



Katarzyna Frukacz-Lewandowska

 <https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Prawda obrazu czy obraz prawdy? Wizualne komponenty polskiej literatury reportażowej w dobie płynnego faktografizmu

Truth of Image or Image of Truth? Visual Components of  
Polish Reportage Literature in the Age of Fluid Factography

**Abstract:** The aim of this article is to characterise the visual turn visible in recent years in Polish reportage literature. The reflection on the problem in question is profiled by two theses. Firstly, there is a growing importance of graphic components which adjoin the documentary text or co-create the material space of books classified as reportage. Secondly, the visual aspects of publications from this genre are increasingly exceeding the narrowly conceived documentarism as a result of the rejection of the rule of semantic transparency. The analysis driven by the distinguished theses and supported by references to the semiotics of the image covers two groups of issues. The first group consists of visual effects resulting from specific editorial procedures, including those resulting from the typographic layout of the text. The second is made up of photographs used in non-fiction books as a sense-making tool. As an exemplification of the processes studied, the author refers to selected publications by Mariusz Szczygieł, Filip Springer, Wojciech Tochman, Jarosław Mikołajewski, and Marcin Kołodziejczyk. The context for the considerations is the crisis of orthodox factography noticeable in the post-modern era, resulting in the liquidation of the notion of fact and the popularisation of quasi-non-fictional forms alternative to reportage.

**Keywords:** literary reportage, visuality, typography, documentary photography

**Abstrakt:** Celem artykułu jest charakterystyka widocznego w ostatnich latach zwrotu wizualnego w polskiej literaturze reportażowej. Refleksję nad rzeczonym problemem profilują dwie tezy. Po pierwsze, rośnie znaczenie komponentów graficznych, które sąsiadują z tekstem dokumentalnym lub współtworzą materialną przestrzeń książek klasyfikowanych jako reportaże. Po drugie, wizualne aspekty publikacji z tego nurtu coraz częściej wykraczają poza wąsko pojmowany dokumentaryzm na skutek odrzucenia reguły przezroczystości semantycznej. Analiza ukierunkowana wyróżnionymi тезami i poparta odwołaniami do semiotyki obrazu obejmuje dwie grupy zagadnień. Pierwszą stanowią efekty wizualne będące następstwem określonych zabiegów edytorskich, w tym wynikające z układu typograficznego tekstu. Drugą tworzą fotografie wykorzystywane w książkach *non fiction* w charakterze narzędzia sensotwórczego.

W ramach egzemplifikacji badanych procesów przywołano wybrane publikacje Mariusza Szczygła, Filipa Springera, Wojciecha Tochmana, Jarosława Mikołajewskiego i Marcina Kołodziejczyka. Kontekstem rozważań jest zauważalny w dobie ponowoczesnej kryzys ortodoksyjnie pojmowanego faktografizmu, skutkujący upłynieniem pojęcia faktu i popularyzacją alternatywnych wobec reportażu form quasi-niefikcyjnych.

Słowa kluczowe: reportaż literacki, wizualność, typografia, fotografia dokumentalna

## Reportaż płynnego faktografizmu – wstęp

Przemysław Czapliński określił polski reportaż literacki jako „orientacyjny” z uwagi na przybliżoną, nienormatywną tożsamość genologiczną (Czapliński, 2019: 34). W ostatnich latach ulega ona szczególnie silnej destabilizacji za sprawą świadomych wyborów twórczych dokonywanych przez reporterów. Spora ich część zwraca się obecnie ku niepoddającej się ścisłym klasyfikacjom prozie *non fiction*, o czym świadczą hybrydyczne w formie publikacje pokroju *Nie ma* Mariusza Szczygła (2018). Inni realizują z kolei eksperymenty jawnie kreujące rzeczywistość przedstawioną w utworze. Taki charakter ma książka Izabeli Meyzy i Witolda Szablowskiego *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem* (2012), w której autorzy przenieśli PRL-owskie realia życia lat 80. w czasy teraźniejsze.

Podążając dalej tym tropem, warto zauważyć, że reporterzy młodszego pokolenia – jak Marcin Kącki czy Justyna Kopińska – zaczynają pisać powieści lub upowieściowione reportaże (zob. Adamczewska-Baranowska, 2020; Żyrek-Horodyska, 2020). Pojawiają się też tacy, którzy co prawda pozostają w konwencji *non fiction*, lecz zarazem świadomie ją dekonstruują. Za przykład może posłużyć synkretyczny utwór Jarosława Mikołajewskiego *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki* (2019), w którym – oprócz ujęć eseistycznych, pamiętnikarskich, reportażowych i epistolarnych – znalazł się fikcyjalny dramat literacki o tragicznych losach tytułowej poetki. W związku z powstawaniem podobnych hybryd uwagę badaczy zwraca rosnąca popularność pisarstwa krzyżującego fakty z fikcją (zob. np. Glensk, Lesiak, 2021).

Zwrot autorów reportażu ku literackości zasadniczo tożsamej z fabulacją bywa łączony z estetyką ponowoczesności i kontestowaną w niej wiarą w istnienie prawdy obiektywnej. Za ponowoczesny rys w utworach polskich reporterów Mateusz Zimnoch uznaje akt „wyzbycia się odpowiedzialności za słowo” (Zimnoch, 2012: 57), czyli bezpośrednio sygnalizowaną rezygnację z poznawczej roszczeniowości w zakresie ujmowania materiału empirycznego. W zestawieniu z Baumanowską koncepcją rzeczywistości, będącej „efemeryczną strukturą subiektywnych konstrukcji” (Fudala, 2014: 122), faktografizm współczesnego reportażu staje się w coraz większym stopniu faktografizmem płynnym – to jest spersonalizowanym i w efekcie relatywizowanym.

Ponowoczesny etap dziejów polskiej prozy reportażowej charakteryzują ponadto obecne w niej intermedialne nawiązania do innych dziedzin wyrazu. Szczególną rolę w tym procesie odgrywa kategoria wizualności, którą Edyta Żyrek-Horodyska uznaje za istotny atrybut dzisiejszego reportażu pisanego, realizowany na poziomie narracyjnym – za sprawą obrazowych właściwości tekstu – oraz w odniesieniu do uzupełniających warstwę piśmienną ilustracji, przede wszystkim zdjęć (zob. Żyrek-Horodyska, 2017: 148). Podobne detale – poszerzone jednak o mniej rozpoznaną w kontekście książek reporterów typografię – wyznaczają tematykę niniejszych rozważań jako pośredni przejaw upłynnienia faktografizmu krajowej literatury *non fiction*.

Rozważania ogniskuję wokół dwóch założeń. Po pierwsze, obrazy sąsiadujące z tekstem niefikcyjnym bądź graficzne środki tworzące jego materialną ramę stopniowo zyskują rangę równorzędnego lub wręcz dominującego czynnika narracyjnego. Po drugie, wykraczają poza wąsko pojmowany dokumentaryzm na skutek odrzucenia reguły przezroczystości semantycznej, ograniczającej rolę ilustracji czy typografii do klarownego przenoszenia treści przekazu słownego. Obie tezy rozwijam na przykładzie wybranych polskich reportaży książkowych z dwóch ostatnich dekad, kierując się widoczną wówczas zmianą podejścia do estetyki wydawnictw z interesującego mnie sektora prozy. W tak sprofilowanej analizie, popartej odwołaniami do semiotyki obrazu, uwzględniłam kolejno efekty wizualne będące następstwem określonych

działań typograficzno-edytorskich (zob. Frukacz, 2021) oraz – osobno – te warunkowane ściśle doborem materiału ilustracyjnego.

## Typografia i edytorstwo reportażu

Pierwszy z wyróżnionych wymiarów wizualności obejmuje typografię rozumianą jako sztuka składu tekstu, mająca za zadanie „graficzną interpretację drukowanej informacji” (Tomaszewski, 1996: 232), a w użytkowym ujęciu – edytowanie materiału pisanego w sposób ułatwiający jego odbiór (zob. Repucho, 2016: 94). Wśród podstawowych parametrów typograficznych należy wskazać kroje i wielkość pisma, układ płaszczyzn zadrukowanych i wolnych od druku, zastosowane kolory, ornamenty czy ilustracje, a także dobór metod i materiałów drukarskich (zob. Tomaszewski, 1996: 232). Wymienione środki wyrazu, pierwotnie podporządkowane kryteriom funkcjonalnym, coraz częściej współtworzą w utworach reportażowych sensy nadbudowane nad warstwą literalną.

Dowodzi tego na przykład książka *Projekt: prawda* Mariusza Szczygła (2016), która w wymiarze edytorskim – jak zauważa Bernadetta Darska – nawiązuje do idei liberatury z uwagi na eksperymentalizm formy (zob. Darska, 2023: 261). Wspomniany zbiór gromadzi prasowe felietony autora, wprawdzie zawierające elementy reportażu, lecz zestawione z przedrukiem fikcjonalnej powieści *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha. Przekroczenie ram faktografizmu dokonuje się nie tylko poprzez konfrontację literackiej fabuły obcego twórcy z utrwalonym w felietonowych miniaturach osobistym studium żałoby po stracie bliskiego. Obecność dwóch podmiotów eksponowana jest również w aspekcie typograficznym. Poszczególne części książki, których powstanie dzieli kilkadziesiąt lat, opublikowano na różnych rodzajach papieru, z zastosowaniem odmiennych krojów pisma. Felietony Szczygła z drugiej dekady XXI wieku umieszczono na białych

stronach o gładkiej fakturze, pokrytych tekstem pozbawionym wyraźnych szeryfów i w efekcie sprawiającym wrażenie nowoczesnego. Wydany w 1959 roku utwór Stanucha wydrukowano z kolei na żółtym, chropowatym papierze, wykorzystując bardziej tradycyjne pismo szeryfowe. Hybrydyzacja faktów z fikcją została więc poświadczona nietypową edycją publikacji.

Akt ingerencji w faktograficzne tworzywo przy użyciu typografii wiadać także w książce *Dwunaste: Nie myśl, że uciekniesz* Filipa Springera (2019), będącej pokłosiem jego podróży do Danii zogniskowanych wokół prawa Jante. Terminem tym określa się zbiór opresyjnych reguł obyczajowych, wyznaczających utrwalone w skandynawskiej kulturze wzorce pożądanych zachowań społecznych. Przewrotny dekalog złożony z dziesięciu przykazań, uzupełnionych degradującym w wydźwięku pytaniem (w tekście Springera oddzielanym dodatkową interlinią), sformułował duńsko-norweski pisarz Aksel Sandemose w powieści *Uciekinier przecina swój ślad* z lat 30. XX wieku. Treść wywiedzionego z utworu prawa Jante, którego nazwa odsyła do fikcyjnej, lecz mającej realny odpowiednik miejscowości na jednej z duńskich wysp, reporter cytuje jako punkt wyjścia autorskiej wariacji na temat mechanizmów zniewolenia jednostki przez zbiorowość:

1. Nie sądz, że jesteś kimś.
2. Nie sądz, że nam dorównujesz.
3. Nie sądz, że jesteś mądrzejszy od nas.
4. Nie wyobrażaj sobie, że jesteś lepszy od nas.
5. Nie sądz, że wiesz więcej niż my.
6. Nie sądz, że jesteś kimś więcej niż my.
7. Nie sądz, że się do czegoś nadajesz.
8. Nie wolno ci się z nas śmiać.
9. Nie sądz, że komuś na tobie zależy.
10. Nie sądz, że możesz nas czegoś nauczyć. (...)

11. Myślisz, że nic o tobie nie wiemy?

(Springer, 2019: 40)

Reguły te tracą jednak w książce Springera status obiektywnego faktu. W kilku jednostronicowych rozdziałach, rozproszonych między większymi partiami publikacji, autor dokonuje bowiem dekonstrukcji bądź pozornej afirmacji sensu wspomnianych zasad, celowo usuwając z tekstu wybrane wyrazy. Puste przestrzenie wydobyte z oryginalnej treści prawa Jante niekiedy zyskują wydźwięk opozycyjny wobec pierwowzoru:

1.           sądź, że jesteś           .
  2.   Nie           nam dorównujesz.
  3.   Nie           od nas.
  4.           lepiej           .
  5.   Nie sądzić,           .
  6.   Nie           więcej niż my.
  7.           się           nadajesz.
  8.           się           śmiać.
  9.           komuś na tobie zależy.
  10.           możesz nas           .
  11.           nic o tobie           ?
- (Springer, 2019: 59)

Inne pozwalają z kolei unaocznić istotę opresji narzucanej cytowanymi regułami:

1.   Nie           jesteś           .
2.   Nie           dorównujesz.
3.   Nie           jesteś           .
4.   Nie           jesteś           .
5.   Nie           wiesz           .
6.   Nie           jesteś           .
7.   Nie           nadajesz.
8.   Nie wolno ci           .
9.   Nie           zależy.

10. Nie możesz .

11. Myślisz, ?  
(Springer, 2019: 107)

Każdorazowo inne znaczenie uzyskane poprzez eksperymentalne zagospodarowanie druku na stronie poszerza reportażową narrację o pierwiastek kreacyjny. Koresponduje to z deklarowaną w książce fikcjonalizacją wątku mężczyzny zafascynowanego powieściowym Jante. Bohater uparcie odmawiał kontaktu z reporterem, dlatego wspomnianą postać i wydarzenia z jej udziałem Springer – jak przyznaje – musiał sobie „domyślić” (Springer, 2019: 23). Podkreślane w podobnych wzmiankach ufikcyjnienie opowieści dopełnia więc kreacyjność wynikającą z wizualnego układu tekstu.

*Dwunaste* jest jedną z wielu publikacji Wydawnictwa Czarne, która to oficyna – według Przemka Dębowskiego – odpowiada za upowszechnienie w kraju wzorców rzetelnego projektowania wysokonakładowych druków literackich (zob. Dłużewska, 2021: 33). Sam Dębowski – jako zawodowy projektant książek – posiada znaczące dokonania w zakresie tworzenia okładek reportaży, wyróżniających się semantycznie nośną szatą graficzną. Reprezentatywnym przykładem wydaje się zaprojektowana przez niego dla Wydawnictwa Karakter seria wznowień utworów Springera<sup>1</sup>, którą omawiam w dalszej części z uwagi na widoczną odrębność względem przyjętych standardów edycji tego typu prozy.

Na okładkach książek reportażowych zwykle umieszcza się fotografie dokumentalne, mające „pokazywać przedmioty i zjawiska takimi, jakie w istocie są” (Stępień, 2018: 178). Co oczywiste, regułą tę należy uznać za umowną – każde zdjęcie, z pozoru nawet najbardziej obiektywne, w rzeczywistości generuje prawdę podmiotową, konstytuującą się w interpretacji (zob. Solik, 2020: 12–13). Przedstawienia fotograficzne są więc

<sup>1</sup> W bibliografii podaję osobno pierwodruki książek Springera i ich wznowienia według projektu Dębowskiego. W tekście głównym, dla większej przejrzystości, precyzuję daty wydania poszczególnych edycji.

raczej semiotycznym konstruktem niż wiernym odwzorowaniem rzeczywistości. Tkwi w nich jednak niezaprzeczalny potencjał werystyczny, przekraczający ten przejawiany przez znaki o mniejszym stopniu podobieństwa do desygnatu, jak rysunki.

W świetle przytoczonych uwag z ideą *non fiction* współgrają okładkowe fotografie pierwszych edycji wybranych książek Springera. Okładka *Miedzianki. Historii znikania* (2011), zaprojektowana przez Agnieszkę Pasierską, zawiera zdjęcie dziczalej łąki, na której stoi osamotniony koń. Tylko to bowiem zostało po tytułowej ponemieckiej miejscowości, czasowo zlikwidowanej z powodu szkód górniczych. Podobną referencyjność można przypisać fotografiom, które Dębowski wykorzystał w projektach książek *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach* (2013) oraz *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u* (2011). Na pierwszej okładce figuruje archiwalne zdjęcie tytułowej pary architektów. Na drugiej widać sfotografowane przez reportera obserwatorium meteorologiczne na Śnieżce, reprezentujące modernistyczną architekturę opisaną w publikacji.

Okładka pierwodruku *Źle urodzonych* przeczy przekonaniu o bezosobowej formie fotografii dokumentalnej, traktowanej jako medium transparentne za sprawą mechanicznej rejestracji ukazywanych obiektów (zob. Siewior, 2012: 8). Dzięki zastosowanym filtrom budynek obserwatorium wydaje się iluzoryczny, co przenosi odbiór ze sfery denotacyjnej w konotacyjną. Z uwagi na zachowany związek z realiami subiektywizm zdjęcia nie jest tu jednak tożsamy z kreacją, w przeciwieństwie do okładki jednego ze wznowień utworu – ponownie autorstwa Dębowskiego. Reedycję *Źle urodzonych* (2022) projektant zilustrował abstrakcyjną, ostentacyjnie antyrealistyczną niebieską grafiką. W zamysłu twórcy przedstawia ona zróżnicowane wzory i tekstury, w które obfitowała architektura polskiego modernizmu, lecz skojarzenia te mają charakter czysto arbitralny.

W pokrewnym stylu Dębowski opracował nowe wydanie *Miedzianki* (2022). Fotografię łąki zastąpiła na okładce czarno-złota, zgeometryzowana grafika, odwzorowująca lokalną drogę do tytułowej miejscowości. Wznowienie *Zaczynu* (2022) zdobi z kolei ilustracja zdominowana przez



prostokąty zgrupowane w dwóch skontrastowanych kolorystycznie płaszczyznach, przedzielonych ukośną czarną linią. Grafika nawiązuje do odrzuconego projektu pomnika ofiar faszyzmu, który Oskar Hansen stworzył dla Muzeum Auschwitz-Birkenau<sup>2</sup>. Podobnie jak reedycje *Żle urodzonych* i *Miedzianki*, także i ta okładka została podporządkowana subiektywnej wizji Dębowskiego w sposób pozornie pozbawiony intencji werystycznej, a w istocie inspirowany faktami.

Innym przykładem ilustracji, która – mimo źródłowego charakteru – sprawia wrażenie demonstracyjnie antydokumentalnej, jest ta widniejąca na zaprojektowanej przez Dominikę Jagiełło okładce zbioru *Cień w cień* Mikołajewskiego. Figurujący na niej fotomontaż Krystyny Piotrowskiej wywołuje efekt odrealnienia za sprawą korony z czerwonych liści, wklejonej w jedno z najsłynniejszych zdjęć Zuzanny Ginczanki. Ten najbardziej „zrobiony” z portretów – jak pisze reporter (Mikołajewski, 2019: 79) – nadaje sylwetce poetki wymiar fantasmagoryczny, co znajduje przełożenie w treści publikacji. Niepodważalne fakty ustępują tu miejsca odautorskim domysłom, wynikającym z próby wypełnienia licznych luk w życiorysie bohaterki. Okładkowa fotografia staje się więc odrębnym narzędziem sensotwórczym, które dopełnia narrację tekstualną i zarazem podważa jej niefikcyjny rdzeń. Tak rozumiany mechanizm dekonstrukcji uobecnia się jeszcze silniej w umieszczanym we wnętrzach książek materiale ilustracyjnym.

## Materiał ilustracyjny reportażu

Ilustracje dołączane do reportażu książkowych przeszły na przestrzeni XX wieku dostrzegalną ewolucję. Dotyczy to zwłaszcza fotografii, które

<sup>2</sup> Zob. <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/hansen-oskar-jarnuszkiewicz-jerzy-palka-julian-rosinski> [dostęp: 8.02.2023]. Znaczenia omawianych okładek wyjaśniam na podstawie postów, które Dębowski zamieścił w serwisie Instagram. Odsyłacze do tych wpisów umieszczam na końcu artykułu w netografii.

– jak zauważa Kinga Siewior w odniesieniu do podróźniczej odmiany gatunku – stopniowo przestały pełnić jedynie swą prymarną funkcję sygnału asercji, czyli środka uwiarygodnienia tekstu poprzez unaocznienie przedmiotu opisu (Siewior, 2012: 20–21). Współcześnie rozpatrywane są raczej jako wyraz ekspresji podmiotu – w wielu sytuacjach balansują bowiem na granicy obiektywnego faktu i jego autorskiej interpretacji.

Kierunek tych przemian potwierdza konfrontacja przykładowych publikacji Springera. W jego *Księdze zachwyków* (2016) poetykę wizualnych przedstawień determinuje uprzednio wspomniana asertoryczność. Zdjęcia prezentowanych w utworze budynków, wzniesionych w Polsce po 1945 roku, przedrukowano z odrębnych serwisów agencyjnych w celu zobrazowania i uwierzytelnienia treści tekstu. Poszczególne fotografie nie wiąże jednak żaden semantycznie nacechowany klucz szeregujący. Widać go za to w książce *Dwunaste*, w której Springer zamieścił samodzielnie wykonane zdjęcia opustoszałych duńskich ulic. Wszystkie te ilustracje – każdorazowo pozbawione pierwiastka ludzkiego – konotują dehumanizującą moc sprawczą, jaką zyskało prawo Jante w życiu codziennym Duńczyków. Rola przekazu graficznego nie ogranicza się tu zatem tylko do unaoczniania referowanych faktów. Obraz staje się komplementarną wobec warstwy słownej płaszczyzną narracyjną, mimo zastosowania odmiennego kodu.

Intermedialny związek tekstu i zdjęcia jest jeszcze ściślejszy w przypadku projektu *Słowo historii. Fotoeseje* (2015), upamiętniającego repatriację polskiej ludności z Rosji bolszewickiej w latach 1921–1924. Centralnym elementem tej inicjatywy była plenerowa wystawa fotografii z archiwalnego albumu znajdującego się w zbiorach Muzeum Wojska w Białymstoku. Czarno-białe zdjęcia repatriantów opublikowano także w albumowej książce zawierającej teksty zaproszonych do współpracy pisarzy i reporterów – w tym Springera. Każdy z nich stworzył miniaturowe formy epickie inspirowane dwiema wybranymi z albumu fotografiami. Podjęta konwencja ekfrazy, czyli przeniesienia dzieła sztuki wizualnej w sferę literacką, zadecydowała o symbiotycznej relacji między zamieszczonymi w tomie obrazami, funkcjonującymi w kategorii

dokumentów Historii, a tematyzującymi je narracjami, które – mimo odwołania do utrwalonych w obiektywie faktów – obfitowały w elementy kreacyjne.

Kreacyjność motywowana anonimowością utekstwowionych fotografii, stymulującą pracę wyobraźni autorów, uwidoczniła się również we włączonych do albumu utworach Springera o tytułach *Prawda stóp* i *Pradziadek*<sup>3</sup>. Stanowią one przykład podwójnego zawłaszczenia: oglądającego przez zdjęcie oraz zdjęcia przez oglądającego (zob. Konończuk, 2016: 129–130). W obu opowieściach źródłem tak pojmowanego zaangażowania podmiotu w percepcję obrazu staje się wyeksponowany detal cielesny. W pierwszym tekście, wywiedzionym z opisu sfotografowanych repatrianckich dzieci, eksplorowane są ich bosa stopy, które „zawłaszczają kadr”, czyniąc swą obecność „nieznośną”. Przywołują bowiem wspomnienia fotografii innych bosonogich, uwikłanych w tryby Historii malców: bezimiennego chłopca z ponemieckiego miasteczka na Dolnym Śląsku oraz dziewczynki poparzonej napalmem podczas wojny w Wietnamie. W drugiej ekfrazie to oglądający przejmując kontrolę nad zdjęciem, przedstawiającym grupę mężczyzn portretowanych pod kątem szczegółu fizjonomicznego – oczu. W jednym z repatriantów narrator rozpoznaje swego pradziadka, tym samym włączając fotografię w autobiograficzną przestrzeń pamięci rodzinnej. W wymiarze gatunkowym skutkuje to wyraźną fikcjonalizacją przekazu.

Zachodząca w obu utworach Springera internalizacja retoryki fotograficznej przekształca ilustracje w pełnoprawne tworzywo artystyczne, nie naruszając jednak ich dokumentaryzmu. Odmianą poetykę reprezentują natomiast zdjęcia w książce *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana, ukazującej realia życia mieszkańców dzielnicy slumsów w stolicy Filipin – Manili. Ekfrastyczne partie reportażu odnoszą się do umieszczonych w nim zdjęć autorstwa Grzegorza Wełnickiego. Opisy fotografii przedstawiających dokumentowaną przez reportera filipińską biedotę stanowią punkt wyjścia fabuły rozwijanej w poszczególnych rozdziałach.

<sup>3</sup> Pierwsze wydanie albumu *Słowo historii. Fotoeseje* (2015) nie zawiera numeracji stron, dlatego pomijam ją w cytatach.

Ekfrazy w *Eli, Eli* dotychczas rozpatrywano ściśle w odniesieniu do aksjologii tekstu Tochmana. Książkę odczytywano między innymi jako krytykę medialnego voyeuryzmu (zob. Żyrek-Horodyska, 2016), który przejawia się w niezdrowej fascynacji i kupczeniu obrazami śmierci, biedy czy kalectwa. O podwójnych standardach etycznych towarzyszących podobnym praktykom pisała Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*. W reportażu Tochman cytuje wyimki z tego eseju, wśród których szczególnie jeden adekwatnie odzwierciedla specyfikę włączonych do utworu fotografii, estetyzujących przestrzeń filipińskich dzielnic nędzy:

Zdjęcia przedstawiające cierpienie nie powinny być piękne, tak jak podpisy nie powinny prawić morałów. W myśl tego poglądu piękne zdjęcie odwraca uwagę od dającego do myślenia tematu i kieruje ją ku samemu medium, co podważa status zdjęcia jako dokumentu. Zdjęcie wysyła sprzeczne sygnały. Położcie temu kres, przekonuje, ale jednocześnie wykrzykuje: cóż za widowisko! (Tochman, 2013: 119)

Zgodnie z koncepcją Sontag niektóre z zawartych w *Eli, Eli* zdjęć tracą dokumentalny status ze względu na aranżowany – czasem wręcz demonstracyjny – charakter ukazanych scen. Dowodzi tego fotografia mieszkającego na cmentarzu filipińskiego chłopca, spoglądającego w hamletowskiej pozie na trzymaną w rękę ludzką czaszkę, wydobytą z otwartego grobu (Tochman, 2013: 90). Kreacyjność wyróżnia jeszcze silniej portret Filipinki, której skórę pokrywają namnażające się bąble i pęcherze, odbierając kobiecie znamiona człowieczeństwa (Tochman, 2013: 116). Na potrzeby zdjęcia Wełnicki ucharakteryzował bohaterkę na dziewczynę z perłą ze słynnego obrazu Vermeera, chcąc wydobyć wewnętrzne piękno z naznaczonego chorobą ciała. Jak jednak gorzko ironizuje Tochman, widok cudzego kalectwa w istocie nie służy niczemu poza efektem samej fotografii (zob. Tochman, 2013: 119–120).

Dostrzalna w *Eli, Eli* ingerencja fotografa w rzeczywistość przedstawioną na zdjęciu uwypukla komercjalizację wizerunków biedy. Problem ten wymownie oddają cytowane w reportażu słowa filipińskiego scenarzysty i reżysera oper mydlanych, według którego „wszystko trzeba dzisiaj

upozować” (Tochman, 2013: 58). Sugerująca podobne podejście – choć tylko pozornie – fikcja fotografii Wełnickiego jest więc paradoksalnie esencją prawdy kodowanej w opowieści Tochmana. Tak motywowane sprzężenie tekstu ze zdjęciami egzemplifikuje – wzorem wcześniej rozpatrywanych utworów – postępującą kreacyjność wizualnych składników narracji *non fiction*.

## Prawda obrazu – wnioski

Dokonany przegląd nietypowych strategii edytowania oraz ilustrowania polskich książek reportażowych podważa tezę o możliwości odzwierciedlenia w dokumentalnym przekazie graficznym w pełni obiektywnego obrazu prawdy. Ten truistyczny skądinąd wniosek poświadczają omówione przykłady obrazów opartych na faktach, lecz generujących swoje własne prawdy w związku z upodmiotowieniem utrwalanych realiów. Przywołane w toku rozważań wizualne aspekty reportaży literackich przenoszą akt percepcji tekstu ze sfery funkcjonalnej w estetyczną. Wydają się ponadto jednym z czynników stymulujących formalne przeobrażenia rzeczowego gatunku niefikcjonalnego – zwłaszcza widoczne rozluźnienie restrykcji w zakresie przestrzegania paktu referencjalnego.

Wśród innych przejawów tej zmiany można wskazać postępującą dysproporcję w zakresie miejsca, jakie w wielu współczesnych publikacjach zajmuje płaszczyzna pisana w stosunku do ilustracyjnej. W przypadku literatury *non fiction* o mówieniu obrazu nad słowem świadczą eksperymenty w postaci reportaży komiksowych (zob. Darska, 2023: 284–287), w Polsce reprezentowanych choćby przez książkę *Morze po kolana* (2016). Stanowi ona swobodną kompilację wątków zaczerpniętych z różnych tekstów reportera Marcina Kołodziejczyka, jednak zapożyczenia te ograniczają się do cytatów w dialogowych dymkach, którymi uzupełniane są rysunki autorstwa Marcina Podolca. Co istotniejsze, komiks powstał przy użyciu techniki montowania odrębnych faktów

cząstkowych w ufikcyjnioną, acz wiarygodną całość. Odpowiada to Wańkowiczowskiej teorii mozaiki reportażowej, w której prawda esencjonalna wypiera literalną, poszerzając konwencję gatunku o elementy kreacyjne (zob. Wańkowicz, 1965: 108).

Poglądy Melchiora Wańkowicza zdają się aktualizować w najnowszym polskim reportażu. Jego „orientacyjność” – wzmiankowana we wstępie – przejawia się zarówno na poziomie merytorycznym, jak i w poddanym niniejszej analizie wymiarze edytorskim. W świetle poczynionych rozpoznai źródłem jednoczesnej kreacyjności i dokumentaryzmu obrazowania mogą stać się nie tylko manifestowane w treści utworu przejawy krzyżowania faktów z fikcją, lecz także wywołujące zbliżony efekt wizualne komponenty narracyjne.

## Literatura

- Adamczewska-Baranowska I., 2020, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Czapliński P., 2019, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 19–41.
- Darska B., 2023, *Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn.
- Dłużewska E., 2021, *Nie rób krzywdy temu stworzeniu*, „Gazeta Wyborcza”, nr 117, dod. „Wolna Sobota”, s. 32–33.
- Frukacz K., 2021, *Zabiegi typograficzno-edytorskie jako narzędzie hybrydyzacji polskiej literatury faktu*, „Tekstualia”, nr 3, s. 57–72.
- Fudala R., 2014, *Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4, s. 121–127.
- Glensk U., Lesiak M., 2021, *Mozaikowanie prawdy. Narracje quasi-faktyczne w reportażu literackim*, „Konteksty Kultury”, z. 3, s. 314–325.
- Kołodziejczyk M., Podolec M., 2016, *Morze po kolana*, Wielka Litera, Warszawa.

- Konończuk E., 2016, *Fotografie w narracjach ekfrastycznych. Przypadek pewnego albumu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, s. 125–133.
- Meyza I., Szablowski W., 2012, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wężami i maluchem*, Znak, Kraków.
- Mikołajewski J., 2019, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Repucho E., 2016, *Od sztuki pięknego składu do narzędzia komunikacji wizualnej. Przemiany pojęcia typografii na przestrzeni XX i początków XXI w.*, „Acta Poligraphica”, t. 8, s. 85–97.
- Siewior K., 2012, *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*, Universitas, Kraków.
- Słowo historii. Fotoeseje*, 2015, Muzeum Wojska, Białystok.
- Solik R.H., 2020, *Prawda/y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”, nr 41, s. 11–32.
- Springer F., 2011, *Miedzianka. Historia znikania*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Springer F., 2011, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Karakter, Kraków.
- Springer F., 2013, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa.
- Springer F., 2016, *Księga zachwyty*, Agora, Warszawa.
- Springer F., 2019, *Dwunaste: Nie myśl, że uciekniesz*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Springer F., 2022, *Miedzianka. Historia znikania*, Karakter, Kraków.
- Springer F., 2022, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa.
- Springer F., 2022, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Karakter, Kraków.
- Stępień K., 2018, *Fotografia uwalniająca rzeczywistość. Fotograficzna inwentaryzacja świata*, „Folia Bibliologica”, t. 60, s. 165–185.
- Szczygieł M., 2016, *Projekt: prawda*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Szczygieł M., 2018, *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Tochman W., 2013, *Eli, Eli*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Tomaszewski A., 1996, *Leksykon pism drukarskich*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa.
- Wańkiewicz M., 1965, *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa.
- Zimnoch M., 2012, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 1, s. 44–66.

- Żyrek-Horodyska E., 2016, „Widok piętna już nie szokuje”. *Krytyka medialnego voyeuryzmu w „Eli, Eli” Wojciecha Tochmana*, „Tekstualia”, nr 4, s. 67–78.
- Żyrek-Horodyska E., 2017, *Wizualność jako dominanta reportażu literackiego. Wokół książki „Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak” Jacka Hugo-Badera*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2, s. 143–157.
- Żyrek-Horodyska E., 2020, *Od reportażu do powieści (i z powrotem). O reporterach uwiedzionych przez literaturę*, w: *Komunikowanie interdyscyplinarne*, red. M. Nowina Kopka, W. Świerczyńska-Głownia, A. Hess, IDMiKS, Kraków, s. 303–318.

## Netografia

- <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/hansen-oskar-jarnuszkiewicz-jerzy-palka-julian-rosinski> [dostęp: 8.02.2023].
- [https://www.instagram.com/p/CddCkFxIBtf/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CddCkFxIBtf/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].
- [https://www.instagram.com/p/Chh\\_IYMuvIu/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/Chh_IYMuvIu/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].
- [https://www.instagram.com/p/CiIpHvsOzdP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CiIpHvsOzdP/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].

KATARZYNA FRUKACZ-LEWANDOWSKA – PhD, Institute of Literary Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

A literary scholar and researcher of reportage and new media. Her scientific interests revolve around non-fiction, media convergence, mass culture and mass communication, and genology. Author of the book *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* [Polish Book Reportage. Changes and Adaptations] (Katowice 2019), 12th volume in the series *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* [Read in Polish. Auxiliary Materials for Learning Polish as a Foreign Language] (Katowice 2016), chapter in *The Routledge Companion to*



*World Literary Journalism* (Abingdon 2023). Editor of the collective volume *Reportaż w świecie. Światowość reportażu* [*Reportage in the World. The Worldliness of Reportage*] (Katowice 2019). She has published in Polish and foreign monographs and academic journals, including "Literary Journalism Studies", "Teksty Drugie", "Zagadnienia Rodzajów Literackich", and "Tekstualia".

Literaturoznawczyni, badaczka reportażu i nowych mediów. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół literatury faktu, konwergencji mediów, kultury masowej i komunikacji masowej, genologii. Autorka książki *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (Katowice 2019), 12. tomu z serii *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (Katowice 2016), rozdziału w *The Routledge Companion to World Literary Journalism* (Abingdon 2023). Redaktorka tomu zbiorowego *Reportaż w świecie. Światowość reportażu* (Katowice 2019). Publikowała w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, m.in. w „Literary Journalism Studies”, „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Tekstualiach”.

E-mail: katarzyna.frukacz@us.edu.pl