

UNIWERSYTET GDAŃSKI - WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

Karina Cierocka

Kierunek studiów: **DZIENNIKARSTWO I KOMUNIKACJA SPOŁECZNA**

Numer albumu: **195087**

**AFRYKA W OCZACH REPORTERA. STRUKTURA
REPORTAŻU NA PRZYKŁADZIE WOJNY FUTBOLOWEJ
RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO**

*Praca licencjacka
wykonana
w Zakładzie Języka Mediów
pod kierunkiem
dra Dominika Chomika*

Gdańsk 2013

Spis treści

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I: Reportaż w teorii.....	6
1.1 Potrzeba definicji reportażu.....	7
1.2 Literatura a reportaż.....	9
ROZDZIAŁ II: Twarze Ryszarda Kapuścińskiego.....	12
2.1 Twarz dziennikarska	12
2.1.1 Reporter.....	13
2.1.2 Korespondent	13
2.2 Twarz podróżnika	15
2.2.1 Antropolog – tłumacz kultur	15
2.2.2 Fotograf.....	16
2.3 Twarz pisarza.....	19
2.3.1 Prozaik	19
2.3.2 Poeta	20
2.4 Podsumowanie.....	21
ROZDZIAŁ III: Poetyka reportażu.....	22
3.1 Typy reportażu.....	22
3.2 Cechy strukturalne reportażu.....	24
3.2.1 Kompozycja	24
3.2.2 Bohater.....	26
3.2.3 Czas i przestrzeń w reportażu.....	27
ROZDZIAŁ IV: Analiza wybranych reportaży <i>Wojny futbolowej</i>	30
4.1 Wprowadzenie	30
4.2 Afrykańskie twarze Kapuścińskiego.....	31
4.2.1 Korespondent	32
4.2.2 Antropolog – tłumacz kultur	32
4.3 Struktura reportaży z Afryki.....	33
4.3.1 Kompozycja	33
4.3.1.1 Początek.....	35
4.3.1.2 Wnętrze reportażu	36
4.3.1.3 Zakończenie	39
4.3.2 Bohater.....	40

4.3.3 Czas i przestrzeń.....	41
ZAKOŃCZENIE.....	42
Bibliografia:	45
Źródła internetowe:	46

WSTĘP

Ryszarda Kapuścińskiego można określać wieloma epitetami – genialny, przenikliwy, inspirujący. Można go także nazywać pisarzem, bez którego współczesna Europa nie rozumiałaby krajów Trzeciego Świata, zwłaszcza Afryki – ich tradycji, kultury, społeczeństwa i w końcu drogi, jaką musiały przejść owe kraje Czarnego Lądu od kolonializmu do niepodległości. W swojej pracy podejmuję próbę przanalizowania jego stylu, języka i kompozycji jakie stosuje w swoich reportażach opowiadających o krajach takich jak Nigeria, Ghana, Algieria, Tanganika, czy Kongo, zebranych w tomie *Wojna futbolowa*.

Rozdział pierwszy przedstawia szeroko pojętą teorię reportażu. Od przedstawienia historii tego gatunku, przez trudności w jego definiowaniu, po spory dotyczące umiejscowienia reportażu w gatunkach dziennikarskich, czy już literackich. Liczne stanowiska, zarówno praktyków, jak i teoretyków gatunku, zawierane w tej sprawie, dowodzą tego, iż jest to jeden z głównych problemów reportażu.

W rozdziale drugim omówione zostały, w formie metafory, twarze Ryszarda Kapuścińskiego. Owe twarze można podzielić na trzy grupy: związane z dziennikarstwem, podróżowaniem oraz pisarstwem. Każda z twarzy ma swoje dwa oblicza, wyrażają cechy pisarza, jego zainteresowania, oraz determinują podejmowane przez niego tematy. Oblicza Kapuścińskiego zmieniały się w różnych sytuacjach. Zależało to od roli przybieranej przez autora oraz zaangażowania w dany problem, ukazania go w takim, a nie innym świetle.

Trzeci rozdział podejmuje temat poetyki reportażu. Przedstawione są w nim klasyfikacje sugerujące, w jaki sposób można podzielić reportaż ze względu na: na miejsce i sposób publikowania reportażu, sposób ujęcia tematu, sposób ukazania faktów oraz charakterystykę bohaterów. W rozdziale znalazły się także teoretyczne rozważania nad strukturą tego gatunku, w skład której wchodzi: kompozycja i jej rodzaje, bohaterowie, a także czas i przestrzeń w reportażu.

Czwartym i zarazem ostatnim rozdziałem pracy jest analiza wybranych reportaży *Wojny futbolowej*, która została podzielona na trzy zasadnicze części. Pierwszą z nich są afrykańskie twarze Kapuścińskiego, w których przedstawione zostały oblicza antropologa – tłumacza kultur oraz korespondenta. Druga część dotyczy struktury reportaży z Afryki, która została przeanalizowana zgodnie, z przedstawionymi w rozdziale trzecim pracy, podziałami i teorią. Trzecia część analizy obejmuje badania

języka i stylu w wybranych reportażach z Afryki zebranych w tomie *Wojny futbolowej*. Szczególna uwaga została poświęcona w tym miejscu sposobom rozpoczynania tekstów reporterskich oraz sposobie ich kończenia, a także zabiegom jakie stosuje autor w głównej części.

ROZDZIAŁ I: Reportaż w teorii

Współczesny reportaż swoimi początkami sięga XIX stulecia, a jego struktura kształtowała się stopniowo wraz z rozwojem prasy. Słowo *reportaż* w tamtych czasach oznaczało „sprawozdanie dziennikarskie” (według niektórych badaczy reportaż wyrastał ze sprawozdania dziennikarskiego). Wraz ze wzrostem zainteresowania czytelników, zaczęto stosować nie tylko dokładniejsze opisy, ale także analizy motywacyjne bohaterów¹. Niektórzy znawcy tematu początków reportażu dopatrują się już w zapisach *Biblii*, w dziełach antycznych takich jak *Iliada* Homera, czy *Zagłada Pompei* Pliniusza Młodszego². Spostrzeżenia te są jednak daleko posunięte. Wymienione utwory mają jedynie namiastkę cech reportażowych.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński w swojej książce *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945 – 1985)* wykazuje, że w polskiej literaturze elementy reportażowe datuje się na wiek XVI – były to przede wszystkim sprawozdania z podróży zagranicznych i krajowych o cechach zarówno poznawczych, jak i artystycznych, charakterystycznych dla podróżopisarstwa oświeceniowego i romantycznego. Podobne formy prereportażowe występowały też w okresie pozytywizmu, kiedy pisarze – korespondenci w formie listów przesyłali swoje spostrzeżenia z podróży międzykontynentalnych³.

Za pierwszy reportaż, który został opublikowany na łamach prasy, a dokładniej *Tygodnika Petersburskiego*, uznaje się *Pracownię Suchodolskiego* z 1838 roku autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego. Z kolei za pierwowzór współczesnego reportażu uznaje się *Pielgrzymkę do Jasnej Góry* z 1895 roku, której autorem jest Władysław Reymont.

Jednak o rozwoju reportażu polskiego można mówić dopiero w okresie międzywojennym, kiedy to poza publikacjami dziennikarskimi, wydano wiele książek reportażowych, które cieszyły się ogromną popularnością ówczesnego społeczeństwa polskiego. Jednak jak zauważa K. Wolny-Zmorzyński, międzywojenny reportaż skupiał się przede wszystkim na problematyce odrodzonego państwa – jego ustroju, gospodarce, czy historii⁴.

¹ Kąkolewski K., *Reportaż*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław 1992, s. 930.

² *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Ossolineum 1992, s.930.

³ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 19

⁴ Tamże, s. 21.

Erę reportażu jako nowego gatunku otworzył Egon Erwin Kisch – czeski Żyd mieszkający w Pradze i piszący po niemiecku, w Polsce zaś Melchior Wańkowicz. Maciej Siembieda u boku Wańkowicza stawia także Ksawerego Pruszyńskiego, gdyż obydwaj autorzy przyczynili się do rozwoju polskiego reportażu – „*Mowa o tym reportażu, który ustawił kamienie milowe gatunku. O tym, który wydaje się i sprzedaje do dziś, choć niemal śmiertelnie się zestarzał*”⁵.

Wybuch II wojny światowej staje się bodźcem do ewolucji reportażu. Gatunek ten od tej pory zacznie poruszać przede wszystkim kwestie aktualne i interesujące potencjalnego czytelnika. W związku z tym wyraźny wzrost zainteresowania gatunkiem następuje od lat 40 XX wieku. Przyczyniają się do tego takie utwory jak *Bitwa o Monte Cassino* Melchiora Wańkowicza, *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej czy *Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego.

W latach powojennych, zwłaszcza w okresie stalinizmu, forma reportażu została wykorzystana przez władze w celach propagandowych. W latach 60. sytuacja ulega zmianie – gatunek odradza się dzięki uznawanym dzisiaj za legendy polskiego reportażu Hannie Krall, Władysławowi Górnickiemu, Marianowi Brandysowi, Krzysztofowi Kąkolewskiemu, czy w końcu Ryszardowi Kapuścińskiemu. Reportaż w takiej formie znany jest także współczesnemu czytelnikowi.

1.1 Potrzeba definicji reportażu

Zmiany, jakie zachodziły zarówno w formie jak i treści reportażu na przestrzeni wieku, są przyczyną trudności związanej z definicją tego gatunku. Francuskie *reportage* wzięło się od łacińskiego *reporto*, czyli donoszę o danym wydarzeniu do świadomości ludzi, dla których jest ono znane⁶. Źródłostów słowa reportaż już wskazuje na dwie kluczowe dla tego gatunku cechy – jest to relacja zdarzeń, których opowiadający był świadkiem i chce o nich opowiedzieć komuś innemu.

Kazimierz Wolny – Zmorzyński celnie spostrzegł, że ilu twórców i teoretyków, tyle określeń, opartych na wielu różnych kryteriach⁷. Ta niezgodność i niejednoznaczność wynikają przede wszystkim ze złożoności samego gatunku, jak również dynamicznego rozwoju form reportażowych. Dlatego głównymi cechami

⁵ Siembieda M., *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 14

⁶ Sokołowski M. i M., *Ryszarda Kapuścińskiego metafory świata*. [w]: Ryszard Kapuściński. *Próba portretu*. Red. M. Sokołowski. Warszawa 2008, s. 146.

⁷ Wolny-Zmorzyński K., *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa 2004, s. 10.

reportażu są hybrydyczność, synkretyzm i kolażowość. Janina Fras z kolei wykazuje, że reportaż: „*ma przede wszystkim charakter sprawozdania z wydarzenia (wydarzeń). W odróżnieniu jednak od typowego tekstu sprawozdawczego w reportażu przejawia się silnie indywidualność autora, będącego najczęściej bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem przedstawianych wydarzeń*”.⁸

W inny sposób reportaż definiują teoretycy, czyli naukowcy, a w inny z kolei praktycy, czyli dziennikarze. Problemem definicji reportażu zajął się także sam Ryszard Kapuściński. Dywagacje na ten temat zawarł w trzeciej części *Lapidariów*. Autor zauważył, że definicja reportażu zawsze będzie zawierać dwa elementy:

a – intencjonalność projektu: jadę gdzieś celowo (lub zostałem tam wysłany, żeby zdać sprawę;

b – temat został wzięty z życia (jest wydarzenie czy problem, jadę, zbieram materiał – rozmowy, dokumenty, wrażenia – piszę, drukuję w prasie lub wydaję książkę, robię film, audycję).⁹

W późniejszym wywiadzie rzece udzielonym Markowi Millerowi (w 2012 opublikowanym jako książka *Pisanie*), Kapuściński wyznał, że nigdy nie formułował żadnej definicji reportażu, a raczej miał do tego podejście intuicyjne. Jeśli jednak miałby dokonać odpowiedzi na pytanie, czym jest reportaż, powiedziałby, że:

reportaż to tekst, który jest formą wypowiedzi, relacji, opartej na przeżyciu czy doświadczeniu autora, który opowiada o jakimś autentycznym zdarzeniu. I jest napisany przez kogoś, kto ma przede wszystkim talent pisarski. Przy czym przez pojęcie talentu rozumiem, że reportaż jest tekstem artystycznym, gdzie niesłuchanie ważny jest czynnik osobowości reportera, a to bardzo trudno zdefiniować.¹⁰

Kapuściński w swojej wypowiedzi zawarł trzy najważniejsze cechy reportażu. Jest to (1) relacja będąca wynikiem (2) uczestnictwa bądź obserwacji (3) wydarzenia prawdziwego.

Równoległe z rozwojem reportażu rozpowszechnia się określenie *literatura faktu*, której głównym nurtem jest właśnie reportaż. Po II wojnie światowej literatura faktu z łam prasowych przenosi się do wydań książkowych, a w 1960 roku, w wyniku ogromnej popularności, wyniki sprzedaży tego typu form przewyższają na rynku

⁸ Fras J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005, s. 90

⁹ Kapuściński R., *Lapidaria III*, Warszawa 2008, s. 306

¹⁰ Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 96

czytelniczym beletrystykę.¹¹ W związku z tą tendencją coraz aktualniejsze jest pytanie: czy to dalej jest dziennikarstwo, czy już literatura?

1.2 Literatura a reportaż

Spory dotyczące umiejscowienia reportażu w obrębie danej dyscypliny nauk zrodziły się niemalże wraz z powstaniem tego gatunku. Kontrowersje wokół literackości bądź nieliterackości reportażu trwają do dziś i z pewnością trwać będą. Powszechnie przyjęło się określenie, że reportaż jest gatunkiem pogranicznym – ze względu na występowanie w nim zarówno cech literackich, jak i dziennikarskich – publicystycznych. Warto jednak dodać, że taki podział nie jest oczywisty i tym bardziej nie jest uznawany przez wszystkich. Wielu naukowców i teoretyków twierdzi, że takie umiejscowienie reportażu jest dla niego krzywdzące. Takie stanowisko zajmuje m.in. Krystyna Goldbergowa – wybitna znawczyni tematu, nazywana matką chrzestną polskiego reportażu. Broni ona niezależności gatunkowej reportażu¹², uważając, że jest pisarskim eksperymentem, a hybrydyczność i wielorakość formy reportażowej wskazuje na dwuwymiarowość reportażu, a co za tym idzie – wyodrębnienie dwóch jego podgatunków – literackiej i publicystycznej¹³.

Według innych teoretyków gatunku związku literatury z dziennikarstwem ulegają zacieśnianiu. Co zatem zbliża reportaż do literatury? Według Jacka Maziarskiego, kluczowa w tej kwestii jest opisowość, częste posługiwanie się dialogiem i rozbudowana charakterystyka postaci¹⁴. Zdaniem K. Kąkolewskiego o literackości tego gatunku świadczą takie czynniki literackie, jak fabuła, dramatyzm faktów, efektowne rozwiązanie napięcia.¹⁵ K. Wolny – Zmorzyński za literackość reportażu uznaje taki sposób narracji, który ma służyć przedstawieniu rzeczywistych wydarzeń i ich klimatów. Zdaniem tego medioznawcy głównym założeniem reportażu jest ujęcie faktów środkami literackimi, ale bez domieszki fikcji¹⁶.

Co w takim razie definitywnie odróżnia reportaż od literatury? Kluczowym elementem w reportażu jest zdarzenie. To zdarzenie nie jest, jak w przypadku literatury, wymyślone, a autor nie ma na nie wpływu, (bądź ma w niewielkim stopniu). Podobnie

¹¹ Tamże, s. 930.

¹² Goldbergowa K., *Gorszy brat literatury?* „Życie Literackie”, 1964, nr 51, s. 3

¹³ Tamże, s. 3

¹⁴ Maziarski J., *Reportaż – gatunek czy metoda*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, nr 4, s.53

¹⁵ Kąkolewski K., *Reportaż [w:] Teoria i praktyka dziennikarstwa*, Warszawa 1964, s 117

¹⁶ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 46

jest w kwestii bohaterów. W reportażu nie jest to postać fikcyjna, lecz fizyczna, wyposażona w zdolność prawną.¹⁷ Z kolei według Jacka Dąbały są to przede wszystkim cele. Literatura ma intrygować, wzbudzać emocje oraz uduchawiać. Celem dziennikarstwa jest natomiast budowanie intrygi i napięcia, ponieważ takie zabiegi łatwiej trafiają do czytelników¹⁸.

Zupełnie odmienne stanowisko w tej sprawie zajął R. Kapuściński we wspomnianej już trzeciej części *Lapidariów*. Według niego reportaż jako gatunek przechodzi ewolucję od dziennikarstwa do literatury. Nie jest to jednak proces dyktowany podobieństwem stylu, czy artystycznością języka, a słabnąca rola prasy na rynku opinii. Jak pisał Kapuściński

na rynku tym, na którym panowali dawniej politycy i dziennikarze piszący (były to często zawody i zajęcia wymienne), pojawiła się nowa, dominująca postać – *dircom* (szef, menedżer komunikacji, mediów) – to on kształtuje dziś gusta, zainteresowania i poglądy publiczności.¹⁹

Ponadto, jak wykazuje Kapuściński, reportaż z natury jest gatunkiem walczącym, a dla takiej formy przy współczesnej polityce gazet (słabnąca bojowość, hołdowanie grupom interesu) nie ma miejsca. Dlatego też reportaż ucieka do prasy stricte literackiej lub wręcz do wydawnictw książkowych.

Rozważając kwestię podobieństw, różnic czy zależności między reportażem a literaturą należy przyrzeć się jeszcze jednej spornej kwestii, a mianowicie fikcji i wywoływaniu pewnych zdarzeń na potrzeby reportażu. Dyskusje na ten temat w Polsce żywo podejmowane są zwłaszcza w kwestii reportaży Ryszarda Kapuścińskiego, a zapoczątkowane zostały przez słynną już dzisiaj książkę Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*²⁰. Czy reporter może pozwolić sobie na „domieszkę” fikcji w swojej pracy?

W przytaczanych wyżej definicjach reportażu kluczową kwestią dla wielu teoretyków jak i praktyków jest prawda – wydarzenia opisane przez reportera mają być autentyczne. Jednak na jakiej podstawie stwierdzić, czy pisarz ma rację? Według Zbigniewa Bauera jest to rodzaj paktu, który czytelnik zawiera z autorem: *ty mówisz*

¹⁷ Kąkolewski K., *Reportaż. W: Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław 1992, s. 930

¹⁸ Dąbała J., *Literatura wobec pragmatyki warsztatu dziennikarskiego*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 94

¹⁹ Kapuściński R., *Lapidaria III*, Warszawa 2008, s. 308.

²⁰ Domosławski A., *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

prawdę – ja czytam (słucham, oglądam) to, co wyszło spod twojej ręki jako prawdę²¹.
Co jednak zrobić w przypadku, kiedy wiarygodność pisarza, reportera czy dziennikarza zostaje poddana pod wątpliwość?

Tę wątpliwość w czytelniku zasiał A. Domosławski, nie jako pierwszy zresztą, pytając, ile wolno reporterowi.

bo zwiększenie i ubogacenie reportażu literackiego, poprawianie rzeczywistości, przekraczanie granic gatunkowych, wkraczanie na teren literatury fiction ma dla dziennikarstwa wysoką cenę, nieprzyjemny rewers – osłabienie wiarygodności²²

W tym miejscu trudno nie odnieść się do wprowadzonego w latach 60. XX wieku pojęcia, a później całego nurtu nazwanego *new-journalism*, czyli „Nowe Dziennikarstwo”. Ten zapoczątkowany w Ameryce kierunek, będący odpowiedzią na kryzys w mediach, szybko znalazł zarówno swoich zwolenników, jak i oponentów. Sformułowane przez przedstawicieli tego nurtu hasło „uwolnić media” według Z. Bauera można było osiągnąć albo świadomie sięgając po środki służące w fikcyjotwórstwie, albo tworząc nowe, nieprecyzyjne dziennikarskie kategorie, jak „kreatywna niefikcja”, „reportaż intensywny” czy „dziennikarstwo narracyjne”²³. Ponadto tym, co miało odróżniać „Nowe Dziennikarstwo”, od nazwijmy to „starego”, jest odejście od zasady niezaangażowania dziennikarza w daną sprawę. Zgodnie z założeniami *new-journalism* reporter mógł wywoływać pewne zdarzenia poprzez prowokację zachowań bohaterów.

Założenia „Nowego Dziennikarstwa” nie były obce Ryszardowi Kapuścińskiemu, bo – jak stwierdził w jednym z wywiadów:

sposób w jaki oni (Amerykanie – K.C) to definiowali, najbliższy jest memu pisaniu. To znaczy jest to opisywanie autentycznych zdarzeń i autentycznych ludzi przy użyciu form wyrazu, warsztatu, doświadczeń literatury pięknej – jak my ją nazywamy; czy jak oni – fikcyjnej.²⁴

²¹ Bauer Z., *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 82.

²² Domosławski A., *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 487

²³ Bauer Z., *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 87.

²⁴ Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 94

ROZDZIAŁ II: Twarze Ryszarda Kapuścińskiego

Określenie Ryszarda Kapuścińskiego mianem wszechstronnego może być uznane za banalne i oczywiste. Jednak zastanawiając się nad tą kwestią głębiej, można dojść do wniosku, że to na pozór banalne określenie doskonale odzwierciedla zarówno jego osobę jak i warsztat. Ta wszechstronność u Ryszarda Kapuścińskiego przybierała formę twarzy. Należałoby więc w takiej sytuacji zadać kluczowe pytanie – kim był autor *Cesarza*?

W rozdziale tym użyłam metafory twarzy. Z tym pojęciem związana jest silna symbolika oraz konotacja kulturowa. *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego podaje 28 różnych znaczeń tego pojęcia. Wśród nich znajdują się trzy kluczowe – twarz jako symbol zdolności, myśli oraz rozumu²⁵. Według Juana Eduarda Cirlota, hiszpańskiego znawcy mitologii, symbolika ludzkiej twarzy związana jest z przejawianiem życia duchowego, zmienności stanu duszy²⁶. Twarz Kapuścińskiego to odzwierciedlenie jego umiejętności, ale też zainteresowań, czy wręcz potrzeb.

Kapuściński dał się poznać czytelnikom nie tylko przez pryzmat twarzy reportera, czy pisarza, ale też podróżnika i, jak mawiał sam o sobie, tłumacza kultur. Można zaryzykować stwierdzenie, że twarze Kapuścińskiego zmieniały się w różnych sytuacjach, zależały od roli przybieranej przez autora oraz zaangażowania w dany problem, ukazania go w takim, a nie innym świetle. Dlatego uważam, że przybierane przez niego twarze można by podzielić na te związane z dziennikarstwem, wiążące się z podróżowaniem oraz mające związek z pisarstwem.

2.1 Twarz dziennikarska

Dziennikarskie twarze Kapuścińskiego to przede wszystkim reporter i korespondent. Zatrzymajmy się przy tym pierwszym. Przymiotnik „reporterski” w odniesieniu do Kapuścińskiego pojawia się niezwykle często. Można wręcz powiedzieć, że większość wykonywanych przez niego czynności zostały albo przez niego, albo przez teoretyków jego twórczości nazwana reporterskimi. Mamy więc reporterskie podróże, reporterskie cechy, reporterski język, reporterskie postrzeganie, reporterskie poszukiwania, reporterskie zadania oraz naturalnie reporterską twarz. Gdzie więc można ją dostrzec i przez co daje się poznać?

²⁵ Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 440

²⁶ Cirlot J.E., *Słownik Symboli*, Kraków 2000, s. 429

2.1.1 Reporter

Nie sposób nie zacząć od *Autoportretu reportera*, który samym tytułem wzbudza do rozważań na temat reporterskiego oblicza Kapuścińskiego. Przez wielu książka ta została uznana za swoistą autobiografię autora *Cesarza*, jednak sama jej forma, jak i kwestie w niej poruszane nie do końca dają się wpisać w ramy biografii. *Autoportret* to raczej zbiór wywiadów i wypowiedzi, które dotyczą takich tematów jak praca reportera, podróże, czy odpowiedzialność współczesnych mediów. Jednak przede wszystkim, co jest istotne z punktu rozważań podjętych w tym rozdziale, Kapuściński daje się poznać w niej jako reporter, który jest niewolnikiem ludzi. Wielokrotnie w *Autoportrecie* autor podkreśla jak ważną rolę w reporterskim fachu odgrywają ludzie, bo jak sam mawiał dziennikarstwo pozbawione relacji z ludźmi nie jest dziennikarstwem.

Reporter jest niewolnikiem ludzi, może zrobić tylko tyle, na ile mu ci ludzie pozwolą. Reporter jest kompletnie ubezwłasnowolniony. Bo jeżeli się z kimś spotykam i wiem, że będę rozmawiał z tym człowiekiem tylko godzinę w życiu, bo potem jadę dalej i już go pewnie nigdy nie zobaczę, to muszę mieć świadomość, że jestem na niego skazany.²⁷

Ten aspekt dostrzegają także teoretycy reportażu. Według Magdaleny Horodeckiej, autorki książki *Zbieranie głosów* i znawczyni twórczości Ryszarda Kapuścińskiego to, w jaki sposób potrafił on docierać do ludzi, słuchać ich i wydobywać z nich opowieści, wskazuje na to, że dziennikarski fach opanował w stopniu mistrzowskim²⁸. Cechy wymienione przez Horodecką w odniesieniu do Kapuścińskiego są jednocześnie cechami reporterskimi, co dowodzi reporterskości twarzy autora.

Podsumowując, reporterskie oblicze Kapuścińskiego można dostrzec przede wszystkim w jego podejściu do drugiego człowieka – umiejętności słuchania i rozmawiania, które są kluczowe dla uprawiania tego fachu.

2.1.2 Korespondent

Drugim Kapuścińskiego jest korespondent. Na początku warto zaznaczyć, że zarówno bycie reporterem jak i korespondentem pozornie ściśle się ze sobą wiązało. Jednak wymagało to od Kapuścińskiego zaangażowania w zupełnie inne kwestie oraz

²⁷ Kapuściński R., *Autoportret reportera*, Warszawa 2008, s. 41

²⁸ Horodecka M., *Zbieranie głosów*, Gdańsk 2010, s. 16.

wykorzystania odmiennych umiejętności. Aby przyjrzeć się bliżej tej kwestii, wróćmy na chwilę do jego reporterskiego oblicza.

W *Lapidarium VI* autor *Cesarza* dokonał swoistego podziału na rodzaje autorów reportaży. Wyróżnił w nich reporterów profesjonalistów: Malapare, Wańkowicz, Bouvier, pisarzy, piszących okazjonalne reportaże: Goethe, Hugo, Dickens oraz przedstawiciele innych zawodów, piszących na marginesie reportaże: na przykład antropolog Bayley, historyk Ciechanowicz i inni ²⁹.

Zapytany przez Marka Millera o to, do którego rodzaju reporterów Kapuściński zalicza siebie, odpowiedział:

Jestem dość specyficznym przypadkiem wśród naszych reporterów, dlatego, że uprawiam reportaż na marginesie innego zajęcia, Przede wszystkim jestem korespondentem PAP-u i wyjeżdżam zawsze za granicę jako wysłannik agencji, a potem dopiero, po powrocie do kraju, przekształcam się w tego, kto pisze reportaże ³⁰.

Mimo tego, że wypowiedź ta pochodzi z 1976 roku i można jej zarzucić nieaktualność, to pokazuje, jak wyjątkowe było dla Kapuścińskiego zajęcie korespondenta. Zapytany o to, co zawdzięcza pracy korespondenta odpowiedział, że wszystko. Trudno się z tym nie zgodzić. Gdyby nie podjął się tego zajęcia, nie byłoby ani reportaży, ani książek, ani z pewnością sławy, bo to wszystko swoje źródła miało w pracy korespondenta.

Autor *Cesarza*, tak jak w przypadku reporterów, pokusił się o stworzenie rodzajów korespondentów. Przyjrzyjmy się trzem ich rodzajom:

- ci którzy traktują pracę jako szczebel do kariery;
- ci którzy popadną w rutynę;
- ci którzy mają poczucie braku satysfakcji z tego, co nadają w depe szach ³¹.

Jak nietrudno się domyślić, Kapuściński zalicza się do tej trzeciej kategorii – poprzez pracę korespondenta wojennego przekracza nowe granice, doświadcza ekstremalnych sytuacji, a działania w warunkach konkurencji (na fronty działań wojennych wysyłani są także inni korespondenci) motywują go do kolejnych, niebezpiecznych wyjazdów. Dziennikarz w wywiadach niejednokrotnie podkreślał, że podjął się pracy korespondenta wojennego dobrowolnie. Takie zajęcie dawało mu

²⁹ Kapuściński R., *Lapidarium VI*, Warszawa 2008, s. 289

³⁰ Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 42

³¹ Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 44

możliwość ciągłej rotacji, bo twarz korespondenta u Kapuścińskiego daje się poznać czytelnikowi również przez podróżowanie – od Afryki po Amerykę Łacińską.

Reasumując, swoje korespondenckie oblicze ujawnia Kapuściński przede wszystkim w początkowych etapach swojej twórczości. Można zaryzykować stwierdzenie, że praca korespondenta wojennego odcisnęła na nim swoje piętno, które potem odbiło się w jego kolejnych publikacjach – od doboru samych tematów, po sposób ich prezentowania, zwłaszcza w opisach walk.

2.2 Twarz podróżnika

W rozmowie z Aliną Ert-Eberdt Kapuściński zapytany o powód ciągłych wyjazdów odpowiedział, że to jego sposób na życie – *Podróżuję po to, aby pisać. A piszę dzięki temu, że podróżuję. Gdybym przestał wyjeżdżać, złamałbym pióro*³². Bo to dzięki podróżom powstawały jego kolejne książki. Dla autora podróże spełniały jeszcze jedną ważną rolę – były źródłem jego inspiracji: *Podróże lektury i refleksje – to trzy źródła, z których czerpię, kiedy piszę, one stanowią moje tworzywo*³³. Dla Kapuścińskiego podróże miały charakter odkrywczy, a odbywane były w celu poznania prawdy, a nie wypoczynku i wymagały od niego ciągłej koncentracji i otwarcia, aby móc ją dobrze przeżyć oraz jak najwięcej zapamiętać³⁴.

Podobnie jak twarz dziennikarska, również twarz podróżnika u Kapuścińskiego ma swoje oblicza. Pierwszym z nich jest antropolog, albo, jak z pewnością wołałby sam Kapuściński, tłumacz kultur: *otóż najczęściej określiłbym swoją profesję jako bycie tłumaczem. Tylko tłumaczem nie z języka na język – ale z kultury na kulturę.*³⁵

2.2.1 Antropolog – tłumacz kultur

Niejednokrotnie w udzielanych wywiadach oraz publikacjach Kapuściński podkreślał jak ważną rolę w jego postrzeganiu świata odegrał Bronisław Malinowski – najwybitniejszy polski antropolog. Ponadto autor *Cesarza* dał się poznać czytelnikom oraz badaczom nie tylko jako zwolennik opracowanego przez Malinowskiego funkcjonalizmu, lecz także wierny jego wyznawca. Teoria ta przyjmuje, że różne kultury nie mają charakteru hierarchicznego, są po prostu różne. Kapuściński wykazał,

³² <http://kapuscinski.info/nigdzie-nie-zostawiam-swojego-bagazu.html>, dostęp dnia 20.04.2013, godzina 21.49

³³ Kapuściński R., *Lapidarium II*, Warszawa 2008, s. 167

³⁴ Tamże, str. 167

³⁵ Kapuściński R., *Autoportret reportera*, Warszawa 2008, s. 17

że to stwierdzenie ma charakter ponadczasowy również w czasach globalizacji i przenikania się różnych kultur. W *Autoportrecie reportera* dziennikarz podkreśla, że chciałby, aby jego publikacje przyczyniły się utworzenia partnerstwa i porozumienia pomiędzy różnymi kulturami, bo – jak pisał: *tylko wówczas jest szansa, aby w naszej rodzinie człowieczej nad wszystkimi wrogościami i konfliktami górę brały zgoda i życzliwość*³⁶.

Jako podróżnik spotykał Inność pisaną z wielkiej litery, pod którą rozumiał inne kultury, inne sposoby myślenia, inne zachowania, czyli obcość w znaczeniu pozytywnym, którą zrozumieć można jedynie przez zetknięcie. Dla Kapuścińskiego istotne w tej kwestii było pytanie o sposób opisywania nowej rzeczywistości, który nazwał twórczym pisaniem niefikcyjnym.³⁷ Charakterystyczną cechą tego stylu jest według niego obecność autora, który jednocześnie jest bohaterem, *ponieważ te książki opisują osobę, która podróżuje, przygląda się, czyta, rozmyśla i o tym wszystkim pisze*³⁸.

Jak zauważa Anna Maj – medioznawca i antropolog kultury z Uniwersytetu Śląskiego – podróżowanie autora *Cesarza* miało także swoją misję. Według badaczki, Kapuściński dekonstruuje swoje podróże i pisarstwo po to, by pokazać wagę zrozumienia, zatrzymania się, posłuchania drugiego człowieka, spokojnej refleksyjnej obserwacji, czyli wartości od których odchodzi nowe dziennikarstwo nastawione na mające wywołać szok fakty, liczby, sondaże i dane statystyczne³⁹.

Ryszard Kapuściński jako antropolog – tłumacz kultur daje się poznać czytelnikom jako dojrzały, mający ogromny bagaż doświadczeń dziennikarz. Swoją postawą wymusza na nich refleksje oraz uczy dystansu do swoich osiągnięć. Po raz kolejny pokazuje, jak ważne są umiejętności słuchania i obserwacji w celu zrozumienia tego co Inne. Inne, które jest obce, a nie złe.

2.2.2 Fotograf

Podróżnicza twarz Kapuścińskiego ma także drugie oblicze – jest nim fotograf. Można by zapytać, co wspólnego mają ze sobą podróżowanie i fotografia. Odpowiedź

³⁶ Tamże, s. 17

³⁷ Tenże, *Lapidarium II*, Warszawa 2008, s. 167

³⁸ Tamże, s. 167

³⁹ Maj A., *Samoświadomość podróżnika. Kapuściński i jego dekonstrukcja własnego doświadczenia*, [w:] Ryszard Kapuściński. *Portret dziennikarza i myśliciela*, pod red. K. Wolnego-Zmorzyńskiego, Opole 2008, s. 243

jest jednak bardzo prosta, bo aby zrobić zdjęcie, trzeba odbyć jakąś podróż, przemierzyć jakąś odległość. Fotografia była dla Kapuścińskiego czymś wyjątkowym, mimo tego, że parał się tym zajęciem na marginesie dziennikarstwa. Nie potrafił być fotografem i reporterem jednocześnie, bo według niego jedna czynność wykluczała drugą⁴⁰. Mimo tego, oprócz notatnika i długopisu, w podróż zabierał także aparat, a jego zdjęcia (choć pozostające w cieniu reportaży) zostały docenione i zebrane w swoistym albumie *Ze świata*⁴¹. Co przynosiło autorowi *Cesarza* robienie zdjęć?



Fot. Ryszard Kapuściński
(źródło: www.swiatobrazu.pl)

Fotografia, jak sam przyznał w rozmowie z Markiem Millerem, dawała mu inne (od reporterskiego) widzenie świata.

„Fotografia zmienia mi optykę poglądu na rzeczywistość, bo w momencie gdy biorę aparat do ręki, to już zaczynam badać, penetrować

⁴⁰ <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104863,457931.html?as=3>, dostęp dnia 21.04.2013, godz. 11.51

⁴¹ Kapuściński R., *Ze świata*, Kraków 2008.

plastykę rzeczywistości. Wtedy rzeczywistość staje się wielowymiarowa”⁴².

Tę wielowymiarową rzeczywistość dostrzegał Kapuściński w detalach. To one według niego są najważniejszym elementem zdjęcia, a dostrzec je można jedynie przy pomocy aparatu fotograficznego.



Fot. Ryszard Kapuściński
(źródło: www.fotografuj.pl)

Kapuściński podkreślał, że robienie zdjęć nie jest jedynie czynnością mechaniczną. Według niego miała w sobie elementy magiczne – osoby fotografowane symbolicznie oddają swój wizerunek, którego w chwili naciśnięcia spustu migawki współwłaścicielem staje się fotograf. Autor twierdził, że posiadając uwiecznioną twarz, artysta może zrobić z nią wszystko – udowodnić, że nigdy jej nie było lub wręcz przeciwnie – unieśmiertelnić. Dlatego, jak mawiał: *straszna i ryzykowna to rzecz stanąć przed obiektywem!*⁴³.

⁴² Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 170

⁴³ <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104863,457931.html?as=3>, dostęp dnia 21.04.2013, godz. 12.14

Reasumując, poprzez twarz podróżnika Kapuściński stara się pokazać czytelnikowi, że spotkania z Innością mogą być nie tylko fascynującą przygodą, ale także nauką tolerancji i otwartości na drugiego człowieka, bez względu na rasę, wyznanie, czy ideologię. Natomiast za pomocą swoich fotografii autor *Cesarza* odsłania nieznane oblicza mieszkańców krajów dotkniętymi konfliktami i wojnami, którzy mimo trudności i niebezpieczeństw potrafią okazywać radość.

2.3 Twarz pisarza

Mogłoby się wydawać, że pisanie, komuś takiemu jak Kapuściński, przychodzi z naturalną łatwością. Nic bardziej mylnego. Autor w *Autoportrecie reportera* tę czynność nazywa wprost – katorgą: *Codziennie zaczynam pisać od nowa. To jest katorga. W sensie dosłownym, bo po napisaniu jednej strony mogę wyżywać koszulę z potu*⁴⁴. To bardzo osobiste wyznanie pokazuje, że każda książka, artykuł, mimo tego, że w swoim życiu Kapuściński napisał ich setki, były dla niego wyzwaniem i trudnością jednocześnie, bo: *to, co dotąd napisałem, wcale nie pomaga, raczej ciąży*⁴⁵.

U Kapuścińskiego pisanie przejawiało się nie tylko w prozie, chociaż to dzięki niej zasłynął, ale także w poezji, której nota bene zawdzięcza swój literacki debiut. Dlatego także jego twarz pisarska ma dwa oblicza: prozatorskie i poetyckie.

2.3.1 Prozaik

W drugiej części *Lapidariów* Kapuściński zauważył, że: *pisanie prostej, jasnej prozy wymaga przekonania, poczucia jakiejś pewności u autora*⁴⁶. W jego przypadku owa pewność rodziła się, gdy był świadkiem jakiegoś wydarzenia. Dlatego niechętnie podejmował się pisania na tematy, z którymi nie zetknął się bezpośrednio. Był głęboko przekonany, że w prozie, którą nazywał przejrzystą formą literatury, nie da się nic ukryć przed czytelnikiem, bo ten natychmiast rozpozna, gdzie autor był niepewny lub nie poradził sobie ze zgromadzonym materiałem⁴⁷.

Jedną z kluczowych kwestii w jego prozatorskiej twórczości autora *Cesarza*, oprócz poczucia pewności, jest narracja, która wywołuje u odbiorcy wrażenie obcowania z fabułą. Magdalena Horodecka w *Zbieraniu głosów* – książce poświęconej

⁴⁴ Kapuściński R., *Autoportret reportera*, Warszawa 2008, s. 65

⁴⁵ Tamże, s. 65

⁴⁶ Tenże, *Lapidarium II*, Warszawa 2008, s. 170

⁴⁷ Tamże, s. 171

sztuce opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego zauważa, że autor *Cesarza* w swojej prozie stosuje różne techniki narracyjne, w zależności od tematyki, miejsca i chęci naświetlenia okoliczności. Według autorki literacki potencjał tego pisarstwa, jego językowa, stylistyczna, narracyjna złożoność, pozwala wiele pomysłów Kapuścińskiego nazwać artystycznym eksperymentowaniem. Dzięki takim zabiegom autor bardziej wielowymiarowo i niejednoznacznie opisuje rzeczywistość oraz tworzy przestrzeń komunikacji między autorem a czytelnikiem. To wszystko sprowadza się do jednego – zaproszenia czytelnika do interpretacji opisanych wydarzeń ⁴⁸.

2.3.2 Poeta

Można powiedzieć, że poetą był Kapuściński dla swoich czytelników najrzadziej, chociaż niejednokrotnie podkreślał, że poezja była integralną częścią tego, co pisał. Nazywał ją olśnieniem, bo kilka jej wersów miało tak wielką moc, jak całe tomy prozy. Zapytany przez Marka Millera o to z jakich nastrojów rodzą się wiersze, odpowiedział: „Są takie rzeczy, które stanowią element przeżycia, doznania nastroju, którego nie da się wyrazić inaczej, jak tylko w poezji” ⁴⁹. Poza tym pisanie wierszy Kapuściński traktował też jako swoiste ćwiczenie językowe, które dzięki ogromnemu skupieniu nad językiem pozwalało mu na tworzenie prozy: „Proza musi mieć muzykę, a poezja to rytm. Gdy zaczynam pisać, muszę odnaleźć rytm. On poniesie mnie jak rzeka” ⁵⁰.

W swoich rozważaniach Kapuściński podejmował nie tylko temat tworzenia poezji, ale także obcowania z nią. W trzeciej części *Lapidarów* pisze, że trudności w rozumieniu i przeżywaniu poezji biorą się ze zdarzenia dwóch rytmów. Artysta pisze niewiele wierszy, a czas, jaki potrzebuje, aby zebrać ich dostateczną ilość i wydać w postaci tomiku, liczy się niejednokrotnie w latach. Czytelnik natomiast bierze ów tomik do ręki i czyta go jednym tchem co, jak twierdzi Kapuściński, powoduje „zadławienie”: zmęczenie uwagi i osłabienie wrażliwości. Zdaniem autora świadomość tej różnicy może pomóc czytelnikowi w rozumieniu poezji: *Tylko świadomość nieprzystawalności tych dwóch rytmów może powstrzymać nas przed zbyt szybkim potykaniem rzeczy, która wymaga powolnego i skupionego smakowania* ⁵¹.

⁴⁸ Horodecka M., *Zbieranie głosów*, Gdańsk 2010, s. 13

⁴⁹ Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012, s. 174

⁵⁰ Kapuściński R., *Lapidarium II*, Warszawa 2008, s. 168

⁵¹ Tenże, *Lapidarium III*, Warszawa 2008, s. 296-297

Pisanie Kapuścińskiego to nie tylko 26 wydanych książek przetłumaczonych na 31 języków, ale też szukanie pomostu między autorem a czytelnikiem – zarówno w przypadku prozy, jak i poezji. Autor *Cesarza* niejednokrotnie podkreślał rolę odbiorcy w swojej twórczości: *Pisarz tylko zaczyna, dopiero czytelnik dzieło dopełnia, rozwija i wzbogaca*⁵². Pomimo swoistych komplikacji towarzyszących mu przy tworzeniu, nigdy nie zaprzestał pisania, bo był przekonany, że jego książki pomogą zrozumieć (zwłaszcza Europejczykom) Inność Trzeciego Świata.

2.4 Podsumowanie

Zaproponowany przeze mnie sposób postrzegania postaci Kapuścińskiego dowodzi, że dziennikarz ten poprzez swoją wszechstronność, objawiającą się w różnych zainteresowaniach, realizuje siebie nie tylko poprzez pracę dziennikarza (korespondent, reporter), ale także nauczyciela – podróżnika (tłumacz kultur), czy artysty (fotograf, poeta). Natomiast metafora twarzy, którą się tu posłużyłam, bardzo dobrze to odzwierciedla. Kapuściński ujawniał i zmieniał swoje oblicza w różnych sytuacjach. Miało to swój cel – dzięki temu stawał się bardziej wiarygodny dla czytelnika, a przedstawiane przez niego sytuacje, problemy dzięki takiemu zabiegowi nabierały innego, pełniejszego znaczenia.

Muszę także zaznaczyć, że rozdział *Twarze Ryszarda Kapuścińskiego* nie znalazł się w niniejszej pracy przez przypadek. Analizowane przeze mnie reportaże z tomu *Wojna futbolowa* również dowodzą istnienia różnych oblicz tego reportera, czego będę starała się udowodnić w jednej z części IV analitycznego rozdziału tej pracy.

⁵² Tenże, *Lapidarium V*, Warszawa 2008, s. 181

ROZDZIAŁ III: Poetyka reportażu

Trudno oprzeć się wrażeniu, że reportaż i związana z nim szeroko pojęta tematyka zajmują czołowe miejsce wśród najczęściej analizowanych gatunków dziennikarskich zarówno przez medioznawców, jak i przez samych dziennikarzy. Pozwalają na to jego różnorodność (wielość odmian i typów) oraz bogactwo samych tekstów o charakterze reportażowym. Te same czynniki są też przyczyną tak częstych analiz tego gatunku i niejednokrotnie rodzących się na tym tle sporów. Trudności w jednoczesnym wskazaniu – do którego typu należy zaliczyć dany reportaż, porównywalne są z problemami występującymi z definicją tego pojęcia, o których była mowa w pierwszym rozdziale mojej pracy.

Zdaniem K. Wolnego-Zmorzyńskiego: *Największą trudność stanowi ustalenie, co decyduje o typie i odmianie reportażu, jakie zakresy pojęć są podstawą różnicowania reportaży, łączenia ich wspólną nazwą lub określenia kilkoma nazwami jednego reportażu*⁵³. Najczęściej stosowanymi kryteriami stosowanymi do usystematyzowania reportaży są:

1. Miejsce i sposób publikowania reportażu.
2. Sposób ujęcia tematu.
3. Sposób ukazania faktów.
4. Charakterystyka bohaterów.
5. Charakterystyka środowiska.
6. Tematyka.⁵⁴

3.1 Typy reportażu

Ze względu na ogromną ilość podziałów w swojej pracy zaprezentuję te, które moim zdaniem są najbardziej wszechstronne. Tak więc ze względu na miejsce i sposób publikowania reportażu wyróżniamy:

- 1) **reportaż pisany** – zamieszczany w prasie (czasopisma, magazyny, dzienniki) a także publikowany w formie książki autorskiej czy w antologiach i seriach reportażowych;

⁵³ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 69.

⁵⁴ Tamże, s. 69.

- a) **reportaż literacki** – przewaga elementów obrazowania literackiego, użycie odpowiednich, niebanalnych form językowych;
 - b) **reportaż publicystyczny** – przewaga elementów sprawozdawczych, zawarcie komentarza;
- 2) **reportaż dźwiękowy**;
 - 3) **reportaż filmowy**;
 - 4) **reportaż telewizyjny**;
 - 5) **fotoreportaż**.⁵⁵

Kolejny proponowany przez Wolnego-Zmorzyńskiego podział przedstawia sposób ukazania faktów w reportażu. Mamy więc do czynienia z:

- 1) **reportażem fabularnym** – akcja koncentruje się wokół wydarzeń i bohaterów oraz obrazów i opisów z punktu widzenia reportera; zdarzenia ujmowane są zazwyczaj w różnych układach i formach; obrazują działalność bohaterów i sytuacje wzięte z życia oraz przemiany środowiskowe; fabuła ujmowana jest w formie scen; opisy łączą się z przedstawionymi zdarzeniami;
- 2) **reportażem problemowym** – punktem wyjścia mogą być skargi, nieprawidłowości dostrzegane przez czytelników, informatorów lub samego reportera; konieczność ustalenia faktów, zbieranie dowodów, wyważenie racji; cały proces ujęty jest w formę rozprawy z zarysowaniem problemu (wysuwanie tez, argumentacja, wnioskowanie, uzasadnienie stanowiska reportera).⁵⁶

Ostatnim podziałem jest ten, który uwzględnia rozróżnienia tematyczne reportażu. Jest to typologia niezwykle istotna, bo to od niej zależy postrzeganie danego problemu. W związku z tym w tekstach reportaży spotyka się takie tematy jak: **technologiczne, naukowe, demaskatorskie, historyczne, współczesne, sądowe, kryminalne, podróźnicze, krajowe, zagraniczne, sportowe, wojskowe, produkcyjne, wojenne, okupacyjne** i inne, określone przymiotnikiem, który narzuca temat.⁵⁷

⁵⁵ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 70

⁵⁶ Tamże, s. 70-71.

⁵⁷ Tamże, s. 71.

3.2 Cechy strukturalne reportażu

Każdy gatunek pisarski składa się z pewnych elementów, charakterystycznych cech, które określają jego strukturę. Na ich podstawie, najpierw autor, potem czytelnik są w stanie w pierwszej kolejności zdefiniować dany tekst, by następnie zakwalifikować go do chociażby rodzaju literackiego, bądź pozostając w kręgu medioznawczym, gatunku dziennikarskiego. Nie inaczej jest w przypadku reportażu, na którego budowę składają się trzy zasadnicze elementy: kompozycja, bohater oraz czas i przestrzeń.

3.2.1 Kompozycja

Kompozycja w danym utworze, tekście jest kwestią indywidualną i w dużej mierze jej ostateczny kształt kreuje sam pisarz. Jednak w swojej pracy kieruje się pewnymi normami definiującymi dany gatunek. Jedną z nich jest niewątpliwie rzeczywistość. Wydarzenia przedstawione w utworze, tekście mają wiernie i przejrzysto oddawać atmosferę przedstawionych zdarzeń⁵⁸. Natomiast zwieńczeniem procesu gromadzenia literackiego tworzywa jest uporządkowanie go w przemyślaną całość, która odznaczać się będzie charakterystycznymi dla danego gatunku (w tym przypadku reportażu) cechami. W ten sposób reportażysta dąży do jednej z głównych funkcji kompozycji, jaką jest oddziaływanie w zamierzony sposób na odbiorcę, czytelnika. Taki zabieg ma też inną funkcję. Autor przedstawia w swoim tekście fakty w taki sposób, aby poniekąd zmusić swojego czytelnika do zajęcia konkretnego stanowiska⁵⁹.

Zdaniem Jacka Maziarskiego czynnikiem, który najbardziej wpływa na odbiorców reportażu jest obrazowość współgrająca z fabularnością, dokumentarnością oraz „nasyconiem publicystycznym”.⁶⁰ Według tego teoretyka reportaże swoją budową przypominają dzieła literackie, ze względu na posługiwanie się terminem „obraz” jako składnika unaoczniającego wyobrażenie pewnych przedmiotów w świadomości autora i odbiorcy. Maziarski rozgranicza jednak tak pojmowanych „obrazów” od

⁵⁸ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 165

⁵⁹ Tamże, s. 165

⁶⁰ Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1964, s. 64

wypowiedzi i nazywa je „ujęciami” (za R. Ingardenem).⁶¹ W odniesieniu do reportażu teoretyk definiuje ujęcie jako:

zorganizowane i zawarte związki zdaniowe podporządkowane jakiejś jednoczącej zasadzie – stosowane do zasad informowania, przedstawiania, komentowania. Wszystkie są też swojego rodzaju całościami, odcinającymi się od sąsiadujących z nim w tekście ciągów zdaniowych, ale też z pewnością nie są jednostkami o ostrych zamkniętych granicach.⁶²

Tak zdefiniowane ujęcia składają się na strukturę reportażu, a ze względu na to, że dane ujęcia różnią się od siebie, możemy wyróżnić ich pięć typów:

- 1) **ujęcie informacyjno – statyczne** (same fakty, których funkcją jest powiadamianie i przytaczanie danych);
- 2) **ujęcia informacyjno – dynamiczne** (charakterystyczna „akcyjność”, czyli podawanie informacji dotyczących stanów rozwijających się w czasie, które uporządkowane są chronologicznie, funkcja powiadamiająca)
- 3) **ujęcia przedstawiające**: statyczne i akcyjne (wypowiedzi postaci, nacechowane właściwościami językowymi, cytowanie dokumentów; ich funkcją jest wywołanie wyobrażeń u czytelnika);
- 4) **ujęcia komentujące** (zawierają uogólnienia zjawisk i sytuacji, jednocześnie sugerując wnioski i oceny);
- 5) **ujęcia mieszane** (wypowiedzi o różnych funkcjach, które tworzą złożone zespoły znaczeń; trudno wskazać jednoznacznie, czy jest to informacja, czy obraz).

K. Wolny-Zmorzyński przedstawia inną (w oparciu o wcześniejszy podział reportażu ze względu na sposób ukazywania faktów) typologię, uwzględniając cechy występujące w dwóch rodzajach kompozycji:

- 1) **reportażu fabularnego**;
- 2) **reportażu problemowego**.⁶³

W kompozycji reportażu fabularnego autor stosuje raczej konstrukcję ciągłą, która zamyka temat. Sposób przedstawiania wydarzeń ma charakter dramatyczny, prowadzący do decydującego o losie bohaterów reportażu punktu kulminacyjnego. Zdarzenia przedstawione w utworze cechuje logiczność, dzięki której widoczny jest

⁶¹ Tamże, s. 64

⁶² Tamże, s. 65

⁶³ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 172.

kontur reportażu. Nie sposób jednak nie zauważyć, że kompozycja reportażu fabularnego zbliżona jest to literatury (epiki) ⁶⁴ Zupełnie inaczej jest w przypadku kompozycji reportażu problemowego. Charakterystyczny dla tego typu kompozycji jest początek, w którym autor najczęściej podejmuje pewien problem, refleksję, co wiąże się z zakłóceniem chronologii wydarzeń (przeplatanie faktów z dygresjami). Nie jest jednak ona istotna, ponieważ to wyciąganie wniosków z przedstawionych zdarzeń odgrywa najważniejszą rolę w tej odmianie kompozycji. Warto też zauważyć, że reportaż problemowy swoją formą i sposobie prezentowania wydarzeń zbliża się do publicystyki. ⁶⁵

3.2.2 Bohater

Zarówno teoretycy i praktycy reportażu zgodnie przyznają, że bohaterami reportażu powinni być ludźmi istniejącymi rzeczywiście. Jak pisze K. Wolny-Zmorzyński,

Reporter nie powołuje ich do życia, lecz stara się jak najdokładniej przedstawić losy i problemy, odtworzyć sytuacji, w których się znaleźli, lub uwieńczyć dzieło ich życia przybliżeniem społeczeństwu wybitnych sylwetek, albo ciekawych historii danego pokolenia. ⁶⁶

Kwestia prawdziwego istnienia bohaterów w reportażu jest więc niemalże bezdyskusyjna. Pewną dowolność w tej kwestii daje reporterowi dopiero sposób prezentowania danej postaci, a także kim będzie bohater lub bohaterowie tekstu, bowiem gatunek jakim jest reportaż daje możliwość przedstawienia nie tylko jednostki, ale także zbiorowości np. pracowników jakiegoś zakładu. Wróćmy jednak do sposobów prezentowania bohaterów w reportażu. K. Wolny-Zmorzyński wyróżnia ich dwa główne rodzaje:

- **charakterystyka bezpośrednia** (przeprowadza ją sam reporter na podstawie obserwacji zachowania bohatera, uwzględniając te wszystkie cechy, które dana postać ujawniła autorowi);

⁶⁴ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 172 - 184.

⁶⁵ Tamże, s. 184 -188.

⁶⁶ Tamże, s. 189.

- **charakterystyka pośrednia** (opis bohatera na podstawie dokumentów, wspomnień osób z nim związanych, zasłyszanych dialogów).⁶⁷

Dwa zaprezentowane sposoby prezentacji bohaterów nie są oczywiście jedynymi. Nie we wszystkich rodzajach reportaży da się zachować tak jednoznaczny podział. W niektórych tekstach autorzy prezentują swoich bohaterów chociażby jako przykłady ilustrujące tezę światopoglądową, moralną, czy społeczną albo jako postacie wzory osobowe, symbole.⁶⁸

Niezależnie od sposobu prezentowania bohatera oraz tego, czy jest on jednostką, czy zbiorowością, należy zaznaczyć, że bohater jest najważniejszą postacią w reportażu, *pełni on podstawową funkcję konstrukcyjną: czynnika spajającego wydarzenia i skupiającego uwagę autora – reportera*⁶⁹. Poprzez losy jednostki, zbiorowości ukazane są problemy, które dotyczą poszczególne grupy, środowiska, czy kraje oraz ukazują prawdę o ludziach i czasach w których żyli.

3.2.3 Czas i przestrzeń w reportażu

Elementy czasu i przestrzeni odgrywają jedną z kluczowych ról w konstrukcji danego utworu, w tym również reportażu. Zjawiska te są uznawane zgodnie jako podstawowe w świecie rzeczywistym. Oba te czynniki pełnią także w reportażu szereg funkcji (m.in. dokumentalną, poznawczą, społeczno-obyczajową, historyczną, czy dydaktyczną)⁷⁰, a także mogą przenosić odbiorcę w krąg oddziaływań znaczeń symbolicznych.⁷¹

Czas w reportażu

Za K. Wolnym-Zmorzyńskim czas, w gatunku jakim jest reportaż, rozpatrywać można na pięciu podstawowych płaszczyznach:

- 1) **czas dokumentacji** – czas zbierania materiałów i ustalania faktów w tzw. terenie, o którym reporter powiadamia czytelnika;

⁶⁷ Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991, s. 193-195.

⁶⁸ Tamże, s. 199.

⁶⁹ Tamże, s. 202

⁷⁰ Tamże, s. 203.

⁷¹ Tamże, s. 216.

- 2) **czas sprawozdawczy** – przekazywanie treści w formie wypowiedzi reportera, mającej charakter reportażowy, literacki i publicystyczny;
- 3) **czas fabuły** – czas przedstawianych wydarzeń, w którego skład wchodzi także czas rzeczywisty określany według pór dnia i kalendarza;
- 4) **czas gramatyczny** – kategoria fleksyjna czasownika; jej funkcja polega na określeniu momentu akcji, o jakiej jest mowa w zdaniu w stosunku do momentu mówienia;
- 5) **czas odbioru** – czas zapoznania się odbiorcy z treścią reportażu.⁷²

Kategoria czasu w reportażu pełni nie tylko ważne funkcje konstrukcyjne, ale także potwierdza wiarygodność przekazywanych przez reportera faktów. Warto także zaznaczyć, że to właśnie czas fabuły determinuje temat reportażu oraz wskazuje jaką metodę zbierania materiałów powinien obrać reporter.

Przestrzeń w reportażu

Podobnie jak czas, tak i przestrzeń w reportażu stanowi element, który decyduje o konstrukcji całego utworu, co potwierdza definicja Henryka Markiewicza. Ponadto dodaje, że przestrzeń oznacza terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia na tle krajobrazów i wnętrz, wśród przedmiotów naturalnych i wytworzonych oraz zjawisk przyrody.⁷³

Warto przytoczyć zaproponowaną przez Janusza Sławińskiego analizę scenerii ze względu na rolę kategorii przestrzennych w konstytuowaniu całości. Według tego teoretyka sceneria:

- 1) wyznacza obszar, w którym rozpościera się sieć postaci;
- 2) stanowi zbiór umiejscowień zdarzeń fabularnych, scen i sytuacji, w jakich postaci uczestniczą;
- 3) występuje jako przedmiotowy wykładnik pewnej złożonej w obrębie utworu strategii komunikacyjnej.⁷⁴

Analizując przestrzeń w reportażu, czy w jakimkolwiek innym utworze, czytelnik powinien zdawać sobie sprawę z tego, iż jest to obraz z czyjegoś punktu

⁷² Tamże, s. 203-204.

⁷³ Markiewicz H., *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, [w tegoż:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 134.

⁷⁴ Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne okoliczności*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod. red. M. Głowińskiego, Wrocław 1978, s. 19-20.

widzenia. Ma więc charakter subiektywny, chociaż autor stara się, aby jego relacja była jak najbardziej zobiektywizowana.

ROZDZIAŁ IV: Analiza wybranych reportaży *Wojny futbolowej*

4.1 Wprowadzenie

Wydana w 1978 roku *Wojna futbolowa* jest zbiorem reportaży z Afryki oraz Ameryki Łacińskiej. Książka składa się trzech głównych elementów: pierwszym z nich są teksty dotyczące Czarnego Kontynentu (12 reportaży), który uwolniony spod jarzma kolonizatorów, przechodzi rewolucję państwowości. Drugim są reportaże z krajów Iberoameryki (6 reportaży), gdzie *wszystkiego jest dużo i wszystko przybiera postać przesadną, wszystko chce się nam narzucić, zaszokować i przytłoczyć*⁷⁵. Trzecią część stanowi sześć rozdziałów nigdy nienapisanej książki, w której Kapuściński dzieli się z czytelnikami swoimi przemyśleniami, trudnościami oraz opowiada o tzw. „międzyczasie”, czyli czasie, który reporter spędzał w domu, w pracy lub między kolejnymi podróżami.

Powstanie *Wojny futbolowej* w takiej formie, jaka znana jest dzisiaj czytelnikom, można uznać poniekąd za przypadek, a jej historię opowiedział sam Kapuściński w gazecie *Wyborczej*:

Wydawnictwo "Iskry" postanowiło wydać 10 tomów klasyki reportażu. Moje nazwisko znalazło się na liście 10 reporterów, których utwory miały ukazać się w ramach tego cyklu. Wydawnictwo zwróciło się do mnie żebym wskazał swoje reportaże, które powinni dać do tej książki. Ja je przygotowałem, ale stwierdziłem, że w ogóle nie składają się one w zwartą, logiczną całość. Wydawnictwo prosiło mnie o ten rękopis, ale mówiłem, że nie mam, że nie chcę żeby taka książka wychodziła pod moim nazwiskiem, bo uważam, że to nie jest książka. To był mechaniczny zbiór różnych tekstów. Mnie on nie odpowiadał, więc zacząłem myśleć co tu z tym wszystkim zrobić.⁷⁶

Owo niezadowolenie zmusiło Kapuścińskiego do pracy nad tekstami pochodzącymi z dwóch różnych kontynentów, z dwóch różnych kultur. Podczas pracy nad tworzeniem jednej książki, która de facto powinna ukazać się jako dwa oddzielne egzemplarze, autor wpadł na pomysł połączenia je tworząc trzecią, nigdy nienapisaną książkę. Dzięki temu zabiegowi powstał jeden, zwarty zbiór reportaży o znaczącym tytule *Wojny futbolowej*.

⁷⁵ Kapuściński R., *Wojna futbolowa*, Warszawa 2008, s. 135

⁷⁶ http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500818,Wojna_futbolowa.html, dostęp dnia 10.06.2013, godz. 17.10

Zatrzymajmy się na chwilę przy tytule. Odnosi się on, jak zresztą wskazał sam Kapuściński, do jednego z reportaży z Ameryki Łacińskiej, a opowiadającego o konflikcie zbrojnym jaki wybuchł pomiędzy Salwadorem i Hondurasem, którego pretekstem był mecz piłki nożnej. Jednak uwzględniając również całą antologię, tytuł dobrze odzwierciedla nastroje panujące na obu tych kontynentach. Obrazuje to, w jak szybki i niespodziewany sposób w krajach Ameryki Łacińskiej oraz Afryki poszczególne rządy dochodziły do władzy i w takich samych okolicznościach były od niej odsuwane.

W tym rozdziale podejmę się badania struktury reportaży Ryszarda Kapuścińskiego na przykładzie jego wybranych reportaży z Afryki, zawartych w tomie *Wojna futbolowa*. Analiza zostanie przeprowadzona zgodnie z przyjętym w rozdziale III podziałem K. Wolnego-Zmorzyńskiego na kreację bohatera, sposoby przedstawiania kompozycji, oraz rolę czasu i przestrzeni. Jednakże kompozycja zostanie przeze mnie wzbogacona o takie aspekty jak: sposób rozpoczynania i kończenia reportaży przez Kapuścińskiego, zabiegi, które stosuje autor w jego środku (środki stylistyczne, sposoby opisywania rzeczywistości, wprowadzanie dialogów). Uzupełniając podział K. Wolnego-Zmorzyńskiego o dodatkowy komponent – elementy stylu i języka, uzyskujemy pełniejszy, bardziej spójny obraz pisania, oraz samej struktury charakterystyczny dla reportaży Kapuścińskiego z Afryki.

Dla wygody Czytelnika cytaty pochodzące z *Wojny futbolowej* nie są wydzielone w sposób przypisowy. Strony, na których znajdują się przytoczenia, znajdują się bezpośrednio po nich w nawiasach.

4.2 Afrykańskie twarze Kapuścińskiego

Kapuściński żył Afryką. Ten kontynent był jego pasją, którą tak pragnął dzielić się z innymi ludźmi. I robił to poprzez swoje książki, reportaże, wypowiedzi i rozmowy. Można powiedzieć, że na Czarny Ląd pojechał jako korespondent, a wrócił jako antropolog – badacz i tłumacz kultury, zwyczajów, obyczajowości afrykańskiej, którą starał się tłumaczyć czytelnikom innego, bo białego świata, którzy nie wiedzą czym jest noc tropikalna, dlaczego północne plemienia Nankani kancerują twarze niemowlętom, kim jest Afrykaner, a kim Afrykańczyk. Przyjrzyjmy się teraz pokrótce dwóm afrykańskim twarzom Kapuścińskiego – korespondentowi i tłumaczowi kultur.

4.2.1 Korespondent

W Afryce Kapuściński przebywał przede wszystkim jako pracownik Polskiej Agencji Prasowej (PAP), co wiązało się chociażby z obowiązkiem pisania depech: *Nie byliśmy tu jako turyści, tylko jako korespondenci, którzy muszą pracować, i to właśnie im bardziej dramatyczne okoliczności – tym pracować więcej* (47).

Można powiedzieć, że to dzięki byciu korespondentem miał możliwość uczestnictwa w najważniejszych wydarzeniach w dziejach rodzącej się państwowości afrykańskiej, a także w wojnach, przewrotach i konfliktach, które mógł potem opisać w swoich dziełach: *Oficjalnie mówię, że jadę do Nigerii, a po cichu przepisuję bilet lotniczy na Kair i wylatuję z Warszawy (do Konga – K.C). Tylko kilku kolegów jest wtajemniczonych w mój plan* (29).

Praca korespondenta miała także jednoznaczny wpływ na jego sposób pisania, czego najlepszy wyraz daje forma i kompozycja *Parlamentu Tanganiki w sprawie alimentów*. Tekst ten mimo tego, że jest reportażem, ma charakter i budowę rozbudowanej informacji prasowej z elementami relacji, z przywoływaniem wypowiedzi poszczególnych polityków: *podkreśla posłanka Lameck, posła Mtaki popiera zdecydowanie Victor Mkello* (62-63).

4.2.2 Antropolog – tłumacz kultur

Kapuściński w reportażach z Afryki zapoznaje czytelnika z jej kulturą w sposób prosty, niejednokrotnie przekładając poszczególne przykłady z gruntu afrykańskiego na europejski. Taki zabieg Kapuściński stosuje np. w celu wyjaśnienia czytelnikowi różnicy w kulturze picia alkoholu:

W tropiku picie jest przymusem. Jeśli dwóch ludzi spotyka się w Europie, wymieniają najpierw: „Dzień dobry! Co słychać?” Dwóch ludzi w tropiku wita się inaczej: „Czego się napijesz?” (11)

Albo aby obrazowo przedstawić stopień izolacji od świata i nieświadomości tego, co dzieje się w miejscowościach, jaki zastosowali Belgowie w stosunku do mieszkańców Konga oraz stopień oddalenia danych miejscowości na przykładzie polskich miast – Poznania i Krakowa:

Przeciętny mieszkaniec kongijskiego Krakowa nie mógł wiedzieć, co się stało w kongijskim Poznaniu. Nawet gdyby chciał tam pojechać, nie miałby za co. Zresztą odległość między Krakowem a Poznaniem w Kongu jest taka, jak między Warszawą a Madrytem. (41)

Warto także zwrócić uwagę na fakt, że Kapuściński objaśnia kulturę Czarnego Kontynentu na różnych płaszczyznach. Jedną z nich jest obyczajowość rdzennych mieszkańców Afryki. Jako przykład posłuży tu obrazowe stwierdzenie dotyczące afrykańskich barów, jako miejsc rodzących się ideałów, reform i w końcu karier politycznych: *Jeżeli bar się tobą zachwyci – zrobisz ogromną karierę, jeśli bar się naigrywa – możesz wracać do dżungli* (37). Autor użył tutaj zabiegu personifikacji, czyli uosobienia. Nadał cechy ludzkie miejscu, które ma symbolizować ludzi. Kolejną płaszczyzną tłumaczoną przez Kapuścińskiego jest tradycja. Reporter podczas pobytu w Akrze (Ghana) był świadkiem wiecu premiera Kwamego Nkrumaha, w którym udział brali czarownicy:

Ktoś zaintonował jedną z pieśni partyjnych, ale zanim podchwycili ją inni, na trybunie zjawili się dwaj czarownicy. Jeden z nich to Nai Wolomo, główny czarownik okręgu Ga, w którym leży Akra. Drugiego nie znam. Zaczęli obrządek rytualnym tańcem. (26)

Przedstawiona sytuacja może być także odczytywana symbolicznie. Ghana – Kraj Trzeciego Świata chce dążyć do cywilizowanych układów politycznych, ale pamięta także o swoich korzeniach, a więc tradycji i wierzeniach.

Reasumując. Kapuściński w Afryce dał się poznać czytelnikowi jako korespondent i antropolog – tłumacz kultur. W obu tych wypadkach wypełniał swoje misje – jako dziennikarz na bieżąco informował PAP o wydarzeniach mających miejsce na Czarnym Lądzie, a jako antropolog – tłumacz kultur – mógł dzielić się z czytelnikami swoją największą życiową pasją, ucząc i wyjaśniając im jak interpretować Afrykę i jej mieszkańców.

4.3 Struktura reportaży z Afryki

4.3.1 Kompozycja

W reportażu fabularnym kompozycja z reguły ma konstrukcję ciągłą i zamkniętą w pewnych ramach. Tak jest w przypadku *Płonących barier, Parlamentu Tanganiki w sprawie alimentów, czy Spor o sędziego zakończonego upadkiem rządu*. Czasami jednak autor modyfikuje taki rodzaj kompozycji, wprowadzając do akcji reportażu wątki z przeszłości. Przykładem takiego rozwiązania kompozycyjnego jest reportaż *Bezdomny z Haarlemu*. Tekst ma charakter relacji, a zaczyna się od przedstawienia miejsca – manifestacji mieszkańców Akry na placu West End: *Na placu West End –*

ludzkie mrowie (19). Kończy się natomiast wraz z zakończeniem demonstracji: *Przeciskaliśmy się do wyjścia* (28). W tych ramach kompozycyjnych autor umieścił historię przywódcy Ghany – Kwame Nkrumahy, która pokazana została na tle przemian społeczno-politycznych zachodzących w postkolonialnej Ghanie. Narracja w reportażu odbywa się więc dwutorowo – z jednej strony do czytelnika dobiegają odgłosy manifestacji: – *Palić! Palić! – wołają aktywiści przeciskając się do stosu* (20), a z drugiej chronologicznie opowiadana przeszłość ghańskiego przywódcy wraz z jego wypowiedziami na ten temat:

Więc:
jest placowym w firmie Sun (stocznia Chester). „Bez względu na pogodę pracowałem od północy do 8 rano. Czasami mróz był tak ostry, że ręce przymarzały do stali. W dzień uczyłem się. (21)

Taka kompozycja pozwala reporterowi na przybliżenie problematyki miejsca, w którym się znajduje. Wątek wyjściowy – wiecu politycznego – pozwala Kapuścińskiemu na cofnięcie się w czasie i przedstawienie czytelnikowi nastrojów Ghańczyków oraz postaci historycznej – Kwame Nkrumahy.

Specyficznym dla Kapuścińskiego zabiegiem kompozycyjnym jest tzw. *technika zestawień*⁷⁷. Owa technika polega na stosowaniu dużej liczby cytatów pochodzących z różnego rodzaju artykułów, wspomnień, opracowań naukowych. Zdaniem K. Wolnego-Zmorzyńskiego prowadzi to do wzmożenia zainteresowania u odbiorcy, który uświadamia sobie wielość punktów widzenia jednej sytuacji, bądź problemu naświetlanego przez Kapuścińskiego⁷⁸. Taka kompozycja charakterystyczna jest dla reportażu *Nigeria – lato 66.*, a także *Będziemy pławić konie we krwi*:

„Nigerian Daily Sketch” pisze, że „prorok Chrystusowego Kościoła Apostolskiego w Akure wezwał wszystkich wiernych Kościoła do trzydniowych modłów i postów dla ocalenia pokoju i jedności republiki Nigerii. (114)
„Jeżeli nas zaatakują – będziemy się bronić. Będziemy się bronić tak, że nasze konie będą się pławić po nozdrza we krwi. I przysięgam wam tutaj, że nie będzie to nasza krew”. (Z przemówienia ministra obrony Republiki Południowej Afryki, J. Fouche). (66)

Interesującą kompozycję ma także reportaż *Ożenek i wolność*, w którym autor publikuje pełną treść listu, który otrzymał od L. Millingi Millingi: *znam* (go – K.C) *dobrze, jest on osoba wpływową i poważaną, spotyka się go na wiecach politycznych i*

⁷⁷ Wolny-Zmorzyński K., *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2005, s. 53

⁷⁸ Tamże, s. 53

na przyjęciach dyplomatycznych (58). Przytaczany list ma charakter oficjalnego pisma urzędniczego, o czym świadczy mnogość urzędniczych tytułów takich jak: *sekretarz powiatowy Tanganyika African National Union – TANU, czy Osobisty Sekretarz do Spraw Zbierania Funduszy Na Mój Ślub* (58= oraz długie, wielokrotnie złożone zdania:

Będąc zmuszony przez niezamierzony i bezwyjściowy DYLEMAT w tak krytycznej chwili mego życia, nie wstydę się odsłonić mojej głęboko utajonej trudności w przygotowaniu swojego jutra, nie wstydę się przed przyjacielem takim, jak ty, którego miła uwaga i pomoc zawsze przychodziły w takich okazjach do głosu. (58)

4.3.1.1 Początek

W jaki sposób Kapuściński zaczyna swoje reportaże? W tekstach opowiadających o wydarzeniach z Czarnego Łądu autor stosuje kilka rodzajów początków, w zależności od tego, jaki aspekt chce naświetlić, i jaki charakter ma dany reportaż. Reporter może więc wyjść od opisu miejsca, tak jak jest to w przypadku *Hotelu Metropol*. Początek ten odznacza się przede wszystkim obrazowością. Porównanie hotelu do tratwy konotuje jednoznacznie negatywny obraz przedstawionych warunków mieszkalnych:

Mieszkam na tratwie, w bocznej uliczce handlowej dzielnicy Akry. Tratwa stoi wzniesiona na słupach do wysokości pierwszego piętra i nazywa się Hotel Metropol. (11)

Innym sposobem na rozpoczęcie reporterskiego tekstu jest przedstawienie sytuacji. Jako przykład weźmy reportaż *Bezdomnym z Haarlemu*. Każdy akapit ma zaledwie jedno, krótkie zdanie, dzięki czemu autor oddał klimat napięcia tamtego miejsca i nadał mu dynamiczność. Całość postrzegać można jako relację, sprawozdanie, zakończone pytaniem retorycznym, co wzmaga napięcie w czytelniku.:

Na placu West End – ludzkie mrowie.
Wzniesiono stos.
Strzeli płomień.
Kto będzie ofiarą? (18)

Trzecią metodą stosowaną przez Kapuścińskiego jest przedstawienie postaci, jak np. w reportażu *Lumumba*:

Ten człowiek był u nas wczoraj. Przyjechali we czterech zabłoconym wozem. Wóz stanął przed barem. Ten człowiek poszedł pić piwo. Trzej pozostali rozeszli się po miasteczku. (32)

Również w tym przypadku autor stosuje krótkie, zdawkowe zdania, które mają wprowadzić czytelnika w napięcie związane z pojawieniem się tajemniczych ludzi w barze. Określenie „ten człowiek” w odniesieniu do nieznanego osobnika budzi niepokój i zaciekawienie jednocześnie.

Kapuściński stosuje jeszcze jedną technikę w swoich reportażach – od razu wprowadza czytelnika w akcję. Taki zabieg najczęściej stosuje w tych utworach, które mają charakter dynamiczny – opowiadają o działaniach wojennych, konfliktach zbrojnych, tak jak w *Ofensywie*:

Wojsko wyjeżdżało i zmierzchu. Usłyszeliśmy huk silników, potem przez pałac przejechało osiem wielkich kamionów. Żołnierze stali oparci o poręcze, w hełmach, z karabinami przez plecy. (43)

Podsumowując, dla Kapuścińskiego w jego reportażach z Afryki zebranych w tomie *Wojna futbolowa*, charakterystycznych jest kilka rodzajów początków: opis miejsca, sytuacji lub postaci. Możliwy jest też brak początku. Reporter stosował te rozwiązania zamiennie, w zależności od tego, jaką część reportażowej rzeczywistości pragnie naświetlić, bądź jakie emocje pragnie wzbudzić u czytelnika. Zdania nie są rozbudowane, są proste, przez co uzyskuje się efekt dynamiczności. Wstępy charakteryzuje obrazowość stylu – występują w nich porównania.

4.3.1.2 Wnętrze reportażu

Zacznijmy od sposobu przytaczania przez Kapuścińskiego wypowiedzi swoich bohaterów. Autor stosuje ich dwa sposoby. Pierwszym z nich jest wbudowanie danej wypowiedzi w akapit za pomocą cudzysłowu, bez wyraźnego jej oddzielenia. Tak jest w przypadku reportażu *Hotel Metropol*:

„Może Indie?” – pyta Premier. O nie, w Indiach ciężko. W każdym kraju monopole. „Za dużo monopoli – mówię – przeklęty kapitalizm”. Kiwa głową, przyznaje markotnie: „Przeklęty kapitalizm”. (14)

Taki rodzaj wprowadzania wypowiedzi stosuje Kapuściński, kiedy w reportażu pojawia się dużo postaci, z którymi autor podejmuje krótkie (dwa, trzy zdaniowe) konwersacje. Główną zaletą takiej formy dialogu jest nierozpraszenie uwagi czytelnika – wszystkie wypowiedzi znajdują się w ciągu, więc osoba czytająca nie musi przechodzić co zdanie do kolejnego akapitu. Drugi, klasyczny sposób stosowanych powszechnie w literaturze, polega na zaczynaniu wypowiedzi bohatera od myślnika:

– Potrzeba nam pieniędzy.

- Na co? – spytał Jarda.
- Chcemy, żeby w Kasai zwyciężył socjalizm. A w tym celu musimy przekupić przywódców naszej prowincji. (40)

Ten rodzaj przytaczania wypowiedzi stosuje Kapuściński rzadziej. W jego reportażach taki zapis dialogu pojawia się, gdy czyjeś stanowisko w danej sprawie jest istotne dla całości tekstu.

Przyjrzyjmy się teraz trzem głównym zabiegom stylistycznym, jakie stosuje Kapuściński w swoich reportażach. Są to kolejno wykrzyknienia, pytania retoryczne i powtórzenia. Zdania wykrzyknikowe wykorzystywane przez reportera w zależności od kontekstu, mają różne funkcje. Mogą wyrażać frustrację: *Czeka, aby przeszedł dzień, aby przeszła noc, aby wszystko już wreszcie, do cholery, przeszło!* (12), *Musi. Kiedy nie może!* (11). Wykrzykników używa także Kapuściński jako elementu perswazji wobec czytelnika, podkreślenia swoich własnych przekonań: *Ale jutro, jutro każdy z nas może być prezydentem!* (42), *Ale czy to prawda!* (90).

Reporter w rozwinięciach swoich reportaży chętnie stosuje także pytania retoryczne. Również ten zabieg ma swoje określone funkcje. Kapuściński przybliży czytelnikowi sytuację w danym kraju właśnie za pomocą pytań retorycznych: *Ilu ludzi mogłoby ją przeczytać? W ilu domach są odbiorniki?*(36). Autor nie pisze wprost – większość ludzi w Kongu jest analfabetami, a telewizor to luksus. To czytelnik sam odpowiada na to pytanie. Pytania retoryczne służyć mogą także jako wyraz ironii autora: *Nikt nie ustąpi bo niby dlaczego? Ja jestem taki dobry jak ty, więc z jakiej racji masz mi rozkazywać?* (41)

Innym ciekawym zabiegiem stosowanym przez autora są powtórzenia. Reporter używa ich np. w sytuacjach stresowych jak ta, kiedy lud Akry zgromadzony na placu West End lud wyraża swój gniew wobec artykułu ukazanego o ich przywódcy (Kwame Nkrumahamie) na łamach amerykańskiego *Timesa*. Kapuściński jako jedyny biały dziennikarz obecny na placu naraził się na niebezpieczeństwo:

Mam koszulę z jakimś wzorkiem, więc ze mnie żaden Anglik, bo Anglik nie włoży koszuli ze wzorkiem. Ale jak nie jestem Anglikiem, to kim mogę być? (20)

Powtórzeń używa Kapuściński także jako podkreślenia, sygnalizuje czytelnikowi, że osoba, przedmiot jest w danej sytuacji odgrywa najistotniejszą rolę:

Tłum stoi na placu West End. Tłum stoi w słońcu, pod białym niebem Afryki. Tłum stoi i czeka na Nkrumaha, czarny cierpliwy tłum, tłum spocony. (24)

Użyty w tych dwóch zdaniach pięciokrotnie rzeczownik tłum, jednoznacznie wskazuje czytelnikowi, że to on jest w tej chwili najważniejszy, on jest bohaterem reportażu.

Niewątpliwie na całokształt postrzegania stylu Kapuścińskiego wpływa jego sposób opisywania rzeczywistości oraz zachodzących w niej zmian. Przyjrzyjmy się fragmentowi opisu afrykańskiego baru *Alex*:

Piwo musi być. Dużo butelek i dużo szklanek. Kapsle dzwonią o podłogę. Z tych kapsli czarne kociaki robią pasy, którymi owijają sobie biodra. Kociak idzie, a kapsle szeleszczą. (37)

Krótkie zdania zastosowane przez autora, oddają atmosferę miejsca, w tym przypadku baru, w którym wszystko dzieje się szybko. Czytelnik widzi – jest *dużo butelek i dużo szklanek*, co oznacza tłum, oraz słyszy – kapsle *dzwonią i szeleszczą* – rzeczywistość opisaną przez autora. Reporter stosuje tutaj także czasowniki w czasie teraźniejszym, dzięki czemu odbiorca ma wrażenie uczestnictwa w wydarzeniu.

Opisując zjawiska, np. pogodowe często nieznane poza granicami krajów tropikalnych, Kapuściński stosuje dużo przysłówków, przymiotników oraz porównań, aby obrazowo przedstawić odbiorcy rzeczywistość:

Jest zbyt duszno. Wilgotne, lepkie powietrze wypełnia pokój. Zresztą nie jest to powietrze, a mokra wata. Oddychać – znaczy tyle, co łykać kłębki waty nasączonej ciepłą wodą. Tego nie można znieść. To mdli, upadła, denerwuje. (11)

Opisywanie zjawisk niebezpiecznych, których niejednokrotnie był Kapuściński uczestnikiem, charakteryzuje się stylem bardzo emocjonalnym, bogatym w czasowniki urwanymi zdaniami, opisywaniem przeżyć ekstremalnych: strachu, lęku o własne życie. Styl taki znamieny jest dla reportażu *Płonące bariery*.

Chciałem żyć, ale życie mnie opuściło. Chciałem żyć, ale nie umiałem obronić życia. Moje życie będzie ginąć w nieludzkim bólu, będzie odchodzić w płomieniach. (111)

Już nie było odwro... Runąłem w ogień, wóz skoczył, pod spodem załomotała blacha, w szybę sypnęło iskrami. I nagle – bariera, ogień, krzyki były za mną. Butelki nie dosięgły mnie. Noże mnie nie dosięgły. (112)

Reasumując. W rozwinięciach reportażu Kapuściński często oddaje głos swoim bohaterom, stosując do tego dwa rodzaje zapisów dialogów. W tekstach reportera

dominują trzy środki stylistyczne: wykrzyknienia, pytania retoryczne oraz powtórzenia. Rzeczywistość Afryki opisuje autor w sposób obrazowy (mnogość porównań, przysłówków i przymiotników) oraz oddający tempo wydarzeń, których był świadkiem.

4.3.1.3 Zakończenie

Podobnie jak w przypadku rozpoczynania swoich reportaży, tak i w przypadku ich kończenia stosuje Kapuściński kilka form końcowych. Jedną z najczęstszych jest przytaczanie czyjejs wypowiedzi lub wręcz całego dialogu. Fragmenty te mają najczęściej charakter podsumowujący, wzbudzający refleksję. Taką formę zakończenia ma reportaż *Bezdomny z Haarlemu*. Pokazuje ono, że obywatele Afryki niekoniecznie interesują się wielką polityką i mało obchodzi ich to, co mówią rządzący:

- Dlaczego nie przyszedłeś? – spytałem. – Było ciekawie.
- Czy Kwame mówił coś o pałacach?
- Nie mówił – przyznałem.
- No widzisz. Po co miałem iść? (27)

Fragmenty finalne reportaży Kapuścińskiego mają także czasem charakter ironiczny, jak w przypadku *Ożenku i wolności*. Bohaterem reportażu (o notabene interesującej konstrukcji – listu) jest Millinga Millinga, który prosi o finansową pomoc w związku z weselem i posagiem dla *Pani Swojego Serca*:

Spotkałem ich oboje kilka dni temu na przyjęciu w ambasadzie radzickiej. Malutki, drobnokostny, nigdy nie ogolony stał w cichym zamyśleniu obok potężnej, piersiastej, nachmurzonej dziewczyny, Pani Jego Serca. (60)

Autor jako zakończenie stosuje także krótki opis rzeczywistości w formie podsumowania, po przedstawionym w reportażu wydarzeniu. Może mieć charakter refleksji. Samego autora, tak jak w *Sporze o sędziego zakończonym upadkiem rządu: Wszędzie atmosfera napięcia, wszędzie zapach prochu* (107). Ale nie tylko autor może być autorem głębokich przemyśleń kończących reportaże. Widać to np. w *Lumumbie*, gdzie czytamy: *I dzisiaj, kiedy w Kongu wspomina się jego nazwisko, powtarzają to samo, z zamyśleniem: Oui, il avait raison. Tak, on miał rację* (39). W tym przypadku ów refleksję wyraża całe społeczeństwo. Świadczy o tym czasownik użyty w drugiej osobie liczby mnogiej czasownik powtarzać.

Z powyższych przykładów wynika, że kończąc swój reportaż, Kapuściński chętniej wykorzystuje czyjąś wypowiedź bądź dialog, który ma na celu podsumować

dane wydarzenie. W zależności od charakteru reportażu, posługuje się także ironią bądź refleksją własną lub danej grupy, społeczeństwa.

4.3.2 Bohater

W reportażach z Afryki zebranych w tomie *Wojna futbolowa* Kapuściński bohaterami mogą być zarówno jednostki – zwykli obywatele, postaci historyczne lub sam autor, jaki i grupy, społeczności, które posiadają jakieś cechy wspólne. Jak zauważa Irena Kwiecień w *centrum zainteresowania Kapuścińskiego jest człowiek uwikłany w wydarzenia historyczne i bardziej lub mniej je rozumiejący*⁷⁹.

Przyjrzyjmy się bohaterom jednostkowym – historycznym. Są to takie osoby jak: Kwame Nkrumah – premier i prezydent Ghany (*Bezdomny z Haarlemu*), Patrice Lumumba – pierwszy premier Demokratycznej Republiki Konga (*Lumumba*), czy Ahmed Ben Bella – pierwszy prezydent Algierii (*Algieria zakrywa twarz*). Podczas charakteryzowania tych postaci Kapuściński poprzez ich wygląd zewnętrzny, ukazuje także cechy charakteru, jak w przypadku Ahmeda Ben Belli:

W tej twarzy uderzał mnie zawsze jakiś rys infantylny, który sugerował, że w tym człowieku zachowała się cecha chłopięcej kapryśności, jakiegoś rozgrymaszenia. (89)

Dzięki takiej strategii w dobieraniu bohaterów, oprócz tego, że autor przybliży odbiorcy historię danego kraju, zyskuje także na wiarygodności w oczach czytelnika.

Bohaterem reportażu bywa także sam autor, czego przykładem są *Płonące bariery*. Tekst ten ma charakter osobistej, nacechowanej emocjami relacji z ogarniętej wojną Nigerii. Odbiorca widzi świat oczami szarpanego, sponiewieranego człowieka: *Naokoło widziałem spocone twarze, rozlatane spojrzenia, widziałem noże i lufy* (109).

Bohater zbiorowy występuje w reportażu *Hotel Metropol*. Są nim mieszkańcy ów hotelu: Wujek Wally (Anglik), Papa, Wielki i młody Khouri (Libańczycy), Premier (Gwinejczyk). Ludzie pochodzący z różnych krajów, zmęczeni życiem, zniechęceni i leniwi, których stopniowo wykańcza życie w tropiku. Kapuściński charakteryzuje te postaci w sposób bezpośredni, poprzez obserwację, rozmowę: *Patrzę na tego grubaska, na jego spoconą twarz, na tę minę zbitego psa* (14). Dzięki takiemu zabiegowi Kapuściński charakteryzuje nie tylko same postaci, ale także miejsce w którym przebywają.

⁷⁹ Kwiecień I., *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. „Polonistyka” 1986, nr 7, s. 522

4.3.3 Czas i przestrzeń

W reportażach z Afryki Kapuścińskiego czas fabuły jest bardzo wyraźnie zaznaczony. Niemal we wszystkich jego tekstach znaleźć można określenia czasu lub wręcz konkretne daty: *Styczeń roku 1966* (108) (*Płonące bariery*), *W listopadzie 1965 roku leciałem samolotem z Algieru do Akry* (103) (*Spór o sędziego zakończony upadkiem rządu*), *19 czerwca 1965 roku został usunięty prezydent Algierii – Ahmed Ben Bella* (79) (*Algieria zakrywa twarz*). Należy jednak zaznaczyć, że fakt, iż autor zaczyna reportaż od podania konkretnej daty, nie oznacza wcale, że wszystkie opisane w tekście wydarzenia wydarzyły się tego miesiąca, czy tego roku. Najczęściej data jest dla Kapuścińskiego punktem wyjścia, a wokół niej przedstawiane są inne sytuacje najczęściej na jej tle. W przypadkach, gdy reporter nie podaje konkretnej daty, stosuje okoliczniki czasu: *Ten człowiek był u nas wczoraj* (32), *Siedzieliśmy wieczorem w pokoju, kiedy wszedł Kambi* (33).

W swoich reportażach stosuje Kapuściński czasowniki w trzech formach gramatycznych – przyszłym, teraźniejszym i przeszłym. Czasu przyszłego używa Kapuściński, kiedy wymaga tego kompozycja, tak jak we wspomnianym już przeze mnie reportażu *Bezdomny z Haarlemu: Za sześć lat, 6 marca 1957 roku – Ghana odzyska niepodległość. Będzie pierwszym wyzwolonym krajem Czarnej Afryki* (24). Czasem teraźniejszym posługuje się Kapuściński, aby uzyskać efekt dynamizacji wydarzeń: *Nie krzyczą. Sala milczy. Patrice ma ją znowu w swoich rękach. Tłumaczy, perswaduje* (34). Czasem przeszłym reporter posługuje się w reportażach o charakterze relacji, takich jak *Płonące bariery: Droę blokowały płonące kłody drzew. Na środku drogi paliło się wielkie ognisko Zwolniłem, a potem stanąłem, bo nie sposób było jechać dalej* (109).

Przestrzeń w reportażach Kapuścińskiego jest przede wszystkim tłem wydarzeń, które opisane w obrazowy sposób ma bardziej uwypuklać np. postać. W taki sposób przestrzeń została zaaranżowana przez autora w reportażu Lumumba, gdzie opis baru *Aleks*, zachowania przebywających tam ludzi był tłem, na którym przemawiał Lumumba. Niemal analogicznie wygląda przestrzeń w *Bezdomnym z Haarlemu*, gdzie na pierwszym planie znajduje się bohater tekstu – Kwame Nkrumah, na drugim natomiast wielbiący go tłum, który ma jeszcze bardziej wyostrzyć jego postać i słowa.

ZAKOŃCZENIE

Kapuściński w reportażach z Afryki zebranych w tomie *Wojna futbolowa* odsłania swoje dwa oblicza. Pierwszym z nich jest korespondent. Praca korespondenta wojennego determinowała sposób, w jaki Kapuściński pisał o afrykańskiej rzeczywistości. Umożliwiła mu dotarcie do polityków, działaczy politycznych, a także uczestniczenie w ważnych dla obywateli Czarnego Lądu wydarzeniach – wiecach politycznych, czy konfliktach zbrojnych. Drugim obliczem jest antropolog – tłumacz kultur. W większości reportaży z Czarnego Kontynentu, Kapuściński pokazywał Afrykę prawdziwą – z tradycją, obrzędami, politykami, wojownikami. Każde zachowanie, które mogłoby zostać niezrozumiane przez Europejczyków, starał się przełożyć na rodzimy grunt, tłumacząc w ten sposób kulturę krajów Trzeciego Świata. Był to dla niego rodzaj misji, którą spełniał na kartach kolejnych zapisanych reportaży.

Z badań przeprowadzonych nad strukturą reportaży z Afryki wynika, że kompozycje stosowane przez Kapuścińskiego w jego tekstach mają ciągłą konstrukcję i dają się zamknąć w pewnych ramach kompozycyjnych. W obrębie tychże ram autor niekiedy prowadził dwutorową narrację – z jednej strony relacjonował główne zdarzenie reportażu, z drugiej przytaczał wydarzenia z przeszłości. Taka kompozycja pozwoliła Kapuścińskiemu na dogłębsze przedstawienie rzeczywistości. Jako zabieg konstrukcyjny stosował autor tzw. technikę zestawień. Cytując wiele wypowiedzi pochodzących z różnych źródeł, reporter pokazywał wielość punktów widzenia jednej sytuacji, co również miało wskazywać na obiektywizm.

Bohater w reportażu Kapuścińskiego był jednostką, bądź zbiorowością. W pierwszym przypadku autor obierał często postaci historyczne, które miały świadczyć o wiarygodności tekstu. Zdarzało się także, że główną postacią w reportażu był sam autor, który jako jedyny świadek ważnego wydarzenia, w formie relacji, przedstawiał w reportażu rzeczywistość ze swojej perspektywy. W przypadku bohatera zbiorowego, Kapuściński przedstawiał takie grupy, społeczności, które łączył pewien cel, miejsce lub wydarzenie. Reporter charakteryzuje te postaci w sposób bezpośredni – poprzez rozmowę i obserwację.

Czas i przestrzeń w reportażach z Afryki są silnie zaznaczone. Autor podaje konkretne daty, bądź w przypadku ich braku stosuje okoliczniki czasu. Przestrzeń natomiast jest tłem, na którym rozgrywają się ważne z punktu fabuły reportażu wydarzenia.

Z przeprowadzonych analiz reportaży z Czarnego Łądu wynika, że autor stosuje kilka rodzajów początków. W zależności od tego, jaki aspekt chciał naświetlić, i jaki charakter miał dany reportaż. I tak – Kapuściński zaczynał od obrazowego opisu miejsca, zwięzłego przedstawienia sytuacji za pomocą krótkich, dynamicznych zdań, dzięki którym dane wydarzenie nabierało charakteru relacji, bądź scharakteryzowania postaci, najczęściej bohatera reportażu. Inną techniką stosowaną przez Kapuścińskiego jest brak rozpoczęcia, dzięki czemu autor mógł od razu wprowadzić czytelnika w akcję.

W dalszych częściach tekstu oddaje Kapuściński głos swoim bohaterom. Ich wypowiedzi przytaczał w dwojaki sposób. Pierwszym z nich jest wbudowanie danej wypowiedzi w akapit za pomocą cudzysłowu, bez wyraźnego jej oddzielenia. Taki rodzaj zapisu stosował Kapuściński, gdy w tekście pojawiało się wielu bohaterów, a ich wypowiedzi nie były dłuższe, niż dwa-trzy zdania. Drugim sposobem wprowadzania czyichś słów jest bardziej klasyczny, polega na wprowadzaniu wypowiedzi za pomocą myślnika. W ten sposób autor zaznaczał, że wypowiedź jest istotna, także dla przebiegu całej fabuły w reportażu.

Przez lata, zarówno dziennikarskiej jak i literackiej, pracy wypracował Kapuściński własny, niepowtarzalny styl pisania, charakterystyczny sposób konstruowania swoich myśli, które potem z pozorną łatwością znajdowały odbicie na kartach kolejnych reportaży, oraz specyficzny język – prosty, ale obrazowy. Reporter ten w stylu swojego pisania starał się oddać się emocje i nastrój danej sytuacji, dostosowując tempo oraz długość zdań. Można więc powiedzieć, że forma i styl danego utworu są determinowane przez jego tematykę, co notabene, charakterystyczne jest także dla reportaży Wojny futbolowej. Charakterystycznymi środkami stylistycznymi, których użył Kapuściński w reportażach z Afryki są wykrzyknienia, pytania retoryczne i powtórzenia. Zdania wykrzyknikowe stosowane są w zależności od kontekstu, mają różne funkcje – mogą być elementem perswazji wobec czytelnika, bądź wyrażać frustrację. Powtórzenia stosował Kapuściński przede wszystkim w opisywaniu sytuacji stresowych, a także jako podkreślenie ważności postaci, przedmiotu. Pytaniami retorycznymi posługiwał się Kapuściński w celu przybliżenia rzeczywistości Afryki. Na stawiane pytania odpowiadał odbiorca, przez co dany aspekt wydaje się być bardziej dobitny.

W opisach rzeczywistości stosował Kapuściński dużo przysłówków, przymiotników oraz porównań, aby obrazowo przedstawić dane wydarzenie, postać,

czy miejsce. Styl pisania Kapuścińskiego zmieniał się wraz z akcją reportażu. Opisywanie zjawisk niebezpiecznych, charakteryzuje się styl bardzo emocjonalny – występują w nich urwane zdania, a w tekście występuje dużo czasowników.

Podobnie jak w przypadku rozpoczynania swoich reportaży, tak i w przypadku ich kończenia posługiwał się Kapuściński kilkoma formami końcowymi. Był to fragment czyjejś wypowiedzi lub wręcz całego dialogu o podsumowującym charakterze, bądź krótki opis rzeczywistości po akcji opisanej w reportażu. Mogą mieć także charakter ironiczny.

Bibliografia:

1. Brodzka A., *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992
2. Cirlot J.E., *Słownik Symboli*, Kraków 2000
3. Domosławski A., *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010
4. Fras J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005
5. Furman W., Snopek J., Wolny-Zmorzyński K., *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa 2011
6. Głowiński M., *Przestrzeń i literatura*, Wrocław 1978
7. Goldbergowa K., Gorszy brat literatury? „*Życie Literackie*”, 1964, nr 51
8. Golka B., Kafel M., Mitzner Z. *Teoria i praktyka dziennikarstwa. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1964
9. Horodecka M., *Zbieranie głosów*, Gdańsk 2010
10. Kapuściński R., *Autoportret reportera*, Warszawa 2008
11. Kapuściński R., *Lapidaria I-III*, Warszawa 2008
12. Kapuściński R., *Lapidaria IV-VI*, Warszawa 2008
13. Kapuściński R., *Ze świata*, Kraków 2008.
14. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012
15. Kapuściński R., *Wojna futbolowa*, Warszawa 2008
16. Kwiecień I., *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. „*Polonistyka*” 1986, nr 7
17. Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984
18. Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1964
19. Maziarski J., *Reportaż – gatunek czy metoda*, „*Zeszyty Prasoznawcze*” 1964, nr 4
20. Miller M., *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Warszawa 2012
21. Siembieda M., *Reportaż po polsku*, Poznań 2003
22. Sokołowski M., *Ryszard Kapuściński. Próba portretu*, Warszawa 2008
23. Wolny-Zmorzyński K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów 1991
24. Wolny-Zmorzyński K., *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa 2004
25. Wolny-Zmorzyński K., *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, Opole 2008

26. Wolny-Zmorzyński K., *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2005

Źródła internetowe:

1. <http://kapuscinski.info/nigdzie-nie-zostawiam-swojego-bagazu.html>, dostęp dnia 20.04.2013, godzina 21.49
2. <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104863,457931.html?as=3>, dostęp dnia 21.04.2013, godz. 11.51
3. http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500818,Wojna_futbolowa.html, dostęp dnia 10.06.2013, godz. 17.10

Ja niżej podpisana oświadczam, że przedłożona przeze mnie praca dyplomowa została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów prawnych i materialnych innych osób.

.....

.....

data

własnoręczny podpis