

MONIKA WISZNIOWSKA
Uniwersytet Śląski*

 <https://orcid.org/0000-0002-3018-0466>



Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany

Autobiographical Book Reportage. The Genre and its Variations

Abstract

The first part of the article discusses the issue of Polish reportage and its generic variants. Next, the author focuses on the autobiographical book reportage, of which the following varieties are specified: the press reportage (journalistic or literary version) and the book reportage (literary or popular version). The contemporary book reportage continues the tradition of the Polish school of reportage (from Wańkowicz through to Kapuściński, Szejnert and Krall to Smoleński, Tochman, Szczygieł or Jagielski, to name but a few), while the autobiographical reportage constitutes a very important and broad current of this type of non-fiction writing. The article analyses three recently published autobiographical reportage books: *Dom z dwiema wieżami* by Maciej Zaremba Bielawski (2018), *Czystka* by Małgorzata Surmiak Domańska (2021), and *Kajś* by Zbigniew Rokita (2020). It turns out that this genre variant is neither a classic autobiography nor a family saga, because its most important and dominant feature is that of reportage. This manifests itself in the authors' attempt to understand and explain not just their own biography or family history, but the world and its complex processes. For this reason, each of the aforementioned writers undertakes a documentary investigation not only of their own and their family's lives, but also of the entire historical and socio-political context, in order to leave the reader with a historiosophical reflection and a reflection on the present.

autobiographical literary reportage, book reportage, family saga, historiosophy

* Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Kulturze
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice
e-mail: monika.wiszniowska@us.edu.pl

Jędrzej Morawiecki na spotkaniu autorskim, które odbyło się z okazji promocji jego książki pod tytułem *Szuga. Krajobraz po imperium* (2022), zapytany o formalne kwestie gatunkowe odpowiedział, że ma wątpliwości, czy w ogóle należy w tym przypadku mówić o reportażu, że trzeba szukać nowej formy dla tego rodzaju pisarstwa, a on sam tworząc swoją opowieść o współczesnej Rosji, zdecydował się czerpać rozwiązania formalne z beletrystyki, równocześnie dbając o autentyczność przekazu¹. To ważna i symptomatyczna wypowiedź. Autor, konstatując poszukiwania „nowej formuły”, podał krótką charakterystykę reportażu współczesnego jako takiego, bowiem wykorzystywanie wszelkich znanych literaturze pięknej chwytów artystycznych, jest tak stare jak ten gatunek.

Stanowisko autora *Szugi* jest dla mnie ważne z innego powodu niż wypominanie mu niekonsekwencji. Po wysłuchaniu jego wypowiedzi można było dojść do wniosku, że reportaż jako gatunek już się przeżył, skostniał w swojej formule i nie ma nic nowego czytelnikowi do zaproponowania, a autorzy, których interesuje pisanie o rzeczywistości, muszą znaleźć nowy sposób, nową formę dla swoich opowieści. Trudno się z takim stwierdzeniem zgodzić. Kondycja reportażu jest bowiem nadzwyczaj dobra, o czym świadczy nie tylko liczba wydawanych książek reportażowych i współmierne do niej zainteresowanie czytelnicze, ale przede wszystkim, jak określił to Stanisław Balbus, nawiązując m.in. do prac Maurice’a Blanchota i Stefanii Skwarczyńskiej, rozrywanie sieci taksonomii genologicznej przez „żywe dzieła” (zob. Balbus 1999). Jednak wątpliwość, jaka towarzyszyła autorowi *Szugi*, kiedy w odniesieniu do swojej książki używał słowa reportaż, wskazuje, że w obrębie gatunku zachodzą zmiany. Przyjrzę się zatem kondycji polskiego reportażu pod kątem dynamicznie różnicujących się jego wariantów, by następnie w odniesieniu do owych zmian omówić specyfikę książkowego reportażu autobiograficznego, tłumacząc się przy okazji z użyciem terminologii.

Rozważania genologiczne

Zadajmy na początek pytanie, dlaczego w ogóle warto jeszcze dziś prowadzić genologiczne rozważania? Znamy przecież stanowiska współczesnych badaczy, którzy rzadko widzą sens czy potrzebę genologicznych rozróżnień. Jestem jednak przekonana, że należy mieć

¹ Spotkanie autorskie, o którym mowa, odbyło się w Faktycznym Domu Kultury 21 kwietnia 2022 roku. Z Jędrzejem Morawieckim rozmawiała Agnieszka Obszańska.

na uwadze także i dziś to, co kiedyś Stefania Skwarczyńska nazwała „szeroką społeczną świadomością genologiczną” (Skwarczyńska 1965: 325). Dodajmy jeszcze trafną konkluzję badacza literackości, który pisze, że: „[...] w historii świadomości każdej epoki muszą funkcjonować mechanizmy selekcji — ocalające pragmatyczny wymiar genologii, czyli jej zdolność do klasyfikacji zjawisk” (Balcerzan 2013: 416). O tym, że dla tzw. szerokiej publiczności literackiej kategoria gatunkowa jest istotna, niech świadczy choćby wręczanie nagród literackich w różnych, genologicznych przecież, kategoriach.

Kiedy kilka lat temu pracowałam nad opisaniem modelu reportażu literackiego (zob. Wiszniowska 2017), wydawało mi się, że wystarczy zachować podział na reportaż publicystyczny i literacki. Dziś jednak mamy do czynienia z dwoma ważnymi zjawiskami, które każą zrewidować tę tezę jako nazbyt uproszczoną. Pierwsze z nich to zmiana medium. Reporterzy, przede wszystkim na skutek zmian ekonomicznych na rynku prasy, nie mogą liczyć na zamieszczanie swoich relatywnie, jak na współczesne warunki, obszernych przecież tekstów na łamach czasopism, zaczęli pisać książki². Oczywiście reporterskie książki były wydawane już przed wojną³, ale poza nielicznymi wyjątkami, np. Melchiora Wańkowicza *Na tropach smętka* (1936), były to teksty publikowane najpierw w prasie, później zbierane, selekcyjonowane, przeredagowane i scalone w książki. Podobnie rzecz się miała z reportażem powojennym. W znacznej większości reporterzy pisali teksty do prasy. Znamy je, choćby z trzytomowej antologii opracowanej przez Mariusza Szczygła (2014–2015). Wyjściową intencją większości reporterów nie było więc napisanie książki. Wystarczy przywołać pierwsze zbiory reportaży Ryszarda Kapuścińskiego: *Busz po polsku. Historie przygodne* (1962), *Czarne gwiazdy* (1963), *Gdyby cała Afryka* (1969), które składają się przecież z dokonanej przez autora selekcji tekstów ukazujących się odpowiednio wcześniej na łamach „Polityki”. Przykłady można by mnożyć, w tym miejscu chodzi mi jedynie o zwrócenie uwagi na pewien wyraźny zwrot, polegający na tym, że od kilkunastu lat coraz więcej autorów i autorek reportaży zasiada do pisania z intencją stworzenia książki. Dostrzega to zjawisko wśród najmłodszego pokolenia reporterów Bernadetta Darska. W swoim studium pisze:

O ile w latach dziewięćdziesiątych XX wieku regułą było wydawanie zbiorów reportaży wcześniej opublikowanych w prasie, o tyle dla przedstawicieli roczników osiemdziesiątych normą staje się traktowanie publikacji zwartej jako oddzielnego projektu, nad którym się pracuje i który przygotowuje się często na zamówienie wydawnictwa lub w ramach realizacji zadania stypendialnego. (Darska 2017: 13–14)

Reportaż nie tyle opuszcza ramy czasopism, bo przecież istnieje jeszcze choćby „Duży Format”, reporterski dodatek do „Gazety Wyborczej”, ale możemy mówić o rozpowszechnieniu się reportażu książkowego. Specyfikę reportaży książkowych charakteryzowała Katarzyna Frukacz w książce dotyczącej ich przemian i adaptacji. Przedstawiła w niej ewolucję reportażu w wersji książkowej w związku z przemianami tradycyjnych mediów, a także społeczno-kulturowej scenarii ich funkcjonowania pod wpływem kolejnych technologicznych innowacji. We wstępie badaczka, podążając za myślą Kazimierza Adamczyka, poczyniła celną

² Warto wspomnieć także o niedochodowości reportażu. Zatrudnienie reportera wymaga dobrej kondycji finansowej prasy, a w ostatnich latach możemy mówić raczej kryzysie na tym rynku niż jego prosperie (zob. Szady 2012).

³ Rozwój książkowego reportażu od czasów zaborów do współczesności wyczerpująco omówiła w swojej książce Katarzyna Frukacz (2019).

uwagę. Uznaje ona bowiem reportaż książkowy „[...] za przekaz w pełni autonomiczny wobec pierwodruku prasowego — nie tylko pod względem medialnym, lecz także gatunkowym” (Frukacz 2019). Jestem przekonana, że choć być może termin „reportaż książkowy” jest mało atrakcyjny, to z powodzeniem może być stosowany do wyszczególnienia odmiany genologicznej⁴.

Nie jest jedynie polską specyfiką stopniowe wypieranie reportażu z gazet i czasopism przy jednoczesnym powiększaniu się nakładów książek reporterskich. W 2010 roku Ryszard Kapuściński w rozmowie z Markiem Radziwonem mówił:

Masowość radia i telewizji, łatwe, bezpłatne tabloidy — wszystko to powoduje, że wiele osób uprawiających reportaż literacki zbiera materiał samodzielnie i publikuje książki. W ubiegłym roku [2004] wśród dwudziestu nominowanych do Lettre Ulysses Award, międzynarodowej nagrody za reportaż [...] nie było ani jednego dziennikarza pracującego w gazecie codziennej. (Radziwon 2005)

Warto zwrócić uwagę, na użytą przez Ryszarda Kapuścińskiego formułę: reportaż literacki⁵. Zapewne nagrodzone książki, o których wspomina autor *Cesarza*, zasługują na to miano, ale wyraźnie chciałam zaznaczyć, że nie należy stawiać znaku równości pomiędzy reportażem książkowym i literackim⁶. Jest to jednak częsta praktyka. Katarzyna Frukacz zanotowała: „Lokowanie polskich reportaży książkowych w kręgu literatury, a tym samym uzależnianie kwestii środka przekazu od poetyki utworów, jest jednak zjawiskiem zauważalnym” (Frukacz 2019: 12).

Tu dochodzimy do kolejnego ważnego zjawiska. Nazwałam je reportażomanią⁷. Obserwujemy bowiem nadprodukcję reportaży książkowych, wśród których jedynie część to ponadczasowe reportaże literackie, pozostała twórczość powstaje jedynie „w miecie” polskiej szkoły reportażu⁸. Nie chodzi mi tu o autorów, którzy zyskali miano „trawelbrytów”, raczej o książki, które powstały w myśl zasady: byłem, widziałem, porozmawiałem, coś mnie zain-

⁴ Terminami „odmiana gatunkowa” i „postać gatunkowa” posługuję się za artykułem Ireneusza Opackiego (1963).

⁵ Kwestia literackości/nieliterackości reportażu stanowiła od samego początku refleksji nad gatunkiem, dość newralgiczną kwestię. W książce *Zobaczyć–opisać–zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium* (Wiszniewska 2017) przedstawiłam zarówno historię teoretycznych rozważań nad literackością reportażu, jak i zaproponowałam model gatunkowy reportażu literackiego. Wyszczególniam i opisuję jego najważniejsze cechy. Są to: reportażowość, specyficzna konstrukcja podmiotu opowiadającego, przezroczysty język, refleksja wbudowana w materię tekstu, wykraczanie poza doraźność, postawa humanistyczna.

⁶ Reportaż literacki nie jest tożsamy z książkowym, choć raczej ma Kazimierz Wolny-Zmorzyński, który łączy odmianę literacką w większym stopniu z edycjami książkowymi, a publicystyczną ze sferą doraźnych komentarzy i sprawozdań w mediach masowych (Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Furman 2006: 58).

⁷ Sformułowanie „reportażomania” traktuję jako analogiczne do „esejomanii”, o której pisała Małgorzata Krakowiak. Badaczka uważa, że wraz z modą na pisanie esejów (autorzy traktują bowiem dziś słowo esej częściej jako kalkę z języka angielskiego, niż mają na uwadze wyznaczniki polskiego eseju literackiego) zdecydowanie ich jakość się dewaluuje (Krakowiak 2006).

⁸ Mam świadomość, że pisanie o polskiej szkole reportażu budzi kontrowersje, ale używam tego określenia, by podkreślić tradycje polskiego reportażu literackiego, którego ojcem-założycielem był Melchior Wańkowicz, a najbardziej znanym przedstawicielem Ryszard Kapuściński, który z kolei wypromował polski reportaż na świecie i doczekał się wielu kontynuatorów.

teresowało albo zadziwiło i chcę o tym opowiedzieć. Zjawisko to dostrzegają także sami autorzy. Już w 2015 roku Wojciech Jagielski mówił o coraz częstszym braku profesjonalizmu⁹, także Maciej Zaremba Bielawski, który ma doświadczenie jurora konkursu nagrody imienia Ryszarda Kapuścińskiego, wskazywał na rozplenienie się reportaży napisanych językiem sensacji albo wabiących tanią egzotyką (Szyłło 2016). Tę odmianę reportażu nazywam książkowym reportażem popularnym.

Przyglądając się więc dziś całej produkcji reportażowej, możemy wyróżnić reportaż prasowy i książkowy. Ten pierwszy to w dużej mierze reportaż publicystyczny, który Małgorzata Szejnert nazwała „żywym”¹⁰, czyli takim, którego cechą jest aktualność. Opowiada on o współczesnych społecznych problemach, ale charakteryzuje się przygodnością i ulotnością. Z przyczyn, o których wspominałam wcześniej, coraz rzadziej można go przeczytać w prasie — chlubny wyjątek stanowi przywołany już tu „Duży Format”, w pozostałych periodykach zdecydowanie częściej zastępowany jest przez krótszą i mniej wymagającą formę *feature*¹¹. Typów reportażu publicystycznego jest wiele, opisał je precyzyjnie Kazimierz Wolny Zmorzyński w podręczniku dla studentów dziennikarstwa (Wolny-Zmorzyński 2004). Warto jednak w tym miejscu dopowiedzieć, że wśród reportaży drukowanych w prasie także możemy, choć nieczęsto, spotkać reportaż literacki. Poza oczywistym skojarzeniem z *Imperium* Kapuścińskiego, którego poszczególne fragmenty drukowane były w „Gazecie Wyborczej”, warto wspomnieć choćby o *Widoku ze stuletniej morwy* Jacka Hugo-Badera (1997) czy *Człowieku, który powstał z torów* Wojciecha Tochmana (2003)¹².

Powtórzmy zatem: możemy dziś mówić o prasowym reportażu zarówno w wersji publicystycznej, jak i literackiej oraz o książkowym reportażu w wersji popularnej lub literackiej. Jedyne ten ostatni wariant, moim zdaniem, stanowi kontynuację polskiej szkoły reportażu od Wańkowicza przez Kapuścińskiego, Szejnert i Krall do Smoleńskiego, Tochmana, Szczygła czy Jagielskiego (by wymienić tylko kilkoro ważnych autorów). To są najwyższej próby teksty reporterskie, których autorzy, tworząc literaturę, wykorzystują bardzo różnorodne formy narracyjne. Jedne z nich trafnie opisała Małgorzata Krakowiak. Badaczka zauważa:

⁹ „Czuję się jak przedstawiciel ginącego gatunku. I to jest smutne, bo nie mam nawet pięćdziesiątki. [...] Uczono mnie na dziennikarstwie, że znawstwo, czyli wiedza na temat, jaki się pisało, była oczywista. Nie można było zajmować się Afryką, sportem czy baletem, nic nie wiedząc o tych dziedzinach. Dzisiaj tego już nie ma. Dzisiaj nie trzeba już wiedzieć wiele o Afryce, żeby o Afryce pisać. [...] po co utrzymywać kogoś takiego, kto zna się tylko na Afryce, bo na ilu rzeczach można znać się dobrze? Na jednej? Dwoch? W Afryce jest ponad 50 krajów. To na tych 50 krajach można się znać. Po co komu ktoś taki? Ja tu na prawdę pełnię rolę mamuta z innej epoki” (Średziński 2015).

¹⁰ O „reportażu żywym” mówiła Małgorzata Szejnert na spotkaniu w Muzeum Literatury w Warszawie. Rozmowę prowadził Jarosław Borowiec.

¹¹ Różnice między *feature* a reportażem omówił drobiazgowo Kazimierz Wolny-Zmorzyński (2004: 129–138).

¹² O literackości przywołanych przeze mnie tekstów świadczy przede wszystkim wbudowana w nie ponadczasowa refleksja. Reportaż Hugo-Badera nie jest jedynie próbą sportretowania generała Aleksandra Iwanowicza Lebidzia, jest opowieścią o sowieckiej mentalności, i refleksją nad historycznymi uwarunkowaniami *homo sovieticus*. Tekst Wojciecha Tochmana, to nie tylko interesująca opowieść o człowieku z amputowaną pamięcią. W reportażu autor zadaje pytania o istotę człowieczeństwa, reifikację, pozycję człowieka wobec losu, sens życia. Prócz tego, wymienieni przeze mnie autorzy ujmują przedstawione historie w kształt wypowiedzi o indywidualnym stylu.

W ostatnich latach bowiem dostrzega się interesujące przykłady ciążenia tekstów reportażowych — na nowo — w stronę form powieściowych. Dowodzą tego utwory znakomitych polskich reportażyistów: *Synapsy Marii H.* Hanny Krall z 2020 roku oraz *Wszystkie wojny Lary* Wojciecha Jagielskiego z roku 2015¹³.

Spotykamy więc książkowe reportaże literackie, które ciążą w stronę powieści, mamy takie, których autorzy chcieliby podążać w kierunku wyznaczonym przez esej literacki¹⁴, powstaje coraz więcej książkowych reportaży biograficznych¹⁵, jak na przykład Anny Biknot *Senslerowa* (2017), Katarzyny Surmiak-Domańskiej *Kieślowski: zbliżenie* (2018), i autobiograficznych. Mam oczywiście świadomość, że zaproponowany przeze mnie podział krzyżuje kryteria formalne i tematyczne, korzystam jednak z niego z nadzieją, że rozjaśnia nieco zawiloci genologiczne reportaży.

Zanim przejdę do omówienia książkowego reportaży autobiograficznego, chciałabym powrócić do ogólnych kwestii genologicznych. Powtórzę, że reportaży jako gatunek nie kończy swej żywotności, za to na skutek rozrywania sieci taksonomicznej wchłania w siebie coraz więcej różnorodnych form pisarskich, co odpowiada ustaleniom Gerharda R. Kaisera, który wyraźnie podkreślał, że „wykraczanie poza ukonstytuowany gatunek, twórcze naruszanie reguły zakłada istnienie owej reguły, zakłada gatunek jako horyzont” (Kaiser 1989). Skoro więc przyjmujemy istnienie różnych wariantów tekstów reportażowych, to wypada zapytać, co jest inwariantem, czy można wydobyć jego „kategorialną istotę” (Balbus 1999). Uważam, że jest nią reportażyowość. Już przed pół wiekiem pisał o reportażyowości Stanisław Dąbrowski, wskazując, że może być ona: „zasadniczą jakością gatunkową utworu, może być współwyznacznikiem gatunkowości utworu, może być modulacją innej formy gatunkowej” (Dąbrowski 1977: 55, por. Balcerzan 2013). Czym jest owa reportażyowość? Bez wątpienia najistotniejszym elementem decydującym o reportażyowości danego tekstu jest stosunek autora do rzeczywistości. Jest nim, jak pisze Dorota Kozicka, wspólne przekonanie, że poznawanie świata jest zarówno możliwe, jak i pożyteczne, budujące, a opisanie związanych z tym refleksji i doświadczeń — wiarygodne i ważne (Kozicka 2007: 81). Reportażyowość to także wynikające z przyjętego stanowiska przywiązanie autorów do faktów czy autentyczności omawianych wydarzeń¹⁶. Trzeba wyraźnie podkreślić, że czytelnik, który bierze

¹³ Dziękuję Małgorzacie Krakowiak za udostępnienie maszynopisu nieopublikowanego tekstu *Neofabulacja w pisarstwie polskich reportażyistów* („*Wszystkie wojny Lary*” Wojciecha Jagielskiego i „*Synapsy Marii H.*” Hanny Krall).

¹⁴ Celowo nie używam określenia reportaży eseizowany, ponieważ w moim odczuciu jedynym autorem, który w pewnym momencie swojej twórczej drogi przekracza postawę reportera, a przyjmuje postawę eseisty, jest Ryszard Kapuściński, natomiast zamierzony efekt zmierzający ku pogłębieniu refleksji, ku eseizacji możemy dostrzec na przykład w książkach: *Krasnojarsk zero* Bartosza Jastrzębskiego i Jędrzeja Morawieckiego, *Tatuaz z tryzubem* Ziemowita Szczerka czy *Wielki przypływ* Jarosława Mikołajewskiego.

¹⁵ O reportaży biograficznym pisała Edyta Żyrek-Horodyska w rozprawie *Reportaży biograficzny czy biograficzna reportażyowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku* (Żyrek-Horodyska 2018). Warto w tym miejscu wspomnieć także najnowszą autotematyczną książkę Mariusza Szczygła, w której autor także pochyla się nad wspomnianą odmianą (Szczygieł 2022).

¹⁶ Reportażyowość jest zjawiskiem ponadgatunkowym, które podobnie jak felietonowość czy eseistyczność uobecnia się nie tylko w tekstach, które są gatunkowo reportażami, ale jedynie w reportaży (zarówno tym literackim, jak i publicystycznym) stanowi czynnik konstytuujący. Więcej na temat reportażyowości, a także zależności pomiędzy najnowszymi teoriami dotyczącymi fikcji i fikcjonalności a specyfiką reportaży literackiego pisałam w książce *Zobaczyć-opisać-zrozumieć...* (Wiszniowska 2017).

do ręki książkę opisaną jako reportaż, czyta ją z przekonaniem, iż ma do czynienia z wydaniami, które miały miejsce w rzeczywistości, ponadto intencją autora reportażu jest tej rzeczywistości opisanie. Reportażowość jest więc, moim zdaniem, intencjonalna. Polega na tym, że autor pretenduje do tego, by jego wypowiedź była traktowana jako opowieść o realnie istniejącej rzeczywistości. Zawiera z czytelnikiem swoisty pakt, który ze względu na złożoność zjawiska, jakim jest reportaż literacki, nazwałabym reporterskim (Wiszniowska 2017). Mieści on w sobie elementy zarówno paktu autobiograficznego (Lejeune 2001) (reporter jest autorem, narratorem i w jakiejś mierze także bohaterem swojego tekstu), jak i faktograficznego (Bauer 2000) czy referencjalnego (reporter opowiada o realnie istniejącej rzeczywistości, tak jak ją widzi i rozumie).

Książkowy reportaż autobiograficzny

Pora zrealizować zapowiedź i przejść do omówienia książkowego reportażu autobiograficznego. Wydawałoby się, że nasycenie reportażu wątkami autobiograficznymi, w przeciwieństwie do tych biograficznych, nie będzie jakąś znaczącą tendencją w rozwoju gatunku. Jednakże w ostatnich latach pojawiło się na rynku księgarskim co najmniej kilka ważnych pozycji, których autorzy uznali zarówno własną biografię, jak i losy własnej rodziny za materiał na tyle ważny i interesujący, by uczynić go tematem książki. Chciałabym przyjrzeć się przede wszystkim trzem pozycjom, które wybrałam głównie dlatego, że są to reportaże literackie i dodatkowo dla omawianego wariantu gatunkowego reprezentatywne. Mam tu na myśli w kolejności chronologicznej: *Dom z dwiema wieżami* Macieja Zaremba Bielawskiego (2018), *Czystkę* Małgorzaty Surmiak-Domańskiej (2021) i *Kajs* Zbigniewa Rokity (2020). Oczywiście, nie są to wszystkie książkowe reportaże autobiograficzne, jakie pojawiły się na rynku księgarskim. Wystarczy wspomnieć choćby Agaty Tuszyńskiej *Rodzinną historię lęku* (2005), książki Martina Pollacka *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu* (2006) i *Kobieta bez grobu: Historia mojej ciotki* (2020), a ponadto: *Sezon na słoneczniki* Igora T. Miecika (2015), *Świadka* Roberta Rienta (2015), *Falszery pieprzu* Moniki Sznajderman (2019), *Wróć przed nocą* Jerzego Szperkowicza (2021). Nie wolno też zapomnieć o ojcu polskiego reportażu literackiego Melchiorze Wańkowiczu, który w swojej słusznych rozmiarów spuściźnie reporterskiej ma także opowieść o rodzinie, o żoliborskim „Domeczku” i jego mieszkańcach. *Ziele na kraterze* (Wańkowicz 1957), o tej książce bowiem mowa, to przede wszystkim literacki zapis historii rodziny autora na tle czasów, w jakich przyszło jej żyć.

O tym, że kwestie genologiczne są istotne przy kategoryzowaniu wspomnianych książek, niech zaświadczy chociażby kłopot, jaki zarówno krytycy, jak i dziennikarze czy literaturoznawcy dostrzegają w ich klasyfikacji. Trudności genologiczne potwierdza m.in. wypowiedź Marcina Wichy dotycząca *Domu z dwiema wieżami*. Tak komentuje książkę Zaremba Bielawskiego: „Wspomnienie chłopca zamienia się w sagę rodzinną, w esej historyczny, w reportaż śledczy, w panoramę. Ale to wciąż jest osobiste” (Wicha 2018). Z kolejnych omówień możemy się dowiedzieć, że to książka autobiograficzna, rodzinna opowieść,

Na tę ponadgatunkową specyfikę reportażu zwrócił uwagę, choć w nieco innym kontekście, Edward Balcerzan. Badacz, uwzględniając przeobrażenia, jakie dokonały się w naszej kulturowej rzeczywistości, zaproponował interesującą, multimedialną teorię gatunku. Zwraca on uwagę, że reportaż to gatunek rozwijający się równolegle w różnych kodach i mediach, a cechy konstytutywne wyróżniające reportażowość uobecniają się: „[...] we wszelkich stanach i procesach semiosfery, pojawiają się w mowie pisanej i ustnej, w obrazie i dźwięku” (Balcerzan 2013: 416).

niezadkie jest także zdziwienie, że została ona nazwana reportażem: „Moim zdaniem to jest bardziej autobiografia literacka niż reportaż” (Obirek 2020). Nie mniej kłopotu mają badacze. Edyta Żyrek-Horodyska, określając książkę Zaremby Bielawskiego jako reportażową sagę rodzinną, pisze:

W omawianym tu tomie, stanowiącym nowe wcielenie reportażu, zdecydowanie dominuje postawa autobiograficzna, wyrażająca się poprzez narrację pierwszoosobową, intencjonalnie uwypuklającą rolę narratora-bohatera jako osoby będącej spadkobiercą rodzinnej historii, swoistym depozytariuszem wspomnień i głosem tych, którym zostało odebrane prawo do mówienia. (Żyrek-Horodyska 2019: 140–141)

Poza wskazaniem postawy autobiograficznej, do której jeszcze powrócę, badaczka pisze także o „nowym wcieleniu reportażu”. W podobnym tonie klasyfikuje tom Zaremby Bielawskiego Julia Fiedorczuk, jurorka X edycji nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego, nazywając go „nowym rodzajem osobistego reportażu” (Fiedorczuk 2021). Z kolei w przypadku nagrodzonej Nike książki *Kajs* nikt nie miał wątpliwości, że to reporterska opowieść o Górnym Śląsku. Spróbujmy rozsupłać ten terminologiczny węzeł.

Autobiografia, saga czy reportaż?

Surmiak-Domańska rozpoczyna pierwszy rozdział swojej książki od stwierdzenia, że: „[p]otrzeba opowiedzenia swojej historii to jeden z najsilniejszych instynktów” (2021: 13). Rokita wprowadza nas w narrację o Śląsku słowami: „chodziłem do ogólniaka, wierciłem się, szukałem odpowiedzi na te same pytania co wszyscy, ale miałem do dyspozycji gotową tożsamość, w którą mogłem wskoczyć i wygodnie się w niej umieścić” (Rokita 2020: 16), a Zaremba Bielawski, zastanawiając się nad swoim życiem, moralnością, przeznaczeniem, pisze: „Ale tymczasem muszę wierzyć, że to legendy i zapachy, i wszystkie rzeczy i zdarzenia, które chciano przede mną ukryć, sterują moim tak i nie” (Zaremba Bielawski 2018: 15). Gdy przyjrzeć się takim deklaracjom, gdy wziąć pod uwagę, że autorzy opowiadają także o sobie, to trudno się dziwić krytykom czy badaczom, że zwracali uwagę przede wszystkim na ową postawę autobiograficzną¹⁷. Trudno też odmówić takiej twórczości pewnego nowatorstwa, w przeciwieństwie bowiem do polskiej beletrystyki, w której ekspansji żywiołu autobiograficznego upatrywać należałoby w prozie końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, na gruncie prozy reportażowej to zjawisko zintensyfikowało się dopiero w dwudziestym pierwszym wieku (zob. Nycz 1984).

Bardzo długo reportaż umiejscawiany był przede wszystkim w sferze literatury dokumentalnej, nie „dokumentu osobistego”. Jak trafnie konstatuje Małgorzata Czermińska: „Z czasem to złudzenie bezstronności świadectwa stopniało i rozwijająca się autorefleksja warsztatowa twórców reportażu wydobyła z ukrycia nieuchronną obecność JA reportera” (Czermińska 1998: 29). Nie bez powodu Michał Głowiński, omawiając twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, pisał:

Reporter nie ma prawa rezygnować z mówienia o własnym doświadczeniu. Nie opowiada wprawdzie o sobie, nie umieszcza się na pierwszym planie, ale musi być. Musi odznaczać się wyrazistością, musi charakteryzować się jednostkowymi właściwościami. Bez konkretnego narratora nie ma reportażu. (Głowiński 2008: 63–66)

¹⁷ O postawie autobiograficznej wyczerpująco pisali Małgorzata Czermińska (1987) i Jerzy Smulski (1988).

Trzeba zgodzić się z konstatacjami Pawła Rodaka, który po lekturze słowników autobiograficznych napisał:

Z pewnością pierwszy, najogólniejszy wniosek jest taki, że to, co autobiograficzne, ma w naszym myśleniu o praktykach słowa coraz istotniejsze miejsce. Nie tylko współcześnie literatura staje się coraz to bardziej autobiograficzna (widać to choćby we współczesnej poezji, powieściach, reportażach, eseistyce). (Rodak 2020: 22)

Autobiografia i autobiografizm to kategorie literackie, które poza kilkoma niewywołującymi sporów konstatacjami, są przedmiotem wielu polemik. Małgorzata Czermińska we wstępie do antologii tekstów o istocie autobiografii pisała:

Niektórzy badacze zdecydowanie traktują autobiografię jako gatunek, wprawdzie trudny do zdefiniowania, proteuszowy, ale rozpoznawalny, mający swoją historię. Inni podejmują próby zdefiniowania pewnego rodzaju ponadgatunkowej jakości, określanej jako autobiograficzność, autobiografizm, pakt autobiograficzny, akt autobiograficzny, postawa autobiograficzna, dostrzegają bowiem obecność tej jakości również w gatunkach pokrewnych wobec autobiografii właściwej. (Czermińska 2009: 12)

Konstatacje badaczy idą więc zasadniczo w dwóch kierunkach: poszerzania kategorii i nienormatywnego opisu pojęcia, w którym stopniowaniu ulega między innymi udział rzeczywistości zewnętrznej lub wewnętrznej, rodzaj dystansu czy funkcji (zob. Szajnert 2006), albo ku rozważaniom nad poziomem fikcjonalności tekstów (pojęcia: autofikcji, autobiografikcji). Ten drugi kierunek współbrzmi z teoretycznymi rozważaniami nad fikcją w reportażu (Wiszniowska 2017), natomiast kierunek pierwszy, wskazany także przez Czermińską, szeroko zakreśla pole owej „ponadgatunkowej jakości”, ale, co dla naszych konstatacji ważniejsze, nie traci on jednak z pola widzenia „autobiografii właściwej”, którą badaczka określa jako „przebieg całego życia, przedstawiony zgodnie z wewnętrzną prawdą człowieka, który najpierw to życie przeżył, a następnie opisał” (Czermińska 2009: 13), można uzupełnić tę definicję o ujęcie Jeana Starobinskiego, który pojmował autobiografię jako „biografię osoby napisaną przez nią samą” (Starobinski 1979), albo o najbardziej popularne, należące do Lejeune’a, rozumiejącego autobiografię jako „retrospektywną wypowiedź prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza swojej osobowości” (Lejeune 2001: 22). Chodzi więc o opowieść, w której postać autora, jego życie, samopoznanie, dociekanie sensu przeżytych własnych doświadczeń, stanowi zasadniczy motyw książki.

Śmiało możemy wskazać przestrzeń autobiograficzną (używając terminu Lejeune’a) w każdym reportażu literackim. Dostrzegam ją na poziomie konstrukcji tekstu zarówno w tych partiach, w których bezpośrednio poznajemy sposób myślenia czy działania narratora, jak i w głębszych pokładach narracji, gdzie odsłania się prywatna wizja świata i człowieka. Czy w takim razie w książkowych reportażach autobiograficznych, jak czytaliśmy w pracy Edyty Żyrek-Horodyskiej, „zdecydowanie dominuje postawa autobiograficzna”? Otóż nie. Bez wątplenia przestrzeń autobiograficzna w książkach Surmiak-Domańskiej, Zaremby Bielawskiego czy Rokity jest większa niż, na przykład, w *Czarnym ogrodzie* Małgorzaty Szejnert (2007) czy nawet w *Imperium* Kapuścińskiego (1993), w którym przecież autor opowiada (w pierwszym rozdziale) o swoim dzieciństwie spędzonym w Pińsku.

W przypadku książkowych reportaży autobiograficznych nie mamy jednak do czynienia z autobiografią właściwą, nie są to bowiem autobiografie reporterów¹⁸. Są to przede wszystkim reportaże literackie, w których konstrukcja podmiotu opowiadającego podporządkowana jest nie opowieści autobiograficznej, a reporterskiej. Ważna jest bowiem pozycja „ja mówiącego” w stosunku do przedmiotu wypowiedzi. Reporter opowiada czytelnikowi o sobie, świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione.

Relacje pomiędzy reportażem autobiograficznym a autobiografią rozumianą jako jakość ponadgatunkowa prezentują się analogicznie do relacji zachodzących pomiędzy reportażem autobiograficznym a sagą. Jeżeli przyjmiemy dość ogólną definicję sagi autorstwa Anny Zatory, która kwalifikuje ten gatunek jako „obszerny utwór narracyjny opisujący dzieje rodziny przez kilka pokoleń na tle przeobrażeń społeczno-kulturowych” (Zatora 2017: 31), to bez wątplenia wszystkie utwory, o których była tu mowa, można w tę dość szeroką ramę wpasować. Ale gdy bliżej przyjrzymy się zawartości przywołanych książek, to sprawa się komplikuje. Przywołajmy raz jeszcze autorkę pracy o sagach reportażowych. Edyta Żyrek-Horodyska pisze:

Saga reportażowa jest szczególną odmianą sagi dokumentarnej, realizującą funkcje przypisane tradycyjnie przekazom dziennikarskim i przygotowaną zgodnie z reportażową poetyką. W tym gatunku typowa dla literatury funkcja rozrywkowa zostaje niejako zepchnięta na drugi plan, ustępując miejsca funkcji informacyjnej, realizowanej poprzez osadzenie prywatnych historii w szerokim tle społeczno-politycznych wydarzeń. (Żyrek-Horodyska 2019: 136)

To prawda, że reportaż pełni przede wszystkim funkcję poznawczą, ale warto przyjrzeć się zagadnieniu z innej strony. Beata Gontarz, omawiając współczesne sagi rodzinne — polemizując z Ingą Iwasów, która z feministycznej perspektywy zakłada, że celem autorek jest przede wszystkim chęć dotarcia do korzeni i opisanie swojej genealogii — zwraca uwagę, że „nie tylko o zyskanie kobiecej tożsamości idzie autorkom, lecz przede wszystkim o włączenie się w kontekst niezwykle istotny ze względu na charakter doświadczeń ich rodzin” (Gontarz 2009: 54). Autorki omawianych przez Beatę Gontarz książek, poszukując własnej tożsamości, odtwarzają genealogię rodzinną, by ukazać kształt własnego, duchowego, kulturowego i moralnego dziedzictwa.

Warto podkreślić więc, że autorkom dokumentalnych sag rodzinnych przyświeca ważny cel, jakim jest włączenie losów własnych i całej rodziny w kontekst historyczno-społeczno-kulturowy. I w tym miejscu widziałabym różnicę pomiędzy reportażem autobiograficznym a sagą. W reportażu jest bowiem odwrotnie: dla reportera zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia jest ów kontekst; to on jest na pierwszym planie, stanowi zasadniczy temat reportażu. Nie znaczy to, że kwestia indywidualnej tożsamości nie jest dla autorów reportaży biograficznych ważna, wręcz przeciwnie — Zbigniew Rokita, podobnie jak Katarzyna Surmiak-Domańska, chce zanurzyć się w przeszłość rodzinną, by nazwać i usankcjonować swoją tożsamość, z kolei Maciej Zaremba Bielawski, który własną tożsamość już przepracował z podyktowanego wielokulturowością dystansu, opowiada o Polsce i polskich losach, ale też o swojej tożsamości. Owa tożsamość jednak, ani w wydaniu jednostkowym, ani, jak

¹⁸ Przykładem autobiografii reportera są *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego (2004).

to często w sagach bywa, generacyjnym, nie jest problemem pierwszoplanowym. I choć Zbigniew Rokita już na samym początku swoich rozważań pisze: „Bo są tacy, którzy z jakiegoś powodu potrzebują owinąć się tożsamością po szyję. I ja też tak mam” (2020: 18), to przecież *Kajs* dostał nagrodę „Nike” nie za fascynującą sagę czy autobiografię, a za opowieść o Górnym Śląsku. Idea, jaka przyświeca reporterowi to zbudowanie w miarę spójnego obrazu regionu z całym jego historyczno-kulturowym anturazem. *Kajs* to książka, której autor „[...] pomaga nam zrozumieć dramat krainy leżącej na pograniczu kultur i historii”. To słowa wypowiedziane przez Małgorzatę Szejnert, nie bez powodu zamieszczone na okładce książki Rokity. *Nota bene* w *Czarnym ogrodzie* Szejnert próbowała odpowiedzieć na to samo pytanie, co Rokita: czym był i jest dzisiaj Górny Śląsk, tylko autorka opowieści o Giszowcu i Nikiszowcu tworzy narrację, wykorzystując historie ludzi, których dopiero poznaje (sama nie jest Ślązaczką), a Rokita spożytkowuje historie prywatne swojej rodziny zamieszkującej Ostropę (dzisiaj jedną z dzielnic Gliwic). Niemniej problemowy punkt wyjścia w obydwu książkach jest taki sam.

Z kolei *Czystka* Katarzyny Surmiak-Domańskiej to przede wszystkim opowieść o fali czystek etnicznych, jakie w latach czterdziestych przetoczyły się przez Wołyń i Galicję. Autorka po latach wraca do rodzinnej wsi niedaleko Lwowa, w której żyli Polacy i Ukraińcy, a przez którą przeszła krwawa rzeź. Wykorzystując rodzinną historię, bez nadmiernych emocji, bez oskarżania, chłodno i analitycznie, odtwarza tamten czas, by wytłumaczyć czytelnikowi bardzo trudne i historycznie skomplikowane relacje polsko-ukraińskie. Podobnie Maciej Zaremba Bielawski wykorzystuje opowieść o sobie i o swoich rodzicach, by opowiedzieć o rzeczach daleko wykraczających poza prywatną sferę. W *Domu z dwiema wieżami* odnajdziemy wielowymiarowy namysł nad losem polskich Żydów, próbę przeniknięcia zjawiska, jakim był/jest antysemityzm w polskim wydaniu, ale przede wszystkim refleksję nad pamięcią. Zaremba Bielawski badając teksty kultury z ostatnich siedemdziesięciu lat, nie tylko sprawdził, jak funkcjonuje pamięć i niepamięć na temat polsko-żydowskich relacji¹⁹, jakie mity i które stereotypy na temat wspólnoty powielamy. Przede wszystkim zaproponował refleksję nad źródłami ideologii narodowych i ich niszczylielskiej siły oddziaływania.

Reportażowość, o czym już wspominałam, przejawia się zasadniczo w dominacji funkcji poznawczej, ale także w dążeniu autorów do zrozumienia i wyjaśnienia współczesnego świata czytelnikowi. Takie też zadanie przyświeca autorom i autorce wspomnianych reportaży autobiograficznych. Każde z nich prowadzi reporterskie śledztwo nie tylko dotyczące losów własnej rodziny, ale całego historycznego i społeczno-obyczajowego kontekstu. Przyjmują styl kronikarza, który wiedzę na temat przeszłości czerpie zarówno z prywatnych archiwów: fotografii, korespondencji, pamiętników, biografii, jak i z oficjalnych dokumentów. Maciej Zaremba Bielawski, aby lepiej zrozumieć sytuację swojej matki w czasie wojny i w latach powojennych, sięga po teksty z prasy lat 20. XX wieku, przywołuje fragmenty biografii i tekstów Romana Dmowskiego, opowiada o życiu Antoniego Słonimskiego. „[P]otrzebuję Antoniego Słonimskiego, żeby zrozumieć swój los. To znaczy, żeby zrozumieć moją mamę” (Zaremba Bielawski 2018: 121) — pisze, cytując wybrane teksty poety. Zbigniew Rokita, by pojąć Śląsk, przywołuje prace historyków, socjologów i literaturoznawców. Bohaterami są nie tylko członkowie jego rodziny ale także kapitan Armii Czerwonej Iwan Rudenko, doktor Bożena Hager-Małęcka czy Kazimierz Kuc. W *Czystce* Katarzyny Surmiak-Domańskiej

¹⁹ Na kwestie pamięci w *Domu z dwiema wieżami* zwrócił uwagę także Maciej Duda (2019).

cały rozdział jest poświęcony Stepanowi Banderze; autorka próbuje przede wszystkim naświetlić przyczyny masakry na Wołyniu, korzysta ze źródeł historycznych, by szerzej opowiedzieć nie tylko o akcjach sabotażowych OUN-u, ale także o akcji pacyfikacyjnej wobec rusińskiej ludności w 1930 roku. Reporterzy zdają sobie sprawę z tego, że pogłębiona wiedza jest zawsze najlepszym sprzymierzeńcem objaśniania świata. Jak w każdym dobrze napisanym reportażu, na końcu każdej z książek czytelnik może zapoznać się z obszerną bibliografią w niej wykorzystaną.

Kolejna ważna kwestia odróżniająca reportaże autobiograficzne od sagi czy autobiografii to stosunek do historii. Każdy reporter jest historykiem. Tę sentencję Ryszard Kapuściński powtarzał swoim młodszym kolegom po piórze, przekazał im także zasadę, że wiedza o przeszłości pomaga zrozumieć teraźniejszość. Sam należał do tych reporterów, których fascynowała historia „dziejąca się naszych oczach”. *Gros* reporterów, jak choćby Anna Bikont, Paweł Smoleński czy Cezary Łazarewicz, opowiada o trudnych, nierzadko skomplikowanych i traumatycznych fragmentach naszej historii, by ją zdemitologizować i przepracować. Przede wszystkim jednak piszą o historii, ponieważ interesuje ich... teraźniejszość. Szukając okruszków prawdy o współczesności, są świadomi, że uchwycić ją można jedynie na sposób paradoksalny — przez pryzmat historii — w ciągu zdarzeń, losach ludzi i narodów. Zdarzenia teraźniejsze są dla autorów realizacją pewnych oznak i symptomów, które można odczytać w przeszłości. Ideą nadrzędną jest więc próba zrozumienia i wyjaśnienia procesów historycznych. Różnica polega jedynie na tym, że poza Wielką Historią i poza osobistymi, prywatnymi historiami świadków, autorzy reportaży autobiograficznych wykorzystują jeszcze historię prywatną, rodzinną²⁰.

W sadze rodzinnej historia jest niezwykle ważna, losy rodziny są przecież zawsze ukazywane na tle Wielkiej Historii, ale jest ona postrzegana jako tło właśnie, nie posiada samostannego bytu poddanego historiozoficznej refleksji. Taką refleksję odnajdziemy u Katarzyny Surmiak-Domańskiej, która po filmie Wojciecha Smarzowskiego *Wołyn* dowiaduje się od ojca, że w zasadzie film mu się nie podobał, bo może wzbudzać chęć odwetu albo dostarczać odwetowi argumentów (Surmiak-Domańska 2021: 160), że w czasach nacjonalistycznego wzmocnienia to niebezpieczne, nieodpowiedzialne. W nakreśleniu szerokiego kontekstu historycznego, w zrozumieniu i próbie wytłumaczenia teraźniejszości, widzi autorka *Czystki* ratunek przed rozbudzeniem resentymentów.

Myśląc o historii Śląska Rokitę interesuje odpowiedź na pytanie: dlaczego współcześnie Śląsk jest inny? Autor *Kajś* pisze:

Co ja na to poradzę, że Polsce Fryderyk II Hohenzollern przyniósł rozbiory, a nam kominy i cywilizację. Choćbyśmy chcieli, żeby było inaczej, to my nie przegraliśmy powstania styczniowego, za to I wojnę światową już tak. Dla nas 1945 rok był początkiem wojny, nie końcem. (Rokita 2020: 233)

²⁰ Wydaje się, że takie prywatne opowiadanie o historii współbrzmi ze współczesnymi tendencjami w historiografii, które określa się różnymi terminami: historia życia codziennego, mentalności czy mikrohistorii (zob. Domańska 1999). Wspólną cechą tych rozmaitych historiozofii jest — jak trafnie syntetyzuje Ewa Wiegant — kulturowe podejście do historii i analiza międzykulturowych spotkań (2010: 106). Choć badaczka swoje spostrzeżenia umieszcza w kontekście lektury *Rodzinnej Europy* Czesława Miłosza (1985), można je, z całą mocą, odnieść do współczesnego reportażu, także w jego autobiograficznej wersji. Takie kulturowe podejście miał Ryszard Kapuściński, mają także młodszy reportażysty, a wynika ono właśnie z potrzeby zrozumienia współczesnego świata.

Nie brakuje refleksji historiozoficznej także u Zaremby Bielawskiego. W rozdziale poświęconym dziadkowi Izaakowi autor pisze:

Mawia się, że historia to suma zdarzeń, z których każdego można było uniknąć. Czemu los musiał wysłać do Wersalu najzdolniejszego z polskich antysemitów, choć było tylu głupich, a jeszcze więcej ani takich, ani takich? (Zaremba Bielawski 2018: 149)

Autor poświęca wiele miejsca na studiowanie źródeł historycznych dotyczących polityki Dmowskiego, odkrywa „paragraf aryjski” w regulaminie przedwojennego związku lekarzy, by na końcu dość dosadnie stwierdzić: „»Polski antysemityzm«, tak należy mówić. Nie »antysemityzm w Polsce«” (Zaremba Bielawski 2018: 148).

Autorzy wspomnianych książek mają świadomość mnogości wizji przeszłości i wybierając taką, a nie inną interpretację przeszłości, kreują pewną koncepcję rzeczywistości, współtworzą historyczny dyskurs. Jednocześnie odwołują się nie tyle do czytelniczej świadomości historycznej, ale do świata wartości reprezentowanych przez czytelników. Tym samym reportaż literacki, w tym także książkowy reportaż autobiograficzny, buduje wspólnotę ludzi nieobojętnych i w dodatku podobnie myślących. Lektura książek Macieja Zaremby Bielawskiego, Katarzyny Surmiak-Domańskiej czy Zbigniewa Rokity skłania do twierdzenia, że w ostatnich latach reporterzy coraz częściej, z właściwą sobie wnikliwością, zgłębiają swoje historie rodzinne. Czynią to jednakże nie tyle z chęci opowiedzenia czytelnikowi o przeszłości własnej rodziny, a raczej po to, by tworząc uniwersalne opowieści o pojedynczych ludzkich losach włączonych we wszechogarniającą maszynę trudnej historii, prze-pisać naszą historię na nowo.

Bibliografia

- 100/XX Antologia polskiego reportażu XX wieku (2014–2015)*, tom I, II, III, red. M. Szczygieł, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Balbus Stanisław (1999), *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Balcerzan Edward (1999), *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Balcerzan Edward (2013), *Literackość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Bauer Zbigniew (2000), *Gatunki dziennikarskie [w:] Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Bikont Anna (2017), *Sendlerowa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

- Czermińska Małgorzata (1987), *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Czermińska Małgorzata (1998), *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Czermińska Małgorzata (2009), *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Darska Bernadetta (2017), *Młodzi i fakty. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
- Dąbrowski Stanisław (1977), *Literatura i literackość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Domańska Ewa (1999), *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Duda Maciej (2019), *Rzeczy bardzo smutne*, „Czas Kultury” nr 1.
- Fiedorczuk Julia (2021), *Tylko trzy słowa*, www.kulturalna.warszawa.pl/kapuscinski,6,11027.html [dostęp: 17.03.2021].
- Frukacz Katarzyna (2019), *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Głowiński Michał (2008), *Kapuściński: reportaż jako sztuka* [w:] „*Życie jest z przenikania...*” *Szkiecy o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. B. Wróblewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gontarz Beata (2009), *W poszukiwaniu tożsamości — współczesna saga rodzinna* [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. L. Rożek, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa.
- Hugo-Bader Jacek (1997), *Widok ze stuletniej morwy*, „Gazeta Wyborcza” nr 32 [dodatek: „Magazyn”].
- Kaiser Gerhard R. (1989), *O dynamice gatunków literackich*, „Pamiętnik Literacki” nr 2.
- Kapuściński Ryszard (1962), *Busz po polsku. Historie przydrożne*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1963), *Czarne gwiazdy*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1969), *Gdyby cała Afryka*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1993), *Imperium*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (2004), *Podróże z Herodotem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kozicka Dorota (2007), „*Nie ma nic na końcu książki?*” — o literaturze niefikcyjnej ostatnich lat [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Lejeune Philippe (2001), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski i in., TAIWPN Universitas, Kraków.
- Malewska Hanna (1965), *Apokryf rodzinny*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Mieciak Igor T. (2015), *Sezon na słoneczniki*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Miłosz Czesław (1985), *Rodzina Europa*, Litery, Gdańsk.
- Morawiecki Jędrzej (2022), *Szuga. Krajobraz po imperium*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Nycz Ryszard (1984), *Sylwy współczesne. Problem Konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich—Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź.
- Obirek Stanisław (2020), *Dom z dwiema wieżami — książka na czasie*, www.studioopinii.pl/archiwa/199021 [dostęp 20.06.2020].

- Olczak-Ronikier Joanna (2002), *W ogrodzie pamięci*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Opacki Ireneusz (1963), *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Pollack Martin (2006), *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Pollack Martin (2020), *Kobieta bez grobu: Historia mojej ciotki*, przeł. K. Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Radziwon Marek (2005), *Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, www.wyborcza.pl/1,75475,2941045.html [dostęp: 15.09.2010].
- Rient Robert (2015), *Świadek, Dowody na Istnienie*, Warszawa.
- Rodak Paweł (2020), *Trzy słowniki autobiograficzne. Kilka refleksji o przemianach spojrzenia na autobiograficzne praktyki piśmienne*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” nr 2.
- Rokita Zbigniew (2020), *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Smulski Jerzy (1988), *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Starobinski Jean (1979), *Styl autobiografii*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2018), *Kieślowski: zbliżenie*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2021), *Czystka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Swarczyńska Stefania (1965), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, PAX, Warszawa.
- Szady Beata (2012), *Kondycja współczesnego polskiego reportażu*, „Dziennikarstwo i Media” nr 3.
- Szczygieł Mariusz (2022), *Fakty muszą zatańczyć*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Szejnert Małgorzata (2007), *Czarny ogród*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Sznajderman Monika (2019), *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szperkiewicz Jerzy (2021), *Wróć przed nocą. Reportaż o przemilczanym*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Szyłło Aleksandra (2016), *Proszę nie trącać mnie łokciem w bok. Rozmowa z Maciejem Zarembą Bielawskim*, „Gazeta Wyborcza”, 10 marca 2016 [dodatek: „Duży Format”].
- Średziński Paweł (2015), *Wywiad: Wojciech Jagielski*, www.afryka.org/afryka/wywiad-wojciech-jagielski,news [dostęp 06.10.2022].
- Tochman Wojciech (2007), *Człowiek, który powstał z torów*, „Gazeta Wyborcza” nr 52 [dodatek: „Magazyn”].
- Tuszyńska Agata (2005), *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wańkiewicz Melchior (1936), *Na tropach Smętka*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa.
- Wańkiewicz Melchior (1957), *Ziele na kraterze*, PAX, Warszawa.
- Wicha Marcin (2018), *Mama powiedziała: „Wyjeżdżamy. Jestem Żydówką”*. Nowa książka Zaremby Bielawskiego jest jak operacja na samym sobie, „Magazyn Książki” nr 6 [dodatek do „Gazety Wyborczej”].
- Wiegant Ewa (2010), *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Wiszniowska Monika (2017), *Zobaczyć — opisać — zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz (2004), *Reportaż, jak go napisać?*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

-
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech (2006), *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Poltext, Warszawa.
- Zaremba Bielawski Maciej (2018), *Dom z dwiema wieżami*, przeł. M. Kalinowski, Wydawnictwo Karakater, Kraków.
- Zatora Anna (2017), *Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 60, z. 2(122).
- Żyrek-Horodyska Edyta (2018), *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku*, „Zeszyty Naukowe KUL” nr 4.
- Żyrek-Horodyska Edyta (2019), *Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” nr 2.
-