

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

REPORTAŻ LITERACKI WOBEC LITERATURY KORZENIE I TEORIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę spojrzenia na współczesny reportaż literacki w kontekście wyraźnie dostrzegalnego dziś jego zwrotu w kierunku twórczości artystycznej. Przyznanie w 2015 roku białoruskiej dziennikarce Swietłanie Aleksijewicz literackiej Nagrody Nobla pokazało, iż granice między reportażem a literaturą nie są szczelne¹. Badacze już od dawna sygnalizują, że rozwój reportażu łączy się z kryzysem powieści² oraz z dynamicznymi przemianami społeczeństwa informacyjnego. Związki reportażu literackiego i literatury mają zatem charakter wielowymiarowy i kształtują się pod wpływem rozmaitych czynników, które wynikają z przemian zarówno w obrębie gatunków prasowych, jak i form artystycznych.

Celem przedstawionych tu analiz jest wykazanie, iż otwarcie się reportażu na literaturę może być rozpatrywane z kilku perspektyw. Z jednej strony, interesujące wydaje się zbadanie literackich korzeni tego gatunku, który – choć *ex definitione* odrzuca fikcję i opiera się na przeświadczeniu o referencjalności języka – kształtował się przecież w wieku XIX przede wszystkim pod piórem najwybitniejszych pisarzy tamtego okresu, często wprowadzających do swoich tekstów elementy literackie. Warto zatem zastanowić się, jak ten fakt mógł wpłynąć na poetykę gatunku, który do dzisiaj nie doczekał się spójnej definicji. Ponadto na związki reportażu literackiego z literaturą da się spojrzeć przez pryzmat najważniejszych teorii, które w XX stuleciu oddziaływały na sposób myślenia o tym gatunku. Melchior Wańkowicz, Ryszard Kapuściński czy Hanna Krall wielokrotnie w swych wypowiedziach dotyczyli owej kwestii. Co ciekawe, podczas gdy pierwsi teoretycy, pisujący jeszcze w wieku XX, dążyli do wskazania precyzyjnych granic między obiema formami piśmiennictwa, dzisiejsi reporterzy często te granice przekraczają. Intertekstualne nawiązania do dzieł literackich, pojawiające się w tekstach takich autorów, jak Mariusz Szczygieł, Mariusz Wilk czy Krystyna Kurczab-Redlich, dowodzą, jak silnie dziennikarstwo czerpie z technik narracyjnych i rezerwuaru środków artystycznych wypracowanych przez literaturę piękną.

Hayden White w szkicu *Realizm figuralny w literaturze świadectwa* zwraca uwagę na dwie istotne kwestie, mające wpływ na współczesne rozumienie zawłości i pozornie tylko oksymoronicznego (przynajmniej w swej nazwie) charakteru repor-

¹ Zob. M. Horodecka, *Słowo wstępne*. „Jednak Książki” 5 (2016), s. 9.

² Zob. M. Czermińska, *Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osobliwości*. W zb.: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński. Warszawa 1996, s. 436.

tażu literackiego. Na pytanie, w jaki sposób pogodzić w utworze niefikcyjnym pierwiastek literacki z werystycznym spojrzeniem na opisywaną rzeczywistość, White odpowiada, że każda historia jest głównie wytworem słownym, efektem poszczególnego użycia języka. Badacz podkreśla, iż nawet w tekście naukowym, a zwłaszcza w pracach historyków, prezentowana opowieść bywa kształtowana na wzór narracji literackich. Autorzy nie stronią od metafor, ich teksty zaś – w zależności od tematu – mają cechy romansowe, komediowe czy satyryczne³. White zwraca uwagę, że dane statystyczne oraz daty są tak naprawdę jedynie składowymi opowiadanych historii. Każdy z piszących, dysponując tym samym zestawem informacji, fabularyzuje je w sobie właściwy sposób, nawet jeśli w swych ustaleniach kieruje się wyłącznie zasadami etyki naukowej. Osobami, które nadają znaczenie faktom, są przede wszystkim autor oraz czytelnicy.

Można odnieść wrażenie, iż wiele uwag zanotowanych przez White'a oświetla zawiloci teoretyczne narosłe wokół reportażu literackiego. Takie tomy, jak *Strategia antytop* Jeana Hatzfelda czy *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* Aleksijewicz, w zamyśle twórców miały być właśnie dziennikarskim zbiorem świadectw ludzi, którym przyszło zmierzyć się z doświadczeniami wojny. Autorzy skonstruowali swe książki w dużej mierze z przytaczanych w mowie niezależnej wypowiedzi osób ocалonych. Wielokrotnie deklarowali, iż taki sposób prowadzenia narracji pozwala uniknąć przefiltrowywania historii przez własną wrażliwość. Oddanie głosu bohaterom jest według Hatzfelda i Aleksijewicz próbą stworzenia reportażu literackiego dążącego do obiektywizmu. O pozorności i utopijności tego projektu bardzo szybko przekonał się autor *Strategii antytop*. Przytaczając w mowie niezależnej wypowiedzi Rwandyjczyków, nie uciekł przecież choćby od kwestii tłumaczenia, czyli przekładania cudzych doświadczeń na własny język. Równie problematyczne okazało się także zamienienie słowa mówionego na tekst pisany⁴.

Bycie „pomiedzy”, którego doświadczyli Hatzfeld i Aleksijewicz, jest – jak się zdaje – immanentnym składnikiem pracy reportera. Zdaniem Małgorzaty Czermińskiej, reportaż literacki, choć należy do gatunków dziennikarskich, często wykracza swą formą poza publicystykę⁵. W książce *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* badaczka zwraca uwagę na dostrzegalne dziś zacieranie się granic gatunków i na ich swoistą otwartość. Reportaż konkuruje z takimi formami, jak biografia czy opis podróży, a nawet – w czym doszukiwać się można jego związków z twórczością artystyczną – oddziałuje na współczesną powieść, przyczyniając się do rozwoju tzw. powieści reportażowej⁶. O ile w połowie XIX wieku to literatura, szczególnie zaś – jak podkreśla Kazimierz Wolny-Zmorzyński – nowela wpływała na kształt reportażu⁷, o tyle dzisiaj reportaż z równą intensywnością oddziałuje na

³ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. W: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 211 (przeł. E. Domańska).

⁴ Zob. *Nie czuję strachu*. Z J. Hatzfeldem rozmawia E. Winnicka. „Polityka” 2010, nr 48.

⁵ Czermińska, op. cit., s. 444.

⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2004, s. 249.

⁷ K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*. Warszawa 2004.

literaturę. Jako przykład wskazać można słynną powieść *Z zimną krwią* Trumana Capote'a, inspirowaną autentycznymi wydarzeniami.

W poszukiwaniu definicji

Reportaż literacki jest jednym z najtrudniej definiowalnych współcześnie gatunków dziennikarskich. Ze względu na swój hybrydyczny, proteuszowy charakter i kłopotliwe umiejscowienie między literaturą a publicystyką pozostaje wciąż formą wymykającą się precyzyjnym ustaleniom genologicznym. Nie oznacza to wszakże, jakoby starania definicyjne medioznawców i literaturoznawców zainteresowanych poetyką tego gatunku ustawały. W roku 2016 ukazał się piąty numer gdańskiego czasopisma „Jednak Książki”, zatytułowany *Reportaż literacki. Pogranicza*. Zebrane w nim wypowiedzi badaczy dowodzą ogromnego zainteresowania, jakim cieszy się dziś już nie tylko reportaż prasowy (co trafnie przewidziała kilka lat temu Czermińska), ale też jego szczególna odmiana, jaką jest reportaż literacki.

W jednym z artykułów zamieszczonych we wspomnianym czasopiśmie Joanna Jeziorska-Haładaj pokazuje, jak w XX stuleciu na łamach „Rocznika Literackiego” kształtował się stosunek redaktorów do literackości reportażu⁸. Badaczka stawia tezę, iż „formułowane dzisiaj argumenty na rzecz lub przeciwko literackości reportażu są echem dyskusji sprzed lat”⁹, pokazując, jak istotne znaczenie temat ten miał dla piszących już w połowie XX wieku. Medioznawcy i teoretycy gatunków nie pozostają zgodni co do sposobu rozumienia przymiotnika „literacki”, skoro – w świadomości potocznej – budulcem tekstów dziennikarskich jest fakt, artystycznych zaś fikcja. Na stanowisku radykalnym staje Maciej Siembieda, określający literackość mianem „choroby reportażu”. Autor zauważa, iż nadmiar atrakcyjnych porównań i opisów, stosowanych przez twórców *non-fiction*, przyczynia się do powstawania tekstów grafomańskich, dalekich od postulowanych standardów dziennikarskiego rzemiosła¹⁰. Równie nieprecyzyjna może wydać się definicja zaproponowana przez Marię Gołaszewską, która wiąże reportażową literackość z fikcyjnością: „reportaż »czysty« to taki, który nie zawiera fikcji literackiej, »literacki« zaś – to nasycony elementami owej fikcji”¹¹.

Paweł Zajas w książce *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej* słusznie przestrzega, że wszelkie próby precyzyjnego wyznaczenia granic między literaturą piękną a formami niefikcjonalnymi muszą skończyć się niepowodzeniem. Nacisk położony powinien zostać bowiem nie na cechy morfologiczne, lecz przede wszystkim na recepcję¹². Poszanowanie paktu referencjalnego staje się według badacza jednym z najważniejszych kryteriów definiowania gatunków prasowych. W świetle tych ustaleń warto przyrzeć się argumentom podnoszonym przez Artura Domosławskiego w głośnej książce *Kapuściński non-fiction*. Pozycja ta – jak

⁸ J. Jeziorska-Haładaj, *O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego” (1932–1984)*, „Jednak Książki” 5 (2016).

⁹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰ M. Siembieda, *Reportaż po polsku*. Poznań 2003, s. 68.

¹¹ M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa 1984, s. 192.

¹² P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*. Poznań 2011, s. 13.

wspomina Zajas – wywołała w Polsce żywą dyskusję nad sposobami definiowania granic między literackością a dokumentarnością tekstu reportażowego. Domosławski zarzucał autorowi *Cesarza* np. niedokładne relacjonowanie faktów, a także wymyślanie epizodów, które pod względem estetycznym doskonale wkomponowały się w dyskurs o Afryce, ale nie miały żadnego źródła w rzeczywistości¹³.

Zgola odmiennie problem ten postrzega Edward Balcerzan, wyróżniający dwa podstawowe typy reportaży: dziennikarski i literacki. Badacz polemizuje z potocznym stwierdzeniem, że „reportaż literacki jest po prostu »ładniej« napisany, silniej nasycony figurami i tropami”¹⁴. Nie o styl bowiem chodzi, lecz przede wszystkim o uwagę, jaką obu rodzajom tekstów poświęca czytelnik:

Głos rozstrzygający ma w tym względzie projekt czytelnika. Adresat upatrzony przez autora jest tu [...] osobowością ukształtowaną przez tradycję literacką. Bez literackich doświadczeń – całość nie może się ukonstytuować w pełni swoich znaczeń. Rzeczywistość utrwaloną w tekście trzeba zorientować wobec wizji świata kreowanych w powieści, dramacie, lirycie. Takie warunki dyktuje – między innymi – Kapuścińskiego *Busz po polsku*¹⁵.

Literaturoznawca słusznie przestrzega, by literackości w reportażu nie odczytywać w kategorii ornamentów stylistycznych wzbogacających tekst. Podobnie jak w twórczości artystycznej, także tutaj powinny one stać się bowiem raczej nośnikami sensów. Tym, co łączy nastawienie dziennikarskie i literackie motywacje piszącego, jest chęć spotkania z Innym, zbliżenia się do niego oraz przekazania jego historii czytelnikowi:

Reporter-dziennikarz i reporter-artysta zachowują się podobnie, gdyż i jeden, i drugi przenika do strefy INNOŚCI, znanej pobieżnie – niekiedy fałszywie – lub zgola nieznannej ogółowi, do którego sam należy¹⁶.

Wydaje się, że podstawowa różnica między poznawaniem Innego przez literata i dziennikarza wiąże się z możliwością (bądź jej brakiem) wykorzystywania w tym procesie wyobraźni. Podczas gdy obaj autorzy stawiają sobie za cel przekazanie czytelnikowi informacji o „światach zamkniętych, oddalonych, egzotycznych”¹⁷, pisarz dysponuje większą swobodą twórczą i korzystać może ze zdecydowanie szerszego zasobu środków wyrazu.

Andrzej Kaliszewski, analizując związki dziennikarstwa i twórczości artystycznej, dostrzega występujący we współczesnym dyskursie naukowym element wartościowania. Badacz wspomina o widocznym dzisiaj „podnoszeniu reportażu do rangi literatury”¹⁸. Już od XIX stulecia publicystykę, w którą angażowali się wtedy najwybitniejsi literaci, tacy jak Victor Hugo, Adam Mickiewicz czy Samuel Taylor Coleridge, uznawano za gorszą siostrę literatury. Pisujących do prasy autorów piętnowano za kierującą nimi chęć zysków i za to, że zaprzędali swoją artystyczną muzę. Współcześnie, jak pisze Wolny-Zmorzyński, owo przeświadczenie, każące

¹³ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*. Wyd. 2, uzup. Warszawa 2017, s. 525–554.

¹⁴ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń 2013, s. 181.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 180.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Kaliszewski, *Od socrealizmu do metafizyki – poezja Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Wieczna gra. Artykuły i szkice*. Kraków 2009, s. 39.

oceniać niżej teksty dziennikarskie od dzieł literackich, także daje się zaobserwować – nawet w dyskursie naukowym:

Dla historyków literatury „reportaż” nie zasługuje na miano gatunku literackiego. Uważany jest za gatunek typowo dziennikarski [...]. Jeśli już, to traktowany jest jako gatunek paraliteracki, rozpięty między literaturą a dziennikarstwem¹⁹.

Amerykański badacz Norman Sims w rozprawach poświęconych dziennikarstwu literackiemu²⁰ celowo – jak twierdzi – unika precyzyjnego zdefiniowania pojęcia *literary journalism*. Zdaniem badacza, w trakcie przygotowywania tekstów dziennikarze mniej lub bardziej świadomie korzystają z rozwiązań fabularnych, jakie znają z lektury dzieł literackich. Potwierdzenia słów Simsa szukać należy chociażby w wypowiedziach Szczygła, który w wywiadzie udzielonym Agnieszce Wójcińskiej deklarował głębokie przywiązanie do inspirującej go jako autora *non-fiction* twórczości Kurta Vonneguta:

dla mnie inspiracją największą jest jeden pisarz. Mój ulubiony, choć nie umiałbym streścić żadnej jego powieści, nawet trudno mi powiedzieć, o czym te powieści są. Ale kiedy w chwilach rozpaczliwej twórczej biory, nawet trudno mi powiedzieć, o czym te powieści są. Ale kiedy w chwilach rozpaczliwej twórczej biorę do ręki jego książkę, wyłapuję poszczególne zdania i akapity, przeczytam ze trzy, cztery i już mnie inspiruje swoim widzeniem świata²¹.

Ze związków między literaturą a dziennikarstwem zdają sobie sprawę sami piszący, którzy wielokrotnie w sposób otwarty zapewniają o przywiązaniu do określonych dzieł, twórców czy nurtów literackich. W przypadku reportażu literackiego dokumentarność i artyzm nie są traktowane jako kategorie przeciwstawne, lecz wzajemnie się uzupełniające. Wpływ na to ma z pewnością geneza gatunku, który już od początków swojego istnienia immanentnie łączył się ze środowiskiem artystycznym.

Korzenie

„Bo reportaż jest tak stary jak mowa ludzka” – zapewniał w *KaraŃce La Fontaine’a* Wańkowicz, przestrzegając jednocześnie literatów, by z szacunkiem odnosili się do gatunku, „z którego łączy się poczucie”²². Twórca *Ziela na kraterze* nie ma tutaj jeszcze na myśli reportażu w znaczeniu zbliżonym do współczesnego, lecz raczej każdy przekaz, którego autor donosił (od łac. *reportare*) odbiorcy o istotnych z jego punktu widzenia wydarzeniach. Prereportaże – zdaniem Wańkowicza – pisali już Homer, opowiadający o pojedynku Achillesa z Hektorem, Tacyt, Jan Długosz czy Herodot²³. Dziennikarskie zamięłowania tego ostatniego dostrzegł także Kapuściński, który doszukał się w *Dziejach* cech charakterystycznych dla uprawianego przez siebie gatunku²⁴.

¹⁹ K. Wolny-Zmorzyński, wstęp w: *Mistrzowie reportażu. Antologia*. Oprac. ... Rzeszów 2001, s. 7.

²⁰ Zob. np. N. Sims, *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Foreword T. Conover. Evans-ton 2007.

²¹ Cyt. za: A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*. Wołowiec 2011, s. 175.

²² M. Wańkowicz, *KaraŃka La Fontaine’a*. T. 1. Wstęp A. Gronczewski. Warszawa 2010, s. 39.

²³ Zob. *ibidem*.

²⁴ R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004.

Wykryształizowanie się reportażu prasowego poprzedził rozwój form literackich bądź użytkowych, których autorzy, będący świadkami interesujących wydarzeń, stawiali sobie za cel utrwalenie ich na kartach relacji z podróży. Przykładem pierwszych tekstów dokumentarnych o takim charakterze jest grecka *periegeza*, definiowana jako rodzaj naukowego opisu krain czy regionów²⁵. Swoistym „dokumentem drogi” był także popularny staropolski itinerariusz. Jak zauważa Czesław Niedzielski, przed pojawieniem się reportażu prasowego to właśnie inspirowane bliskimi bądź dalekimi wojażami opisy wychodzące spod piór literatów miały zarówno dokumentować to, co zobaczone, jak i wyrażać „woluntarny i emotywny stosunek poznającej jednostki do rzeczywistości nieznannej, nowej”²⁶. Sytuacja zmieniła się w epoce oświecenia, gdy funkcję dokumentarną zaczęto przyznawać również powieści (by wspomnieć tylko *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego)²⁷, poruszającej aktualne tematy, dyskutowane paralelnie także na łamach ówczesnej prasy²⁸.

Wiek XIX w sposób szczególny uprzywilejował formę listu z podróży²⁹, który oprócz opisu wrażeń autora ukazywał też nierzadko obszernie tło polityczne, gospodarcze bądź kulturowe wydarzeń. Korespondencje te można uznać za swoisty pomost między prasą a literaturą, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż pierwsze periodyki powstające w wieku XVI były właśnie w dużej mierze zbiorami rozmaitych listów, nowin³⁰. Szkice, kartki i obrazki z podróży cieszyły się przez cały wiek XIX ogromną popularnością – by wspomnieć tylko *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, *Listy z Berlina* Heinricha Heinego czy wysyłane przez Stendhala do brytyjskich czasopism korespondencje o literaturze i obyczajach francuskich. Redagowane przez autorów opisy podróży – jak nadmienia Jolanta Sztachelska – szybko zwróciły uwagę ówczesnych tytułów prasowych. W wieku XIX „nie mógł się bez nich obejść żaden szanujący się tygodnik czy dziennik. Relacje te zazwyczaj mocno już odbiegały od pierwotnej postaci listu, stając się wielokształtną i wielostykową wypowiedzą o innych krajach”³¹.

Sztachelska w obszernym szkicu poświęconym genezie reportażu zauważa, że nawet w wieku XIX, gdy następowała powolna profesjonalizacja zawodu dziennikarskiego, poprzedzona rozwojem prasy masowej pierwszej generacji, trudno było mówić o reportażu we współczesnym rozumieniu tego słowa³². Niedzielski zaznacza, że w XIX-wiecznym zasobie słownikowym leksem „reportaż” w ogóle się nie poja-

²⁵ Zob. J. Schnayder, *Periegeza w literaturze greckiej. Powstanie i rozwój gatunku*. Kraków 1946.

²⁶ Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż, powieść, reportaż*. Toruń 1966, s. 6.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 11.

²⁸ Znamienne, że w wieku XVIII, wraz z rozwojem sentymentalizmu, obok podróży awanturkowej, nawiązanej na kolekcjonowanie przygód, pojawia się również podróż intymna, wewnętrzna, skoncentrowana wokół doświadczenia i przeżywania.

²⁹ Wspomnieć warto w tym miejscu o słynnej serii „Podróże” (redagowanej przez P. Hertza), w której wydane zostały reprezentatywne dzieła literatury podróżniczej.

³⁰ Zob. J. Sztachelska, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 4 (2013), s. 155.

³¹ J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku*. (Prus, Konopnicka, Dygasiński, Reymont). Białystok 1997, s. 53.

³² *Ibidem*.

wia³³. W drugiej połowie XIX stulecia zatrudniani w redakcjach reporterzy traktowani byli jako dostarczyciele informacji i plotek zasłyszanych gdzieś na ulicy oraz jako współpracownicy redaktorów, cieszących się zdecydowanie większym poważaniem. Pod względem walorów artystycznych teksty te dalekie były od szczególnie cenionej wtedy literatury. Już wówczas kształtowały się jednak – jak pisze Sztachelska – pewne cechy morfologiczne, które decydowały o przynależności do powstającego gatunku. Znaczną część wypowiedzi prereportażowych charakteryzowały: odwoływanie się do motywu wędrowki, scalający historię narrator oraz wplatane w tekst liczne zapewnienia piszącego co do autentyczności relacjonowanych przez niego wydarzeń³⁴. Co istotne, zapowiedzi tych tendencji pojawiały się także w ówczesnej literaturze, o czym może świadczyć już słynne sformułowanie Stendhala, który widział w powieści lustro przechadzające się po gościńcu.

Już od wieku XVIII zaczęły się formować pierwsze związki literatów i publicystów. Wspomina o tym Wańkowicz, słusznie podając przykład Daniela Defoe, który zasłynął zarówno dzięki swym powieściom, jak i dzięki tekstom o charakterze prereportażowym – przywołajmy chociażby szkic *The Storm* (Burza). Rozwijające się w oświeceniu czasopisma moralne, m.in. brytyjski „*The Tatler*” czy naśladujący go polski „*Monitor*”, także przyciągnęły do publicystyki najwybitniejsze pióra epoki. W Anglii wielu ówczesnych autorów, wśród których znalazł się Coleridge, zajmowało się przygotowywaniem sprawozdań z obrad parlamentu. Momentem przełomowym dla formowania się związków między światem prasy a literatury były jednak dopiero lata dwudzieste i trzydzieste XIX stulecia, gdy w Stanach Zjednoczonych i w Europie rozwijać się zaczęła prasa masowa. Słynna francuska „*La Presse*”, redagowana przez Émile'a de Girardina, stała się wzorem do naśladowania dla założycieli innych europejskich gazet, które od tego momentu z jeszcze większą przychylnością spoglądać zaczęły na pozostających często bez trwałego zajęcia twórców literatury. Z prasą współpracowali tacy pisarze, jak Adam Mickiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Percy Bysshe Shelley czy Leigh Hunt. Niektórzy – np. Henryk Rzewuski – przyczynili się nawet do reformy rodzimego dziennikarstwa³⁵.

Choć reportaż literacki w połowie XIX stulecia nie był jeszcze gatunkiem wyraźnie wyodrębnionym, wśród twórców zaczęły pojawiać się już pierwsze głosy sugerujące konieczność podjęcia szerszego namysłu nad nową formą piśmiennictwa. Jednym z najważniejszych inicjatorów zasygnalizowanych tu przemian stał się francuski dziennikarz i publicysta Jules Vallès. Jak konstatają Guillaume Pinson i Marie-Ève Thérenty, był on prawdopodobnie pierwszym autorem, który świadomie, w ramach precyzyjnie opracowanego projektu, starał się włączać pierwiastki artystyczne i literackie do tekstów reportażowych³⁶. W „*La Rue*” wystosował nawet postulat „po fałszywym życiu – życie prawdziwe”³⁷, dając tym samym wyraz swemu

³³ Cz. Niedzielski, *Reportaż*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wyd. 2. Wrocław 1994, s. 820.

³⁴ Zob. Sztachelska, *Reportaż*, s. 160–161.

³⁵ Autor *Pamiętek Soplicy* założył własny tytuł prasowy pod nazwą „*Dziennik Warszawski*”, zatrudniając w nim regularnie opłacanych dziennikarzy.

³⁶ G. Pinson, M.-È. Thérenty, *L'Invention du reportage*. „*Autour de Vallès*” 40 (2010).

³⁷ Cyt. jw., s. 226.

przekonaniu o konieczności dzielenia się z czytelnikiem przede wszystkim prawdziwymi doświadczeniami oraz informacjami. W czasie gdy tworzył Vallès, francuscy pisarze-dziennikarze zamieszczali w prasie głównie tworzone zza biurka felietony. Podróżując do nowych miejsc (co wiązało się z wielką XIX-wieczną ideą *grand tour*), spoglądali na nie najczęściej z perspektywy flaneura, skoncentrowanego bardziej na osobistym przeżyciu aniżeli na tym, co stanowi przedmiot oglądu.

Wielka Wystawa Światowa zorganizowana w 1851 roku w Londynie przyciągnęła uwagę wielu francuskich publicystów, którzy w obowiązującym wówczas wysoce subiektywnym, literackim tonie przedstawiali w prasie swe wrażenia z pobytu w angielskiej stolicy. Vallès po powrocie z Londynu wystąpił otwarcie przeciwko takiemu sposobowi pisania, wysuwając na pierwszy plan przemiany, jakie winny zajść w pracy reportera: „Należy zakupić notatnik, duży ołówek, aby notować fakty, oznaczać wydarzenia [...]”³⁸. Notatnik i pióro mają odtąd służyć reporterowi do tego, by mógł on na bieżąco zapisywać szczegóły, które pozwolą mu stworzyć tekst opierający się przede wszystkim na *chose vue* – „rzeczy zobaczonej”.

Pinson i Thérenty twierdzą, że londyńska wyprawa Vallèsa była pierwszym krokiem w konstruowaniu teorii europejskiego reportażu³⁹. W obrębie gatunku stopniowo wyodrębnił się reportaż sportowy, literacki czy społeczny. W Polsce dopiero twórcy pozytywistyczni zaczęli z większą atencją przyglądać się pracy dziennikarskiej, mimo że romantycy nie przechodzili przecież obojętnie obok możliwości, jakie oferowała im ówczesna prasa. W drugiej połowie XIX stulecia pojawiali się już autorzy, którzy wyżej niż wytwory swej wyobraźni stawiali wydarzenia autentyczne. Hanna Natora-Macierewicz wskazuje postać Feliksa Fryzego, uznając go za jedną z najważniejszych postaci polskiego dziennikarstwa⁴⁰. Charakteryzując jego dorobek artystyczny, badaczka posługuje się pojęciem reportażu. Redaktor „Kuriera Porannego” bodaj jako pierwszy w Polsce jawnie angażował się w precyzyjne oddzielenie od siebie literatury i dziennikarstwa. Z przekonaniem deklarował: „byłem pierwszym w Warszawie czystej rasy dziennikarzem, i niczym więcej”⁴¹.

Podobnie jak Vallès we Francji, w Polsce Fryze także opublikował tekst o charakterze teoretycznym, który miał być dla współpracowników prasy zbiorem normatywizującym zasady uprawiania zawodu⁴². Choć w pisanych w 1899 roku *Radach dla dziennikarzy* nie znajdziemy jeszcze precyzyjnych wypowiedzi na temat reportażu, obszerne passusy tego tekstu świadczą o tym, że Fryze widział w polskiej prasie miejsce dla tego gatunku:

Naturalnie, skoro dziennik ma być zwierciadłem życia, więc wobec klęski powodzi będzie musiał być pełen opisów żywiołowej katastrofy, w czasie wyścigów musi im poświęcić sporo miejsca [...]. Niezwykła sprawa lub krzycząca zbrodnia musi uszczuplić miejsca innym działom⁴³.

³⁸ Cyt. jw., s. 10.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ H. Natora-Macierewicz, *Amerykańskie wzory (Feliks Fryze)*. „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1991, nr 3/4.

⁴¹ Cyt. jw., s. 101–102.

⁴² F. Fryze, *Rady dla dziennikarzy*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1979, nr 3. (Pierwodruk w zb.: *Księga jubileuszowa „Kuriera Porannego” 1877–1902*. Red. F. Fryze. Warszawa 1903).

⁴³ *Ibidem*, s. 109.

W ujęciu Fryzego reporter to autor, którego teksty opierają się przede wszystkim na własnym doświadczeniu. Jego celem i ambicją – inaczej niż u literata – jest zaprzestanie przygotowywania szkiców dziennikarskich niejako zza biurka. Najistotniejsze winno być skoncentrowanie się na rzeczywistości, wnikliwa obserwacja oraz szybkość w przekazywaniu informacji.

Teorie

Dynamiczny rozwój reportażu w wieku XX przyczynił się do powstania licznych wypowiedzi teoretycznych, które miały stanowić podwaliny dla ukształtowania się gatunku w pełni już samodzielnego i niezależnego od literatury. Ich autorzy w swych ustaleniach często jednak powracali do związków obu form twórczości i z mniejszą – jak się zdaje – niż ich pozytywistyczni poprzednicy żarliwością nawoływali do całkowitego oddzielenia od siebie dziennikarstwa i literatury. Fakt ten nie pozostał bez wpływu na rozwój reportażu, który w wieku XX za sprawą takich mistrzów pióra, jak Wańkowicz, Kapuściński, Jerzy Lovell czy Krzysztof Kąkolewski, zaczął stopniowo uniezależniać się od prasy drukowanej. Reportaż, a zwłaszcza reportaż literacki, w XX stuleciu coraz częściej ukazuje się w formie książkowej, korzystając z rozwiązań wydawniczych zarezerwowanych do tego momentu głównie dla literatury. Równocześnie na łamach prasy zaczyna rozwijać się szkic reportażowy, charakteryzujący się jednowątkowością i skrótowością przekazu⁴⁴.

Do związków literatury i reportażu w swej refleksji teoretycznej nierzadko powracał Wańkowicz na kartach *Karafka La Fontaine'a*. W rozdziale *Poszerzenie konwencji reportażu* autor podejmuje namysł m.in. nad występowaniem fikcji w formach dziennikarskich. Zauważa, że artyzm – właściwy twórcom dzieł literackich – to również niezbywalny element pracy reportażysty, którego celem nie jest szczegółowe opisywanie losów jednostek, lecz przekazanie ogólniejszej prawdy o ich życiu:

W pogoni za prawdą dosłowną musiałbym albo zajmować się losem każdego człowieka od początku do końca – na to by trzeba całych tomów, albo też wziąć z każdego życia moment najciekawszy. Ale wówczas byłaby to siekanina, kilkadziesiąt nie połączonych ze sobą wątków. Byłaby to prawda literalna, ale nie byłoby w tym prawdy generalnej [...] ⁴⁵

Zdaniem Wańkowicza, dobry reportażysta potrafi połączyć w swym tekście artyzm przedstawienia z siłą faktów. Nadmierne wykorzystywanie zabiegów literackich dziennikarz określa mianem „poślizgu na lodowisku beletrystyki”⁴⁶, którego ofiarą padają nawet najbardziej utalentowani autorzy.

Refleksja Wańkowicza nad związkami reportażu oraz literatury nie sprowadza się jednak wyłącznie do namysłu nad zagadnieniami prawdy i fikcji. Wiele uwagi

⁴⁴ Jak zauważa K. Wolny-Zmorzyński (*Poetyka reportażu polskiego po 1989 roku. Zarys problematyki*. W zb.: *Reportaż a przemiany społeczne po 1989 roku*. Red. ..., W. Furman. Kraków-Rzeszów 2005, s. 26), współcześnie w mediach masowych gatunkiem szczególnie dynamicznie się rozwijającym jest *feature*: „*Feature* to po prostu odpowiedź na zapotrzebowanie chwili – szybki przekaz; orientowanie odbiorcy w tym, co się gdzieś niedaleko niego wydarzyło”.

⁴⁵ Wańkowicz, *op. cit.*, t. 1, s. 174.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 186.

autor *Tworzywa* poświęcił bowiem także samemu procesowi lektury, wspominając o „pasji czytelniczej”⁴⁷, którą rozwijać w sobie winni wszyscy adepci dziennikarstwa. Wańkowicz zachęca do szerokiego spojrzenia zwłaszcza na rodzimą twórczość. „Lektura jest niezbędnym zwielokrotnieniem informacji oraz pisarskiej chłonności”⁴⁸ – powiada, przestrzegając równocześnie przed ignorowaniem przez dziennikarzy tego, co dzieje się w literaturze:

Jestem reporterem i muszę powiedzieć w obronie swego pisarskiego gatunku, że reporter, który jest artystą, musi przerobić te wszystkie dyscypliny co i powieściopisarz, a nadto umieć się umykać własnemu żarłocznemu gatunkowi literackiemu, który mu grozi zniszczeniem. Jest to Niagara faktów, od których nie może się tak łatwo odgrodzić jak powieściopisarz⁴⁹.

Oba tomy *KaraŃki La Fontaine’a* wypełnione są tysiącami rozmaitych cytacji, zaczerpniętych w znacznej mierze z dzieł literackich. Autor zachęca nawet początkujących dziennikarzy do tworzenia własnych kartotek, gdzie znajdować się będą inspirowane literaturą bon moty. Wańkowicz wyraża głębokie przekonanie o ogromnej doniosłości cytatów w reportażu, które mają być nie tylko świadectwem erudycji piszącego, lecz przede wszystkim sposobem na najlepsze z możliwych przedstawienie zaistniałej sytuacji, niecodziennego wydarzenia:

O cytatach Emerson powiedział, że najbliższym autora dobrej sentencji jest ten, który ją pierwszy zacytuje. Ja zaś uważam, że najbliższym jest ten, który łącząc ją z innymi cytatami, wywołuje ich polaryzację, stającą się z kolei samoistną wartością⁵⁰.

Dostrzegalne u Wańkowicza tak silne jeszcze zakorzenienie reportażu w literaturze odległe jest od ustaleń teoretycznych formułowanych przez Krall. Autorka ta, uznawana dziś przez młodych reporterów za jeden z głównych dziennikarskich autorytetów⁵¹, wielokrotnie w swych wypowiedziach powracała do związków sztuki i dziennikarstwa. W odróżnieniu od twórcy *Sztafety* – w sposób jednoznaczny opowiedziała się po stronie prawdy dokumentarnej, odrzucając chociażby tak ważną dla niego wyobraźnię. Zdecydowanie częściej w swych wypowiedziach teoretycznych wskazywała na różnice między tymi dwiema sferami aktywności niż na łączące je podobieństwa:

Pisarz to ktoś wielki, kto ma ogromną odwagę, stwarza świat, zaludnia go. Są parowy, ulice, domy, topografia, rozpoznaje się miejsca i ludzi, jak u Faulknera. A ja nie stwarzam, ja mówię o świecie stworzonym przez kogoś innego⁵².

Zdecydowana większość wypowiedzi autorki *Wrzenia świata* dotyczących analizowanego zagadnienia koncentruje się właśnie wokół opozycji prawdy i fikcji. Reportaż to dla piszącej przede wszystkim tekst o zdarzeniach mających wartość historyczną. W tym upatruje Krall zarówno wielką siłę, jak i jednocześnie dużą słabość tego gatunku. Zwraca uwagę, że czytelniczy w literaturze fakt nie poszu-

⁴⁷ *Ibidem*, t. 2 (Posł. A. Ziółkowska-Boehm), s. 391.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 402.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 405.

⁵⁰ *Ibidem*, t. 1, s. 31.

⁵¹ Uczniami Krall są m.in. tacy dziennikarze, jak W. Tochman oraz M. Szczygieł.

⁵² *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*. Wybór, oprac. J. Antczak. Warszawa 2007, s. 34.

kują głębszych znaczeń ani ponadczasowych prawd. Przedstawiane historie mają dla nich bowiem charakter „jednorazowy”⁵³. Reportaż literacki – jak się zdaje – aspiruje do tego, by pokazać pewne prawdy w ujęciu uniwersalnym i szerzej spojrzeć na wydarzenia opisywane najczęściej przez pryzmat doświadczeń jednostki.

„Po co mi fikcja, jeśli prawdziwe życie jest ciekawsze?”⁵⁴ – pytała Krall, mając zarazem świadomość, iż prezentowane przez nią podejście, zakładające hermetyczność granic między obiema formami, to tylko jeden z wariantów, spośród których wybierają dziś autorzy zainteresowani *non-fiction*:

reportaż jest coraz bardziej zachłanny i wchodzi w rewiry zastrzeżone dotychczas dla literatury pięknej. Okazuje się, że o mrocznych sekretach duszy można pisać również reportaże. Nie wyobrażałam sobie nigdy, że można pisać o tym, o czym piszą Wojtek Tochman czy Mariusz Szczygieł. Oni poszerzają granice gatunku⁵⁵.

Warto podkreślić, że wspomniane przez dziennikarkę poszerzanie granic gatunkowych było też tematem analizowanym przez Wańkowicza. Dla Krall proces ten łączy się głównie z pogłębioną introspekcją i powolnym przechodzeniem reportażu od zdarzeń do emocji, co znacząco zbliża go do literatury. Zdaniem autora *Tworzywa*, wiązał się z kolei z wykorzystywaniem przez piszących wyobraźni.

Wbrew deklaratywnym zapewnieniom dziennikarki o jej całkowitym odejściu od literatury w stronę dziennikarstwa, badacze zwracają uwagę na niezwykle silny w jej twórczości pierwiastek literackości. W taki sposób analizowana bywa chociażby *Sublokatorka*, w której Iwona Mandziej doszukuje się zarówno elementów literackich, jak i reportażowych⁵⁶. Zdaniem badaczki, owa książka jest trudna do jednoznacznego zaklasyfikowania i cechuje ją swoista hybrydyczność formalna. Krall wykorzystwała w niej bowiem rozmaite techniki powieściowe, opowiadając przy tym historię opartą w dużym stopniu na wydarzeniach autentycznych. Według Wiesława Kota dziennikarce udało się wykroczyć poza formułę prasowego reportażu i nadać książce cechy charakterystyczne dla literatury⁵⁷. Warto odnotować, że metoda twórcza zastosowana w *Sublokatorce* w 1985 roku bywa wykorzystywana także współcześnie – przywołajmy tylko głośną *Córnikę* Tochmana, łączącą w sobie elementy mikropowieści oraz reportażu literackiego.

Krall wielokrotnie jako swój dziennikarski autorytet wskazywała Kapuścińskiego. Doceniała zwłaszcza kunszt jego tekstów i ogromną docieklivość motywującą go do wyruszania w kolejne podróże. Równocześnie przypominała czytelnikom jedną podstawową cechę, która w sposób zasadniczy odróżniała jej prace od książek autora *Cesarza*:

Trzeba mieć wielką odwagę i wielką siłę, by, jak Kapuściński, zmierzyć się z całym światem. Nie mam w sobie takiej odwagi i takiej wiedzy. Wszystko sprowadzam do pojedynczego człowieka, bo tego jednego mogę ogarnąć, pojąć, kiedy trzeba – zmierzyć się z nim⁵⁸.

⁵³ *Ibidem*, s. 51.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 34.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 52–53.

⁵⁶ I. Mandziej, *Miedzy reportażem a mikropowieścią. O „Sublokatorce” Hanny Krall*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 86.

⁵⁷ W. Kot, *Hanna Krall*. Poznań 2000, s. 52.

⁵⁸ *Reporterka*, s. 46.

Wydaje się, że przedstawiciele młodej polskiej szkoły reportażu, próbując zdefiniować cel i charakter swej twórczości, wybierają zazwyczaj jedną z dwóch wskazanych przez dziennikarkę dróg. Pierwsza z nich, którą podążają m.in. Tochman czy Szczygiel, jest drogą Krall, skoncentrowanej na opowiadaniu o wydarzeniu przez pryzmat jednostki. Druga – bliska Wojciechowi Jagielskiemu – to droga przetarta przez Kapuścińskiego, starającego się spojrzeć na opisywane wydarzenia w sposób panoramiczny i wieloaspektowy.

Badacze twórczości Kapuścińskiego często stawali przed dylematem, w jaki sposób zaklasyfikować teksty tego autora. Beata Nowacka odnotowuje, że w literaturze przedmiotu posługiwano się już takimi określeniami, jak reportaż paraboliczny, reportaż-esej, reportaż-impresja czy reportaż psychologizujący⁵⁹. Literackość i artyzm tekstów Kapuścińskiego wprowadzały początkowo w ogromne zakłopotanie teoretyków przywiązanych do ściśle wyznaczonych ram gatunkowych. Już w 1964 roku Henryk Bereza pisał w „Roczniku Literackim”, że młody reporter stosuje w swych tekstach „chwyty narracyjne i stylistyczne prozy artystycznej”⁶⁰. Wolny-Zmorzyński zauważa z kolei, iż twórczość tego autora „podąża w stronę łączenia wielu technik pisarskich, tworząc *collage* utkany z przekazów publicystycznych i literackich [...]”⁶¹.

Ramy uprawianego przez siebie gatunku próbował wyznaczyć także sam Kapuściński. Jego wypowiedzi teoretyczne najczęściej ogniskowały się wokół założeń reportażu literackiego. W odróżnieniu od Wańkowicza i Krall, Kapuściński w definiowaniu tej formy kładzie nacisk zwłaszcza na jej swoistą polifoniczność. Szczególną wagę przywiązuje do kwestii autorstwa, które tylko pozornie jest precyzyjnie określone:

Gatunkiem, który staram się uprawiać, jest literacki reportaż oparty na doświadczeniach wieloletnich podróży po świecie. Każdy reportaż ma wielu autorów i tylko dawno przyjęty zwyczaj powoduje, że tekst podpisujemy jednym nazwiskiem. W rzeczywistości jest to – być może – najbardziej zbiorowo, kolektywnie tworzony gatunek literacki, jako że w jego powstaniu uczestniczą dziesiątki ludzi – naszych rozmówców spotykanych na drogach świata [...]”⁶².

Literackość stanowi dla Kapuścińskiego sposób na przedstawienie nierzadko skomplikowanej sytuacji Innego, na opowiedzenie o nim przy użyciu parabol i odniesień znanych już polskiemu czytelnikowi. Literackość to poszukiwanie formy, tworzenie spójnej narracji, która przyciągnie uwagę czytelnika.

Ewa Chylak-Wińska podkreśla charakterystyczną metodę definiowania przez Kapuścińskiego pojęcia faktu. Twórca *Cesarza* zdecydowanie odchodzi od sposobu, w jaki to pojęcie rozumieją politycy czy historycy. Zdaniem badaczki, „Kapuściński uznaje za fakt kontekst, atmosferę, klimat, nastrój, zapachy, dźwięki, barwy, emocje danego człowieka czy społeczeństwa, i do opisanie tych imponderabiliów potrzebuje narzędzi literackich”⁶³. To zatem prowadzona narracja w pewnym sensie

⁵⁹ B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice 2004, s. 7.

⁶⁰ H. Bereza, *Powieść, opowiadanie, reportaż*. „Rocznik Literacki” 1964, s. 102.

⁶¹ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*. Kraków 2004, s. 196.

⁶² R. Kapuściński, *Ten Inny*. Kraków 2006, s. 9.

⁶³ E. Chylak-Wińska, *Afryka Kapuścińskiego*. Poznań 2007, s. 152.

narzuca autorowi dobór środków, które wydają się najbardziej adekwatne do opisu rzeczywistości. Literackość jest tutaj nie tyle jedną z technik mówienia o świecie, ile raczej jedynym możliwym sposobem opowiedzenia o sytuacji Innego; narzędziem wykorzystywanym przez dziennikarza, który – zdaniem Kapuścińskiego – ma przede wszystkim pełnić funkcję tłumacza kultur.

Literackość to bez wątpienia jeden z centralnych elementów refleksji medioznawczej najwybitniejszych polskich reporterów, uważanych za ojców i głównych teoretyków tego gatunku. Jednak zacieśniające się więzy między reportażem a literaturą dostrzec można również wśród przedstawicieli młodszej generacji twórców. Warto sięgnąć chociażby po ostatnią książkę Szczygła, *Projekt: prawda*, w której dziennikarz – obok własnych tekstów – przedrukował w całości krótką powieść Stanisława Stanucha *Portret z pamięci*⁶⁴. Tekst dziennikarski i beletrystyka połączone zostały przez reportera wspólnym, niezwykle sugestywnym hasłem: prawda. Dzięki zastosowanemu zabiegowi udało się Szczygłowi pokazać, że wzrastająca dziś popularność reportażu literackiego jest w dużej mierze odpowiedzią na zmieniające się oczekiwania czytelników, łączących swe zainteresowanie bieżącymi wydarzeniami z nastawieniem na spotkanie z zajmującym, precyzyjnie skonstruowanym tekstem.

Rozwijające się dziś tzw. nowe dziennikarstwo (ang. *New Journalism*) każe reporterom zwrócić się w kierunku technik artystycznych i odrzucić bądź przynajmniej podać w wątpliwość sens tworzenia holistycznych narracji, naśladujących styl XIX-wiecznej noweli. Dla piszących ważne stają się teraz nawiązania intertekstualne, retrospekcje, dialogiczność tekstu, a nawet mediatyzacja, które zdecydowanie lepiej zdają się ukazywać współczesny szum informacyjny niż hermetyczne informacyjne gatunki dziennikarskie⁶⁵. Zarówno geneza, jak i przyszłość reportażu literackiego bardzo silnie uwikłane są zatem w konteksty literackie, dla jednych autorów stanowiące źródło inspiracji, dla innych z kolei punkt wyjścia do dyskusji nad granicami gatunku.

Abstract

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA Jagiellonian University, Cracow

A LITERARY REPORT AGAINST LITERATURE ROOTS AND THEORIES

The present sketch is aimed at an analysis of the relations between a literary report and literature. In establishing those connections it is vital to pay attention both to the diachronic changes showing the way a report and its producers over a span of centuries became independent from literature, as well as to the changes in the genre's poetics. A likewise important element of the analyses in question is a focus on the autothematic statements by the writers themselves (such as Melchior Wańkowicz, Hanna Krall, and Ryszard Kapuściński) who, reflecting on the frames of the genre, many a time touched the issues connected with journalistic and artistic forms interaction.

⁶⁴ Powieść wyróżniona została w tomie w sposób graficzny. Tekst autorstwa Szczygła wydrukowany jest na białym papierze, tekst Stanucha z kolei na żółtych kartkach. Dzieło literackie zostało więc włączone do dziennikarskiego, ale przy zachowaniu pewnej odrębności.

⁶⁵ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001, s. 60.