

IZABELLA ADAMCZEWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Granice kreatywności w reportażu

The Limits of Creativity in Reportage

Abstract

The aim of the article is to present the problem of invention in Polish contemporary narrative journalism. The analysis of creative non-fiction books written by Katarzyna Surmiak-Domańska, Jacek Hugo-Bader and Wojciech Jagielski helps to distinguish the levels of invention (e.g. incorporating elements of fantastic or realistic fiction, creating events in undercover journalism) in this literary-journalistic genre. While comparing the chosen examples, the author tries to show whether/ in what conditions fabricated or exaggerated facts lead to breaking a factographic pact between writer and reader.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź
e-mail: izabella.adamczewska@lodz.agora.pl

„Reporter jako odtwórca rzeczywistości” — tak Kazimierz Wolny-Zmorzyński zatytułował jeden z rozdziałów podręcznika *Reportaż — jak go napisać?* (2004: 37). Wojciech Tochman nazwał pisarstwo Ryszarda Kapuścińskiego „twórczym pisaniem niefikcyjnym” (2010). „Czy kształtowanie prawdy nie wymaga fantazji?” — pytał Egon Erwin Kisch (2014: 261). „Przy zachowaniu wszystkich proporcji, reportaż jest pewnym rodzajem twórczości” — uważa Małgorzata Szejnert¹. Czy reporter jest twórcą czy odtwórcą? Jak rozumieć pojęcie „kreatywności” w odniesieniu do reportażu?

Za wyznaczniki postawy twórczej przyjmuje się m.in. oryginalność, „zdolność do przeobrażenia rzeczy, czyli nadawania im nowych znaczeń, do analizy i syntezy” (Janus-Sitarz 2012: 13) oraz innowacyjność, ale zwraca się uwagę na to, że nowość powinna iść w parze z wartością (stosownością). W zaczerpniętym z języka angielskiego określeniu *creative writing* epitet „twórcze”/„kreatywne” rozumie się po prostu jako sygnał pisania artystycznego, niefunkcjonalnego². W przypadku piśmiennictwa reporterskiego sprawa się komplikuje, choć w anglojęzycznej literaturze przedmiotu *creative nonfiction* to synonim *literary journalism*³. Choć reportaż pisany uznaje się za gatunek graniczny, usytuowany pomiędzy dziennikarstwem a literaturą piękną (m.in. Maziarski 2012: 934; Wolny-Zmorzyński 2004: 13; Miller 1982: 14; Magdoń 2000: 155), działalność reportażysty nie jest swobodnym aktem pisarskiej ekspresji, bo reportera ograniczają fakty i zobowiązania etyczne — zarówno wobec bohaterów, jak i czytelników.

¹ M. Szejnert, *Reportaż — dla czego i jak*. Spisane w latach 90. szkolenie dla reportażystów „Gazety Wyborczej”, które wciąż służy za wewnętrzny materiał edukacyjny redakcji.

² Na takie rozumienie nazwy wskazują programy nauczania, ale też definicje w książkach i artykułach dotyczących teorii *creative writing*. Konsekwencje dwuznaczności epitetu „kreatywny” bywają osobliwe. Np. Gabriela Matuszek objaśnia genezę postania krakowskiej Szkoły Pisarzy następująco: „Bo tak naprawdę chodziło nam o prawdziwą literaturę, a nie kształcenie umiejętności „kreatywnego pisania”. O autentyczne, mocne doświadczenia z pogranicza egzystencji i sztuki, a nie nauczanie elementarnych technik pisarskich”. W tej wypowiedzi przymiotnik „twórcze” odniesiony zostaje do tego, co w istocie odtwórcze — powielania, realizowania wzorców (Matuszek 2015: 8).

³ Określenie spopularyzowali teoretycy Nowego Dziennikarstwa. Po sukcesie „Z zimną krwią” nazwę *non fiction novel* promował Truman Capote. W rozmowie z Georgiem Plimptonem używa określenia *creative writing* i *creative reportage* w odniesieniu do książek faktograficznych, których autor stosuje techniki zaczerpnięte z pisarstwa fikcyjnego, ale nie w sensie wprowadzania fikcji (Truman Capote, *Conversations* 1966: 47–68). *Dzieci Sanchezą* Oskara Lewisa Capote uznał za „niekreatywną” książkę (bo materiał został wyłącznie spisany z taśm i zredagowany), *Hiroshimę* Johna Herseya — za twórczą, chociaż uznał, że nie jest to *non fiction novel*.

„Literackość” reportażu rozumie się na dwa sposoby — jako jego fikcjonalność (co bywa krytykowane) oraz używanie środków artystycznego wyrazu („strategie estetyzacji”, np. „sposób opisywania postaci, wprowadzenie zabiegów konstrukcyjnych, zmiana chronologii i antycypacja wydarzeń, metaforyzacja, przedstawienia symboliczne czy uogólnienia” — Glensk 2014: 71). W potocznym rozumieniu określenie „kreatywne dziennikarstwo” wzbudza negatywne konotacje, przywołując na myśl fabrykowanie newsów. Można porównać tę postawę z „kreatywną księgowością” — pomysłowością i niestandardowością w interpretacji przepisów i zasad, ale nieprowadzącą do oszustwa (Gut 2006: 2). Kiedy „kreatywność” przestaje być walorem, a staje się błędem, wiodącym do zerwania paktu fotograficznego (Bauer 2004: 146)? Dlaczego przejawy inwencji twórczej reporterów, które jeszcze w latach 90. nie wzbudzały niepokoju, dziś stają się pretekstem do bezkompromisowych ataków na autora? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, analizując wybrane teksty Katarzyny Surmiak-Domańskiej, Jacka Hugo-Badera i Wojciecha Jagielskiego. Przykłady uporządkowałam w ten sposób, aby pokazać, że „kreatywność” jest stopniowalna.

1. Kreacja — zapis

Reporter „nie jest magnetofonem” (Leszczyński 2010), już sama „praca pisania przekreśla granicę między literaturą i autentycykiem” (Mitosek 1997: 277). Za najbardziej podstawowe działanie kreatywne można więc uznać to, co Krzysztof Kąkolewski nazwał „transformacją faktu fizycznego w fakt przedstawiony czytelnikowi”, wymieniając następujące operacje: wybór faktu godnego uwagi, rozbijanie faktu na inne fakty, ich selekcja i montaż (Kąkolewski 1966: 96).

Za przykład tak rozumianej kreacji posłuży nominowane do literackiej nagrody Nike *Mokradelka* Katarzyny Surmiak-Domańskiej. Pre-tekstem był wywiad, którego reporterce udzieliła w 2009 roku Halszka Opfer, autorka opublikowanej wówczas wspomnieniowej książki *Kato-tata. Nie-pamiętnik* o molestowaniu seksualnym przez ojca (Surmiak-Domańska 2009: 12, przedruk: Surmiak-Domańska 2011: 131–143). Temat książki Surmiak-Domańska zaczęła doprecyzowywać w trakcie rozmowy, której zapis, w nieco zmienionej wersji, stał się częścią *Mokradelki*: „Już wtedy bardziej niż ojciec zwyrodnialec zaintrygowała mnie postać jej [Halszki Opfer] matki: kobiety niewzruszenie wypierającej fakty (...). „Chciałam się przekonać, co książka Halszki zmieniła w jej najbliższym środowisku” (2012: 7).

Reporterka wraca do *Mokradelki* po dwóch latach. Namawia Opfer, żeby spróbowała poznać ją z matką. „Ona w zamian poprosiła mnie o podjęcie się pewnej delikatnej misji, która jest osiłą tej opowieści” — notuje Surmiak-Domańska we wstępie do książki (2012: 7). Wybór dwóch wiodących tematów (dotarcie do matki; reakcje otoczenia) znajduje odzwierciedlenie w decyzjach kompozycyjnych. „Porządek naturalny”, który reporterka przekształciła w „sztuczny”, zdeterminowany był logiką dokumentacji — kolejnością spotkań z osobami, które znają Opfer i rozmowami z nimi, a także wyprawami z bohaterką do matki.

Surmiak-Domańska rozpoczyna książkę od faktu kierującego reflektor na mieszkańców wsi (*Wstęp*) i pokazującego — metodą kontrastu — ich hipokryzję i konformizm. Sprawdzając, ile osób wypożyczyło z lokalnej biblioteki książkę Opfer, odkryła, że pod koniec lat 90. hitem była niemiecka powieść reportażowa o zbliżonej tematyce. Obie

publikacje wywołały gorące dyskusje, ale inne było nastawienie czytelników do bohaterki — obcej osoby i sąsiadki. Autorka wprowadza też informacje dotyczące kompozycji („delikatna misja” która jest „osią tej opowieści” — a więc pośredniczenie w pojednaniu bohaterki z matką), co można odczytać jako ułatwienie czytelnikowi nawigacji po tekście (zgodnie z założeniem, że kompozycyjne innowacje nie powinny wprowadzać chwytu formy utrudnionej). „Oś opowieści”, czyli przymierze z bohaterką i kilkakrotne spotkania z jej matką, zachowana została w porządku chronologicznym, ale kompozycja jest fragmentaryczna, bo kolejne odsłony prób porozmawiania z matką Opfer, prezentowane migawkowo poprzez miejsca i przedmioty (na które wskazują tytuły: *Kluski, Irysy, Cmentarz, Pomnik, Rafaello, Sekacz, Okulary*), przeplatane są relacjami osób z najbliższego otoczenia bohaterki (żywołem Surmiak-Domańskiej jest wywiad, w reportażu zachowana została wielogłosowość). Fragmenty wprowadzające kolejne postaci, zatytułowane zostały tak, by podkreślić ich relacje z Halszką: Teściowa, Sąsiadka, Koleżanka, Mąż, Pasierbica, Bratowa, Drugi Mąż, Lekarz Pierwszego Kontakt. W tych fragmentach układanki szczególne znaczenie mają dwa — zatytułowane „Halszka” (reakcje bohaterki po wizycie u matki) i „Matka” (kulminacja — reporterka wreszcie rozmawia z matką Opfer). Kompozycja *Mokradelka* jest mozaikowa. Surmiak-Domańska opowiadała Agnieszce Wójcińskiej o swojej metodzie pracy następująco:

Zebrany materiał to dla mnie klocki, z których muszę stworzyć budowlę mającą swoją logikę i ładny kształt. Jak się z gotowej konstrukcji wyjmie jeden klocek, to całość powinna się może nie zawalić, ale przynajmniej zachwiać. (...) Holduję zasadzie: **Pisz tak, jak jeszcze nikt nie pisał** [podkr. I.A.]. (Wójcińska 2011: 221–222)

Surmiak-Domańska dzieli książkę na dwie części, wprowadzając opisy zdjęć. Funkcją tych ekfraz jest uniwersalizacja — autorka uruchamia kontekst religijny (mała Opfer na zdjęciu pierwszym kojarzy jej się z Chrystusem, druga fotografia dokumentuje pierwszą komunię dziewczynki). Oczywiście na obu zdjęciach Halszce towarzyszy ojciec, „Kato-tata”. Tytuł wspomnieniowej książki Opfer jest przecież tak samo dwuznaczny, jak „Mokradelko”, pseudonim nadany wsi (żeby nie stygmatyzować), ale pseudonim mówiący („bagienko”). Litota, czyli umniejszenie, charakteryzuje też stosunek sąsiadów i rodziny do Halszki, która — wbrew nadanemu sobie pseudonimowi, nie zachowuje się jak ofiara, a na dodatek kała własne gniazdo⁴.

Uważnemu czytelnikowi *Mokradelka* nie umknie walka autorki z pokusą wprowadzenia fikcji. Zacytuję dwa fragmenty tekstu. Pierwszy poprzedza opis grobu ojca Halszki Opfer. Surmiak-Domańska pisze:

Gdyby moja książka była powieścią fikcyjną, grób ojca Halszki wymyśliłabym sobie tak: nagrobek ani zbyt skromny, ani przesadnie bogaty. Prosta granitowa płyta, może leżak z wyżłobionym krzyżem, datami urodzin i śmierci. Kamienny wazon na kwiaty cięte, donica, w której można posadzić begonie lub bratki, albo lepiej pelargonie, bo one nie wymagają częstego podlewania i lubią sobie podeschnąć na słońcu. Pelargonie to w gruncie rzeczy sprytne rozwiązanie, bo nie nawiedzając grobu zbyt często, można zachować efekt bujnie kwitnącego kwiecica, które robi wrażenie, jakby ktoś regularnie troszczył się o miejsce ostatniego spoczynku zmarłego.

⁴ Słowa Sąsiadki: „Prawdziwa ofiara nie zachowuje się jak Halszka. Ofiara powinna się zachowywać jak ofiara. Najlepiej, gdyby to była taka biedna myszka. Biedna, szara myszka. Która mało mówi o swojej krzywdzie. A właściwie nic nie mówi” (Surmiak-Domańska 2012: 38).

Byłby to zupełnie zwykły grób, podobny do innych. Tak, niewykłuczone, że moja wyobraźnia zmierzałaby w tym kierunku.

Do tego dodalabym ewentualnie praktyczną podstawkę na znicze, która chroni drogi granit przed popękaniem.

Stałby sobie ten grób w szeregu z grobami innych ojców, mam, mężów i babć — tak jak za życia pan Stanisław — nie wyróżniałby się z tłumu. Przeciętny obywatel, działkowicz, dobry pracownik, surowy kierownik (...)

Gdybym sama miała wymyślić cmentarną scenografię, która najlepiej uwydatni pogmatwanie relacji w rodzinie Halszki, zdecydowałabym się na najprostszą, najmniej rzucającą się w oczy.

Zastanawiałabym się nad umieszczeniem na płycie nagrobnej fotografii zmarłego i chyba skłoniłabym się ku temu, że jej nie będzie. Jako domorosły psycholog uznałabym, że mama Halszki po zadośćuczynieniu oczywistym konwenansom nie będzie chciała oglądać twarzy męża tyra-
na przy każdej wizycie na cmentarzu. Fotografia na nagrobku jest przecież czymś intymnym. Czymś nadobowiązkowym.

No i przekombinowałabym.

Prawdziwy nagrobek pana Stanisława jest bowiem dziełem sztuki. (...) Fotografia jest, i to dwa razy większa niż w innych grobach. (Surmiak-Domańska 2012: 61–62; podkr. I.A.)

Uwypuklenie roli fotografii uzasadnia decyzję kompozycyjną, aby wpleść w opowieść dwa opisy zdjęć przedstawiających Halszkę Opfer. Jaka jest funkcja tego długiego, drobiazgowego opisu hipotetycznego nagrobka? Jest dowodem na to, że w wielu przypadkach rzeczywistość przerasta fikcję — Surmiak-Domańska przyznaje, że jako „domorosły psycholog” spodziewała się czegoś zupełnie innego („przekombinowałabym”). Pewnie taki obraz bardziej współgrałby z kierunkiem, w jakim zmierza reportaż (ojciec jako „przeciętny obywatel, działkowicz, dobry pracownik” — z pozoru taki sam jak inni mężczyźni we wsi). Jeszcze lepiej pokazuje to fragment drugi, kluczowy, wprowadzony przez autorkę tuż przed finałowym obrazem książki. Po spotkaniu z matką Halszki Opfer Surmiak-Domańska nie kryje rozczarowania przebiegiem rozmowy. „Czego się spodziewałam? Że mama Halszki dozna w mojej obecności *katharsis*? (...) Że dokopię się do tego, że ona również była molestowana przez tatę, dziadka lub jeszcze lepiej — to by była dobra puenta dla reportażu — przez macochę?” (2012: 137).

Motywacje matki nie zostaną wyjaśnione, „misja” dziennikarki zakończyła się połowicznym sukcesem. „Dobrej” penty nie będzie, Surmiak-Domańska nie uległa pokusie opowieściowienia.

2. Kreacja — fikcja

Wyższym stopniem kreacji jest wprowadzenie w obręb reportażu fikcji, np. dla wywołania efektu artystycznego, wzmocnienia pewnej tezy czy uproszczenia fabuły. Ponieważ zdania teoretyków i praktyków na temat fikcji w reportażu są różne, a recepcja uzależniona bywa od uwzględnienia autorskich intencji, przedstawię ten problem na kontrastowych przykładach tekstów Jacka Hugo-Badera oraz Wojciecha Jagielskiego.

Z fikcjonalną sytuację narracyjną mamy do czynienia w jednym z wielu kontrowersyjnych reportaży Hugo-Badera. *Podziemne życie Eny H.* traktuje o Ewie Hołuszko, założycielce i pierwszej szefowej Międzynarodowego Komitetu Koordynacyjnego NSZZ „Solidarność”. Hugo-Bader postanowił całkowicie oddać głos bohaterce, co samo w sobie nie jest zabiegiem oryginalnym — forma monologu jest często stosowana, autor ogranicza się wówczas do dokonania selekcji, skomponowania materiału i, niekiedy, zredagowania wypowiedzi. Nietypowość *Podziemnego życia* polega na tym, że Hugo-Bader poszedł o krok dalej, inspirując się w wyborze formy podawczej postacią głównej bohaterki. Hołuszko urodziła się jako mężczyzna, przeszła zabieg zmiany płci. „Anestezjolog uspił magistra inżyniera Marka Cyryla Hołuszkę, legendarnego „Hardego”, twórcę MKK, rozwiedzionego ojca trzech synów, a obudził magister inżynier Ewę Marię Hołuszkę, legendarną „Hardą”, twórczynię MKK, rozwiedzioną... Ojczycę? Matkę? Matczycę?” (Hugo-Bader 2009b). Reporter wymyślił, żeby przedstawić opowieść Hołuszko w formie dialogu wewnętrznego mężczyzny i kobiety, „Ewuni” i Marka. Rzeczywista sytuacja narracyjna sygnalizowana jest w dialogu/monologu następująco:

- (...) Hugo-Bader z „Wyborczej” przyszedł na wywiad.
- Widziałeś, jak mi gumka do włosów upadła? Mało, że nie podniósł, to jak najgorszy cham czubkiem buta przysunął. Żebym się sama schyliła. I w rękę nie pocałował. (Hugo-Bader 2009b)

Można się domyślać, że zadawane Hołuszko pytania, a nawet swoje własne spostrzeżenia Hugo-Bader przypisał jej męskiemu alter-ego.

Gest twórczy Hugo-Badera odczytany został jako przekroczenie. Zareagowały Krytyka Polityczna i Feminoteka. Podjęto kwestię stosowności („pisanie odmieńca”)⁵. Publicznie zaprotestowała bohaterka tekstu, oskarżając reportera o „całkowicie amoralne podejście do „obiekta” (Hołuszko 2009) i ujęcie jej opowieści w formę „sensacji o transseksualnym odmieńcu”. Najbardziej nie spodobała się przyjęta przez autora konwencja dialogu wewnętrznego (m.in. dlatego, że to błąd rzeczowy: „(...) moja mowa wewnętrzna była i przedtem kobieca”):

(...) uwypuklenie dwóch niezależnych postaci w jednym ciele bez wyjaśnienia, że całe te przedstawienie wymyślił autor mogło sugerować dla każdego psychiatry, czy psychologa, że opisana osoba ma po prostu schizofrenię, a moja działalność stanowiła tylko dodatek do przeważających w artykule seksualnych sensacji. (Hołuszko 2009)

To nieprawda. Hugo-Bader zasygnalizował wyraźnie w tekście, że to jego pomysł (a więc gest ma status fikcji fantastycznej, nie fikcji realistycznej; funkcjonuje na prawach metafory). W *Podziemnym życiu Eny H.* pojawia się następujący dialog:

- To jak, Ewuniu, rozmawiamy?!
- Oboje jesteśmy w jednym ciele.
- Czyli każde z nas gada jakby same ze sobą?
- Tak jakby.

⁵ Taki tytuł miał tekst Tomasza Sikory opublikowany na stronie Feminoteki.

— To może z nami jest jeszcze coś poważniejszego, niż myślimy, jakieś rozdwojenie jaźni, schizofrenia?

— Co ty?! To Hugo-Bader wymyślił, że tak o nas napisze reportaż. (Hugo-Bader 2009b; podkr. I.A.)

Po latach reporter przyznał jednak Hołuszko rację. W *Skuszę*, książce reporterskiej o „Kolumbach rocznik 50.”, której Hołuszko również jest bohaterką, pisze: „To nie był dobry pomysł, że gadali sami ze sobą jak psychole albo jakby było ich dwoje. Przecież zawsze była tylko jedna Ewka, wziąłem się więc do jej historii jeszcze raz od początku (...)” (Hugo-Bader 2016a: 278). „Recycling” reportażu (określenie autora) polegał na przepisaniu go na „zwykłą” rozmowę pomiędzy zadającym pytania reporterem a odpowiadającą bohaterką. Hugo-Bader zmienił też tytuł — na *Naziemne życie Ewy H.*

W 2013 roku Jacek Hugo-Bader uczestniczył w wyprawie poszukiwawczej na Broad Peak. Towarzyszył trzem himalaistom, którzy wyruszyli po ciała zaginionych — Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskiego. Książka reporterska *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* to trochę reportaż środowiskowy (wgląd w środowisko polskich himalaistów), trochę ekspercki (autor przepytuje profesjonalistów o zagadnienia związane ze wspinaczką), ale przede wszystkim zapis jednostkowego doświadczenia i mierzenia się z ograniczeniami (osią fabularną są przygody Jacka Hugo-Badera jako uczestnika wyprawy poszukiwawczej) oraz próba rekonstrukcji zdarzeń z przeszłości. Celem jest odpowiedzenie na pytanie, co naprawdę wydarzyło się w trakcie tragicznego w skutkach „ataku” na szczyt. Wokół książki narosło wiele kontrowersji, jedna z nich — związana z wprowadzeniem fikcyjnego dialogu Berbeki i Kowalskiego na szczycie góry Broad Peak. Zacytuje ten dialog:

— Schodzimy — rzuca [Krzysztof] i aż sam się dziwi, skąd w tym jednym jego słowie tyle energii.

— Schodzimy! — powtarza do partnera, który ma dokładnie tyle lat co jego trzeci z kolei syn Franek. — Schodzimy! — wrzeszczy niemal w rozpacz, bo przed wylotem na wyprawę obiecał na lotnisku matce gówniarza, że będzie się nim opiekował, patrzył, pilnował, więc nie musi kobita się bać, denerwować, a ten pierdoly jakieś wyczynia, wiąże jakieś gówno zieloną linką do czekana... Najpierw raki, teraz czekan... Pojebało go z tym sznurkiem czy jak? Szturcha przykucniętego partnera kolanem.

— Idź, ja cię dogonię — mówi chłopak, bo jego też diabli biorą i chciałby coś odpysknąć, ale ciągle nie ma śmiałości przekląć przy partnerze, który ma więcej lat niż jego ojciec. — Idź, proszę — powtarza, a mróz niepostrzeżenie i cicho dopada go i już oplata stalowymi rzemieniami lodowatych swoich spojrzeń.

Tomek jeszcze tego nie wie, nie czuje, włącza kamerę, a Maciek wolno rusza w dół. Co kilka kroków ogląda się za siebie. Dopędzi go w kilka minut, gówniarz jeden.

Mogło tak być? Mogło? (Hugo-Bader 2014: 238; podkr. I.A.)

Nikt nie wie i nikt nigdy się nie dowie, co naprawdę działo się na szczycie. Świadców nie było, rozmówcy nie żyją. Hugo-Bader przedstawia jednak rozmowę w taki sposób, jakby był jej milczącym rejestratorem. Nie tylko cytuje, ale też używa mowy pozornie zależnej, interpretując zdarzenia („nie musi kobita się bać”). Fikcyjny dialog można porównać do operacji tekstologicznej — koniektury (mamy do czynienia z domysłem).

Publikacja *Długiego filmu o miłości* sprowokowała dyskusję o fikcji w reportażu. W jednym z wywiadów Hugo-Bader wyznał, że — jego zdaniem — na więcej może sobie po-

zwolić reporter książkowy, na mniej — gazetowy: „Literatura faktu to literatura i fakt. Wszystko zależy od stosunku tych składników. Reporter gazetowy musi zapomnieć o literaturze. Jemu nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami. Gazety mają mnie informować. Reporter książkowy może pójść w literaturę” (Stachowski 2014a). Przeciwno tej meta-tekstowej deklaracji zaprotestował Wojciech Tochman, przekonując, że „fakty są święte”, a jedyną sytuacją, w której reporter może sobie pozwolić na wprowadzenie w tekst fikcji, jest ochrona bohatera (Tochman 2014).

Przykładem innego podejścia do reportażu jest stanowisko Wojciecha Jagielskiego, który w książce *Nocni wędrownicy* wprowadził fikcyjne postaci, ale wyjawiał to uczciwie w metatekście, a w rozmowie z Agnieszką Wójcińską zmienił kwalifikację gatunkową książki — z reportażu na „powieść dokumentalną” (Wójcińska 2011: 79). Opowiadając o Ugandzie, Jagielski skupia się na dzieciach porwanych przez walczących z rządem rebeliantów i zmuszonych do zabijania. Zanim powrócą do domów (o ile jeszcze je mają), dochodzą do siebie w ośrodku rehabilitacyjnym w Gulu. W poprzedzającym tekst słowie wstępnym czytamy:

Jest to opowieść prawdziwa, podobnie jak prawdziwe jest miasteczko Gulu, w którym się ona rozgrywa. Prawdziwi są też bohaterowie opowieści (...).

Nora, Samuel i Jackson na potrzeby tej opowieści stworzeni zostali z kilku rzeczywistych postaci” (Jagielski 2010: 6)

Jackson jest dziennikarzem lokalnej rozgłośni radiowej. Nora pracuje w ośrodku dla dzieci w Gulu. Opiekuje się m.in. Samuelem, jednym z porwanych przez partyzantów chłopców. Każda z tych postaci jest metonimią swojej kategorii — Jackson: gospodarzy i przewodników, Nora — lokalnych pośredników pomiędzy reporterem a głównymi bohaterami tekstu, objaśniającymi ich zachowania i motywacje, Samuel — dzieci, które były jednocześnie i katami, i ofiarami, „(...) chłopców, porywanych, walczących w rozmaitych wojskach i oddziałach partyzanckich. W Sudanie, Ruandzie, Burundi, w Afryce Zachodniej, w kongijskich Bukawu i Lubumbaszi” (Jagielski 2010: 49).

Poproszony przez Wójcińską o objaśnienie decyzji o wymyśleniu bohaterów prowadzących Jagielski umotywował to nie chęcią osiągnięcia efektu artystycznego („Zrobiłem to świadomie, ale nie dlatego że stwierdziłem: teraz odważnie przekraczam granicę i zaczynam pisać literaturę piękną”), ale troską o czytelnika, który mógłby pogubić się w gąszczu postaci (Wójcińska 2011: 80) — Jackson, Nora i Samuel ułatwiają podążanie za reporterem. Decydując się na wprowadzenie tych metonimicznych bohaterów w fabułę *Nocnych wędrowników*, Jagielski zrobił to samo, do czego przyznał się Melchior Wańkowicz w *Poszerzaniu konwencji reportażu*, pisząc, że bohaterowie *Drogą do Urzędowa* „są posklejani z różnych prototypów, ale z prototypów istniejących” (Wańkowicz 1971: 17) i wyjaśniając, że gdyby chciał oddać „prawdę dosłowną”, musiałby „albo zajmować się losem każdego człowieka od początku do końca — na to trzeba całych tomów, albo też wziąć z każdego życia moment najciekawszy. Ale wówczas byłaby to siekanina, kilkadziesiąt niepołączonych ze sobą wątków” (Wańkowicz 1971: 14).

W przeciwieństwie do Wańkowicza, Jagielski nie uważa tak rozumianego „poszerzania konwencji reportażu” za uprawnione. Z udzielonego Wójcińskiej wywiadu, ale i kompozycji *Nocnych wędrowników*, można wywnioskować, że jakiegokolwiek odstępstwo od prawdy

„realnej” reporter uznaje za naruszenie konwencji gatunkowej. O tym, że decyzja o wprowadzeniu postaci fikcyjnych spowodowała świadome przesunięcie ku „powieści dokumentalnej”, świadczy również kompozycja kłamrowa *Nocnych wędrowców*. Książkę rozpoczyna i wieńczy obraz kończącego się w Gulu dnia. W dialogu — w scenie otwierającej pomiędzy reporterem a Jacksonem, w scenie zamykającej pomiędzy reporterem a kelnerem — padają te same słowa, jakby autor chciał zaznaczyć, że nic się nie zmieniło, że ta opowieść nie ma ani początku, ani końca, że tak było, jest i będzie. To gest ostentacyjnie literacki.

W rozmowie z Wójcińską Jagielski odwołuje się do „kanonu gatunku”, wymuszającym na reportarzędzie pewne ograniczenia. W tym miejscu warto zasygnalizować, że stosunek autorów i czytelników do fikcji w reportażu (i świadomość gatunkowa) zmieniały się wraz z jego rozwojem. O negocjowaniu gatunku w dwudziestoleciu międzywojennym pisze Urszula Glensk (2014), podkreślając, że to właśnie w tym okresie ukształtował się „pakt reportażowy”⁶. O tym, że definicja reportażu się jeszcze nie ustabilizowała, świadczy panujące wówczas zamieszanie terminologiczne i wahania autorów dotyczące atrybucji genologicznych. Za przykład niech posłuży *Polski strajk* Haliny Krahełskiej (1937 r. — wydanie skonfiskowane, wznowienie — 1958 r.), którego tematem były tragiczne wydarzenia z 23 marca 1936 roku (robotnicy krakowskiej fabryki Semperit ogłosili strajk okupacyjny, domagając się podwyżki płac, policja zastrzeliła osiem osób), a który skończył się dla autorki oskarżeniem o obrazę funkcjonariuszy policji i procesem. Krahełska określa tekst jako reportaż, nawiązując w przedmowie do innej swojej publikacji na temat dramatycznych warunków pracy (chodzi, jak sądzę, o *Pracę kobiet w przemyśle współczesnym*, wydaną przez Instytut Gospodarstwa Społecznego w 1932 r.). Tamten tekst „roil się od liczb”, teraz Krahełska wybrała — jak objaśnia czytelnikom — reportaż („tę formę literacką”) „żeby zawarte tu dzieje dosięgły łatwiej umysłów i serc obywateli Rzeczypospolitej, żeby silniej do nich przemówiły, niż to może zrobić suchy protokół lub opracowanie naukowe warunków pracy w Polsce” (Krahełska 1937: 7).

Analizowany z dzisiejszej perspektywy, *Polski strajk* nie może być uznany za reportaż. Nie dlatego, że Krahełska zmieniła nazwę fabryki (nie „Semperit”, lecz „Szpilka”) i jej specjalizację (nie wyroby gumowe, lecz trykotażowe) — stosowanie języka ezopowego nie było uważane za błąd prowadzący do zerwania paktu faktograficznego; gdyby nie tego typu kod, w czasach cenzury wiele tekstów by nie powstało⁷. Nie zgadzam się z Jerzym Kwiatkowskim, którego zdaniem granica między reportażem czy pamiętnikiem a „prozą sensu stricto literacką” była w Dwudziestoleciu niekiedy „czysto formalna: mogła zależeć od decyzji wprowadzenia autentycznych nazwisk” (Kwiatkowski 2001: 215). Chodzi raczej o ostentacyjnie literacki, romansowy model ukształtowania fabuły, z jakby żywcem wyjętymi z powieści zeszytowej szwarczarakterami wykorzystującymi pozycję społeczną do seksualnego wykorzystywania robotnic. Jeśli pominąć wstęp, brakuje wewnątrztekstowych sygnałów potwierdzających autentyczność opisywanych zdarzeń, nie ma odautorskiego narratora. Tytułowy strajk opisany zostaje dopiero w rozdziale piątym. Krahełska wprowadza zdarzenia dla głównego tematu nieistotne (a zainspirowane sympatią autorki dla

⁶ Autorka używa tego określenia na wzór „paktu faktograficznego”, moim zdaniem niepotrzebnie wprowadzając nową nazwę.

⁷ W powieści Jalu Kurka *Młodości śpienij* fabryka Semperit nosi nazwę Blachit.

tematyki kobiecej, np. historię żony dyrektora fabryki, która nie chciała karmić piersią). Każdy z rozdziałów mógłby być samodzielny tekst, co jest typowe dla powieści społecznej dwudziestolecia międzywojennego (Krystyna Jakowska wprowadziła określenie „powieść nowelowa”; Jakowska 1992). To sprawia, że potraktowany jako powieść, *Polski strajk* ma kompozycję chaotyczną, co wynika z redundancji faktograficznej⁸. Krytycy odbierający tekst jako reportaż chwalili natomiast kompozycyjne uporządkowanie.

Na specyfikę gatunkową polskiego reportażu literackiego wpłynęła komunistyczna cenzura (Zajac 2009: 41). O tym, że jeszcze w latach 90. XX wieku prawda „ogólna” (a nie „materialna” — Pleszczyński 2015: 229) była akceptowana, świadczy opisany poniżej przypadek, a także reakcja na niego Małgorzaty Szejnert. W 1994 roku „Gazeta Wyborcza” wydrukowała reportaż *Pamiętnik znaleziony na parkiecie*, podpisany nazwiskiem Karola Podgórskiego (1994: 12). Opowieść o awanturniczych początkach polskiej giełdy ujęta została w formę prowadzonych na bieżąco notatek nauczyciela, który stał się graczem. Narracja jest pierwszoosobowa, w tle — m.in. upadek rządu Hanny Suchockiej czy prywatyzacja Banku Śląskiego. Przedrukowując tekst w antologii *20 lat nowej Polski w reportażach*, Mariusz Szczygiel nadał mu nowy, nader trafny tytuł: *Kapitalizm osobisty*.

Karol Podgórski nie istnieje. To pseudonim reportera który „jako jeden z pierwszych dziennikarzy zaczął grać na giełdzie”. Fikcyjny jest narrator, a zarazem bohater prowadzący reportażu. Z objaśnień Szczygła („Forma pamiętnika łączy przeżycia autora oraz jego kolegi — pracownika sfery budżetowej” — Podgórski 2009: 119) można wnioskować, że reporter przedstawił w tekście własne przeżycia, kontaminując je z opowieściami innej osoby. W numerze gazety, w której drukowany był reportaż, czytelnik takiego objaśnienia nie znajdzie.

Autorowi udało się osiągnąć metodą kontaminacji dwa cele — zbudować jednego wyrazistego bohatera, który łączy w sobie cechy wielu innych (metonimia — typowy gracz giełdowy początku lat 90.), ale też żyje w dwóch światach, co pozwoliło na zderzenie dwóch rzeczywistości, kontrast (nauczyciel — gracz giełdowy). *Licentia poetica* nie wzbudziła żadnych kontrowersji. Małgorzata Szejnert objaśniała:

To jest dziennik symulowany, zmyślony. W czasie, który jest objęty datami dziennika, [autor] żadnego dziennika nie pisał. Kiedy wpadł na pomysł napisania reportażu o takiej formie, przeanalizował na podstawie prasy, co się działo w tych dniach na giełdzie i do tego dorobił sobie sztucznego bohatera, którego w te wszystkie sytuacje ubrał. Jedynym prawdziwym elementem tego reportażem, były wydarzenia giełdowe, kursy, emisje itp. To jest typ reportażu, na którym sprawdza się teoria, że nie wszystko, co pisze reporter musi być prawdziwe, ale to co nie jest prawdziwe, musi być prawdopodobne⁹.

Dlaczego nikt nie wypominał autorowi *Pamiętnika znalezionego na parkiecie* (reportażu gazetowego, nie książkowego), że nadał rekonstrukcji giełdowych perturbacji zmyśloną formę, a głównego bohatera „ulepil” z doświadczeń kilku osób, Hugo-Baderowi natomiast nieustannie zarzuca się naruszenie reguli reporterskiej gry? Wydaje się, że nie tylko postęp technologiczny (ulatwienie weryfikacji) zmienił sytuację reportera. Ogromne znaczenie

⁸ Określenie moje. Maziarski nazywa ją „naciskiem przekonaniowym” (1966: 934), odróżniając w ten sposób od prozy fikcjonalnej.

⁹ M. Szejnert, *Reportaż — dlaczego i jak*. Spisane w latach 90. szkolenie dla reportażystów „Gazety Wyborczej”.

miały słynne afery z 2003 i 2004 roku, których antybohaterami stali się Jayson Blair z „New York Timesa” i Jack Kelley, kilkakrotnie nominowany do nagrody Pulitzera reporter „USA Today” — przyłapani na fabrykowaniu newsów i notorycznych zmyśleniach w atmosferze skandalu zrezygnowali z pracy w redakcjach¹⁰. W Polsce do problematyzacji paktu faktograficznego przyczyniła się książka *Kapuściński non-fiction*, w której Artur Domosławski udowadnia autorowi *Cesarza* nagminne „literackie »poprawianie« rzeczywistości”¹¹. „Czy głośna biografia nie przyczyniła się wśród reporterów do większego respekty do prawdy?” — pyta retorycznie Wojciech Tochman. „W jednym z reportaży 16 lat temu napisałem, że na stole stał żółty kubek, choć bohaterka, która mi o kubku opowiadała, nie wspomniała słowem o jego kolorze. Był żółty, napisałem, bo tak mi pasowało do rytmu zdania. Dupereł bez znaczenia? Tak, ale po Domosławskim już bym tego nie zrobił” (Tochman 2014).

Świadomość ułatwionej weryfikacji ma Wojciech Jagielski, który tłumaczył Wójcińskiej:

„Jeśli napisałbym książkę i dla czystości kanonu oraz świętego spokoju moich czytelników i kolegów nie wspomniałbym, że to są postaci wymaginowane, to pani, powodowana ciekawością, mogłaby bardzo łatwo za pomocą internetu sprawdzić, że nikt taki nie istniał. A gdyby przyłapała mnie pani na jednym kłamstwie, do którego się nie przyznałem, miałaby pani pełne prawo uważać za fikcję wszystko, co napisałem w książkach i moich materiałach dziennikarskich. Nie dopuszczam fikcji w dziennikarstwie¹². (Wójcińska 2011: 77)

Jak widać, od czasów, gdy Wańkowicz postulował „poszerzanie konwencji reportażu” sporo się zmieniło. W dobie internetu łatwo zweryfikować autentyczność, a raz podważone zaufanie trudno odzyskać, bo pakt faktograficzny zawierany jest z czytelnikiem również na mocy zaufania do autora lub medium¹³.

¹⁰ Za „The Guardian” podam dwa przykłady. W 2001 roku Kelley był rzekomo świadkiem samobójczego zamachu bombowego w Jerozolimie. Opisał toczące się po chodniku głowy. W aktach policyjnych nie znaleziono informacji o żadnych dorosłych ofiarach, które zostałyby zdekapitowane. W 2002 roku Kelley odwiedził Kubę i napisał reportaż o sześciu uchodźcach przepływających się łódką do Ameryki. Łódka z uciekinierami tonie. Kelley dostarczył do redakcji zdjęcie jednej z ofiar, Jacqueline. Dziennikarze, którzy weryfikowali prawdziwość tekstów Kelleya na zlecenie „USA Today” odkryli, że sfotografowana kobieta żyje — pracowała w kubańskim hotelu, a potem przeniosła się do Ameryki jako legalna imigrantka (Harris 2004).

¹¹ Np. Williamowi Pikowi, mieszkającemu w Afryce dziennikarzowi, przeczytał fragmenty *Hebannu*. Zdaniem Pika, choć opowieść o rybie, która żywiła się ludzkimi trupami, „świetnie pasuje do mrozącej w żyłach opowieści o horrorze dyktatury”, jest ona fantazją — okoń nilowy żywił się po prostu mniejszymi rybami (Domosławski 2010: 433). Takich przykładów podaje Domosławski mnóstwo.

¹² Malgorzata Szejnert broni decyzji Jagielskiego. „Wyznanie świadczy o rzetelności reportera, a zabieg wydaje mi się całkowicie usprawiedliwiony. To zupełnie zrozumiałe, że uczestnik wydarzeń tak drastycznych, zwłaszcza gdy jest dzieckiem, musi być chroniony ze względu na bezpieczeństwo fizyczne i psychiczne. Reporter nie mógł go nękać nadmiernie i nadmiernie odsłaniać. Ważne jest, by postać złożona z paru świadczyła prawdę o losach dzieci żołnierzy” (Szejnert 2009).

¹³ Tu zgadzam się z Pawłem Zajasem (2009: 40–55), choć wyrażona przez autora opinia, że Ryszard Kapuściński, Frank Westerman i Martin Pollack „zawłaszczają gatunki reportażowe”, pasyżytujać na autorzytecie dziennikarskim, jest chyba zbyt kategoryczna.

3. Kreacja — sytuacja

Najmocniejszym przykładem działania kreatywnego jest aranżowanie wydarzeń przez reportera. Za przykład posłuży *Czarnuch* Jacka Hugo-Badera, zapowiedź książki reporterskiej *Audyty*, w której autor „pochyla się nad ludźmi w Polsce wykluczonymi” (Hugo-Bader 2016b: 24)¹⁴. 11 listopada 2016 roku wysmarował się farbą, by, niczym John Howard Griffin (1962) czy Günter Wallraff (2012: 5–42)¹⁵, udawać czarnoskórego — nie na rasistowskim amerykańskim Południu czy w Niemczech, lecz na warszawskim Marszu Niepodległości. Domniemywać można, że Hugo-Bader spodziewał się ataków — i się nie rozczarował. Znamienne, że opublikowany w „Dużym Formacie” tekst rozpoczyna się od refutacji:

Reporter od biedy może sobie na coś takiego pozwolić. Żeby wleźć w cudzą skórę i udawać zupełnie kogo innego.

A zmienić kolor i zostać Murzynem, normalnym Afropolakiem z czarną jak noc listopadowa mordą, mazowieckim bambusem, brudasem, asfaltem, nizinnym Makumbą krótkowłosym z Grochowa? Straszne **oszukiństwo** [podkr. I.A.]. Bo ludzie, których przebrany reporter chce opisać, nie wiedzą, z kim mają do czynienia. Usprawiedliwić go może tylko, że to społecznie jest ważne, robione po coś, a nie dla hecy, zyskujesz jakąś wiedzę o zbiorowości, a inaczej zrobić się tego nie daje. (Hugo-Bader 2016b: 24)

W przypadku reportażu wcieleniowego pomysł poprzedza fakt. Reporter nie sprawozdaje zastanych wydarzeń, ale prowokuje je, aranżując rzeczywistość, odgrywając wymyśloną dla siebie rolę. Jego działanie jest symulacją — wykracza poza „tradycyjne” role dziennikarskie: uczestnika, świadka, rekonstruktora czy słuchacza (Wolny-Zmorzyński 2004: 144–145), „wywołując zdarzenia” (Kąkolewski 1966: 96) (jest, używając sformułowań Krzysztofa Kąkolewskiego, zarówno ich [współ]twórcą, jak i autorem ich transformacji [z faktu fizycznego w podany czytelnikom — Kąkolewski 1966: 93]). Standardy wyznaczyła opisywana z sympatią przez Wańkowicza jako „Joanna d’Arc reportażu” (Wańkowicz 1972: 36) Nelly Bly (Elisabeth Jane Cochrane), która m.in. udawała pacjentkę w domu dla obłąkanych (*Ten Days in a Mad House* — 1887) i, namówiona przez Pulitzera, odbyła podróż w 72 dni dookoła świata — szybciej, niż Phileas Fogg. Kanonicznym przykładem tego typu działalności reporterskiej jest dziennikarstwo Güntera Walraffa (na którego cześć utworzono neologizm „walraffowanie” i określenie „lex Walraff”¹⁶). W 1969 roku Walraff opublikował *Trzydzieści niepożądanych reportaży*, w których wcielił się m.in. we właściciela fabryki chemicznej i alkoholika. Zatrudnił się w redakcji tabloidu „Bild-Zeitung” (*Wstępniak. Człowiek, który był w Bildzie Hansem Esserem*), a w 1985 roku wydał w RFN swoją najsłynniejszą książkę reporterską — *Na samym dniu* — w której opisał, ja stał się Alim, imigrantem z Turcji, upokarzonym robotnikiem sezonowym. W *Z nowego, wspaniałego świata* ponownie zmienia kolor skóry, pracuje jako telemarketer, siada też na wózku inwalidzkim.

¹⁴ Co ciekawe, tekst w „DF” został opublikowany tylko dlatego, że reporter został rozpoznany przez jedną z uczestniczek marszu — zdjęcie trafiło na portal społecznościowy (Mejer 2017).

¹⁵ „Chcę stać się papierkiem lakmusowym i przeprowadzić test nastrojów” (Wallraff 2012: 6).

¹⁶ W 1981 roku prawomocnym wyrokiem sądu stosowana przez Walraffa metoda *researchu* uznana została za legalną.

W Polsce we „wcieleniach” specjalizowali się np. Janusz Rolicki (uważany za rodzimego prekursora tej formy)¹⁷ i Jacek Snopkiewicz. Hugo-Bader trzykrotnie wcielił się w bezdomnego — dwa razy w Warszawie, żeby sprawdzić, jak wykluczeni odnajdują się w kapitalizmie, najpierw bazarowym, potem korporacyjnym, raz — w Moskwie, żeby lepiej porozumieć się z „bomżychą” (ten reportaż wszedł do książki reporterskiej *Biała gorączka*). Oczywiście wcielenie to „mystyfikacja” na etapie *researchu*, czytelnik jest zawsze o niej uprzedzony. Tego typu teksty noszą znamiona „autoreportażu” — proces przemiany musi być udokumentowany, przygody reportera są również tematem tekstu.

W przypadku reportażu wcieleniowego ważnym aspektem jest kwestia zasadności. Z inicjowaniem zdarzeń „zawsze wiąże się (...) pewna ambiwalencja moralna, bo każda prowokacja zasadza się na oszustwie — ale także może stanowić pozytywną inspirację życia publicznego, mieć na uwadze dobro wspólne” (Pleszczyński 2015: 213). Jednym z pierwszych przykładów uzasadnionej prowokacji jest śledztwo Williama Steada, który, zgłębiając dla „Pall Mall Gazette” temat dziecięcej prostytucji w wiktoriańskiej Anglii (1885) udawał klienta nastolatki. Spędził dwa miesiące w więzieniu za stręczycielstwo, ale jego publikacje skłoniły parlament do przesunięcia tzw. wieku zgody z 13 na 16 lat (Clarke 2004: 259). W tym wypadku prowokacja uzasadniona jest działaniem w interesie publicznym. Bywa jednak, że pełni wyłącznie funkcję ludyczną. Maciej Siembieda wprowadza rozróżnienie na reportaż wcieleniowy i „reporterską przebieraną”, biorąc pod uwagę intencję autora. Pierwszy rozumie jako sposób zbierania materiału (np. penetrację określonego środowiska), w drugim upatrując nastawione na sensacyjność „szukanie tematu za pomocą pewnego rodzaju aktorstwa” (Siembieda 2003: 32).

Hugo-Bader broni reportażu wcieleniowych.

Kolegom reporterom, którzy nie cenią tego gatunku reportażu, czy raczej metodologii zbierania materiału, i mówią, że to jest robione tylko dla hecy, odpowiadam, że są w błędzie. Świat bezdomnych można opisać tylko z pozycji śmiecia leżącego na ulicy czy też z perspektywy walającego się psa. Nigdy się nie dowiesz, jak ludzie (normalsi) patrzą na poniewierające się na ulicy śmieci, jeśli nim będziesz. (Hugo-Bader 2016a: 295)

Granice kreatywności?

Parafrazując Jana Pleszczyńskiego można wprowadzić w odniesieniu do reportażu rozróżnienie na „nieuchronną kreację rzeczywistości wynikającą z natury i architektury przekazu medialnego” i kreację zaplanowaną (Pleszczyński 2015: 213). Ta pierwsza wynika już z faktu konieczności fabularyzowania empirii i językowego ukształtowania przekazu, podjęcia określonych decyzji kompozycyjnych itd. Ta druga omówiona została w artykule w swoich dwóch najczęstszych przejawach: kreowania faktów (w reportażu wcieleniowym)

¹⁷ W Ochotniczym Hufcu Pracy kopał rowy melioracyjne, pracował w Pegeerze, konwojował zwierzęta idące na rzeź (*Świnio pas z biletem I klasy*), przez sześć tygodni pływał statkiem „Pulaski”, tropiąc rybacką kontrabandę (*W pogoni za rybą*). Pierwszy tekst wcieleniowy Rolickiego (*Janek, podaj wapno*) powstał z inicjatywy Dariusza Fikusa, sekretarza redakcji „Polityki”. W wywiadzie-rzecz Rolicki opowiada Krzysztofowi Piławskiemu, że zatajenie intencji spowodowało dylemat etyczny. „Miałem opory z powodu dwuznaczności sytuacji. Odnosiłem wrażenie, że oszukuję robotników (...). Wiedziałem, że robotnicy mogą uznać mnie za świnię” (*Wanika-wstańka* 2013: 109–110).

i włączaniu elementów fikcjonalnych, np. dla wywołania efektu artystycznego (przypadek Jacka Hugo-Badera) lub ułatwienia czytelnikowi nawigacji po tekście (przypadek Jagielskiego).

Gdzie przebiegają zasygnalizowane w tytule artykułu „granice kreatywności”? Jeśli uznamy, że w horyzoncie oczekiwań odbiorcy mieści się to, co Pleszczyński (2015: 229) za Paulem Ricoeurem określa jako „intencję prawdy”, „ukierunkowaniem na prawdę” (nawet, jeśli jest to prawda „ogólna”, a nie „materialna”, „bliższa wymiarowi sprawiedliwości niż dobremu, jakościowemu dziennikarstwu”), stajemy wobec problemu weryfikacji — łatwiejszej dla Czytelnika 2.0 — i kluczowej kwestii zaufania do autora oraz wagi autorytetu (Zajjas 2009). Fikcja fantastyczna, traktowana jako literacki kostium, nie budzi kontrowersji. Sporna i odbierana jako ambiwalentna moralnie bywa fikcja realistyczna, zwłaszcza, jeśli dotyczy konkretnych osób, a jej wprowadzenie w tekst nie zostało wyraźnie przez autora zasygnalizowane i uzasadnione (przypadek *Długiego filmu o miłości* Hugo-Badera). To problem nie tylko etyczny, również prawny. Prawo prasowe i wynikająca z niego np. konieczność publikowania sprostowania w sytuacji udowodnionego przeinaczenia faktów, obowiązuje dziennikarzy, ale już nie autorów reportaży niebędących dziennikarzami¹⁸. Co więcej, klasyfikacja gatunkowa pochodzi często od wydawcy, nie od autora. Wystarczy zmienić nazwę gatunkową na „opowieść reporterską” czy „opowieść reportażową” by pakt faktograficzny zastąpiony został — jak to ujął Henryk Markiewicz — „paktem dyskursywnej labilności” (1994), a zarzut mistyfikacji odparty.

¹⁸ Tak też — jako pisany przez literata — można rozumieć „reportaż literacki”. Tworzony z zamysłem publikacji książkowej *Bukareszt. Kurż i krew* Małgorzaty Rejmer, która debiutowała powieścią *Tołkymia*, różni się od *Polska odwraca oczy* Justyny Kopińskiej, dziennikarki „Gazety Wyborczej”.

Bibliografia

- Bauer Zbigniew (2004), *Gatunki dziennikarskie* [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2004.
- Bly Nelly (Cochrane Elisabeth Jane) (1887), *Ten Days in a Mad House* [dokument elektroniczny] <http://digital.library.upenn.edu/women/bly/madhouse/madhouse.html> [dostęp: 02.01.2017].
- Clarke Bob (2004), *From Grub Street to Fleet Street. An Illustrated History of English Newspapers to 1899*, Ashgate.
- Domosławski Artur (2010), *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa.
- Glensk Urszula (2014), *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas, Kraków.
- Griffin John Howard (1962), *Czarny jak ja*, przeł. J. Giebułtowicz, Warszawa 1962.
- Gut Piotr (2006), *Kreatywna księgowość a fałszowanie sprawozdań finansowych*, C.H. Beck, Warszawa.
- Harris Paul (2004), *New 'fake stories' row hits US media*, „theguardian”, <https://www.theguardian.com/media/2004/mar/21/usnews.broadcasting> [dostęp: 20.12.2016].
- Holuszko Ewa (2009), *Historia pewnego reportażu*, http://transfuzja.org/pl/artykuly/newsy/ewa_holuszko_historia_pewnego_reportazu.htm [dostęp: 27.12.2016].
- Hugo-Bader Jacek (1993), *Charlie w Warszawie*, „Magazyn” (dod. do „Gazety Wyborczej”) z 30.12.
- (2009a), *Walka klas trwa*, „Duży Format” z 24.09.
- (2009b), *Podziemne życie Ewy H.*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6707971,Podziemne_zycie_Ewy_H_.html [dostęp: 27.12.2016].
- (2011), *Biała gorączka*, Czarne, Wołowiec.
- (2014), *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Znak, Kraków.
- (2016a), *Skucha*, AGORA, Czarne, Warszawa.
- (2016b), *Czarnuch*, „Duży Format”, 21.11.
- Jagielski Wojciech (2010), *Nocni wędrownicy*, W.A.B., Warszawa.
- Jakowska Krystyna (1992), *Międzywojenna powieść novelowa*, „Pamiętnik Literacki” nr 1.
- Janus-Sitarz Anna (2012), *Twórczość nadaje sens życiu* [w:] *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, red. A. Janus-Sitarz, Universitas, Kraków.
- Kąkolewski Krzysztof (1966), *Estetyka reportażu jako gatunku informacji*, „Zeszyty Prasoznawcze” nr 1/1966.
- Kisch Egon Erwin (2014), *O reportażu* [w:] tegoż, *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, NCK, AGORA, Warszawa.
- Krahelska Halina (1937), *Polski strajk*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa.
- Kwiatkowski Jerzy (2001), *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa.
- Leszczyński Adam (2010), *Kiedy reporter jest nie fair*, „Gazeta Wyborcza”, 28.02., http://wyborcza.pl/1,76842,7607358,Leszczynski_Kiedy_reporter_jest_nie_fair.html#TRrelSST [dostęp: 03.01.2017].
- Magdoń Andrzej (2000), *Reporter i jego warsztat*, Universitas, Kraków.
- Markiewicz Henryk (1994), *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” nr 8 (91) [dokument elektroniczny] <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3181&siteback=archiwum> [dostęp: 22.12.2016].
- Matuszek Gabriela (2015), *O krakowskiej Szkole Pisarzy w roku jubileuszowym* [w:] *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, red. G. Matuszek, H. Sieja-Skrzypulec, Kraków.

- Maziarski Jacek (2012), *Reportaż* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.
- (1966), *Anatomia reportażu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Mejer Jakub (2017), *Bóle wcielenia*, „Press”1-2, <http://www.press.pl/magazyn-press/artyku-1/46934,bole-wcielenia> [dostęp: 02.21.2017].
- Miller Marek (1982), *Reportażerów sposób na życie*, Czytelnik, Warszawa.
- Mitosek Zofia (1997), *Semantyczne aspekty literatury faktu* [w:] tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa.
- Pleszczyński Jan (2015), *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, Difin, Warszawa.
- Podgórski Karol (1994), *Pamiętnik znaleziony na parkiecie*, „Gazeta Wyborcza”, 16.04.
- (2009), *Kapitalizm osobisty* [w:] *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, Czarne, Wołowiec.
- Siembieda Maciej (2003), *Reportaż po polsku*, Ars Nova, Poznań.
- Stachowski Adrian (2014a), *Wykonuje taki zawód. Rozmowa z Jackie Hugo-Baderem*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 31.12.2016].
- (2014b), *Kamyk do lawiny. W obronie Jacka Hugo-Badera* [LIST], http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16254489,Kamyk_do_lawiny__W_obronie_Jacka_Hugo_Badera__LIST_.html.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2009), *Mamo, odkryj koldrę*, „Wysokie Obcasy”, 21.03 [przedruk w:] tejże, *Żyłka. Reportaże i wywiady Dużego Formatu*, Agora, Warszawa 2011.
- (2012), *Mokradelko*, Czarne, Wołowiec.
- Szejnert Małgorzata (2009), *Nocni wędrowcy*, http://wyborcza.pl/1,75410,6771263,Nocni_wedrowcy__Jagielski__Wojciech.html [dostęp: 24.12.2016].
- Tochman Wojciech (2010), *Twórcze pisanie niefikcyjne*, „Tygodnik Powszechny”, 30.01. <http://kapuscinski.info/tworcze-pisanie-niefikcyjne.html> [dostęp: 22.12.2016].
- (2014), *Ladne kwiatki*, „Gazeta Wyborcza”, 26.06, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne_kwiatki.html [dostęp: 31.12.2016].
- Truman Capote, *Conversations* (1966), ed. M.T. Inge, University Press of Mississippi, London–Jackson.
- Wallraff Günter (2012), *Czarne na białym* [w:] tegoż, *Z nowego wspaniałego świata*, przeł. U. Poprawska, Czarne, Wołowiec.
- Wańka-wstańka. Z Januszem Rolickim rozmawia Krzysztof Pilawski* (2013), Demart, Warszawa.
- Wańkiewicz Melchior (1971), *O poszerzenie konwencji reportażu* [w:] tegoż, *Od Stołpców po Kair*, wyb. S. Kozicki, PIW, Warszawa.
- (1972), *Karafka la Fontaine'a*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.