawka radiowa. Jest to najkrótszy reportaż radiowy, [...] obraz dźwiękowy jakiegoś wydarzenia, odtworzony na pomocą środków radiowych, tak jak kronika filmowa jest przedstawiona za pomocą środków wizualnych [...].

Złożony reportaż radiowy [...] jest bardziej rozwinięty niż migawka radiowa. Autor reportażu posługuje się takimi środkami artystycznymi, jak opis czy porównanie. Złożony reportaż radiowy jest czasem cyklem migawek, połączonych myślą przewodnią [...].

Montaż radiowy. Jest to audycja z nagrań i sekwencji obejmujących pisane reportaże literackie, z krótkich szkiców literackich, ilustrowanych efektami dźwiękowymi, podkreślającymi myśli przewodnie [...].

Transmisja bezpośrednia. Jest to najbardziej złożona forma reportażu radiowego. Odnacza się dość długim czasem trwania, bogactwem pomysłów i środków ekspresji. Jest pomysłowym połączeniem tych wszystkich najlepszych cech, które reprezentuje migawka, złożony reportaż radiowy, tekst literacki i efekty akustyczne, [...]

Reportaż problemowy. Jest to reportaż, w którym autor porusza i poddaje ocenie społeczeństwa palące, pilne problemy [...]

Reportaż opisujący wydarzenia. Podstawą [...] są fakty i wypadki, mające ważniejsze znaczenie społeczne. Ze względu na swój charakter zbliżony jest on do korespondencji [...]

Reportaż podróżniczy [...] zawiera za reguły [...] wiadomości z geografii i ekonomiki jakiegoś kraju, opowiada o jego przyrodzie, miastach i wsiach, zapoznaje z mieszkańcami, opowiada o bohaterskiej historii i zwykłych sprawach. Wykorzystuje dokumenty i pomniki kultury. [...] Żywą tkankę reportażu podróżniczego stanowią zazwyczaj spostrzeżenia z podróży, spotkania z ludźmi, rozmowy z nimi, tradycje ludowe.

Radiowy reportaż portretowy [wszystkie podkr. autora]. Ten typ reportażu ma w radiu coraz większe znaczenie [...] Ale jakże często jeszcze opowiadania o życiu, pracy, wynalazkach nowatorów przypominają życiorysy świętych⁵⁸.

⁵⁷ *Reportaż literacki*, „Radio i Telewizja” 1968, nr 51, s. 2.

⁵⁸ Z. Lipiński, *Dziennikarstwo radiowe*, [w:] *Teoria i praktyka...*, s. 189–192.

Jak widać, sam Lipiński miał pewne wątpliwości co do zasadności swego podziału. W odniesieniu do **reportażu opisującego zdarzenia** napisał: „Dlaczego te utwory dokumentarne zaliczam do reportaży? Dlatego, że autor, pracując nad nimi, szeroko wykorzystuje zasadnicze cechy i przywileje prozy reportażowej. Nie streszcza wydarzenia, lecz za pomocą środków artystycznych pokazuje daną scenę, opisuje ją obrazowo, aby słuchacz sam mógł ją przemyśleć”⁵⁹. Uwagi te można, jak sądzę, odnieść także niekiedy do **złożonego reportażu radiowego**. Obecność jednak **migawki** i **transmisji** przenosi nas, jako żywo, w świat i na poziom refleksji lat międzywojennych, gdy radio stawiało swe pierwsze kroki, zaś wyodrębnienie w tym kontekście **montażu**, zbliżonego gatunkowo bodaj do pewnego typu słuchowiska, wydaje się czystym nieporozumieniem.

Nie do końca jasny i przejrzysty, choć bezwzględnie przydatniejszy i bardziej konsekwentny niż poprzednia próba, wydaje mi się także podział **Mayena**. Nie pora tu jednak o tym dyskutować; i ten wątek przenoszę zatem do anonsowanej pracy o reportażu wyłącznie radiowym. Jest to wszakże propozycja daleko bardziej dojrzała, choć – jak każda próba systematyzacji – niejako z definicji dyskusyjna. Mayen zatem wyodrębnia, prócz **reportażu klasycznego**, **reporterskie rozmowy**⁶⁰, **reportaż bez reporterów**⁶¹, **reportaż dramatyczny**⁶² i **reportaż poetycki**⁶³. Wyróżnia również, nie oddzielany w radiofonii światowej od reportażu, tzw. **faktomontaż**⁶⁴.

Chcąc się zbliżyć do definicji i podziałów trzeciego typu reportażu, pragnę wprawdzie zaznaczyć, że – podobnie jak dotychczas – określenia **reportaż filmowy** i **telewizyjny** będę we własnych rozważaniach traktować wymiennie, czyli

⁵⁹ *Ibidem*, s. 190.

⁶⁰ „*Nie jestem pisarzem. Czytam lub gawędzę, pytam lub opowiadam*” [pisał] Diderot. Jednym z autorów, który mógłby przyjąć te słowa jako swoje motto, jest reporter rozgłośni krakowskiej, Jacek Stwora” – pisze określając ten podgatunek J. Mayen (*J. Mayen, Radio i literatura*, Warszawa 1965, s. 129).

⁶¹ „Pozbawione odautorskich informacji, opisów, komentarzy i osobnych wystąpień, składają się one – podobnie jak realistyczne utwory dramatyczne – wyłącznie z wypowiedzi. Jest to forma kłopotliwa, czasem trochę sztuczna i stosunkowo rzadko stosowana” – twierdził przed niemal pół wiekiem J. Mayen (*op. cit.*, s. 133).

⁶² „To utwór [...] w którym autor występuje nie tylko jako narrator, lecz jest jedną z działających postaci, a nawet postacią najbardziej aktywną, skupiającą w swych rękach nici wszystkich wydarzeń” (*ibidem*, s. 139).

⁶³ „Zjawiskiem niepospolitym jest [...] połączenie radiowego reportażu z liryką” (*ibidem*, s. 144).

⁶⁴ „W Anglii, podobnie jak w USA, obejmuje się go wraz ze słuchowiskami opartymi na autentycznych faktach wspólną nazwą *features*. Według rozróżnień stosowanych u nas, reportaż jest w całości utworem oryginalnym, podczas gdy za faktomontaż uważa się powszechnie, jak sama nazwa wskazuje, audycję złożoną z nagrań dokumentalnych, dokonanych ewentualnie przez kogoś innego i nawet już kiedyś nadawanych, lecz wyselekcjonowanych, zmontowanych i skomentowanych, jako jednolity utwór” (*ibidem*, s. 118-119).

– wedle przyjętej przez Papiernika nomenklatury – będą o b a te określenia traktować jako synonimy **reportażu wizualnego**. Jest to przydatne przy próbie odtworzenia quasi-definicji, choć oczywiście nie do końca możliwe do utrzymania, gdy relacjonować będą cudze sądy, szczególnie te, dotyczące podziałów w ramach gatunku.

Michał Szulczewski na czoło cech tego podgatunku wynosi, wzmiankowany wielokrotnie, wymóg autentyzmu. „Reportaż filmowy nie powinien nic dodawać do rzeczywistości, ale ją o d k r y w a ć [wszystkie podkr. autora]. Autor musi więc mieć zaufanie do widza, do jego możliwości intelektualnych, wrażliwości, umiejętności wyciągania trafnych wniosków. Ma to znaczenie również dla metody prezentowania rzeczywistości przez dziennikarza. Wymóg prawdy w reportażu bowiem dotyczyć musi – jak podkreśla – nie tylko jego przedmiotu, ale i sposobu ukazywania rzeczywistości⁶⁵. Autor reportażu telewizyjnego chce zazwyczaj nie tylko ukazywać jakiś wycinek rzeczywistości, nie tylko relacjonować jakieś zdarzenie, lecz także ma ambicje interpretatorskie. Poza wszystkim Szulczewski jest zdania, że środki, którymi przy tym rozporządza (oprócz reżyserskiego kierowania pracą kamer i ewentualnego ingerowania reportera w przebieg akcji), sprowadzają się właściwie do (raczej ograniczonej) możliwości komentowania akcji oraz do wprowadzenia do reportażu elementów filmowych.

Owo ingerowanie reportera w przebieg akcji przywołuje kolejną grupę zagadnień. Skala o b e c n o ś c i r e p o r t e r a jest rozległa: od odtwarzania faktów wyłącznie z dokumentów, poprzez obserwację (bardziej lub mniej) uczestniczącą, aż po reportaż kreowany, gdzie reporter wywołuje zdarzenia, niekiedy nawet wcielając się w jedną z postaci. Znaczną rolę odgrywa też zarówno jego osobowość, jak i osobowość b o h a t e r a (lub bohaterów) reportażu, będących niejako współautorami całości. Istotny jest – szczególnie w reportażu radiowym – ich język, osobnicze cechy, barwa głosu; w reportażu wizualnym zaś – także wygląd bohaterów, sposób ich zachowania przed kamerą etc. Wiele interesujących uwag na ten temat można znaleźć w przywoływanych już pracach. Wszystko to – mogąc stanowić interesujący przedmiot dalszych rozważań – wykracza jednak poza zakres tu tytułem ramy.

Typologia programów telewizyjnych jest wysoce niejednorodna i trudno byłoby ją tu szczegółowo prezentować⁶⁶. O różnorodności poglądów muszą

⁶⁵ M. Szulczewski, *Publicystyka i współczesność*, Warszawa 1969, s. 117.

⁶⁶ Por. np. A. Kumor, *Telewizja. Teoria – Percepcja – Wychowanie*, Warszawa 1976, s. 111–138, 261–311; idem, *W stronę telewizzda. Studia i szkice*, Wrocław 1988, s. 115–116, 128–220; W. Pisarek, *Typologia programów telewizyjnych*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1974, nr 1, s. 23–32 czy P. Wert, *Podstawy typologii widowiska telewizyjnego*, [w:] *Styl i kompozycja*, Warszawa 1965, s. 310–319.

zatem świadczyć tylko wybrane przykłady. W tłumaczonej z rosyjskiego pracy zbiorowej, wydanej staraniem Ośrodka Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych przed mniej więcej trzydziestu laty, gatunki telewizyjne są podzielone na trzy podstawowe grupy: **informacyjne**, **publicystyczne** i **artystyczne**. Można by sądzić, na podstawie tego co już wiemy o istocie reportażu, że reportaż znajdzie się, być może – ze względu na swoje walory – nawet w grupie gatunków artystycznych, a już z pewnością – wśród publicystycznych; tymczasem autorzy podziału głoszą, iż „centralne miejsce pośród informacyjnych gatunków telewizyjnych zajmuje «bezpośredni» reportaż, ponieważ koncentruje on w największym stopniu wszystkie specyficzne możliwości telewizji”⁶⁷. Jako podtypy wyróżnia się tu **reportaż transmitowany**⁶⁸, **komentowany**⁶⁹ i **organizowany**⁷⁰. Podobnie rzecz ujmuje słowacki badacz, Jan Koščo, dla którego „reportaż transmitowany bezpośrednio powinien być właśnie budowany na faktach wyjątkowych, ponieważ one stanowią o jego atrakcyjności i czynią go bardziej «telewizyjnym». Jednakże zawsze, a zwłaszcza w reportażach nadawanych w drodze bezpośredniej transmisji telewizyjnej, do ujednoznaczenia jego wymowy i wzbogacenia wartości informacyjnej niezbędna jest wypowiedź ustna”⁷¹. W zasadzie podkreślenie: „zwłaszcza w reportażach nadawanych w drodze bezpośredniej transmisji” dopuszcza możliwość interpretacji nie utożsamiającej owego reportażu z transmisją, ale dzieje się to raczej na prawach wyjątku, niż reguły. Wracamy zatem do kręgu zastrzeżeń i wątpliwości znanych nam już z rozważań nad reportażem radiowym. Tymczasem **m o n t a ż**, a więc pośrednio **k o m p o z y c j a**, decydują w istocie o ostatecznym kształcie dzieła. W odniesieniu do reportażu prasowego pisali o tym – by pozostać tylko w kręgu przywoływanych już autorów – m.in. Maziarski, Litwin i Wolny. Rzecz jednak staje się jeszcze bardziej wyrazista i uwarunkowana technicznie, gdy mówimy o mediach elektronicznych. „Dziennikarz zagęszcza elementy zapisane na taśmie magnetofonowej przez cięcia. Należy z nich teraz

⁶⁷ *Gatunki telewizyjne*, Warszawa 1970, s. 9.

⁶⁸ „Reportaż transmitowany jest to odtworzenie przy pomocy techniki «bezpośredniej» telewizji (wóz transmisyjny, półstacjonarny lub stacjonarny punkt transmisyjny) określonego wydarzenia” (*ibidem*, s. 21).

⁶⁹ „Reportaż komentowany jest to transmisja wzbogacona o jeden istotny składnik: dziennikarza telewizyjnego” (*ibidem*).

⁷⁰ „Reportaż organizowany (problemowy). W praktycznej działalności większości studiów świata powstała szczególna forma «bezpośredniej» transmisji telewizyjnej, w sposób istotny różniąca się od wymienionych. Różnica tkwi przede wszystkim w tym, że dotyczy ona wydarzenia, które nie ma charakteru spontanicznego i samoistnego, uniemożliwiającego jakiegokolwiek opracowanie twórcze poza montażem i komentarzem. [...] Tematyka organizowanego (problemowego) reportażu jest nadzwyczaj szeroka, [zaś] podstawą realizacji takich programów powinno być twórcze działanie autorskie polegające wstępnie na wyszukiwaniu tematu i obiektu, określeniu kręgu uczestników [...] i doborze materiału plastycznego” (*ibidem*).

⁷¹ J. Koščo, *Komentator i jego wypowiedź w bezpośrednim reportażu telewizyjnym*, „Biuletyn Radiowo-Telewizyjny” 1970, nr 8, s. 23.

dopiero zmontować spójną całość⁷² – pisał Wolfgang Rödel. Jankowska w swej, przywoływanej już *Internetowej szkole reportażu*, tak radziła przyszłym adeptom sztuki radiowej w lekcji 3, zatytułowanej właśnie *Montaż i dramaturgia (kompozycja)*:

Reportaż radiowy [...] jest dziełem autonomicznym, a więc skomponowanym. To znaczy, że musi mieć wyrazisty początek, środek i koniec. Jeśli tych elementów zabraknie, zrobiliście magazynową „wstawkę”. Kompozycję [...] w audycji radiowej uzyskuje się [...] przez montaż: Pierwszy etap – wstępna eliminacja. [...] Drugi etap – wybór. [...] Trzeci etap – ułożenie wybranych fragmentów w porządku logicznym. Czwarty etap – uzupełnienie nagrań „głosów” bohaterów „scenami” z życia, dźwiękami świata, w których rzecz się dzieje, narracją własną [...] ewentualnie zaznaczenie, w którym miejscu powinna pojawić się muzyka⁷³.

Montaż jest zawsze wyborem, nie dziwi więc, że i Wiesław Stradomski (w odniesieniu do reportażu wizualnego) przede wszystkim zauważał, iż „w fazie montażu następuje uporządkowanie materiału filmowego – dobór najlepszych ujęć”⁷⁴. Obszerne przytoczenia z lekcji Jankowskiej wywołują jednak na plan pierwszy kolejny duży blok zagadnień, których tu szczególnie dotychczas nie przedstawiłam. Otóż, podczas gdy w reportażu prasowym jedynym twórczym jest słowo, to już w jego radiowym odpowiedniku są to też głosy ludzkie, z ich barwą i emocjonalnym natężeniem, dźwięki i wszelkie pozasłowne elementy foniczne o zróżnicowanych funkcjach (od konkretyzacji przedstawianej rzeczywistości po walory czysto estetyczne) oraz często – muzyka. W przypadku reportażu wizualnego tło tworzą nie tylko elementy foniczne, ale i wizualne, a więc – obok obiektów i walorów wzbogacających niejako naturalnie warstwę obrazową – także rekwizyty i materiały ikonograficzne, takie jak fotografie, rysunki, mapy, listy, protokoły, książki etc. Także ta sfera czyli t w o r z y w o, to, z czego jest zrobiony reportaż, pozostaje w tym szkicu poza polem szczegółowego oglądu, choć niewątpliwie jest rzeczą wartą obszerniejszej refleksji.

Walery Pisarek, wśród kilku innych, wyróżnia też, przydatne dla nas, jak można by się spodziewać, kryterium „artystyczności-dziennikarskości”, dzięki któremu łączy wszystkie programy telewizyjne na dwie duże grupy w zależności od tego, czy te programy tworzone są przede wszystkim przez artystę, czy przez dziennikarza-publicystę. Zgodnie z tym kryterium można wyróżnić:

a) programy artystyczne, kreujące rzeczywistość, oparte na fikcji (np. spektakle teatralne i estradowe, koncerty, filmy fabularne);

⁷² W. Rödel, *O reportażu radiowym (Uwagi podyktowane aktualnością problemu)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1973, nr 3, s. 54.

⁷³ J. Jankowska, *op. cit.*, lekcja 3.

⁷⁴ W. Stradomski, *Reportaż telewizyjny*, Warszawa 1969, s. 22.

b) programy informacyjno-publicystyczne, odbijające bezpośrednio autentyczną rzeczywistość (np. dzienniki, programy dokumentalne i popularno-naukowe);

c) inne (ewentualnie łącznie z reklamą)⁷⁵.

Jak widać, reportaż, wymieniony *expressis verbis* w ogóle tu nie występuje, w przywołanej zaś już pracy *Gatunki telewizyjne* dopiero **szkieł telewizyjny**, wedle używanej tam nomenklatury, przypomina znany nam reportaż wizualny. „Na czoło gatunków publicystyki telewizyjnej – czytamy – wysuwa się szkice telewizyjne (podobnie jak reportaż, który jest głównym gatunkiem w dziale informacji). W założeniu swym szkice jest wyraźnie dokumentalny (realność wydarzeń, autentyczność bohaterów). Pod względem plastycznym jest realizowany głównie środkami artystycznymi (montaże, konfrontacje, kontrastowe skojarzenia itp.)⁷⁶. Znanego nam już nieco reportażu wizualnego można też szukać gdzie indziej; autorzy wyróżniają w grupie „Informacji filmowej” **reportaż filmowy**, który jest dla nich „odzwierciedleniem na ekranie aktualnego wydarzenia przy pomocy zdjęć filmowych i komentarza opracowanego przez uczestnika wydarzenia. [...] gatunek reportażu filmowego uwypukla rolę reportera [...]. Bardzo istotne dla charakterystyki reportażu filmowego są [też] specyficzne cechy jego plastycznego opracowania: pozorna przypadkowość, «reportażowa niedbałość» kompozycji, naturalność punktów filmowania bezpośredniego ujęcia, podporządkowanie tempa i rytmu montażu rzeczywistemu biegowi wydarzenia i jego treściom emocjonalnym⁷⁷”.

Owe podziały, a czasem niemal przeciwstawienia, reportaży telewizyjnych filmowym nie są bynajmniej, jak bodaj wszystko, co dotyczy systematyki tego gatunku, przyjmowane jednomyślnie. Wprost przeciwnie: większość piszących skłania się ku znajdującemu swe odbicie w języku potocznym uproszczeniu, tj. traktowaniu reportażu wizualnego jako jednego gatunku. Pogląd ten zdaje się też podzielać np. przywoływany już Stradomski, gdy pisze: „Liczne względy decydują, iż większość reportaży telewizyjnych realizuje się systemem filmowym. Transmisję bezpośrednią programów o charakterze reportażowym stosuje się tylko w przypadkach szczególnych, w których waga samego wydarzenia, w powiązaniu z jego aktualnością, uzasadnia zastosowanie tego systemu, a wynik kompozycyjno-artystyczny ma znaczenie drugorzędne⁷⁸”.

Badacze dawno zauważyli, że zarówno reportaż telewizyjny (filmowy), jak i reportaż właściwy innym mediom, charakteryzują się znaczną dowolnością przy podziałach i próbach kodyfikacji. Słysz się więc o reportażu „krajowym i zagranicznym”, „lirycznym i unaukowionym”, a nawet o „fabrycznym i wiejskim”. Cechą ogólną tych podziałów jest nieprecyzyjność. „Co ma

⁷⁵ W. Pisarek, *op. cit.*, s. 29.

⁷⁶ *Gatunki telewizyjne*, s. 10.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 24.

⁷⁸ W. Stradomski, *op. cit.*, s. 18.

znaczyć na przykład określenie reportaż «liryczny» – pyta badacz –ikliwy, sentymentalny w formie, czy też poświęcony uczuciom ludzkim? [...] Potrzeba systematyzacji określeń dotyczących reportażu wydaje się rzeczą niezbędną [...]. Najistotniejszą podstawą podziału wydaje się być kryterium tematu. Stosując je, możemy wyróżnić następujące rodzaje reportażu:

- a) krajobrazowy,
- b) biograficzny,
- c) historyczny,
- d) obyczajowy,
- e) sensacyjny,
- f) wojenny⁷⁹.

Można dyskutować nad tym, czy istotnie kryterium tematu jest najstosowniejszą podstawą dyspersji tego gatunku, natomiast poza dyskusją zdaje się pozostawać fakt, iż jest jedną z najczęściej stosowanych.

Między reportażem prasowym, radiowym i telewizyjnym (filmowym) zachodzą – uwzględnwszy wszelkie różnice – także liczne podobieństwa. Stosunkowo dobitnie obrazują ten stan rzeczy także kryteria i rodzaj dokonywanych podziałów. Wiesław Stradomski, pisząc swą pracę poświęconą reportażom telewizyjnym, w poszukiwaniu definicji zwraca się właśnie ku... reportażowi prasowemu.

Wskazując na fazy powstawania reportażu, Stradomski wymienia następujące etapy:

- a) wybór tematu – pogląd wstępny (koncepcja),
- b) zebranie materiałów (dokumentacja),
- c) wyrobienie pełnego i ostatecznego poglądu na zagadnienie,
- d) ustalenie sposobu opracowania tematu i dobór odpowiednich środków wyrazu (form),
- e) wykonanie (realizacja)⁸⁰.

Ustalenia proponowane w tym względzie przez Kąkolewskiego tylko nieznacznie różnią się od wskazanych. Badacz uważa, że nim fakt fizyczny przerodzi się w fakt podany czytelnikowi, występują następujące etapy: 1) pozyskanie informacji o zdarzeniu, 2) ujrzenie w nim tematu, 3) wy-preparowanie głównego wątku, 4) odtworzenie go i maksymalne poznanie, 5) selekcja materiału oraz 6) montaż. Poglądy w tej kwestii, prezentowane przez Papiernika, przesuwają akcenty na – by tak rzec – techniczny plan realizacji⁸¹, ale w istocie i one mieszczą się, przynajmniej generalnie, w schemacie Kąkolewskiego.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 12–13.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 15.

⁸¹ Dla Papiernika „fazy powstawania reportażu telewizyjnego to: 1. Dokumentacja tematu. 2. Pomysł – szkic, pisanie scenariusza. 3. Zdjęcia – praca z ekipą realizatorską. 4. Montaż filmu – montaż obrazu w wozie transmisyjnym lub w kabinie reżyserskiej studia telewizyjnego. 5. Pisanie komentarza. 6. Synchronizacja obrazu z dźwiękiem” (C. Papiernik, *op. cit.*, s. 21).

Koncepcje podziału, dobór kryteriów, są (chciałoby się rzec: jak zwykle) w przypadku tego mającego szczęście do różnorodności założeń, obwarowań, miar i norm, gatunku – bardzo liczne. Niemal tyle pomysłów, ilu autorów. Przykładowo: Wolny dzieli reportaże pisane na **literackie** i **publicystyczne** zaznaczając, iż „w zakresie tych dwóch typów współlistnieje wiele odmian reportażowych, których podstawą wyodrębnienia są cechy strukturalne”⁸², co z kolei pozwala mu mówić o reportażach **problemowych** (interwencyjnych) oraz **fabularnych**, skupionych przede wszystkim wokół wydarzeń i bohaterów; to z kolei skutkuje podziałem na cztery podgrupy, w zależności od pozycji reportera, a więc na typ A – gdy jest on tylko świadkiem, B – gdy występuje jako uczestnik zdarzeń, C – jako słuchacz oraz D – jako rekonstruktor zdarzeń. Struktura reportażu (z uwzględnieniem problemu bohatera, czasu, przestrzeni oraz kompozycji) daje asumpt do dalszych rozważań i delimitacji, których nie będziemy tu już jednak szczegółowo relacjonować.

Koncentrując się wyłącznie na języku i stylu polskiego reportażu Litwin wymienia trzy podtypy tego gatunku, tj. reportaż **narracyjny**, **dramatyczny** i **relacyjny**, za podstawowe wskaźniki podziałów uznając: cechy językowe, sposób ujęcia tematu oraz pozycję narratora. Pozycja narratora jest także w istocie decydująca dla, obejmującej dwudziestolecie międzywojenne, przywoływanej już typologii autorstwa Małgowskiej.

Sięgając po uzasadnienie dla swej propozycji aż do klasyka gatunku – Kischa, Cieślík proponuje, by „w zależności od przewagi tego czy innego z trzech składników reportażu, podzielić reportaż na trzy rodzaje: 1) reportaż **informacyjny**, 2) reportaż **publicystyczny**, 3) reportaż **postulatywny** [wszystkie podkr. autora]. Ten podział według kryterium roli poszczególnych składników czy funkcji jest uzasadniony przede wszystkim tym, że kryterium to jest łatwo sprawdzalne, uniwersalne. Każdy inny podział budzi zastrzeżenia”⁸³ – kończy bardzo stanowczo autor *Uwag o reportażu*, choć autorytatywność tego sądu nie znajduje wystarczającego merytorycznego uzasadnienia.

Pierwszy z wymienionych przez Cieślíka reportaży – **informacyjny** – ma, wedle tego podziału, „wszystkie cechy sprawozdania, a więc rozszerzonej informacji [...] W reportażu **publicystycznym** bardziej niż w innym przestrzegać się musi wymogu związania reportażu z wartościami intelektualnymi, z trudnymi problemami, jakie autor próbuje pokazać i omówić. [...] Reporter to przecież nie faktograf [...], lecz artysta [...] podchodzący do zaobserwowanego faktu z «szerszym oddechem», szerszą perspektywą. Reportaż **publicystyczny**, wychodząc od konkretnego faktu,

⁸² K. Wolny, *Reportaż...*, s. 39.

⁸³ L. Cieślík, *op. cit.*, s. 10.

konkretnego obrazu, snuje rozważania natury ogólnej, odśladania szersze horyzonty społeczne jednostkowego faktu. [...] Reportaż postulatowy, nazywany niekiedy interwencyjnym, różni się od pozostałych dwóch rodzajów mniej lub bardziej wyraźną przewagą doraźnej interwencji wyrażonej wnioskiem, postulatem”⁸⁴. [wszystkie podkr. autora].

Jeszcze inne podziały proponują Kąkolewski i Maziarski. Ten pierwszy, opracowując hasło encyklopedyczne, eksponuje także przede wszystkim podział ze względu na temat, zaś kryterium formy kwituje tu mało ostrym stwierdzeniem, iż reportaż „występuje w różnych nasileniach czystości rodzaju, odcieniach, zawierając domieszki publicystyki, sprawozdania i informacji – aż po reportaż właściwy, charakteryzujący się fabularnością”⁸⁵. Jednakże już w innych, obszerniejszych pracach, rozwija rzecz daleko bardziej szczegółowo. Wylicza – przyjmąwszy kryterium tematu – następujące reportaże: podróżniczy, zagraniczny, sądowy, demaskatorski, interwencyjny, kryminalny, produkcyjny, wojenny, wojskowy, naukowy, socjologiczny, psychologiczno-portretowy i historyczny. Ze względu na formę zaś przyjmuje, że istnieją:

1. **Reportaż informacyjny** – na pograniczu rozszerzonej informacji, mający jednak kształt utworu, nadany mu przez autora. 2. **Reportaż sprawozdawczy** – na pograniczu ze sprawozdaniem dziennikarskim, [...] jak ono podległy chronologii wydarzeń, [...] podawanych jednak w sposób subiektywny, osobisty. 3. **Reportaż publicystyczny** – operujący obrazem, nie tylko ukazujący problem, ale i opatrzonej w odautorski komentarz. 4. **Reportaż literacki**. Przez pewien czas każdy dobry reportaż usiłowano nazywać literackim. [...] Obecnie [...] reportaż literacki – to taki, który napisał pisarz-beletrysta lub który został zamieszczony w piśmie literackim. 5. **Reportaż** – nazywany na Zachodzie „wielkim” (*story*), w Związku Radzieckim „szkicem” (*oczerk*), czyli reportaż *sensu stricto* [...]; ma w sobie wszystkie znamiona gatunku: aktualność, dokumentalną prawdziwość w najszerszym rozumieniu oraz formę oryginalnego utworu artystycznego⁸⁶.

Nieco inny podział proponuje Maziarski, będący także, podobnie jak Kąkolewski, i redaktorem hasła, i znaczącego opracowania. Wszelako w obu swych tekstach Maziarski przedstawia, inaczej niż autor *Wokół estetyki...*, podział wykorzystujący ten sam indykat, nie negując słuszności (lub co najmniej – możliwości) typologii opartej także na kryterium tematycznym. Sam autor *Anatomii reportażu* przyjął wszakże kryterium strukturalne. Własności budowy pozwalają mu wyróżnić w obrębie gatunku następujące typy:

I. **Relacje**, a tu:

a) **relację dziennikarską**, formę najprostszą, związłą, której struktura jest określona przez następstwo kolejnych, obserwowanych przez reportera zdarzeń i faktów; należą tu m.in. krótkie reporterskie sprawozdania;

⁸⁴ *Ibidem*, s. 10–11.

⁸⁵ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury...*, s. 933.

⁸⁶ *Ibidem*, *Reportaż*, [w:] *Teoria i praktyka...*, s. 123–124.

b) **szkic reportażowy** – różniący się od prostych form zarówno charakterem, jak i rozmiarami. „Najpoważniejsze jednak zbieżności – jak podkreśla Maziarski – widoczne są w sferze związków międzyujęciowych [...] prowadzą [one] wątek zdarzeniowy na jednym tylko planie, z mocnym podkreśleniem współuczestnictwa reportera”⁸⁷;

c) **reportaż podróźniczy**, wyraźnie bliski już szkicom.

II. **Szkice**, których budowa podporządkowana jest założeniom wieloaspektowego opisu środowiska lub charakterystyki postaci, co wiąże się z eliminacją kompozycji kronikarskiej lub fabularnej. Szkice posiadają luźną „mozaikową” kompozycję, a element akcji jest w nich zaznaczony słabiej. Należą tu następujące odmiany:

a) **szkic środowiskowy**, którego nadrzędnym zadaniem jest charakterystyka jakiegoś środowiska, przy czym – w odróżnieniu od relacji, gdzie dominowały związki czasowe (np. historii ze współczesnością) – w szkicach przedmiot relacji pozostaje w związkach przestrzennych;

b) **szkic problemowy** charakteryzuje się dużym nasyceniem publicystycznym; dominują tu utwory, które nie tyle mają charakteryzować określone środowisko, ile raczej stawiać i dostrzegać szersze problemy, wysnuwać wnioski ogólniejszej natury, postulować;

c) **szkic portretowy** w pierwszym rzędzie szkicuje sylwetkę bohatera (bohaterów), nie zaś środowiska, choć – jak to określa Maziarski – charakteryzuje go ten sam mieszany charakter ujęć, co szkic środowiskowy; nieco większe jest natomiast (niż w obu typach poprzednich) nasycenie akcją.

III. **Reportaż fabularny** jest bliskim krewnym już prezentowanej *story*; charakteryzuje go wyraźnie uporządkowany fabularny ciąg zdarzeniowy. Zauważalna obecność reportera powoduje strukturalne konsekwencje tej natury, iż w reportażu tego typu występują co najmniej dwie płaszczyzny narracji: główna, wyznaczona przez przeszłość oraz uboczna, będąca płaszczyzną sytuacji sprawozdawczej.

IV. **Formy pośrednie**, do których „należą stosunkowo liczne utwory kojarzące cechy różnych odmian gatunku, nie pozwalające zaszeregować się jednoznacznie w obręb którejkolwiek kategorii. Wydaje się – przyznaje się sam Maziarski – że stwarzanie dodatkowych podziałów dla tego rodzaju reportaży byłoby przedsięwzięciem chybionym i mało owocnym”⁸⁸. Nawet ta, najciekawsza bodaj, próba typologii musi skapitulować wobec zróżnicowania jednostkowych dokonań. Nie tylko bowiem istnieje możliwość podejścia do tego zadania z wielu stron równocześnie, lecz także mnogość i niejednorodność rozmaitych dzieł i prac nie sprzyja dokonaniu (a w praktyce

⁸⁷ J. Maziarski, *op. cit.*, s. 94.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 99.

– bodaj czy w ogólnie nie uniemożliwia) podziałów precyzyjnych i dla wszelkich jednostkowych realizacji jednoznacznych.

Zrelacjonowanie dyskusji, jak trafnie zauważa Wolny, toczonych wokół definicji, granic i odmian gatunku nie rozwiązuje niestety problemu, co najmniej w tym sensie, iż największą trudność stanowi jednoznaczne ustalenie, co, tak naprawdę, decyduje o łą c z e n i u reportażu jedną nazwą i – w konsekwencji – jak uniknąć możliwości określenia kilkoma nazwami tego samego typu reportażu. Wolny twierdzi, że można wymienić „kryteria najczęściej stosowane”:

I. Miejsce i sposób publikowania reportażu.

II. Sposób ujęcia tematu.

III. Sposób ukazania faktów.

IV. Charakterystyka bohaterów.

V. Charakterystyka środowiska.

VI. Tematyka⁸⁹.

Czy istotnie wyliczenie to ma charakter wyczerpujący i pozwala raz na zawsze uniknąć zamieszania, chaosu, wątpliwości, pozostawiam uznaniu czytelnika. Moim celem bowiem było możliwie rozległe i pełne – oczywiście na miarę szkicu tych rozmiarów – zaprezentowanie stanowisk dotyczących kwestii zasygnalizowanych w tytule. Stąd tyle cytatów, przytoczeń, odwołań. Zważywszy bowiem cel tej pracy wołałam, by przywołać Wańkowicza: „mieć mleko choćby nie na farfurze i bodaj w skopku, byle prostu od krowy”⁹⁰.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa

THE REPORTAGE. AROUND THE ORIGIN, DEFINITIONS AND DIVISIONS

(S u m m a r y)

Following its title, the thesis presents a review of opinions concerning press, radio and TV (film) journalism focusing mainly on its origin and debate regarding its definition and existing varieties of journalism. Presented separately is an alphabetical listing of major reference works on the topic.

⁸⁹ K. Wolny, *Systematyka...*, s. 136.

⁹⁰ M. Wańkowicz, *op. cit.*, s. 92.