

Izabella Adamczewska-Baranowska

Łże-reportaże i prawdziwe fikcje



łże-reportaże i prawdziwe fikcje



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Izabella Adamczewska-Baranowska

Łże-reportaże i prawdziwe fikcje

Powieść dziennikarska
i reportaż w czasie
postprawdy i zwrotu
performatywnego

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

Izabella Adamczewska-Baranowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Elżbieta Konończuk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Małgorzata Tarnowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

krzysztof de mianiuk

Na okładce wykorzystano kolaż Eweliny Karpowiak/Klawe Rzeczy

© Copyright by Izabella Adamczewska-Baranowska, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09573.19.0.M

Ark. wyd. 23,6; ark. druk. 25,375

ISBN 978-83-8142-893-4

e-ISBN 978-83-8142-894-1

<https://doi.org/10.18778/8142-893-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Sebastianowi i Igorowi

Chciałem stworzyć powieść dziennikarską, coś na wielką skalę, co by miało wiarygodność faktu, bezpośredniość filmu, głębię i swobodę prozy oraz precyzję poezji.

(Truman Capote, *Muzyka dla kameleonów*, przeł. K. Zarzecki, 1992)

*

[illegible]

(Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 1965)

*

No i tak się porobiło, że zawodowo zacząłem zajmować się ściemnianiem. Łganiem. [...] Wcześniej jednak musiałem wymyślić sobie pseudonim. Nie chciałem publikować tych bzdur pod własnym nazwiskiem. Tak więc pisałem jako Paweł Poncki. Uznałem, że tak będzie cool. Biblijne pseudonimy zawsze dobrze brzmią. Jak Jesus z Lebowskiego czy Chris Pontius z Jackassa.

(Ziemowit Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, 2013)

*

Właśnie przeczytaliście powieść uciekiniera – uciekiniera z krainy dziennikarstwa śledczego, który tak długo śledził spiskową praktykę dziejów, że być może uwierzył nawet w teorię. Autorowi powieści sensacyjnych wolno jednak o wiele więcej niż reporterowi.

(Witold Gadowski, *Wieża komunistów*, 2012)

*

Reporter gazetowy musi zapomnieć o literaturze. Jemu nie wolno o milimetr rozmi-
nać się z faktami. Gazety mają mnie informować. Reporter książkowy może pójść
w literaturę.

(Jacek Hugo-Bader, 2014)

SPIS TREŚCI

Wstęp	11
I. Negocjowanie gatunku	25
1. Pomędzy dziennikarstwem a beletrystyką. Punkt wyjścia	27
2. Pomędzy faktem a fikcją. Ku powieści postprawdziwej	83
3. Pomędzy sensacją a interwencją. W stronę parateatralnego „dokumentu ludzkiego”	127
4. Pomędzy reportażem a powieścią. Wstęp do genologii rynkowej ..	173
II. Laboratorium gatunkowe	215
1. Biografia reporterska	217
2. <i>True crime novel</i> . Powieść o prawdziwej zbrodni	249
3. Reportaż wcieleniowy	285
4. Reporterska pikareska	323
Zakończenie	347
Nota redakcyjna	351
Bibliografia	353
Indeks osób	387
Indeks pojęć	403

WSTĘP

W 2019 roku poznański Teatr Animacji zrealizował spektakl *Przygody barona Münchhausena* na podstawie powieści autorstwa Gottfrieda Augusta Bürgera. Reżyser zderzył beztroskie konfabulacje tytułowego bohatera, zwanego Baronem Łgarzem (niem. *Lügenbaron*)¹, z paskiem informacyjnym TVP, wskazując, jak kreacja z porządku realność–fantastyka przesuwa się współcześnie w rejony binarnej opozycji prawda–kłamstwo.

Ta (nieodosobniona) realizacja współczesnego polskiego teatru politycznego pokazuje bardziej złożony problem, z jakim zderzają się obecnie „münchhauseniady”. Internetyzacja życia codziennego stworzyła warunki dla zjawiska, które nazywam populistyczną weryfikacją – piąta władza krytyki obywatelskiej mówi dziś „sprawdzam”, a tropienie zmyśleń doprowadza coraz częściej do społecznych sądów nad pisarzami faktograficznymi. Wyjątkowo wyrazistym przykładem tego mechanizmu działania „czytającego ludu, który chce włożyć palec w bok pisarza”² są reputacyjne kłopoty Jacka Hugo-Badera.

„Literatura realności” weszła w nowy etap, wytyczony nie tylko przez pojęcie postprawdy³, ale i konwergencję oraz zwrot performatywny, którego owocem jest rozkwit literatury immersyjnej⁴. Nie bez wpływu na to zjawisko pozostaje kryzys dziennikarstwa korporacyjnego/ instytucjonalnego, w wyniku którego reportaż z łamów prasy przeniósł się na karty książek, objętościowo zbliżając się do powieści. Ta z kolei, w wyniku urynkwienia genologii, ulega globalnemu sformatowaniu (stąd np. popularność *true crime novel*, czyli powieści

¹ Był postacią historyczną (1720–1797). Atrakcyjność opowiadanych w trakcie biesiad myśliwskich i wojennych przygód sprawiła, że uwiecznili go w literaturze Rudolf Erich Raspe (1786) i inni, a po wielu latach ekshumował Zygmunt Krzyżanowski (*Powrót Münchhausena*, przeł. W. Mikołajczyk-Trzcińska, Warszawa 2005).

² Wypowiedź Andrzeja Stasiuka, dla której kontekstem była medialna burza wokół publikacji Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*. Cytuję za Pawłem Zajasem (tenże, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011, s. 48).

³ Sytuacja, w której w kreowaniu opinii publicznej nie są ważne fakty, ale osobiste przekonania autora; pojęcie nietożsame z kłamstwem. Zob. m.in. M. d’Ancona, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018. Rozwijam ten wątek w rozdziale drugim.

⁴ Immersyjnej, czyli uczestniczącej. Zachowuję tę nazwę, bo „immersja” jest już zdomowiona w instrumentarium pojęciowym polskich badaczy literatury. Zob. R. Hemley, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism, and Travel*, Athens, Georgia, 2012.

o prawdziwej zbrodni). Autorzy reportaży książkowych coraz swobodniej naśladują schematy gatunkowe literatury popularnej – powieści sensacyjnych, thrillerów kryminalnych i medycznych – lub są w nie wpisywani (etykietą *medical nonfiction* można – nie bez zastrzeżeń – opatrzyć takie teksty reporterskie jak Jerzego Ambroziewicza *Zaraza* o epidemii ospy prawdziwej we Wrocławiu czy Kamila Bałuka *Wszystkie dzieci Louisa* o tzw. spermooszustwie w Holandii). Narzędziem publicystycznej diagnozy staje się nawet sztafaż fantasy (Ziemowit Szczerek twórczo przekształca formułę tzw. reportażu z przyszłości). Z jednej strony testowanie granic gatunkowych wpływa na tworzenie nowych odmian – np. reporterskiej biografii miejsca (Beata Chomątowska, Filip Springer, Dorota Brauntsch). Z drugiej literackie teksty fikcjonalne kształtowane są na wzór tekstów dziennikarskich. O tego typu mimetyzmie formalnym⁵ można mówić w przypadku powieści sensacyjnych Piotra Głuchowskiego albo powieści sądowych, które wyewoluowały z reportaży (za ich prekursora w Polsce uważany jest Leo Belmont). Dziennikarsko-literackie hybrydy wypracowują też własne, właściwe sobie formy: powstają reportaże pisane w konwencji *gonzo*, reporterskie rekonstrukcje historyczne, *political (non-)fiction* i biografie, a także reportaże graficzne⁶. Wyraźne jest szukanie nowej formuły. Ale czy na pewno nowej?

⁵ Tak „naśladowanie w powieści innych niepowieściowych form wypowiedzi” czy „stylizacj[ę] na nie-literaturę” (np. powieść-pamiętnik, powieść-list, gawędę, monolog wypowiedziany) nazywa Michał Głowiński (*Od dokumentu do wyznania. O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 225 i 231). Zob. również: tenże, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, oraz J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła. Studia*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

⁶ Używane są różne nazwy: komiksy reportażowe/ reporterskie, reportażowe powieści graficzne. A.D.: *New Orleans After the Deluge* autorstwa Josha Neufelda to ujęte w komiksową formę wywiady z mieszkańcami Nowego Orleanu, np. Abbasem, właścicielem małego sklepu, który podczas potopu siedział na dachu, czy Leo – kolekcjonerem komiksów, który musiał porzucić 15 tysięcy książek. Kolory kadrów (żółty, zielony, czerwony) mają na celu podkreślenie stanów emocjonalnych postaci. Za prekursora gatunku uznaje się Joego Sacco, który w 1993 roku opublikował komiks *Palestyna*, a potem *Strefa bezpieczeństwa Goražde*. W obrębie komiksów reportażowych można wyróżnić nurt (auto)biograficzny, np. *Persepolis* Marjane Satrapi. Z realizacji polskich wymienia Marcina Kołodziejczyka i Marcina Podolca *Morze po kolana* i *Komiks W-wa* według scenariusza Alexa Kłosa i Tomasza Kwaśniewskiego z rysunkami Przemysława Truścińskiego (150 odcińków ukazało się na łamach „Gazety Stołecznej”, w formie książkowej cykl opublikowała Kultura Gniewu w 2009 roku) – „komikso-reportaże” (jak je określa Wojciech Orliński, zob. *A najweselej – na skrętach*, wyborcza.pl/1,75410,6722089,A_najweselej_na_skrętach.html [dostęp: 10.08.2019]). Co ciekawe, w odniesieniu do komiksów reporterskich o „technice fotorealizmu” pisze Jakub Mejer (*Kreska repor-*

Porównanie komiksu Josha Neufelda A.D.: *New Orleans After the Deluge* z *The Storm* autorstwa Daniela Defoe można ocenić jako tak efekciarskie, jak dopatrywanie się form prekursorskich wobec komiksu w malowidłach naskalnych. Warto jednak szukać odniesień do przeszłości.

W tej książce zajmuję się przede wszystkim twórczością współczesnych reporterów i powieściopisarzy – m.in. Jacka Hugo-Badera, Ziemowita Szczerka, Angeliki Kuźniak, Cezarego Łazarewicza, Przemysława Semczuka, Beaty Chomątowskiej, Piotra Głuchowskiego, Łukasza Orbitowskiego i Małgorzaty Rejmer – a także działalności prowadzonego przez Marka Millera Laboratorium Reportażu oraz zainicjowanemu przez Tomasza Sekielskiego projektowi wydawniczemu Na F/Aktach. Konteksty historyczne tworzą powieści m.in. Zofii Niedźwiedzkiej, Antoniego Marczyńskiego, Debory Vogel, Jalu Kurka, Zbigniewa Uniłowskiego i Zespołu Literackiego Przedmieście, a także piśmiennictwo reportażowe Ryszarda Kapuścińskiego, o którym w książce o relacji literatura–dziennikarstwo po prostu nie można nie wspomnieć. Wybór jest arbitralny. Przybliżyłam te teksty, które najlepiej, moim zdaniem, przedstawiają relacje, w jakie wchodzi współcześnie dyskurs dziennikarski z literackim, i pokazuję formy dla nich prekursorskie. Literaturę czytam i analizuję porównawczo, np. twórczość Kapuścińskiego umieszczam w kontekście pisarstwa Michaela Herra, Łazarewicza – Trumana Capote’a, Szczerka – Huntera S. Thompsona, Hugo-Badera – Teda Conovera, Rejmer – Swietłany Aleksijewicz.

Interesującym mnie zagadnieniom przyglądam się, łącząc plan ogólny i detal. Myśląc o przyjętej metodzie zmiennoogniskowej, lubię używać metafory lunety i mikroskopu – zarysowując kontekst i przedstawiając ewolucję hybryd dziennikarsko-literackich, przechodzę do *close reading*, by oświetlić mikrohistorie konkretnych tekstów. Korzystam z głosów, wplatając w narrację cytaty z analizowanych książek i wypowiedzi autorów zaczerpnięte z wywiadów. To technika bliska powieści polifonicznej, o której piszę w czwartym rozdziale. Dziwić może bliskie sąsiedztwo pisarzy realizujących formułę powieści społecznej (np. Jalu Kurka, autora powieści *Grypa szaleje w Naprawie*, i członków Zespołu Literackiego Przedmieście) oraz współczesnych pisarzy kryminalnych (np. Piotra Głuchowskiego), cenionych reportażyistów (Kapuścińskiego) i anonimowych twórców bulwarowych powieści zeszytowych o Barbarze Ubryk. Unikam wartościowania i postępuję inkluzywnie, co nie znaczy, że lekceważę konteksty społeczno-historyczne. To, że reportażowość jest dziś rozumiana inaczej niż

tażu, „Press” 2017, nr 3, www.press.pl/magazyn-press/artukul/47659,kreska-reportazu, [dostęp: 10.08.2019]). W formie komiksowej realizowane są też wywiady (np. Marcina Podolca *Dym* – graficzno-werbalny zapis rozmowy z Pablopavo; Podolec jest też autorem komiksu *Fugazi Music Club* o kultowym warszawskim klubie – na podstawie wspomnień jego współzałożyciela).

np. w Dwudziestoleciu czy latach powojennych, pokazuję na przykładzie prozy Haliny Krahelskiej i Kurka. Ewolucję pojęcia sensacyjności zaś przedstawiam, zderzając fizjologiczne opowieści o Ubryk i szajce Cwi Migdał ze współczesnymi rewelacjami w rodzaju Marcina Margielewskiego *Jak podrywają szejkwowie* czy Piotra Krysiaka *Dziewczyny z Dubaju*, które – zamiast konwencjonalnego, brukowego schematu romansowego – eksploatują sztafaż reportażowy. Staralam się zachować proporcje pomiędzy ujęciem historycznoliterackim (przekrojowy kontekst) i zasygnalizowanym w tytule skupieniem na uwikłanej w nowe okoliczności odbioru literaturze najnowszej.

Stawiam sobie również za cel uporządkowanie nomenklatury genologicznej w interesującym mnie obszarze teoretycznym: *faction* (fakcja⁷), *true fiction* (prawdziwa fikcja), *factual fiction* (fikcja faktograficzna⁸), reportaż upowieściowiony/zbeletryzowany, powieść reportażowa. Za klucz przyjmuję dziennikarską intencję – nie akademicką czy prymarnie literacką, ale i nie prymarnie autobiograficzną; rozumianą nie tylko jako metoda twórcza, w sensie przeprowadzania researchu. Uznanie wagi intencji⁹ skłoniło mnie do przeplatania historycznoliterackich obrazków i analiz tekstowych wypowiedziami o charakterze warsztatowym. Dowodem na opisową bezradność badaczy i pisarzy dziennikarsko-literackich hybryd są takie efemerydy pojęciowe jak „reportażo-fantazja” (w odniesieniu do *Grypy szalejącej w Naprawie* Kurka), „antyreportaż” (o *Życie w dżungli* Zbigniewa Uniłowskiego), „niby-reportaż” (o tekstach Kapuścińskiego), „pólesej, półreportaż” (Cezary Chlebowski o swoich hybrydycznych tekstach beletrystyczno-dziennikarskich), „collage reportażowy” (tak Jerzy Lovell nazwał napisaną przez siebie upowieściowioną biografię Rafała Wojaczka) czy „powieść w garsonce reportażu” (Juliusz Kurkiewicz o *Oblędzie* Justyny Kopińskiej), a także nagminne używanie quasi-genologicznych nazw „opowieść reportażowa” czy „opowieść biograficzna”, w których nazwa

⁷ Proponuję spolszczenie terminu *faction*, powstałego z połączenia derywatów *fact* i *fiction*. Pojęcie powstało w kontekście Nowego Dziennikarstwa. Zob. G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 391.

⁸ Określenie zapożyczone od Lennarda J. Davisa (tenże, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996).

⁹ Dowartościowuje ją w swojej monumentalnej monografii Danuta Szajnert (*Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011). Wskazana w tytule „atencja” („natężenie uwagi”) rozumiana jest przez badaczkę jako (etyczna) postawa wobec tekstu przejawiająca się w respektowaniu intencji autora (s. 424). Szajnert wyróżnia m.in. intencję wirtualną, czyli taką, która znajduje odzwierciedlenie w „programowych” wypowiedziach okółotekstowych i paratekstach (definiowanych jako „wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu” – s. 203), np. wywiadach czy przedmowach.

„opowieść” pomaga uniknąć wymagającego uzasadnień wyboru: powieść czy reportaż. A przecież fikcja przestała już dawno być wyznacznikiem powieści¹⁰, do której ponowoczesnych form często bardziej pasuje określenie „pakt dyskursywnej labilności”¹¹ niż „pakt powieściowy”. Ewolucję pojęć pokazuję, zestawiając formułowane w XX i XXI wieku przez pisarzy i krytykę towarzyszącą opinie przeciwstawiające sobie powieść i reportaż z konstatacjami na temat „literackiego dziennikarstwa”, których przykładem może być formuła Richarda Goldsteina: połączenie mitograficznej siły powieści i wiarygodności reportażu¹² (tak jakby w poetyce reportażu nie mieściła się możliwość ewokowania „siły mitograficznej”).

Na gatunki literackie patrzę nie esencjonalnie, lecz pragmatycznie, szukając w nich raczej komunikacyjnej konwencji niż zbioru cech *sine qua non*. Nie da się ukryć, że „pozycja genologii w horyzontach nauki o literaturze”, jak to ujęła Stefania Skwarczyńska, jest dziś ledwo widoczna; naukę o gatunkach postrzega się jako relik, pozostałość sposobu myślenia nieprzystającą do dzisiejszych czasów. Roma Sendyka w recenzji *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, finalizującego zapoczątkowany przez Skwarczyńską projekt badawczy, pisze o zdezonizowaniu badań nad formami gatunkowymi przez takie zagadnienia jak rasa, płeć, klasa czy *cultural studies*, konkludując: „Najłatwiej byłoby uznać go [Słownik – I.A.-B.] za towar przeterminowany”¹³. Wymienione przez Sendykę kategorie zaaklimatyzowały się w genologii kulturowej¹⁴ (bliskiej również autorce *Nowoczesnego eseju*¹⁵), zdecydowanie opozycyjnej wobec orientacji formalistyczno-strukturalistycznej. W tej optyce przedmiotem analiz jest

¹⁰ Zob. np. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999; J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984; A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011; R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, i wiele innych prac, których pełniejszą listę Czytelnik znajdzie w bibliografii. Rozważania na temat „wyczerpania” formy powieściowej/ rozszerzania jej formuły: E. Balcerzan, *Kryzys i trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004 (symptomatyczne jest zwłaszcza ujęcie Owczarka, które Balcerzan przedstawia jako „dendryt [...] ogółu tekstów opowiadających” – s. 64).

¹¹ H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8 (91), s. 5, 11.

¹² R. Goldstein, *Reporting the Counterculture*, Boston 1989, s. xvii.

¹³ R. Sendyka, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [recenzja], „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 152–161.

¹⁴ Przykładem takiego ujęcia jest książka Beaty Śniecikowskiej *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Warszawa–Toruń 2016.

¹⁵ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; też, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

rola gatunku w perspektywie cywilizacyjnej; jego udział w tworzeniu się zjawisk społecznych, proces jego konwencjonalizacji, rola instytucji w promocji i powstaniu, rozwoju i definiowaniu danego gatunku, gruntowaniu jego kanonu; zależność gatunków od zjawisk kulturowych¹⁶.

Na takich aspektach skupiam się w tej książce.

Istotnym wydało mi się zróżnicowanie literatury dokumentarnej, w ramach której mieści się wiele różnych wariantów – np. autobiograficzny, historyczny, naukowy i właśnie dziennikarski, reporterski. Mogłabym posłużyć się kategorią ogólniejszą, „literackie piśmiennictwo dziennikarskie”, jak można przetłumaczyć amerykańskie pojęcie *journalit*¹⁷. Nie brzmi to jednak dobrze, postanowiłam więc wprowadzić do współczesnego instrumentarium genologicznego nazwę „powieść dziennikarska”, ograniczając zakres materiału do dużych form narracyjnych, publikowanych w formie książkowej (choć jako konteksty wprowadzam w książce też reportaże „krótkometrażowe”). Sięgam po etykietę popularną w polskiej krytyce literackiej na przełomie XIX i XX wieku, którą opatrywane były naturalistyczne powieści środowiskowe¹⁸ i modernistyczne powieści popularne, aktualnościowe, bazujące na sensacji¹⁹. Przez Jacka Kolbuszewskiego powieść dziennikarska definiowana jest jako usytuowana „między romansem a dziennikarstwem, rzetelną prawdą a literacką fikcją, zdobyczami wielkiej sztuki literackiej a melodramatyczną tradycją romansu²⁰”, „szybko, acz powierzchownie reagująca na problemy współczesne²¹”, o poetyce „dostosowanej do percepcyjnych możliwości odbiorcy²²”. Czytelników zdobywała schematyzmem i „epatując sugestiami współczesnej aktualności utworu”. Tę traktowaną jako historyczną nazwę gatunkową chcę poszerzyć, nobilitować i zaktualizować. Zdziwiło mnie spostrzeżenie Kolbuszewskiego, że po I wojnie światowej powieść dziennikarska

¹⁶ R. Sendyka, *Nowoczesny esej*, s. 274–275.

¹⁷ Na takiej samej zasadzie stworzono pojęcie *realature*, które można przetłumaczyć jako „realitura”. Robert R. Root, *The Nonfictionist's Guide: On Reading and Writing Creative Nonfiction*, Lanham, Md., 2008.

¹⁸ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Lwów 1908.

¹⁹ J. Kolbuszewski, *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 450–453. O tym, że krytycy deprecjonowali za pomocą tej nazwy gatunkowej nieodpowiadających im ideowo pisarzy – czego przykładem jest *casus* Zofii Niedźwiedzkiej, publikującej pod pseudonimem „Bohowityn” – Kolbuszewski nie wspomina.

²⁰ Tenże, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych 1896–1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga pamiątkowa ku czci Jana Trzynaśdłowskiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Wrocław 1987, s. 71.

²¹ Tenże, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994, s. 37.

²² Tamże, s. 43.

przestaje istnieć. A przecież powieść społeczna drugiej dekady Dwudziestolecia to bardzo często powieść aktualna, interwencyjna, neonaturalistyczna. Pisarze często rozwijali reportaże w powieści albo publikowali fragmenty swoich powieści jako reportaże²³. Kolbuszewski porusza się po prostu w kręgu własnych zainteresowań naukowych (młodopolska literatura popularna) i za bardzo kieruje się głosem krytyki literackiej, która podjęła wspomnianą nazwę gatunkową, aby później ją porzucić na rzecz nobilitującej (a i to nie od razu) „powieści reportażowej”.

Powieść dziennikarską definiuję w tej książce jako faktograficzną i aktualnościową, w odróżnieniu od innych dokumentarnych form powieściowych, zwłaszcza historycznej (operującej dystansem czasowym) oraz autobiograficznej (o narracji auto-, nie allotropicznej). Nazwa gatunkowa używana była najczęściej w odniesieniu do sensacyjnego wariantu powieści popularnej inspirowanej faktami. Tymczasem można wyróżnić dwa podgatunki, które wskazują zarazem na dwa paradygmaty dziennikarskiej aktywności. Dobrze pokazuje problem różnica semantyczna nazw „**powieść gazetowa**” i „**powieść reportażowa**”. Pierwsza kieruje ku sensacyjności i tabloidowości, druga ma wydźwięk nobilitujący, sugerujący działanie w interesie społecznym, wyczulenie na socjalny konkret (zaangażowanie) i interwencyjność. W obu przypadkach materii fabularnej dostarcza życie, co podkreślane jest przez autorów jako walor. W kontekście powieści dziennikarskich lokują też upowieściowione i zbeletryzowane reportaże książkowe, wychodząc z założenia, że nie zawsze da się wewnątrztekstowo odróżnić powieść dokumentalną od upowieściowionego dokumentu. Ujęcie to jest bliskie autorom hasła słownikowego *Newspaper Novel* („powieść gazetowa”) ²⁴, rozumianej jako balansująca na granicy faktu i fikcji, nakierowana na wzbudzanie emocji. Autor hasła wymienia pisarzy, „których dziennikarska praca odciskała piętno na pisanych powieściach” (np. Charlesa Dickensa, dla którego wstępem do uprawiania beletrystyki była praca jako sprawozdawca parlamentarny, czy Ernesta Hemingwaya, który styl wypracował jako współpracownik „Kansas City Star”). Wielokrotnie w toku wywodu staram się wskazywać sygnały służące zamazywaniu granicy pomiędzy wielowątkowym reportażem fabularnym a powieścią – np. odnosząc się do będącego konsekwencją postprawdy „środowiskowego”, „plemiennego”, afektywnego odbioru (o podjęciu lub odrzuceniu paktu faktograficznego może decydować sympatia do autora, w obliczu emocji „fakty są nudne” – te współczesne afektywne style nadawczo-odbiorcze zaprezentuję w rozdziale drugim).

²³ Ten pierwszy przypadek to *Polski strajk* – powieść Haliny Krahelskiej o strajku w Sempericie (a współcześnie – Krzysztofa Beśki *Wrzawa*, której fragmenty wydrukował „Duży Format”), ten drugi – powieść *Grypa szaleje w Naprawie* Kurka, o której piszę w rozdziale trzecim.

²⁴ *Newspaper Novel*, [w:] *The Encyclopedia of the Novel*, eds. P.M. Logan, S. Hegeman, E. Kristal i in., t. 2, Malden, MA, 2011, s. 456–457.

Moim celem jest nie tylko zdefiniowanie powieści dziennikarskiej i wykazanie operacyjnego potencjału tej nazwy, ale zamierzam również usytuować polskie teksty kultury w kontekście globalnym (z czego wynika np. stosowanie amerykańskich terminów, które gdzieś tam staram się przekładać na język polski – np. *faction* zastępując fakcją). Zadaję np. pytanie: co działo się w Polsce w czasach promowania Nowego Dziennikarstwa²⁵? Zamiast doszukiwać się wpływów w książkach Kapuścińskiego, znajduję antycypacje w fabularyzowanych reportażach Andrzeja Brychta. Przedstawiam tzw. Nowe Nowe Dziennikarstwo²⁶, które z opóźnieniem pojawiło się w Polsce. Interesuje mnie poszerzanie granic reportażu, czyli naturalna konsekwencja zmiany dominanty kulturowej (hasłowo przywołam tu jako znaczące konteksty: model „społeczeństwa informacyjnego”, dominację autofikcji jako elementu kultury literackiej²⁷, rozwój dziennikarstwa obywatelskiego, a także wspomniane wyżej zjawiska wynikające z kryzysu dziennikarstwa papierowego, czyli autonomizację reportażu – jego wyzwolenie z prasowych łamów i wynikającą z tego beletryzację/upowieściowienie, – oraz odwrót od wąsko pojętych aktualności, które zagospodarowuje internet). Reportażystów o literackich ambicjach interesuje już nie tylko tzw. wielki reportaż, który ma szansę wejścia do piśmienniczego kanonu, ale również podyktowane zapotrzebowaniem rynkowym podbijanie obiegu popularnego-komercyjnego²⁸. To także strategia korporacji medialnych – za przykład niech posłużą Agora i wykorzystywanie przez wydawnictwo pisarskiego potencjału dziennikarzy (powieści kryminalne Głuchowskiego i Tomasza Pruska) oraz oficyna Od Deski Do Deski, założona przez Sekielskiego i promująca w Polsce tzw. powieść o prawdziwej zbrodni, z odwołaniem do dziedzictwa Trumana Capote’a.

*

Inspiracją do napisania tej książki była monografia Douga Underwooda *Journalism and The Novel*, przedstawiająca trzy stulecia relacji pomiędzy dziennikarstwem a powieścią, od 1700 do 2000 roku, na podstawie literatury brytyj-

²⁵ Podążam tutaj tropem Katarzyny Frukacz (taż, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk. Problemy adaptacyjne*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015, s. 49–51).

²⁶ Tak określa kontynuatorów Robert Boynton (tenże, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York 2005). Jak dowodzi, punkt ciężkości przeniesiony został z języka na sposób przeprowadzania researchu; powróć do tego wątku.

²⁷ Zob. np. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

²⁸ Używam określenia Marcina Rychlewskiego, do którego będę się jeszcze odnosić (tenże, *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii kultury*, Gdańsk 2013).

skiej i amerykańskiej. Swoją książkę Underwood kończy omówieniem Nowego Dziennikarstwa i kariery faksji, wskazując, że historia zatoczyła koło: dziennikarsko-literackie hybrydy nie są wynalazkiem dwudziestowiecznym, a o głoszoneym przez Clifforda Geertza „zmąceniu gatunków” można było mówić już u źródeł powieści. Stawia tym samym Daniela Defoe w jednym szeregu z przedstawicielami Nowego Dziennikarstwa – Tomem Wolfem czy Trumanem Capote’em, chcącym „sprzedać” fakt nie tylko w opakowaniu atrakcyjnym literacko, ale też dumnie włączającym fikcję w obręb dziennikarskiej relacji. Wymyślona przez Capote’a etykieta *nonfiction novel* („powieść niefikcyjna”) zdaniem Underwooda pasuje również do powieści Defoe *Moll Flanders* czy *The Storm*.

Nie są to oczywiście spostrzeżenia oryginalne. Wystarczy przypomnieć przetłumaczone na język polski *Narodziny powieści* Iana Watta (*The Rise of The Novel*, 1964)²⁹. Za prekursora uważa Watta Lennard J. Davis, kontynuujący jego badania w zainspirowanej badaniami Michela Foucaulta książce *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*³⁰, w której wprowadza termin *news/novel discourse* („dyskurs dziennikarsko-powieściowy”). W książce Underwooda atrakcyjna wydaje się całościowość ujęcia – niestety, niepozbawiona mielizn i uproszczeń. Dość wspomnieć, że kluczem doboru była dwuwarsztatowość pisarzy, którzy działali i w dziennikarstwie, i w beletrystyce. A że ten mariaż jest popularny, Underwood wymienia niemal cały ścisły kanon literatury anglojęzycznej³¹.

Książka Underwooda jest poznawczo wartościowa, ale to publikacja o charakterze popularyzatorskim, podana w formie historycznoliterackiego wykładu. We wskazywaniu wpływów i relacji dziennikarstwo–beletrystyka nie wychodzi on poza ogólniki (głównie dlatego, że nie analizuje tekstów), a przecież we wstępie wyznaczył sobie jako cel m.in. wskazanie, jak dziennikarskie doświadczenia pisarzy wpływają na ich działalność literacką³². Używa on określenia „powieść dziennikarska”

²⁹ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.

³⁰ L.J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996.

³¹ D. Underwood, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011. W apendyksie, mającym być pomocą dla badaczy kontynuujących temat, Underwood wymienia 300 nazwisk. O wyborze pisarzy, którymi zajmuje się w książce, pisze na s. 22, podając kryteria (np.: pisanie dla czytelnika popularnego w periodykach; tworzenie pod presją deadline’u; uświadomienie sobie konieczności klarowności komunikacji z odbiorcą; identyfikowanie się z rolą dziennikarza; uczestnictwo w dziennikarskim świecie; podzielenie dziennikarskiej misji działania w interesie społecznym; walkę z narzuconymi przez rynek prasowy sztancami komunikacyjnymi itp.). Zajmuje się on marginalnie również poetami, dramatopisarzami i autorami literatury dla dzieci, ale odśiewa sporo tekstów uznanych (arbitralnie) za „nie dość literackie” (wyjątek czyniąc dla autorów literatury kryminalnej i detektywistycznej) – s. 24.

³² Tamże, s. 13.

(*journalistic novel*), ale definiuje ją ogólnikowo: „literackie niefikcyjne lub semi-fikcyjne teksty prozatorskie osnute wokół realnych osób lub zdarzeń”³³. Zdarza się, że jako dziennikarskie kwalifikuje powieści prymarnie historyczne i prymarnie autobiograficzne, a przecież fakt uchwyczony przez reportera to nie to samo, co fakt historyczny czy dokument osobisty³⁴, choć dziś związane z nimi formy piśmiennictwa często nakładają się na siebie; będzie jeszcze o tym mowa³⁵.

Oprócz inspiracji Underwood dał mi wskazówkę, jak nie pisać tej książki. Być może bardziej atrakcyjna czytelniczo byłaby formuła: „Od Ignacego Krasickiego do Jacka Hugo-Badera”. Zrezygnowałam jednak z układu chronologicznego o funkcji prezentacyjnej i podzieliłam materiał na dwie części. W pierwszej, zatytułowanej *Negocjowanie gatunku*, rozbijam antynomie: beletrystyka/dziennikarstwo prasowe, fakt/fikcja, sensacja/interwencja, a wreszcie – powieść/reportaż. W drugiej, *Laboratorium gatunkowe*, przedstawiam wybrane odmiany powieści dziennikarskiej i reportażu upowieściowionego – powieść o prawdziwej zbrodni, biografię reporterską, reporterską pikareskę i parateatralny reportaż wcieleniowy, który można rozpatrywać w kontekście *body art*. Aranżowanie wydarzeń przez autora i wyeksponowany w tekstach motyw przebieranki uważam za przejawy kreatywnego fabrykowania faktów.

We wstępie do *Journalism and the Novel* Underwood zauważa, że w czasach naukowych specjalizacji nie jest jasne, jak analizować relacje dziennikarstwo–literatura, bo każdy badacz będzie je postrzegał przez pryzmat własnej dziedziny naukowej. Jako były dziennikarz ustawia się w pozycji transdyscyplinarnego interpretatora. Próbuję powtórzyć ten gest, jest to jednak książka przede wszystkim literaturoznawcza.

*

W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych relacje pomiędzy literaturą a dziennikarstwem są chętnie analizowane. Zwłaszcza w kontekście *literary journalism*, szczególnie popularnego obszaru studiów po nowodziennikarskim przełomie. Na zainteresowanie tą problematyką wpłynęło też uruchomienie kierunków dziennikarskich na uniwersytetach. W trakcie kwerend w Cambridge i Londynie zgromadziłam bogatą bibliografię, z której na język polski przetłumaczono tylko wspomniane wyżej *Narodziny powieści*. Zainspirowała mnie praca

³³ Tamże, s. 3.

³⁴ Określenie Romana Zimanda (*Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989).

³⁵ Bardziej teoretyczna jest druga publikacja Underwooda, *The Undeclared War between Journalism and Fiction: Journalists as Genre Benders in Literary History*, New York 2013. Ona też stanowi dla mnie punkt odniesienia.

The Novel and Society (1966), w której Diana Spearman polemizuje z Watterem, imputując mu m.in. męskocentryczny punkt widzenia. Najważniejszym impulsem była dla mnie lektura *Factual Fictions* autorstwa Lennarda J. Davisa – tę propozycję badawczą przedstawiam w kolejnym rozdziale. Podążając za nim kolejni teoretycy, koncentrując się już na literaturze późniejszej, np. Shelley Fisher Fishkin, którą badacz zainspirował do przyjrzenia się powieści amerykańskiej przez pryzmat relacji z dziennikarstwem (*From Fact to Fiction*, 1985; studia m.in. o Marku Twainie, Theodorze Dreiserze, Ernieście Hemingwayu; np. w przypadku Dreisera Fishkin pisze o uwrażliwieniu na kwestie społeczne, ale też – co ciekawe – uświadomieniu sobie czytelniczej „nośności” skandalu)³⁶. Istotnym aspektem studiów stał się też wpływ prasy sensacyjnej na beletrystykę. Marginalnie porusza tę kwestię Dallas Liddle w rozprawie *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain* (2009)³⁷. Badacz rozpatruje relacje dziennikarstwo–literatura w epoce śródwiktoriańskiej w kontekście teorii gatunków mowy Michaiła Bachtina, przedstawiając dynamiczną międzygatunkową interakcję i, na wzór Bachtinowskiego „upowieściowienia”, tworząc w odniesieniu do czasów Dickensa termin *journalisation* („uprasowienie”). Liddle rekonstruuje literacko-dziennikarski rynek ówczesnych czasów, a jego książka jest przykładem zasadnego ukontekstowania „prasowego” doświadczenia zapisanego w tekstach wybranych autorów. Na przykład czytając poemat epicki Elizabeth Barret Browning *Aurora Leigh* (1856), skupia się on na wersach o charakterze autotematycznym. Tekstowa *Aurora* wyznaje, że jest artystką, ale pisała też dla czasopism i tygodników, anonimowo, żeby nie splamić swojego imienia³⁸, co Liddle interpretuje jako wyraz wpisanego w ówczesną kulturę literacką artystycznego pięknięcia pomiędzy tymi dwiema formami piśmiennictwa. Z kolei na przykładzie Anthony’ego Trollope’a pokazuje, jak doświadczenia humorysty „Puncha” oraz paryskiego korespondenta i wydawcy „Cornhill Magazine” wpłynęły na jego beletrystykę³⁹, analizując pod tym kątem również wpływ pracy dziennikarskiej na pisarstwo Williama Makepeace’a Thackeraya (żywe portrety londyńskich dziennikarzy w *Dziejach Pendennis*). Inspiracją były dla mnie również książki Karen

³⁶ S. Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*, New York–Oxford 1985.

³⁷ D. Liddle, *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain*, Charlottesville 2009. Formuła „stylizacji na dokument” – informowanie o odnalezieniu rękopisu – też mogła mieć takie źródło; metatekst stanowił rodzaj alibi dla autora.

³⁸ Woryginalie: *holding up my name/ to keep it from the mud*.

³⁹ W ten sposób chętnie analizuje się zwłaszcza prace Dickensa i wpływ sprawozdań i szkiców w „The Morning Chronicle” oraz wydawania „Bentley’s Miscellany”, „Household Words” i „All the Year Round” na realistyczne przedstawianie środowisk i miasta w powieściach.

Roggekamp *Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth Century Newspapers and Fiction* (2005) i Phyllis Frus *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative* (1994). Ta druga wykazała, że rozróżnienie na dziennikarstwo i literaturę fikcyjną jest sztuczne. Traktując „literackość” nie jako kategorię estetyczną, a raczej sposób odczytania tekstu (ujęcie pragmatyczne), na przykładzie twórczości Stephena Crane’a i Ernesta Hemingwaya dowiodła, jak uprzedzenia wobec tekstu (przed-sądy) wpływają na tryb lektury.

W Polsce nie powstało żadne syntetyczne opracowanie tematu. O związkach literatury i dziennikarstwa pisze się w kontekście reportażu (zwłaszcza prób definiowania reportażu literackiego; do tego określenia odnoś się krytycznie w dalszej części książki). Jest oczywiście bogata bibliografia dotycząca literatury faktu, ale to temat ogólniejszy (wymienię tu m.in. Czesława Niedzielskiego *O teoretycznych tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż, powieść, reportaż*, choć jest to głównie przegląd wypowiedzi warsztatowych oraz stanowisk krytycznoliterackich, a nie przyjrzenie się ewolucji form i ich uwikłaniu w kulturę. Niedzielski pisze o recepcji form dokumentarnych oraz sporach wokół np. reportażu podróżniczego czy powieści naturalistycznej, nie próbując rozstrzygać problemów natury genealogicznej). Częstkowo zajmowali się interesującym mnie zagadnieniem badacze literatury pozytywizmu i Młodej Polski (by wymienić Jadwigi Sztachelskiej *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku* – o Bolesławie Prusie, Marii Konopnickiej, Adolfie Dygasińskim, Władysławie Reymoncie, ale głównie o ich reportażach. Właściwie wpływ na powieść Sztachelska omówiła wyłącznie w przypadku Prusa, pokazując, jak *Szkice warszawskie* przeniknęły do *Lalki*⁴⁰). Są studia o konkretnych prądach i pisarzach dziennikarskich, głównie Prusie, Sienkiewicz i Reymoncie, ale też o Józefie Ignacym Kraszewskim⁴¹. Próba całościowego spojrzenia na dziewiętnastowieczne „uprasowanie” polskiej kultury literackiej (używam określenia Liddle’a) jest książ-

⁴⁰ Najwięcej napisano o Prusowskiej publicystyce: J. Maciejewski, *Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa*, „Kwartalnik Prasoznawczy” 1957, nr 4; J. Kulczycka-Saloni, *Kronika Bolesława Prusa – tragikomiczna epopeja Warszawy*, „Polonistyka” 1962, nr 4; też, *Nad „Kronikami” Bolesława Prusa*, „Kronika Warszawy” 1971, nr 4; B. Bobrowska, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999; W. Sonczyk, *Bolesław Prus publicysta – redaktor – teoretyk prasy*, Warszawa 2000. Stan badań zreferowała Magdalena Czachorowska, zarysowując konieczne do podjęcia zagadnienia za pomocą pytań: „Czy wypowiedź dziennikarską i fabularną kształtują te same komponenty, czy język powieści, nowel i opowiadań jest może nie krańcowo, ale znacząco inny, może nieco (i jak) różni się od zapisu kronikarskiego. Innymi słowy: czy idiolekt pisarza realizowany jest inaczej w *Lalce*, a inaczej w *Kronikach*?” (taż, *Bolesław Prus jako dziennikarz – stan badań i perspektywy*, „Studia Językoznawcze” 2017, nr 16, s. 69–80).

⁴¹ B. Kosmanowa, *Dziennikarz i pisarz polityczny. Z badań nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań 2002.

ka Przemysław Pietrzaka *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*⁴². Jej autor (koncentrujący się głównie na „najbardziej dziennikarskim wśród pisarzy” i „najbardziej literackim wśród ludzi ówczesnej prasy”) podjął (zakończoną sukcesem) próbę analizy „literackości” i „prasowości” na konkretnym materiale piśmiennictwa dziewiętnastowiecznego. Ponieważ ten etap relacji dziennikarstwo–literatura został już rozpoznany, w książce się nim nie zajmuję, ograniczając się do „zmaćonej” literatury najnowszej, prezentowanej na tle przede wszystkim przełomowego z wielu powodów Dwudziestolecia. W odniesieniu do tego okresu ważne były dla mnie prace Krystyny Jakowskiej, która omawiała powieść reportażową i środowiskową w książkach *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* oraz *Międzywojenna powieść perswazyjna*. Odnoszę się też do rozpoznań Hanny Marii Małgowskiej wyłożonych w artykule *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (próba typologii)*. W kontekście prozy międzywojennej Małgowska pisze o „gatunkach reportażowo-dziennikarskich”. Proponując typologię inspiracji dziennikarskich, badaczka uwzględniła nie tylko zwrot ku faktowi, ale również intencję publicystyczną; podążam tym śladem. Nie mogłabym nie odnieść się do Zygmunta Ziłka *Wiek dokumentu* (1999). We wstępie przyznaje on, że problematyka dokumentu nie doczekała się poważnego opracowania naukowego, w którym uwzględniono by dzieje tego zjawiska od rewolucji naturalistycznej po współczesność. Takie ustanowienie cezury (naturalizm) uważam za redukcyjne. Ziłek zauważa zanik opozycji dokument–literatura, ale koncentruje się na wieku XX. Poza tym bierze pod lupę również pisarstwo autobiograficzne (nieprofesjonalne autobiografie chłopskie jako tło dla prozy Myślińskiego; dawanie świadectwa – obozowa literatura i Tadeusz Borowski). To książka o literackiej rehabilitacji dokumentu. Tylko w przypadku *Zdążyć przed panem Bogiem* autorstwa Hanny Krall wspomina on o zbliżeniu reportażu do poetyki powieści.

W ostatnich latach pojawiło się na rynku kilka podręczników akademickich i monografii, których redaktorzy dostrzegli potrzebę zagłębienia się w relacje literacko-dziennikarskie: *Dziennikarstwo a literatura XX i XXI wieku* pod redakcją Wojciecha Furmana i Jerzego Snopka, *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?* pod redakcją naukową Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Furmana i Snopka, a także wieloautorska monografia *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem. Relacje, interakcje, perspektywy* (zgrupowane w niej teksty dotyczą literatur różnych krajów).

Stanu badań nad reportażem nie uwzględniam, bo to odrębny temat. Wspomnę tylko o dwóch cennych publikacjach wydanych w 2014 i 2015 roku: Urszuli Glensk *Historii słabych* – pierwszej (!) monografii o reportażu w Dwudziestolecie – oraz Bernadetty Darskiej *Pamięci codzienności, codzienności pamiętania* (o reportażu w XXI wieku; jest to raczej esej interpretacyjny niż monografia).

⁴² P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017.

W kwestii tzw. reportażu literackiego i „literackości reportażu” (do tych określeń też odniosę się krytycznie) punktem odniesienia były dla mnie też prace Magdaleny Horodeckiej⁴³, osadzone w metodologicznym kontekście kulturowej teorii literatury. Do niektórych moich artykułów nawiązuje Edyta Żyrek-Horodyska w opublikowanej w 2019 roku książce *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (tu z kolei zastosowana została metoda geopoetyki). Polski reportaż nie został wyczerpująco opracowany teoretycznie, więcej jest praktycznych książek reportażystów niż prób syntezy. Pierwsza polska publikacja o dziennikarstwie wcieleniowym (głównie telewizyjnym)⁴⁴, o charakterze praktycznego podręcznika, nie genologiczna, została wydana dopiero w 2016 roku!

Powieść dziennikarska w ogóle nie doczekała się monografii. Co więcej, ta nazwa gatunkowa przestała być używana i reanimuje się ją (jeśli w ogóle) wyłącznie w kontekście młodopolskiej powieści popularnej (za sprawą Kolbuszewskiego⁴⁵), bez odwołania do funkcjonującej w badaniach anglojęzycznych etykiety *journalistic novel*. Chciałabym to zmienić.

*

Dziękuję prof. Jarosławowi Pluciennikowi, który jako redaktor naczelny „Zagadnień Rodzajów Literackich” zamówił u mnie przed laty hasło *Powieść dziennikarska*, dając impuls do studiów, których efektem jest ta książka. Jestem wdzięczna również prof. Grzegorzowi Gazdzie, który zaangażował mnie do zapoczątkowanego przez Stefanię Skwarczyńską projektu badań genologicznych, skutkującego *Słownikiem rodzajów i gatunków literackich* w dwóch wydaniach (a mam nadzieję, że będzie ich więcej). Dziękuję też Marcie Zdanowskiej za inspirujące rozmowy oraz Natalii Lemann i Agnieszce Izdebskiej za wstępne lektury. Specjalne podziękowania kieruję do Eweliny Karpowiak, mojej byłej magistrantki, która zaprojektowała świetną grafikę na okładkę. Jej kolażowe prace z wykorzystaniem zasobów domeny publicznej jako *ready-mades* wydały mi się bliskie tematowi książki. Za wskazówki dotyczące tłumaczeń jestem wdzięczna Andrzejowi Chomiukowi. Przede wszystkim jednak dziękuję Najbliższym – za motywację, chwile czytelniczey wolności i wyrozumiałość dla często nieobecnego duchem czytopisa.

⁴³ Zob. zwłaszcza: M. Horodecka, *Kulturowa historia reportażu. Od uniwersalizmu do relatywizmu kulturowego?*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 359–390, oraz też, *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 415–441.

⁴⁴ M. Wawer, M. Kuciel, *Reporter w przebraniu*, Kraków 2016.

⁴⁵ Choć, co ciekawe, Kapuściński określił tak powieść Trumana Capote’a. *Z zimną krwią*.

I

NEGOCJOWANIE GATUNKU

POMIĘDZY DZIENNIKARSTWEM A BELETRYSTYKĄ. PUNKT WYJŚCIA

Doug Underwood rozpoczyna swoją książkę o związkach powieści z dziennikarstwem od spostrzeżenia, że – w pewnym sensie – mamy dziś do czynienia z powrotem do źródeł. W czasach poprzedzających literackie kariery Daniela Defoe, Henry’ego Fieldinga, Jonathana Swifta i Tobiasa Smolletta¹, kiedy rodziła się tzw. powieść nowożytna² i kształtował się rynek prasowy, nie dostrzegano różnicy pomiędzy piśmiennictwem dziennikarskim a beletrystyką (takie pojęcie zresztą jeszcze nie istniało)³. Wspólne korzenie odsłania etymologia angielskiej nazwy gatunkowej *novel*, z łacińskiego *novella*: to, co nowe, *news*⁴. Zdaniem Underwooda dzisiejsze dziennikarstwo przypomina to osiemnastowieczne: redaktorzy, jak Joseph Addison i Richard Steele z „Tatlera” i „Spectatora”, poszukują kompromisu pomiędzy rozrywkowością i literackością, walcząc o zainteresowanie czytelnika⁵. Podejmę ten trop, próbując wstępnie rozpoznać sytuację w polskim polu dziennikarsko-literackim. Referując pokrótce hipotezy dotyczące narodzin powieści i rekonstruując siatkę pojęciową Nowego Dziennikarstwa, chcę stworzyć ramę do podejmowanych w kolejnych rozdziałach analiz tekstów i przedstawienia własnych gatunkowych rozstrzygnięć.

¹ Underwood nazywa ich *journalist-novelists* (dziennikarzo-powieściopisarzami) i *journalist-literary figures* (tenże, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011, np. s. 5, 8, 199).

² Tego nieprecyzyjnego określenia używa się dla odróżnienia jej od romansów, dla niektórych badaczy będących wczesną formą powieści (np. dla Pawła Bohuszewicza, którego stanowisko prezentuję w dalszej części książki).

³ Jak podaje Teresa Kostkiewiczowa, do upowszechnienia pojęcia przyczyniły się dopiero traktaty Charlesa Rollina z 1726 i Charlesa Batteaux z 1747 roku. Do Polski francuskie pojęcie *belles lettres* przyszło z zapożyczenia niemieckiego (*Beletristik*); T. Kostkiewiczowa, *Belles lettres*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 62). W Wielkiej Brytanii jako pierwszy użył tego określenia Swift w „Tatlerze” (1710); hasło *Belles lettres*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999, s. 79.

⁴ *Piece of News*; J.A. Cuddon, *Novel*, [w:] tamże, s. 560–563.

⁵ D. Underwood, *Journalism and the Novel*, s. 5.



Początkom powieści zaczęto się intensywnie przyglądać w latach 80.⁶ Te zainspirowane tezami Iana Watta (1964) badania wynikały już z połączenia optyki poststrukturalistycznej i marksistowskiej. Za przełomową książkę o narodzinach powieści uważa się *Factual Fictions* autorstwa Lennarda Davisa (1983)⁷, która zainspirowana została teoriami Michela Foucaulta i której autor wyszedł z założenia, że „powieściowość” i „prasowość” nie są stabilnymi kategoriami, a raczej polami dyskursywnymi, które konstytuują się w społeczno-historycznym procesie wymiany. Davis zauważa, że „powieść i dziennikarstwo są misternie ze sobą połączone, być może ściślej niż powieść i romans”⁸, a na kulturowe ugruntowanie rozróżnienia na „fakt” i „fikcję” wpłynęły po prostu uwarunkowania prawne (konieczność zróżnicowania poziomów wiarygodności: dowodów i poszlak)⁹, co doprowadziło do „izolowania od siebie form narracyjnych – nowin, powieści, historii – na podstawie ich domniemanego związku z prawdziwością”¹⁰. Zanim do tego doszło na początku XVIII wieku, piśmiennictwo (dydaktyczne, religijne, ballady czy „proza dziennikarska”) mieszało się w tyglu (Davis używa określenia *news/novel matrix*)¹¹. Gatunków nie definiowano ani przez ich odniesienie do „prawdziwości”, ani do „kreacyjności”. Natomiast prasowy zwrot ku aktualiom i zapotrzebowanie na opisywanie osób żyjących spowodował wyzwolenie od „tyranii przeszłości”.

Zbierając różne teorie początków powieści, Davis wyodrębnił trzy sposoby postrzegania problemu: ewolucyjną (jej zwolennicy uważają powieść za gatunek dominujący, do którego nieuchronnie prowadzą wszystkie wcześniejsze formy narracyjne), osmotyczną (zmiany społeczne znajdują odzwierciedlenie w kształcie form narracyjnych; do tej kategorii Davis przypisuje optykę Watta) oraz konwergencyjną (źródło powieści leży wszędzie – w esaju, romansie, tekstach historycznych i biograficznych itp.). Sam za Foucaultem – i w przyjętym przez niego rozumieniu – woli posługiwać się metaforą formacji dyskursywnej,

⁶ Temat nie został wyczerpany, czego dowodem może być zredagowany przez Davida Blewetta numer pisma „Eighteenth Century Fiction” z 2000 roku poświęcony właśnie teoriom początków powieści. Znalazły się w nim również prace rewizjonistek – Nancy Armstrong, Catherine Gallagher czy Deidre Lynch.

⁷ Powołuje się na nią m.in. Ryszard Nycz (tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993), a w *Teorii powieści za granicą* (1995) odnotowuje Henryk Markiewicz.

⁸ L.J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996, s. xxi (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty podaję w swoim tłumaczeniu).

⁹ To *casus* Mary de La Rivière Manley i jej zwrotu ku opowieściom romansowym, o czym piszę w kolejnych akapitach.

¹⁰ L.J. Davis, *Factual Fictions*, s. xxii.

¹¹ Tamże, s. 51.

mając na myśli zespół pisanych tekstów konstytuujących powieść (definiujących ją, ograniczających i opisujących)¹². Pole badawcze zostaje wówczas poszerzone o teksty ustaw, gazet i czasopism, reklamy, listy, rachunki czy ulotki. Takie wywiezione z prac Michaiła Bachtina podejście do genologii patronuje też pomysłowi autorów wydanego w 2013 roku w Polsce słownika *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*¹³.

Zajmując stanowisko w niekończącym się sporze „Cervantes czy Defoe”, Davis staje nie po stronie autora *Don Kichota*, którego porozumienie z czytelnikiem miało być ufundowane na orientacji w repertuarze romansowym, lecz Defoe; odbiorcy *Roxany*, czyli *szczęśliwej kochanki* „byli bardziej zaznajomieni z opowieściami o zbrodniarzach, które znajdowali w dziennikach lub tygodnikach¹⁴”. Głównym elementem fenomenologii czytania w XVIII wieku była – zdaniem Davisa – konfuzja wywołana faktograficzno-fikcyjnym charakterem przekazów. Tytułowe *factual fictions* – fikcje faktograficzne – odnoszą się właśnie do pierwszych powieści, uruchamiających w odbiorcy niepewność, „ambiwalencję” – nie wiedzą oni, czy czytają o zdarzeniach prawdziwych, czy też zmyślonych. Można w tym kontekście użyć określenia Henryka Markiewicza „pakt dyskursywnej labilności”¹⁵, które jeszcze w tej książce powróci.

Jak wyglądało literacko-dziennikarskie pole sprzed zróżnicowania dyskursów? Spróbuję je zrekonstruować na podstawie bogatej literatury przedmiotu. Europejskie związki literatury i dziennikarstwa rozpoczynają się w Anglii, przy londyńskiej Grub Street¹⁶ (dziś Miltona). Położona w dzielnicy Cripplegate, o najwyższym wskaźniku śmiertelności (podczas zarazy w 1665 roku zmarło tu w ciągu trzech miesięcy 6 tysięcy mieszkańców!), kojarzona była – słusznie – z biedą i przestępczością. Ceny były tu niskie, a warunki do życia kiepskie. Jak podaje Bob Clarke, w 1630 roku użyto nazwy tej ulicy po raz pierwszy w sensie nie geograficznym, lecz wskazującym na *hack writers* – najemnych pisarzy, produkujących pamflety polityczne, teksty nowinierskie i inne ulotne publikacje w celach zarobkowych¹⁷. Żyli, jak przystało na mieszkańców Grub

¹² Tamże, s. 7.

¹³ *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2013.

¹⁴ L.J. Davis, *Factual Fictions*, s. 13.

¹⁵ H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8, s. 5, 11.

¹⁶ W Anglii dlatego, że najwcześniej zniesiono tu cenzurę (wolność prasy ogłoszona została przez Izbę Gmin w 1695 roku). Dla porównania – we Francji do Wielkiej Rewolucji Francuskiej obowiązywała cenzura królewska. Zob. W. Wolert, *Szkice z dziejów prasy światowej*, red. S. Dziki, Kraków 2005.

¹⁷ B. Clarke, *From Grub Street to Fleet Street: An Illustrated History of English Newspapers to 1899*, Aldershot 2004. Samuel Johnson podaje w swoim słowniku z 1755

Street. Samuel Boyse, poeta i tłumacz, który pisywał dla „Gentleman’s Magazine”, prawdopodobnie został przejechany przez dorożkę, kiedy leżał pijany na ulicy. Parweniuse nie cieszyli się sympatią elitarnych literatów, którzy piętnowali pisarski leseferyzm. Samuel Johnson opisywał ówczesnego dziennikarza w „Payne’s Universal Chronicle” następująco: „[...] człowiek bez właściwości, który pisze w domu kłamstwa dla własnej korzyści. Nie potrzeba do tego ani geniuszu, ani wiedzy, ani krzepy. Ale brak wstydu i pogarda dla prawdy są absolutnie konieczne”¹⁸.

Hack writers byli często więzieni w Anglii za długi. Nigel Cross podaje, że w XVII wieku taki los spotkał Thomasa Dekkera, który zmarł w 1643 roku w Bristol Newgate, gdzie siedział za niezapłacony rachunek w kawiarni wynoszący 8 funtów¹⁹. W czasach Defoe więzienie za długi stało się ryzykiem zawodowym najemnych pisarzy. Henry Fielding, sędzia na Bow Street, osadził sporą część akcji *Amelii* (1751) w części Newgate dla dłużników i w tzw. *sponging houses* – hotelach, w których przebywali przed wtrąceniem ich do więzienia, by mieć szansę na porozumienie się z wierzycielami²⁰.

roku następującą definicję: „Początkowo nazwa ulicy nieopodal Moorfields w Londynie, zamieszкана w większości przez autorów krótkich historii, słowników i poezji ulotnej, stąd każdą mierną produkcję nazywa się *grubstreet*” (S. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, London 1775, wersja zdigitalizowana: johnsonsdictionaryonline.com/grubstreet/).

Hack writers – z ang. *hackney* (koń do wynajęcia, a później prostytutka). Pisarstwo uważane było wówczas za zajęcie dla geniuszy, ewentualnie hobby wykształconych mężczyzn i kobiet – wszystkich innych nazywano właśnie *literary hacks* (albo pisarzynami – *scribbles, dunces*) (N. Cross, *The Common Writer: Life in Nineteenth-century Grub Street*, London 1988, s. 90). W *Duncjadzie* (1742) skarykaturował ich Alexander Pope.

¹⁸ S. Johnson, *Idler*, „Payne’s Universal Chronicle”, 11.11.1758, cyt. za: B. Clarke, *From Grub Street to Fleet Street*, s. 9.

¹⁹ N. Cross, *The Common Writer*, s. 39.

²⁰ Epizod więzienny z powieści Tobiasa Smolletta *Roderick Random* zrobił ogromne wrażenie na młodym Charlesie Dickensie (ślady tej lektury zachowały się w *Davidzie Copperfieldzie*), którego temat zainteresował z powodów rodzinnych – jego ojciec został osadzony w Marshalsea, a autor *Malej Dorrit* w młodości zmuszony był do pracy w fabryce pasty do butów Warren’s Blacking Warehouse. Choć Dickensowi udało się zrobić karierę „od zera do milionera”, nie zapomniał on o traumatycznych doświadczeniach z dzieciństwa. Zaangażował się w pomoc innym pisarzom – działał w Royal Literary Fund. Z dokumentów tej dobroczynnej fundacji pomagającej „chudym literatom” wynika, że pomiędzy 1800 a 1838 rokiem ponad stu pisarzy prosiło ją o pieniądze właśnie na zapłacenie długów. Royal Literary Fund założono w Anglii w 1790 roku. Dickens dołączył do tej organizacji dobroczynnej w roku 1839. Historie, z którymi się stykał, dostarczały mu inspiracji do powieści (za: N. Cross, *The Common Writer*, s. 41).



Il. 1. Pomnik upamiętniający Daniela Defoe na londyńskim cmentarzu Bunhill Fields

Fot. Dawid Gibek

W okolicy Grub Street mieszkał i zmarł Daniel Defoe (1660–1731)²¹, który był również hack writerem²². Pisywał do broszur i gazet informacyjnych, a w 1704 roku zaczął wydawać własny periodyk „The Review” (na pomysł wpadł w celi więziennej, gdy odsiadywał wyrok za długi w słynnym Newgate). W tym samym czasie opublikował *The Storm*, uważany za pierwszą angielską książkę dziennikarską i prototyp reportażu. „Był naszym pierwszym wybitnym pisarzem, ponieważ był pierwszym świetnym dziennikarzem, a był znakomitym dziennikarzem, bo jego żywiołem nie była literatura, tylko życie” – napisał o nim Anthony Burgess²³. Zdaniem Jasona Solingera literacką zasadę prawdopodobieństwa wypracował on, pisząc w latach 1704–1713 dla ukazującej się trzy razy w tygodniu gazety „Review”²⁴.

²¹ Urodził się na rogu Fore Street, a zmarł na Ropemakers Alley.

²² Defoe – wzorcowy biznesmen swoich czasów – miał wiele mniej lub bardziej udanych pomysłów na zarobek: ubezpieczał statki, kupił farmę cywet, a nawet był tajnym agentem rządowym – zob. M.E. Novak, *Daniel Defoe. Master of Fictions*, New York 2001.

²³ A. Burgess, [Przedmowa], [w:] D. Defoe, *A Journal of the Plague Year*, ed. A. Burgess, Harmondsworth 1966, s. 15.

²⁴ J. Solinger, *Eighteenth-Century Journalism*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, New York 2006, t. 1, s. 239–242.





Il. 2. Daniel Defoe pod pręgierzem; publiczność pije zdrowie więźnia i podaje mu kwiaty. Źródło: ilustracja E. Crowe'a z „The Art Journal” z 1868 roku

© The Trustees of the British Museum

Jak zauważył Ian Watt, nauczył się wówczas formułować myśli w sposób zrozumiały dla szerokiego kręgu odbiorców: „Dziennikarstwu zawdzięcza Defoe [...] fakt, że jego powieści łatwo się czyta”²⁵. Underwood podkreśla, że sukces powieści Defoe był konsekwencją stosowania tych technik, które prowadziły w tamtych czasach do popularności prasy, wymieniając m.in: prostotę przekazu (unikanie ornamentacyjnego stylu i retorycznej kwiecistości), zwrot do odbiorcy z różnych klas społecznych i o różnych kompetencjach edukacyjnych i literackich (podyktowany również względami komercyjnymi – im więcej odbiorców, tym większe zyski), przedstawianie losów „zwykłych ludzi” i ich życiowych problemów, podtrzymywanie osobistej relacji z czytelnikiem i wykorzystywanie reputacji autora do celów promocyjnych²⁶. Maximillian E. Novak zwraca natomiast uwagę na to, że publikowanie w prasie i wigów, i torysów pomogło Defoe wypracować zasadę przyjmowania różnych punktów widzenia²⁷. Żeby napisać *The Storm*, dokumentarną powieść o katastrofie, która zabrała do 15 tysięcy ofiar, pisarz przeprowadził dziennikarski *research* – zamieścił w prasie apel z prośbą o kontakt świadków zdarzeń. Książka *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal* z 1706 roku była zapisem wywiadu przeprowadzonego z panią Bargrave, której ukazał się duch. Tworząc opublikowany w 1722 roku *Dziennik roku zarazy* (*Journal of a Plague Year*) – fabularyzowany raport na temat epidemii dżumy, która zdziesiątkowała ludność Londynu w 1665 roku – Defoe oparł się na źródłach (m.in. wykorzystując *bills of mortality* – tzw. rubryki śmiertelności), beznamietne, chronologiczne sprawozdanie, uzupełniając je o tabele zestawiające rosnące liczby ofiar. *Dziennik roku zarazy* ma narrację pierwszoosobową – opowieść toczona jest z pozycji świadka, który jest jednak postacią fikcyjną (H.F. jest rymarzem handlującym z kupcami zaopatrującymi angielskie kolonie w Ameryce).

Również fabułę swojej najbardziej znanej powieści – *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) – oparł Defoe na prawdziwej historii Alexandra Selkirka przedstawionej w książce Woodesa Rogersa *A Cruising Voyage Round the World* (1712)²⁸. Tytułową bohaterkę *Dół i niedół sławetnej Moll Flanders* pożyczył natomiast z tzw. kalendarzy z Newgate, prekursorskich wobec odmiany tematycznej powieści dziennikarskiej: powieści

²⁵ I. Watt, *Narodziny powieści, Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 120.

²⁶ D. Underwood, *Journalism and the Novel*, s. 46–47.

²⁷ M.E. Novak, *Daniel Defoe*, s. 506.

²⁸ Woodes Rogers był kaperem, który pomagał walczyć z piractwem na Karaibach. To on w 1709 roku odnalazł szkockiego marynarza Alexandra Selkirka na bezludnej wyspie. Na przełomie XVIII i XIX wieku utrwaliło się przekonanie, że Defoe ukradł rękopis Selkirka pod pozorem chęci poprawienia go i oddania do druku (ten wątek żerowania pisarza na cudzej historii eksploatuje współcześnie J.M. Coetzee w powieści *Foe*). Defoe mógł znać historię z artykułu Richarda Steele’a opublikowanego w „The Englishman” w grudniu 1713 roku.

o prawdziwej zbrodni (*true crime novel*; piszę o niej w drugiej części książki). Defoe mógł czuć się w tej tematyce swobodnie, bo doniesienia „więzienne” pisywał do „Applebee’s Journal” (np. o zbrodniach i egzekucji Jacka Shepparda).

Badacze są zgodni co do tego, że Defoe wyprzedził intuicję w doborze tematów epoki. Cechowało go „fenomenalne tempo pracy, zmysł wypatrzenia tematów »biorących« z każdej dziedziny, zwłaszcza takich jak historie z duchami, odkrycia naukowe, pikanteria obyczajowa, egzotyczne podróże. Kojarzymy to wszystko z amerykańskimi redakcjami XX w.”²⁹.

*

W XVIII wieku w Anglii prasa uniezależniła się od państwa i skomercjalizowała. W Rzeczypospolitej natomiast w latach 1729–1791 panował system koncesyjny. Prawo do publikacji gazet „seryjnych” wydawano na zasadzie monopolu zgromadzeniu zakonnemu lub wybranej osobie. Przywilej zyskali początkowo pijarzy, następnie przeszli go jezuici³⁰.

O ile początki powieści angielskiej wyznacza wywodzący się z Grub Street Daniel Defoe, postać bardzo barwna i nie do końca etyczna, sprzedawca ubezpieczeń na statkach, królewski szpieg (dla Williama III), handlarz winem, tytoniem, pończochami i mięsem, właściciel farmy cywet, czyli zwierząt futerkowych podobnych do tchórzofretek, o tyle w Polsce za prekursora uważany jest książę biskup warmiński Ignacy Krasicki (1735–1801)³¹. Tak ujął rzecz Roman Kaleta,

²⁹ P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1986, s. 280.

³⁰ Jak pisze Jerzy Łojek, o odebraniu pijarom licencji zadecydował chochlik drukarski. W 1736 roku w wiadomości o porodzie królowej Marii Józefy źle przeniesiono wyraz i zamiast „królowa” w gazecie figurowała „krowa” (J. Łojek, J. Myśliński, W. Władysław, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 199, s. 16).

³¹ Bardziej „defoe’owski” był Jan Potocki (niestety, piszący po francusku), „niesfor-ny poddany” Stanisława Augusta Poniatowskiego (J. Ryba, *Stanisław August Poniatowski i jego niesfor-ny poddany – Jan hrabia Potocki*, „Wiek Oświecenia” 1999, nr 15, s. 247–255), etnograf, podróżnik, egiptolog (np. *Podróż do Turcji i Egiptu*, 1789), a także wydawca prasy prywatnej, sprytnie omijającej cenzurę (tygodnik „Journal Hebdomadaire de la Diète”, konkurujący z gazetą Łuskiny, relacjonujący obrady Sejmu Wielkiego i podający ciekawsze nowiny zagraniczne). Potocki „[...] miał jeden pomysł na życie: był ciekawy świata. Wyruszał w dalekie podróże, by obserwować życie odległych ludów. Badał dzieje Słowiańszczyzny. Notował, szkicował, zapisywał. Sypiał w namiocie, cierpiał niewygody, narażał się na niebezpieczeństwa. [...] Ubierał się w kontusz, gdy jego głowę zaprzętały sprawy polskie, a w narodowy strój czerkiesów, gdy badał zwyczaje ludów wschodnich. Był wolnym duchem” – pisze Bogumiła Kaniewska (*Wprowadzenie*, [w:] *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, Poznań 2017, s. 5, 9), sytuująca *opus magnum* Potockiego, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, w kontekście twórczości Lawrence’a Sterne’a.

dostrzegając w *Prekursorach Oświecenia* (1953) „uderzającą analogię” pomiędzy początkami powieści angielskiej i polskiej³². W Anglii pierwsze tygodniki moralne pojawiły się w 1709 roku, 10 lat później wydano *Robinsona* autorstwa Daniela Defoe, 17 – *Podróże Guliwera* pióra Jonathana Swifta. W Polsce *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* ukazały się 13 lat po zejściu z prasy drukarskiej pierwszych „Monitorów” (1763–1776). Tyle tylko, że Defoe wydawał też własne broszury i bywał kronikarzem. To nie rozbudowane eseje ze „Spectatora” wpłynęły na jego pisarstwo i pozycję kronikarza półświatka. Na przykład londyński dziennik „Daily Post” (1719–1771), w którym publikował, to gazeta, a nie pismo moralne³³; zamieszczane w nim były teksty informacyjne o tematyce np. politycznej i handlowej³⁴. Tymczasem, jak dowodzi Czesław Niedzielski, w polskiej publi-

„Ucieczka od formy”, o której wspomniała Kaniewska, powoduje genologiczną niejednoznaczność. Roger Caillois (*Dzieje człowieka i książki. Hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, przeł. L. Kukulski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967) uznał *Rękopis* za powieść fantastyczną, gotycką (z tą tezę polemizuje François Rosset, wskazując, jak komizm niweluje grozę (tenże, *W muzeum gatunków literackich. Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 1, s. 47–68). Juliusz Kleiner widział w nim romans awanturniczy, powieść łotrzykowską, romans historyczny, powieść wschodnią i opowieść o duchach. Zob. też K. Bartoszyński, *Rękopis znaleziony w Saragossie – „Szkatułka” i powieść*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, Warszawa 2005; M. Otorowski, *Koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad Rękopisem znalezionym w Saragossie*, Warszawa 2008; L. Ludorowski, *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*, Lublin 1992, s. 21–22).

³² R. Kaleta, M. Klimowicz, *Prekursorzy Oświecenia*, Wrocław 1953, s. 160. Zofia Sinko sugeruje, żeby nie przeceniać angielskich wpływów (Defoe czy Swifta), a głównej inspiracji szukać w literaturze francuskiej (Volter, Jean-Jacques Rousseau) (taż, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 65).

³³ W „Monitorze” (o charakterze, przynajmniej początkowo, programowym – wyrażającym idee promowane przez środowisko Stanisława Augusta) publikowano rozbudowane eseje o charakterze np. reformatorskim (prawo) czy moralistycznym (obyczaje), a także utwory poetyckie i inne formy literackie o rodowodzie antycznym (np. dialogi). Zwrócono uwagę na częste przedruki ze „Spectatora” (Z. Sinko, „Monitor” wobec angielskiego „Spectatora”, Wrocław 1956). O początkach polskiej prasy syntetycznie piszą Łojek, Jerzy Myśliński i Wiesław Władyka (*Dzieje prasy polskiej*). O „Monitorze” – zob. wstęp Elżbiety Aleksandrowskiej do wyboru Biblioteki Narodowej („Monitor” 1765–1785. *Rekonesans dziejów redakcji i ideologii*. Wstęp, [w:] „Monitor” 1765–1785. Wybór, Wrocław 1976) oraz cykl publikacji badawczy pod wspólnym tytułem *Z warsztatu bibliografa „Monitora”* ogłaszanych w „Pamiętniku Literackim”. Tam – stan badań na ten temat.

³⁴ Kiedy zaczął się ukazywać „Daily Post”, w Londynie był tylko jeden periodyk, „Daily Courant”. W odredakcyjnym wstępie postulowano niezależność partyjną

cystyce oświeceniowej zdecydowanie przeciwstawiano „autentyzm sprawozdawczy” i „autentyzm formacji powieściowych”³⁵, a gest ten miał charakter wartościujący: „relację gazeciarską” uznawano za synonim tandety. Przypomnijmy, że w czasie rozkwitu „Monitora” ukazywała się prorosyjska i anty oświeceniowa „Gazeta Warszawska”, wydawana przez byłego jezuitę (w 1773 roku zlikwidowano zakon) Stefana Łuskinę³⁶, a prenumerowana przez Stanisława Augusta Poniatowskiego³⁷. Krasicki dostrzegał różnicę pomiędzy pismem moralnym a gazetą, pozycjonując się w opozycji do „gazeciarzy”, którzy powinni wyłącznie informować:

Cel gazeciarza ten być powinien, iżby jak najdokładniej, a zarazem i jak najzwężlej rzeczy opisywał, przywiązując się jedynie do tego, co wiadomości publicznej godne. Ma się strzec własnych domysłów i uwag: dać materią i wstęp powinien do uwagi, a nie sam czynić dysertacje. Lepiej albowiem naonczas, aby księgę statystyczną napisał i został autorem niżeli opowiadaczem³⁸.

Zdaniem Kalety to felieton, nowela, esej stanowią „młodzieńcze formy powieści”; z takiego myślenia wyrasta używane w polskiej genologii pojęcie „powieść dyskursywna”³⁹. Wydaje się, że twórczość Krasickiego wypływa raczej z autobiografistyki i publicystyki promującej intelektualne wzorce epoki niż dziennikarstwa. Jerzy Snopek uznał, że „pierwsza polska powieść to paramiennik”, notując:

Książka stała się wydarzeniem kulturalnym. Nietrudno to zrozumieć. Wyobraźmy sobie ówczesnych czytelników, którzy w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*

i religijną: „*Our Business is to give an Account of the News, Foreign and Domestick, in the best and clearest Manner we Can*” (podają za: P.R. Backscheider, *Daniel Defoe: His Life*, Baltimore–London 1989, s. 459).

³⁵ C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966, s. 20.

³⁶ J. Łojek, *Prasa dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, s. 18.

³⁷ Łojek objaśnia tę królewską sympatię „bałwochwalczym kultem” Katarzyny II na łamach „*Gazety Warszawskiej*” (tamże, s. 19).

³⁸ Cyt. za: R. Kaletą, M. Klimowicz, *Prekursorzy Oświecenia*, s. 64.

³⁹ Inaczej również powieść–traktat. Tak lokowano *Pana Podstolego*; o różnych sposobach gatunkowego etykietowania dzieła Krasickiego pisze Piotr Żbikowski, który uważa tekst za *speculum*, zwierciadło (*Sytuacja startowa polskiej powieści, czyli o strukturze genologicznej „Pana Podstolego”*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004). Taką etykietą bywają opatrywane barokowe *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* autorstwa Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Pojęcie powieści dyskursywnej wskrzesza w *Poetyce powieści niefabularnej* Bogdan Owczarek, umieszczając ją w horyzoncie powieści niefabularnej, obok prozy serialnej i instrospektywnej.

znajdowali znajome im z życia figury, zdarzenia i scenerie, poznawali w krzywym – zresztą nie nazbyt – zwierciadle organa rodzimego wymiaru sprawiedliwości [...]”⁴⁰.

Kim ten czytelnik był? Przedstawicielem „wyższego towarzystwa warszawskiego”⁴¹, człowiekiem dobrze obeznanym we współczesnej literaturze europejskiej, a nie odbiorcą kalendarzy czy *Nowych Aten* autorstwa Benedykta Chmielowskiego. „Monitor” miał czytelnika ekskluzywnego, rekrutującego się ze środowiska literackiego związanego z dworem Stanisława Augusta Poniatowskiego⁴² (a więc członków „republik literackiej”). Był pismem programowym („antysarmackim”), adresowanym do średniozamożnej szlachty, nie do właścicieli manufaktur i kupców. Zofia Sinko w studium porównującym „Monitora” ze „Spectatorem” zauważa:

Uprawiający obyczajowy ogródek mieszczaństwa „Spectator”⁴³ może sobie pozwolić na obszerną analizę i krytykę wszelkich subtelnych odcieni ułożenia i towarzyskiej oglądy [...]. „Monitor”, **wychowujący obywatelsko i obyczajowo naród szlachecki** [podkr. – I.A.-B.], ograniczy się na ogół do spraw i przywar najtypowszych i najistotniejszych⁴⁴.

Przekonujące wydają się rozpoznania Jana Kotta⁴⁵, który zauważył, że w Polsce nie powstała „nowoczesna powieść realistyczna”⁴⁶ w rodzaju *Roxany* Defoe (czy, dodajmy, opowieści o Robinsonie „zakładającym kapitalizm” na wyspie⁴⁷

⁴⁰ J. Snopek, *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*, Warszawa 1999.

⁴¹ Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, Wrocław 1968, s. 95.

⁴² J. Łojek, *Prasa dawnej Rzeczypospolitej*, s. 20.

⁴³ Pojawiający się nie w wiejskim dworku, ale „w klubach, kawiarniach, na giełdzie, w parku i na ulicy” (Z. Sinko, „Monitor” wobec angielskiego „Spectatora”, s. 22).

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Ukierunkowane ideologicznie, co dobrze pokazuje artykuł Mariusza Zawodniaka (*Klasyki literatury i klasycy marksizmu. Dwa w jednym*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, t. 1, *Tradycja, kult, rytuał*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimiuk, Warszawa–Kraków 2011, s. 13–20). Szkic Jana Kotta o Defoe opublikowany w „Przekroju” kończy apel o to, żeby w Ludowej Polsce zaczęto czytać *Moll Flanders*.

⁴⁶ Kott zauważa wręcz, że żaden z historyków nie zapytał, dlaczego „polskie oświecenie nie stworzyło powieści” (tenże, *O nową syntezę polskiego Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1950, nr 3–4, s. 629).

⁴⁷ J. Kott, *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wokół literatury*, Warszawa 1991. Przypomnijmy, że w interpretacji Watta Robinson jest przykładem *homo economicus*, skoncentrowanym na korzyściach materialnych, co Watt wyprowadza z purytańskiego wzorca (praca jako wartość duchowa) (tenże, *Narodziny powieści*, s. 63–71).

– niektóre elementy dzieła Defoe Krasicki pożyczył wprawdzie do biografii Doświadczyńskiego⁴⁸, ale powieści, którą uważano w Polsce za przeznaczoną dla młodzieży, nie polecał⁴⁹). Jej narodziny blokowała słabość mieszczaństwa. Jak pisze Kott,

[a]by powieść taka powstała, musiałby Doświadczyński dostać się do miasta – obojętne, jako lokaj czy jako urzędnik Rady Nieustającej, mógłby również terminować u któregoś z facjendarzy warszawskich, odwiedzać ustronne dworki na Grzybowie czy na Nalewkach, bywać na redutach u księcia Michała Lubomirskiego i poprowadzić miłosną intrygę z którąś z aktorek trupy włoskiej albo pierwszego polskiego teatru. Pan Podstoli nie był w Warszawie, a przynajmniej nie w takiej roli⁵⁰.

Wtóruje Kottowi Zofia Sinko, pisząc o Doświadczyńskim: „bohater szlachecki, mało zindywidualizowany, dość bezwolny i zgoła niepodobny do przedsiębiorczych i krwistych bohaterów angielskich”⁵¹.

Lennard Davis słusznie podkreśla, że zauważanie w narodzinach gatunków ponadnarodowego fenomenu jest uproszczeniem zamazującym kwestię lokalnej odmienności form literackich. Narodziny powieści w Anglii, we Francji i w Hiszpanii związane było z powstaniem klasy średniej i industrializacją⁵². Jak to wyglądało w Polsce? Szczęśliwie dysponujemy świadectwem spojrzenia z zewnątrz, w dodatku – Anglika. W 1778 roku z wizytą w Polsce bawił dyplomata i kupiec Nathaniel William Wraxall. W podróжных zapiskach zanotował:

Na marginesie – sukces powieści Defoe spowodował wysyp robinsonad, a jednym z podawanych przez Sinko przykładów jest *Rozbicie okrętu*, czyli *Przypadki P. Piotra Viaux rodem z Bordo* Josepha-Gasparda Dubois-Fontanelle’a: „Jeśli Robinson dla uchronienia się od głodu siał zboże i piekł chleb, to pan Viaux zmuszony został do zjedzenia swego niewolnika-Murzyna, dodajmy, że mimo wyrzutów sumienia konsumentów Murzyna spożyto z dużym apetytem” (Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, s. 231).

Przygody Robinsona przetłumaczono na język polski w 1769 roku. O zapożyczeniach fabularnych i różnicach wynikających z odmienności kontekstu społecznego – zob. Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 62 i nast.

⁴⁸ Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 62–63.

⁴⁹ Za: tamże, *Powieść zachodnioeuropejska...*, s. 231.

⁵⁰ J. Kott, *O nową syntezę polskiego Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 41 (304), s. 617–641.

⁵¹ Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 59.

⁵² „Bohaterowie Defoe byli plebejscy i demokratyczni. Ich przypadki i losy rozgrywają się w rzeczywistym osiemnastowiecznym świecie, wśród realiów codzienności: ilustrowały opłacalność i przydatność rzetelnych mieszczańskich cnót i przymiotów” – tamże, s. 18.

[Ś]redni stan obywatelski, kupcy, rzemieślnicy czy mechanicy są tak nieliczni i tak mało ważą, że można ich uznać za nieistniejących. W kraju, w którym handel jest tak wymarły, manufaktury (wyjąwszy najkonieczniejsze) niemal nieznanne, przemysł i rzemiosło pozostawiono własnemu losowi i tylko jako tako dba się o pracę na roli, stan średni musi z konieczności wymierać i tracić znaczenie⁵³.

Tropiący polską literaturę mieszczańską (wziętą w cudzysłów) XVI i XVII wieku Witold Wojtowicz zauważa:

Kultura szlachecka była kulturą rustykalną, podobnie jak kultura mieszczan, nierzadko wykonujących funkcje rolników, czy, tym bardziej, kultura chłopów. Rzeczpospolita jeszcze w XVIII wieku była społeczeństwem wiejskim, na wsi i w małych miasteczkach o rolniczym charakterze mieszkało w tym czasie ponad 90 procent ludności⁵⁴.

Nie wiem, czy możliwa by była odbrażwiająca biografia Krasickiego i czy w ogóle jest co odbrażwiać; zgromadzone przez Ludwika Bernackiego materiały do biografii biskupa na to nie wskazują⁵⁵. Kottowi, który poszedł szlakiem Watta, udało się zarysować prywatny portret poety: łakomczucha i kolekcjonera, który zbierał cebulki tulipanów, angielskie krzesła, porcelanę, starodruki, medaliony, a najbardziej lubił czekoladę⁵⁶. Z książki Zbigniewa Golińskiego, rekonstruujuącego dzieje autora *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* głównie z jego listów, wyłania się natomiast pomnikowy obraz „pisarza, wychowawcy, sędziego dobrego smaku, osobistości promieniującej wielostronnymi talentami”, który błyskawicznie piął się po drabinie awansu, zmieniając „czarną rewerendę na fiolety”, a wreszcie – zasiadając na krześle senatora i zawieszając order na szyi⁵⁷. W polityczne awantury się wciągać nie dawał. Jezuicką szkołę, która ukształtowała we Lwowie

⁵³ W.N. Wraxall, *Wspomnienia z Polski*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 505. Ten trop znalazłam w monografii Henryka Domańskiego, *Polska klasa średnia*, Toruń 2012.

⁵⁴ W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2012, s. 77.

⁵⁵ Bernacki publikował na łamach „Pamiętnika Literackiego” notatniki i tekę redakcyjną Krasickiego z objaśnieniami (L. Bernacki, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 30 i nast.).

⁵⁶ „[...] ze wszystkich spraw tego świata najczęściej w listach Krasickiego mowa jest o czekoladzie. Z wanilią lub bez, produkcji jezuitów lub też ze świeckiej fabryki, rzymskiej albo warszawskiej proveniencji [...]” (J. Kott, *Gorzki Krasicki*, „Twórczość” 1964, nr 7, s. 44. Również w: tenże, *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964, s. 5).

⁵⁷ Z. Goliński, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1979. Posiłkuję się odautorskim blurbem na skrzydełku okładki.

młodego Krasickiego, Goliński przyrównuje do gorsetu: „Styl ćwiczeń szkolnych był jakby umundurowaniem szlacheckim z jezuickiej fabryki”⁵⁸, a „napuszonosc konwencji” i urzędowość były charakterystyczne dla komunikowania się „socjety”. Był to zgoła inny wzorzec stylistyczny niż opowieści przestępców, którymi karmił się Defoe. Faktem jest – to podajmy za Jerzym Ziomkiem, który gorliwie te zależności tropił⁵⁹ – że niektóre z pomysłów zrealizowanych przez Krasickiego w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* zostały najpierw zarysowane w „Monitorze” w formie szkiców do rozpisania. Na marginesie warto dodać, że spostrzeżenie Zofii Sinko o konieczności zbadania zagadnienia związku powieści z uprawianymi w oświeceniu na łamach prasy czasopism obrazkami obyczajowymi, portretami i opowiadaniem, które „nie zostało poddane dokładniejszej analizie”, pozostaje aktualne. Wciąż otwarte jest pytanie o wpływ „małych form epickich” publikowanych w „Monitorze” na początki polskiej powieści⁶⁰.

Druga droga to poszukiwanie źródeł polskiej powieści nie w dziennikarstwie, ale w romansie⁶¹ (a więc metoda, którą Davis nazwał ewolucyjną); dawniej nazywano zresztą romanse „powieściami staropolskimi”, mając na myśli wszelkie fabuły powstałe przed Krasickim⁶². Wraca do tego spojrzenia Paweł Bohuszewicz, uznający romans za archaiczną nazwę powieści, a nie poprzedzającego ją gatunku, a w konsekwencji utożsamiający romans z powieścią⁶³ i podważający przyjmowaną

⁵⁸ Tamże, s. 34.

⁵⁹ J. Ziomek, Ignacego Krasickiego „*Historia na dwie księgi podzielona*”, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 41 (2), s. 329–379.

⁶⁰ Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 455. O związku *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* z rzeczywistością oraz „przedłużaniu” podejmowanych w nich zagadnień na łamach prasy (np. Martnotrawski z „Monitora” 1765, nr 28 to „sobowtór” Doświadczyńskiego) pisał Przemysław Mączewski – *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki. Szkic literacki*, „Pamiętnik Literacki” 1904, nr 3, s. 33–54.

⁶¹ Pseudohistorycznym (w „historyjach” o Aleksandrze Wielkim i innych) oraz miłosno-przygodowym; zob. T. Michałowska, *Romans*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. też przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998, s. 826–828.

Cytując definicję romansu napisaną przez Krasickiego („nazwisko historii bajecznych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających” – I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, t. 2, Warszawa 1781, s. 454–455), Zofia Sinko wskazuje, że ludzie oświecenia nie cenili romansów, odrzucając je jako „historie nieprawdziwe” (Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 7–8).

⁶² Na przykład: J. Krzyżanowski, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Kraków 1926.

⁶³ „[R]omans jest powieścią, ale i powieść – w pewnym sensie – jest romanssem” (P. Bohuszewicz, *Od „romansu” do powieści*, Toruń 2016, s. 32). Bohuszewicz odnosi się do książki Barbary Fuchs *Romance*, w której autorka „romansowo” analizuje *Odyseję*.

przez większość staropolan za cezurę datę wydania *Mikołaja Doświadczynskiego przypadków*⁶⁴. Wydaje się, że ważne jest jednak to, aby nie traktować staropolskich romansów jako monolitu (co pozwoli zapobiec krytykowanemu przez Bohuszewicza postrzeganiu romansu i powieści jako zjawisk antytetycznych⁶⁵). Obok globalnych „historyj” o Aleksandrze Wielkim i pełnych cudowności opowieści o Meluzynach i Magielonach pojawiały się przecież teksty takie jak *Historyja prawdziwa o przygodzie żalösnej księżęcia finlandzkiego Jana i królowny polskiej Katarzyny* autorstwa koadiutora (zastępcy) biskupa warmińskiego Marcina Kromera⁶⁶ (opublikowana w 1570 roku w oficynie Mikołaja Szarffenbergera). Zdaniem Jakuba Małłka jest to „pierwsza polska historia Szwecji z XVI wieku”, którą czyta się dziś jak „najlepszą książkę przygodową czy świetny reportaż”⁶⁷, nazywana też „pierwszą polską powieścią”. O kłopotach z klasyfikacją świadczy spostrzeżenie Jerzego Ziomka, który z wahaniem uznał dziełko Kromera za „romans pseudohistoryczny” (opowiadający „o znanych postaciach czy wydarzeniach w taki sposób, że wokół szczupłej liczby faktów historycznych gromadzono nieproporcjonalnie wielką liczbę wydarzeń fikcyjnych, które miały zajmować uwagę czytelników niezwykłością”⁶⁸),

Sam jednak przyjmuje stopniowalną, ewolucyjną (jak określiłby to Davis) metodę poszukiwań, oznajmiając, że *Kolloander* jest po prostu w mniejszym stopniu powieścią niż *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*.

⁶⁴ Zwracając uwagę na to, że przed okresem stanisławowskim większość „dużych form narracyjno-fikcjonalnych” była tłumaczeniami lub parafrazami tekstów obcojęzycznych, zadaje jednak pytanie, dlaczego za pierwszą polską powieść nie uważa się *Przydatku do uwag zupełnemu stanowiących się szczęściu służący etc. osobliwy, przez tego, co i przed tym Podgórzanina Ich Mciów Kawalerów ciekawości i pożytkowi poświęcony, to jest listów rozlicznych do delikatnej o pozwoloną przyjaźń negocjacyji służących tomików dwóch autorstwa Pawła Zatorskiego z 1746 roku*, którego publikację Mieczysław Klimowicz nazwał „narodzinami romansu listownego” (podkreślając: „Sześć lat po *Pameli Richardsona!*”, ale też pisząc o „stylu dworskim” – M. Klimowicz, *Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1958 nr 4, s. 391). Za „pierwszą polską powieść w listach” uważa *Przydatek Zatorskiego* również Iwona Maciejewska (*Miejsce „Przydatku do uwag” Aleksandra Pawła Zatorskiego w procesie kształtowania się języka polskiej prozy powieściowej*, „Prace Językoznawcze” 2008, nr 10, s. 159–170).

⁶⁵ P. Bohuszewicz, *Opozycja „romans” – powieść wobec problemów historii literatury*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 42–64.

⁶⁶ Tekst opublikowany anonimowo, są różne domysły w sprawie autorstwa, zob. S. Grzeszczuk, *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, t. 2, Warszawa 1997, s. 54 i nast.

⁶⁷ J. Małłek, [Wstęp:], [w:] M. Kromer, *Historyja prawdziwa o przygodzie żalösnej księżęcia finlandzkiego Jana i królowny polskiej Katarzyny*, Olsztyn 1974, s. 6. Drugie wydanie poprawione – Olsztyn 1983. Zob. także: tenże, *Pierwsza polska historia Szwecji z XVI stulecia*, [w:] K. Mikulski, *Miedzy wielką polityką a szlacheckim partykularzem*, Toruń 1993.

⁶⁸ R. Leszczyński, *Romans pseudohistoryczny*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 956.

doprecyzowując jednak, że – jako dotyczące wydarzeń autorowi współczesnych – do tej kategorii „właściwie nie należy, choć posługuje się tradycyjnymi motywami przygodowymi”⁶⁹. „Nikła domieszka składników fikcyjnych” skłoniła Juliana Krzyżanowskiego do zakwalifikowania *Historii* do „szkiców historycznych”, a nie „powieści” (w sensie – „romansów”⁷⁰). Powiedzielibyśmy dziś o tym tekście: reportaż, bo przecież pracę reporterską Kromer wykonał – przytacza listy, dokumenty, własną korespondencję z Katarzyną Jagiellonką. „Romans ni to historyczny, ni to współczesny, który [...] stoi na pograniczu i historii, i publicystyki”⁷¹ – zauważono brak właściwego dla postawy historyka dystansu czasowego, wówczas uważany za mankament.

Zwracając uwagę na zależność pierwszych polskich powieści od wzorców angielskich i francuskich, Zofia Sinko pisze:

Należy [...] przypuszczać, że formowanie się struktur stylistyczno-językowych i kompozycyjnych powieści polskiej związane było z doświadczeniami wcześniej funkcjonujących gatunków prozatorskich, takich jak relacja historyczna (np. w zakresie sposobów prezentacji sylwetki bohatera), pamiętnik (w zakresie relacji o zdarzeniach), romans (budowa fabuły), proza dyskursywna i moralistyczna (elementy rezonerskie) [...] ⁷².

Jest to więc ujęcie, które Davis nazwał konwergencyjnym, ale za znaczący uznając brak w wyliczeniu tych prototypów próz gazetowych.

Podstawą rekonstrukcji polskiego odpowiednika Grub Street – czy, jak to ujął Lennard Davis, rekonstrukcji *news/novel discourse* – mogłaby być lektura tzw. prymitywów prasowych⁷³ – twórczości okolicznościowej i rymowanych nowin, pieśni i druków informacyjnych⁷⁴, dotyczących głównie spraw politycznych i wojennych,

⁶⁹ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1998, s. 130.

⁷⁰ J. Krzyżanowski, *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 151.

⁷¹ Za: J. Małek, *Pierwsza polska historia...*, wyd. 2, s. xxix.

⁷² Z. Sinko, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 2006, s. 455.

⁷³ Na temat „pierwocin prasowych” zwrócił jako pierwszy uwagę Feliks Bentkowski w 1814 roku (*Historia literatury polskiej*). Nad terminologią pochylił się Konrad Zawadzki, proponując nazwę „gazeta ulotna”, którą zdefiniował następująco: „[...] pisany wierszem lub prozą druk, niewielkiej przeważnie objętości, zawierający jedną lub kilka aktualnych wiadomości z kraju i zagranicy, treści głównie politycznej, religijnej lub sensacyjnej, wydawany z okazji ważnych lub niezwykłych wydarzeń, mogących wzbudzić szersze zainteresowanie” (K. Zawadzki, *Szesnastowieczne gazety ulotne polskie i Polski dotyczące*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972, z. 1, s. 12).

⁷⁴ O prapoczątkach polskiej prasy – zob. K. Maliszewski, *O staropolskich gazetach rękopiśmiennych, Obraz świata i Rzeczypospolitej w polskich gazetach rękopiśmiennych z okresu późnego baroku. Studium z dziejów kształtowania się i rozpowszechniania sarmackich*

ale też obyczajowych. To właśnie takie formy Davis nazywa *factual fictions* – fikcjami faktograficznymi. Przede wszystkim są to drukowane ballady (które badacz dzieli na dziennikarskie i niedziennikarskie, kwalifikując do pierwszej kategorii te informujące o trzęsieniach ziemi, wojnach, morderstwach, wybrykach natury), a także opowieści kryminalne, których społeczną cyrkulację przyspieszyło upowszechnienie druku. Minstrelowie dystrybuowali nowiny pieszo, więc mijały miesiące, a nawet lata od ułożenia ballady do jej zaprezentowania odbiorcy. Wynalazek Johanna Guttenberga usprawnił ten proces, cenionymi wartościami stały się „nowość” i „prawdziwość”, rozumiane w nieco inny sposób niż dziś. Davis używa określenia *newes*, żeby odróżnić te formy przedprasowe od późniejszych *newsów* – były i fikcjonalne, i faktograficzne (bo przedstawiały np. cudowności). Na analogicznej zasadzie badacz odróżnia *trewes* od *true*, wspominając np. balladę o młodzieńcu niesłusznie powieszonym, ale wskrzeszonym przez Boga, który przy okazji przykładnie ukarał fałszywego oskarżyciela⁷⁵. Jak zauważa badacz, pokaźną kolekcję ballad miał Samuel Pepys, a zatem i intelektualiści byli ich odbiorcami⁷⁶. Dopiero w XVIII wieku ballady zastąpiły newsbooki⁷⁷ i broszury informacyjne. Ich cykliczność i kontynuacyjność (a więc zyskiwanie stałych czytelników i podtrzymywanie ciągłości opinii) sprawiły, że dostrzeżono siłę społeczną i rewolucyjny potencjał nowin, stąd prawne regulacje zmierzające do oddzielenia faktu od fikcji i powieści od dziennikarstwa⁷⁸. Ballady o kobietach rodzących żaby były „niewinne”, newsbooki już nie.

Jeszcze przed upowszechnieniem prasy w Polsce⁷⁹ (w różnych środowiskach) powstawały wierszowane nowiny, jak znany *Wiersz o zamordowaniu Andrzeja Tę-*

stereotypów wiedzy i informacji o „theatrum mundi”, Toruń 2009; bibliografię gazet ulotnych przygotował Konrad Zawadzki).

⁷⁵ D. Liddle, *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain*, Charlottesville 2009, s. 52.

⁷⁶ Tamże, s. 70.

⁷⁷ Zob. J. Raymond, *The Invention of the Newspaper: English Newsbooks, 1641–1649*, Oxford 2005.

⁷⁸ Tamże, s. 71.

⁷⁹ „Merkuriusza Polskiego”, pierwszą periodyczną gazetę informacyjną w Polsce, zaczęto wydawać bardzo wcześnie, w 1661 roku, z początku w Krakowie, potem w Warszawie. Był to jednak precedens i jak pisze Łojek, po jego upadku „rozpowszechnianie informacji w Polsce wróciło na drogę gazet ulotnych” (J. Łojek, *Prasa dawnej Rzeczypospolitej...*, s. 15). Zbigniew Bajka zwraca uwagę na to, że powstanie regularnej prasy poprzedziły kalendarze, które – jak pamiętamy – krytykował w *Chudym literacie* Adam Naruszewicz, wskazując, że odbierają one czytelników literatom (Z. Bajka, *Historia mediów*, Kraków 2008, s. 98). Regularnie ukazujące się tygodniki to początek XVIII wieku – najpierw pojawiły się we Flandrii, potem w Anglii i Niemczech (brozurowe *courante* – kuriery, gońce, „awiza”). Za pierwszy dziennik, który odniósł rynkowy sukces, uważa się (taki pogląd reprezentuje np. Bajka) angielskiego „The Daily Courant” (1702).

czyńskiego, *Pieśń o Wiklefie* autorstwa Jędrzeja Galki z Dobroczyzna czy *Stała się nam nowina – pani zabiła pana*, wykorzystana przez Adama Mickiewicza w balladzie *Lilije*. Weźmy za przykład przypadek Tęczyńskiego, który miał miejsce w latach 1461–1462. „Migawkowo zarysowane w pieśni zdarzenia” skrupulatnie rekonstruuje Teresa Michałowska. Andrzej Tęczyński, starosta rabsztyński, gotował się do wojny pruskiej z Krzyżakami. Przed wyjazdem na militarną ekspedycję oddał do renowacji swoją zbroję. Kiedy ją odbierał od płatnerza, uznał, że naprawa nie została wykonana w stopniu satysfakcjonującym, i zapłacił mniej, niż było umówione. Płatnerz protestował, Tęczyński go pobił i jeszcze złożył w ratuszu skargę. Dalszy rozwój wypadków doprowadził do linczu na krewkim staroście. Tłum dopadł Tęczyńskiego w kościele franciszkanów i zabił. Spisana „w ogniu rozgrywających się wypadków, pod świeżym wrażeniem”⁸⁰ pieśń rozpatruje te zdarzenia z pozycji sympatyzującej z Tęczyńskim szlachty. Nowinę puszczono ustnie w obieg, jak dziś internetowy news. W prasie znalazłaby się w kronice kryminalnej.

Pieśń nowiniarska, adresowana początkowo do szlachty i mieszczaństwa, trafiła pod strzechy, sprzedawana np. w formie broszur w obiegu jarmarczno-odpustowym czy wykonywana przez „dziadów”⁸¹, w których repertuarze tematy „sensacyjno-obyczajowe” konkurowały z religijnymi (przykładowe tytuły – już z drugiej połowy XIX wieku, co jest dowodem na wyjątkową trwałość tego fenomenu – zdradzają powinowactwo z notatką prasową: *Śmierć nagła gospodarza Kurwożeja z Głównki pod Gołdapią, Straszny wybuch w kopalni węgla w Dąbrowie Górniczej, Prawdziwe zdarzenie o panienci, która została zamordowana w lesie pod Kołczanami w sposób barbarzyński*⁸²)⁸³. Przede wszystkim jednak na eksplozję

⁸⁰ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 551.

⁸¹ Kwalifikowane do literatury folklorystycznej, zbierane m.in. przez Oskara Kolberga czy Jana Stanisława Bystronia. P. Grochowski, *Dziady. Rzeczy o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009; M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998. Wśród najstarszych dziadowskich druków nowiniarskich ze zbioru Kolberga cztery są nowiniarskie: o potopie szwedzkim, tumulcie toruńskim, zdobyciu przez Turków twierdzy w Kamieńcu Podolskim oraz o odsieczy wiedeńskiej (za: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych...*, s. 218). O nowinach pisze też Janusz Dunin (*Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974).

⁸² J.S. Bystron, *Tematy, które mi odradzano*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980, s. 416–417.

⁸³ Światło na narodziny polskiej powieści może też rzucić relacja pamiętnikarstwo – nowiny (zob. C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach...*) – np. część diariusza o oblężeniu Smoleńska w latach 1609–1611 została opublikowana jako nowiny (pisze o tym Michał Kuran w artykule *Relacje o zdobyciu Smoleńska w 1611 roku – konwencje*

literatury nowiniarskiej wpłynął będący konsekwencją upowszechniania druku rozwój gazet ulotnych (i ten opóźniony w stosunku do Anglii Niemiec czy Francji)⁸⁴. Ich badacz Konrad Zawadzki zauważa:

Płynne [...] bardzo i odbiegające znacznie od dzisiejszych pojęć jest kryterium aktualności gazet ulotnych. Należy przecież pamiętać nie tylko o XVI-wiecznych warunkach komunikacyjnych, ale także o fakcie, że ważnych wydarzeń było wówczas znacznie mniej niż obecnie, że wiadomości o nich przez długi czas wywoływały zainteresowanie, były omawiane i komentowane, zachowując niezmiennie świeżość. Informacja ustna, a tym bardziej drukowana, w czasie gdy gazety ulotne należały do rzadkości nie dezaktualizowała się nawet po wielu miesiącach⁸⁵.

Mimo tego zastrzeżenia Zawadzki wymienia przykłady nader sprawnego działania wydawców „prymitywów prasowych”: rymowane sprawozdanie ze ślubu Zygmunta Augusta z Elżbietą Habsburżanką spisane przez Royzyusza opublikowano w maju 1543 roku, czyli tuż po zakończeniu weselnych uroczystości, trwających do połowy maja.

Jeszcze szybciej, bo w ciągu 5 zaledwie dni ukazało się nakładem Heleny Unglerowej wierszowane sprawozdanie tegoż autora z pogrzebu Zygmunta Starego w 1548 r. Należy przy tym pamiętać, że utwór Royzyusza liczył aż 555 wierszy i wraz z 10 okolicznościowymi epigramami zapełniał 24 strony. Przykładem dużej operatywności wydawcy jest również relacja o uroczystym wjeździe Zygmunta III do Krakowa w dniu 9 grudnia 1587 r. Obszerny druk opisujący to wydarzenie i ilustrowany 7 portretami królewskimi ukazał się jeszcze w tym samym roku, tzn. w ciągu zaledwie trzech tygodni – zauważa Zawadzki⁸⁶.

literackie i funkcje komunikacyjne, „Senoji Lietuvos Literatūra” 2011, t. 32, s. 57–80). Inne diariusze też mają charakter protopowieściowy, np. awanturnicze zapiski Jana Chryzostoma Paska, które Juliusz Kleiner nazwał „świetną powieścią o dawnym życiu polskim” (na marginesie – Pasek z lubością opisuje jak, wytropiwszy w 1683 roku w Gdańsku kłamiwe protureckie „awiza”, zapłacił chłopu, by sobie nim podtarł „zadek”).

Podjęte zostały próby aktualizacji tego kontekstu. Na przykład Katarzyna Ossowska zestawiała zapis peregrynacji Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki do Ziemi Świętej i Egiptu z piśmiennictwem Kapuścińskiego (K. Ossowska, *Pierwsze opisy podróży Polaków do Ziemi Świętej – wprowadzenie do badań w ujęciu geopoetyki*, „Meluzyna” 2014, nr 4), przypatrując się dawnemu podróżopisarstwu w optyce geopoetyki. To temat na odrębne studium, wciąż czeka na swojego autora.

⁸⁴ Jak pisze Zawadzki, w Niemczech i we Francji druki prasowe zaczęto wydawać w latach 80. XV wieku, w Polsce natomiast dopiero w latach 20. XVI wieku (K. Zawadzki, *Szesnastowieczne gazety...*, s. 30).

⁸⁵ Tamże, s. 13.

⁸⁶ Tamże, s. 16.

Szukając praform powieściowych, warto byłoby przyjrzeć się losom plebejskich bohaterów – wagabundów, hultajów, czyli „ludzi gościńca” – o których opowiadano w balladach i nowinach. Na podstawie dokumentów sądowych i ksiąg parafialnych oraz zachowanych nowin i literatury sowizdrzalskiej zrekonstruował ich zbiorowy los Bohdan Baranowski⁸⁷, który obok lokalnych odpowiedników angielskich highwaymanów przedstawia m.in. sylwetkę szulera Chadźkiewicza, wykorzystanego niedawno fabularnie przez Włodzimierza Boleckiego (*Chack*, 2018). Historia „kobiety powłócznej” Jadwigi czy też Agnieszki Machówny, urodzonej w 1648 roku córki chłopki i dobosza, która uciekła od męża kozaka i w Krakowie podszywała się pod damę, by poprowadzić przed ołtarz austriackiego szlachcica, w niczym nie ustępuje życiorysowi Moll Flanders. Może tylko finałem – skazana za bigamię, została ścięta. Biografa odnalazła dopiero pod koniec XIX wieku w Piotrze Kanteckim, który w poświęconym jej opowiadaniu (czy – jak byśmy dziś powiedzieli – reportażu historycznym) z dużą dozą empatii zauważa:

Agnieszka Machówna była prawdziwie niepospolitą kobietą, a zmienne koleje jej życia dostarczyłyby wątku do bardzo zajmującej powieści. Całe nieszczęście tej osławionej postaci na tem polega, że przyszła na świat o dwa wieki za wcześniej, w epoce, gdy [...] telegrafy nie roznosiły wieści o głośnych awanturnikach i zbrodniarzach, gdy dzienniki nie podawały efektownych sprawozdań z posiedzeń sądów przysięgłych, a wyrobnicy pióra nie uszczęśliwiali ludzkości romansami kryminalnymi⁸⁸.

Awanturnicze życie angielskich hack writerów wiedli w Polsce autorzy literatury sowizdrzalskiej (zwanej zresztą „mieszczańską”⁸⁹), którzy, będąc w kontrze wobec kultury szlacheckiej – co ciekawe – chętnie wyśmiewali nowiny, tworząc ich parodie. Zdaniem Stanisława Grzeszczuka literatura sowizdrzalska (w formie prozatorskiej, niedająca się ująć w karby romansu, na co zwraca uwagę Jerzy Ziomek):

[t]worzy nurt opozycyjny wobec literatury warstw panujących, ustabilizowanych i bogatych. Prowokacyjnie ośmiesza mity i ideały kultury „oficjalnej”, zarówno szlacheckiej i kościelnej, jak też mieszczańskiej, parodiuje pojęcia etyczne i estetyczne, drwi z poetyki i ideologii, złośliwie deprecjonuje świat wartości społecznych, politycznych, moralnych i obyczajowych w tej kulturze uznawanych i cenionych⁹⁰.

⁸⁷ B. Baranowski, *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986.

⁸⁸ P.K. Kantecki, *Samozwanka. Proces kryminalny z XVII wieku*, [w:] tegoż, *Szkice i opowiadania*, Poznań 1883, s. 61.

⁸⁹ Powołuję się na Witolda Wojtowicza, który z kolei nawiązał do Karola Badeckiego (*Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*, Lwów 1925 i in.). Ta „literatura mieszczańska” XVI i XVII wieku oznacza po prostu literaturę popularną czy też ludową (Badecki używa określenia „mieszczańsko-ludowa”).

⁹⁰ S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1994, s. 7.

Urszula Augustyniak zauważa natomiast polifoniczność tekstów sowizdrzalskich (wyprowadzając ją z „masowości”, której konsekwencją jest bezpośrednie reagowanie na wydarzenia i niejednorodny społecznie adresat), pisząc:

Wśród pisarzy sowizdrzalskich wreszcie mamy do czynienia z całym wachlarzem postaw: od deklarowania kontestacji rzeczywistości do akcentów zaangażowania w życie publiczne i obrony chłopów; od akcentowania sceptycyzmu religijnego i opozycji wobec jezuitów, do satyr kontrreformacyjnych ze środowiskiem jezuickim związanych. Różnorodności postawy światopoglądowej odpowiada różnorodność metody artystycznej, obejmująca zarówno utwory propagandowe i moralizatorskie, jak satyryczne, perspektywę „świata na opak” i realistyczny opis rzeczywistości⁹¹.

Echa kontestatorskiego sowizdrzalskiego temperamentu eksponującego antynormy⁹² (a nie kształtującego mieszczańskie wzorce, jeśli zgodzimy się z interpretacją powieści Defoe zaproponowaną przez Watta i Kotta), które dla plebejskich antybohaterów „błaznów” są jednak ideałami, pobrzmiewają we współczesnych pikareskach, które przedstawiam w drugiej części książki.

*

Równie ciekawie jawi się porównanie „przedpowieściowej” sytuacji angielskiej i polskiej z pozycji genderowych. Pierwsza angielska dziennikarka polityczna⁹³, Mary de la Rivière (Delariviere) Manley (1672–1724), była tylko o dwanaście lat młodsza od Daniela Defoe. Zasiadła jako autorka osiemnastowiecznych bestsellerów⁹⁴: *The Secret History of Queen Zarah* (1705), *The New Atalantis* (1709), *Memoirs of Europe* (1710) – romansów z kluczem, protopowieści przedstawiających seksskandale bogaczy i znanych osób z dworów królewskich (od Karola II do królowej Anny) z pozycji torysowskich. Próbę włączenia Mary Delariviere Manley⁹⁵ do kanonu podjęła rekonstruująca herstorię literatury Ross

⁹¹ U. Augustyniak, *Koncepcje narodu i społeczeństwa w literaturze plebejskiej od końca XVI do końca XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 20.

⁹² Istotny jest kontekst powstania tego typu tekstów, tłumaczonych na różne języki, w tym polski (np. przez Biernata z Lublina). Stanisław Grzeszczuk we wstępie do *Ezopa* autorstwa Biernata z Lublina podkreśla tradycje antyczne opowieści o „wyzwoleniu i karierze niewolnika” (S. Grzeszczuk, *Wstęp*, [w:] Biernat z Lublina, *Ezop*, Kraków 1997, s. 40).

⁹³ Ruth Herman, *The Business of a Woman: The Political Writings of Delarivier Manley*, London 2003, s. 11.

⁹⁴ Alexander Pope w *Porwanym loku* użył określenia „tak długo jak Atalantis będzie czytana”, mając na myśli wieczność.

⁹⁵ Zob. F. Morgan, *A Woman of No Character: An Autobiography of Mrs Manley*, London 1986.

Ballaster⁹⁶, krytykująca Iana Watta za męskocentryzm i umniejszanie roli roman-su (a także wskazywanie na „męskie” tradycje dziennikarstwa newsowego)⁹⁷. Defoe, Richardsona i Fieldinga zastąpiła żeńskim tercetem, w którym obok Manley znalazły się też Aphra Behn⁹⁸ i Eliza Haywood. W fikcjonalizowanej autobiografii *The Adventures of Rivella* (1715) Manley/Rivella wyznaje, że jest „całkowicie zaabsorbowana sferą miłosną”, bo w ten sposób może obronić się przed pytaniami w sądzie o polityczne aspekty swoich skandalizujących publikacji. Wie, co pisze – od 29 października do 5 grudnia 1709 roku za oszczerczą zawartość dwóch pierwszych części *The Atalantis* autorka trafia do więzienia, pociągając za sobą również wydawców i drukarza⁹⁹.

Manley wiodła życie równie awanturnicze, jak Defoe. Zawarła bigamistyczne małżeństwo z kuzynem Johnem Manleyem, miała romans z zarządcą więzienia Fleet, a od 1709 roku była kochanką wydawcy Johna Barbera. Nie chciała kurateli księżnej Cleveland, wołała sama utrzymywać się z pisania. Publikowała w „Female Tatler” (1709–1710), była też dziennikarką polityczną „Examiner” (1710–1714), na co wpłynąć mogła znajomość z Jonathanem Swiftem (który nie był dla niej łaskawy, opisując ją jako „przyjacielską grubaskę” – *very homely and very fat*¹⁰⁰). Kiedy ten naśmiewał się z podrabiania rękopisów (dwuznaczności fakt–fikcja u źródeł powieści)¹⁰¹, Manley chętnie podążała za tą konwencją, wy-czuwając jej marketingowy potencjał.

W Polsce natomiast za pierwszą kobietę „żyjącą z pióra”¹⁰² uważana jest Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1845), urodzona ponad 60 lat po śmierci Manley. Wydawała miesięcznik „Rozrywki dla Dzieci” i pisywała teksty publicystyczne edukujące kobiety w tonie tradycyjnym (trudno ją uznać nawet za pre-Entuzjastkę). Katarzyna Dormus, badaczka pism kobiecych, za pierwszą polską dziennikarkę uważa Wandę Malecką wydającą przepisywanego ręcznie „Domownika”, a także pisma „Bronisława, czyli Pamiętnik Polek” i „Wanda”, i piszącą powiastki

⁹⁶ R. Ballaster, *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*, Oxford 1992.

⁹⁷ Znaczenie Manley uznawał natomiast Lennard Davis (*Factual Fictions*, s. 110–121).

⁹⁸ Autorka (domniemana) m.in. powieści epistolarnej z kluczem *Love-Letters between a Nobleman and His Sister* (1684).

⁹⁹ N. Luttrell, *A Brief Relation of State Affairs from September 1678 to April 1714*, Oxford 1857, s. 505–506, 508.

¹⁰⁰ Na przykład B.G. MacCarthy, *The Female Pen: Women Writers and Novelists, 1621–1818*, New York 1994.

¹⁰¹ J. Swift, 'The Bookseller to the Reader', [w:] *A Tale of a Tub, to Which is Added The Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit* (1704), eds. A.C. Guthkelch, D. Nichol Smith, wyd. 2, Oxford 1958, s. 28 (cyt. za: R. Ballaster, *Seductive Forms*, s. 131).

¹⁰² Roman Kaleta wskazuje na Annę Rzewuską, autorkę listów politycznych w latach 1758–1763, ale to tzw. gazeta pisana (R. Kaleta, M. Klimowicz, *Prekursory Oświecenia*, s. 63).

dydaktyczne dla dzieci¹⁰³. Nie było w nich publicystyki, lecz teksty literackie i historyczne. Z przeglądu literatury można wywnioskować, że Polki pisywały w prasie kobiecej¹⁰⁴ – nie dotarłam do żadnych badań, których przedmiotem byłaby działalność kobiet we wczesnych dziennikach. W *Historii prasy polskiej* autorstwa Jerzego Łojka, Wiesława Władyki i Jerzego Myślińskiego jako „pierwsza zawodowa dziennikarka polska” wskazana jest dopiero Bronisława Neufeldówna, od 1882 roku pracująca w redagowanych przez Bolesława Prusa „Nowinach”.

*

Underwood wyodrębnia w *Journalism and the Novel* kilka etapów relacji dziennikarstwo–literatura (w Wielkiej Brytanii i USA), zdeterminowanych industrializacją i demokratyzacją oraz rozwojem i komercjalizacją prasy¹⁰⁵. Zanim przejdę do nowodziennikarskiego przełomu, streszczę je i spróbuję wskazać, jak na tym tle rysuje się sytuacja polska, a także jakie zapożyczenia przeniknęły z anglojęzycznego piśmiennictwa do warsztatu rodzimych dziennikarzy powieściopisarzy.

Wynalezienie prasy parowej zainicjowało **erę periodyków**, ujmowaną w zakres czasowy 1825–1850. To czas stymulowanego urbanizacją gwałtownego rozwoju prasy groszowej i kształtowania rynku masowego, podbijanego w Anglii i Stanach przez m.in. Dickensa, Williama Makepeace’a Thackeraya i George Eliot, a także Williama Godwina i Samuela Taylora Coleridge’a. To wtedy dziennikarz jako bohater-typ wtargnął do literatury, a powieść – na łamy pism, w odcinkach. Od drugiej połowy XIX wieku do wczesnych lat kolejnego stulecia Underwood odnotowuje **szczyt literackiego realizmu** i jego przejście w naturalizm. Trwa rewolucja przemysłowa, migracja ze wsi do miast. Wynalazek telefonu i telegrafu przyspieszył przekazywanie „newsów”. To czas zainspirowanych naturalizmem Theodore’a Dreisera, Crane’a i Jacka Londona (który nie tylko awanturniczo pisał, ale też żył), pokazujących detale miejskiego życia. Erudycyjny obraz dziennikarza-literata w stylu Addisona, Steele’a i Johnsona zastąpiony został przez żurnalistę komercyjnego, działającego w modelu biznesowym, nastawionym na produkowanie newsów. W **erze dzienników** (od ostatnich dekad XIX wieku

¹⁰³ Zdaniem Bogumiły Sroczyńskiej pierwsza redaktorka w Europie, zob. B. Sroczyńska, *Działalność publicystyczna i literacka pierwszej polskiej kobiety redaktorki, Wandy Maleckiej (1800–1860)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1985, R. XXIV, z. 4, s. 5–26.

¹⁰⁴ K. Dormus, *U źródeł polskiej prasy kobiecej. Pierwsze redaktorki, wydawczynie, dziennikarki (ok. 1820–1914)*, [w:] *Kobiety i mężczyźni (z) kolorowych czasopism*, red. A. Łysak, E. Zierkiewicz, Wrocław 2015.

¹⁰⁵ D. Underwood, *Journalism and the Novel*, s. 15–19.

do Wielkiej Wojny) wzrosła rola korespondentów zagranicznych, a *yellow press*¹⁰⁶ Williama Randolpha Hearsta i Josepha Pulitzerza¹⁰⁷ stymulowała rozwój sensacyjnego modelu dziennikarstwa, o którym Andrzej Paczkowski pisał tak: „[...] podczas gdy dawne gazety pisały o bitwie pod Trafalgar tak jakby relacjonowały wypadek uliczny, to »Daily Mail« pisze o wypadku ulicznym, tak jakby to była bitwa pod Trafalgar”¹⁰⁸. Redakcje profesjonalizują się i biurokratyzują, a „piorący brudy” muckrakerzy¹⁰⁹, jak Upton Sinclair, budują romantyczny mit nieustraszonego dziennikarza śledczego. Do gry wkraczają też dziennikarki, w tym Nellie Bly, zaczynająca karierę w prowincjonalnym „The Pittsburg Dispatch”, o ambicjach wykraczających poza opisywanie mód i spektakli. Po opublikowaniu serii artykułów o losach robotnic fabrycznych dołączyła ona do ekipy Pulitzerza, zostając w „The World” tzw. dziennikarką kaskaderką (*stunt journalist*¹¹⁰) i – jak notuje

¹⁰⁶ W 1895 roku Pulitzer zaczął publikować w dzienniku „New York World” komiks „bazujący na życiu w slumsach” (Z. Bajka, *Historia mediów*, s. 138) *The Yellow Kid*, który drukowano jaskrawożółtą farbą. Autora, Richarda Outcaulta, podкупił Hearst.

¹⁰⁷ W stosunku do których używano określenia „nowe dziennikarstwo”; ta etykieta powróci w latach 60. XX wieku.

¹⁰⁸ A. Paczkowski, *Czwarta władza. Prasa dawniej i dziś*, Warszawa 1973, s. 88.

¹⁰⁹ Autorem określenia „wygrzebywacze brudów” był Theodore Roosevelt, który użył go w przemowie w 1906 roku, nawiązując do *Wędrowniki pielgrzymy* autorstwa Johna Bunyana.

¹¹⁰ Pierwszy pomysł Bly – opis lotu balonem – Pulitzer odrzucił jako zbyt niebezpieczny dla kobiety (B. Kroeger, *Nellie Bly: Daredevil, Reporter, Feminist*, 2013, loc. 1269) [skrót „loc.” oznacza lokalizację fragmentu tekstu w publikacjach elektronicznych w formacie MOBI – przyp. aut.].

W czasach wiktoriańskich pracującym w redakcjach kobietom niechętnie powierzano do opracowania poważne tematy, traktując je jako osoby „o wielkim sercu i małym mózdzku” (H. Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies*, Lanham, MD 1998, s. 50). Zanim nastały kaskaderki, dziennikarki nazywano *sob sisters* (wyciskaczki łez; *sob story* to rzewna historyjka). Przyczynił się do tego proces milionera Harry’ego K. Thawa, oskarżonego o zabicie kochanka żony. W 1907 roku relacjonowały go Ada Patterson, Dorothy Dix, Winifred Black i Nixola Greeley-Smith. Ponieważ bardziej niż szczegóły mordu interesowały je dociekania, co doprowadziło do zdrady małżonkę Thawa, jeden z dziennikarzy lekceważąco określił je właśnie jako *sob sisters*. Tą etykietą chętnie opatrywano empatyczne kobiecie piśmiennictwo prasowe. Zob. P.L. Abramson, *Sob Sister Journalism*, New York–Westport–Connecticut–London 1990. W Polsce ten model empatycznego pisania realizowała Irena Krzywicka jako reporterka sądowa „Wiadomości Literackich” (jej *Proces o zabójstwo tancerki* ze zbioru *Sąd idzie* przedrukowano w książce 100/XX. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. M. Szczygieł, t. 1, s. 311–322; Krzywicka pisała też o Gorgonowej, o której wspominam w dalszej części książki, analizując reportaż Cezarego Łazarewicza). Małgorzata Szpakowska uznała sądowe doniesienia Krzywickiej za „bardzo subiektywne opowiadania o ludzkich charakterach i przypadłościach” (M. Szpakowska, „Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, loc. 2418–2419).

Brooke Kroeger w jej biografii pod znaczącym tytułem *Nellie Bly: Daredevil. Reporter. Feminist* – w czasie I wojny światowej stając się pierwszą na świecie reporterką wojenną. Bly napisała trzy książki niefikcyjne: o podróży do Meksyku, spędzeniu 10 dni w zakładzie dla obłąkanych oraz wyprawie dookoła świata śladem Verne'owskiego bohatera (będę jeszcze o niej wspominać). Kroeger nazywa jej teksty „wiktoriańskim dziennikarstwem »gonzo«”¹¹¹.

Międzywojnie to czas „straconego pokolenia” i rosnące niepokoje ekonomiczno-polityczne (Wielka Depresja). W latach 20., 30. i 40. XX wieku w Ameryce powstała nieformalna grupa Algonquin Round Table, której członkowie uważali się za „medialnych celebrytów”¹¹². Inni – Hemingway, John Dos Passos i George Orwell – uprawiali kosmopolityczny romantyzm w podróży, rozwijając, jak Hemingway, naturalistyczną tradycję dziennikarskiego „antybohatera”. To Jake Burns z powieści tego ostatniego *Słońce też wschodzi* i Thomas Fowler, protagonista *Spokojnego Amerykanina* Grahama Greene'a, stali się prototypami „wizerunku dziennikarza niezaangażowanego, emocjonalnie skrzywionego, nieco skorumpowanego, pobłażliwego w stosunku do siebie, któremu losy świata są obojętne”¹¹³.

W odniesieniu do polskiego oświecenia Jan Kott pisał o współistnieniu „dwóch zegarów”: jeden wskazywał na czas polski, drugi – na zachodnioeuropejski, a „odstęp między tymi dwoma czasami jest miarą zacofania”¹¹⁴. Można tę metaforę przełożyć na sytuację polskiej prasy i relacji dziennikarstwo–beletrystyka co najmniej do Dwudziestolecia.

Carolyn Kitch zwraca uwagę na to, że mężczyzn nie nazywano „kaskaderami”, tylko demaskatorami, „piorącymi brudy” (C. Kitch, *Women in Journalism*, [w:] *American Journalism. History, Principles, Practices*, eds. W.D. Sloan, L. Mullikin Parcell, Jefferson, North Carolina–London 2002, s. 87–96).

¹¹¹ „W przeciwieństwie do jej nieświadomych spadkobierców z lat 60. i 70. [XX wieku – I.A.-B.], kiedy zwrot »nowe dziennikarstwo« ponownie wszedł do użytku, to nie dowcip, sarkazm czy kontrkulturowy strumień świadomości oddziaływały na publiczność, tylko współczucie i świadomość społeczna, wzmocnione rozbrajającą bezpośredniością. [...] Bly po prostu prezentowała, tydzień po tygodniu, nieskrępowany pokaz swojej radości z bycia kobietą [...]. To było wiktoriańskie dziennikarstwo »gonzo«” (B. Kroeger, *Nellie Bly...*, loc. 1647–1651).

Bly jest bohaterką licznych powieści biograficznych, np. *The Girl Puzzle: A Story of Nellie Bly* autorstwa Kate Braitwaite czy Davida Blixa *What Girls are Good For*. Wyścigowi Bly i Elizabeth Bisland z „Cosmopolitan” śladem Phileasa Fogg'a poświęciła Shonna Slyton powieść *Liz and Nellie* (2016).

¹¹² D. Underwood, *Journalism and the Novel*, s. 17.

¹¹³ Tamże, s. 18.

¹¹⁴ J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. tenże, Warszawa 1967, s. 10.



Il. 3. Nellie Bly w stroju podróżnym, 1890 rok

Źródło: Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2004671937/>

Sylwester Dziki podkreśla, że „[d]ziennikarstwo polskie do lat 20. (a więc do czasów odzyskania niepodległości w 1918 roku) w procesach przedstawionych powyżej uczestniczyło w ograniczonym zakresie wskutek pozbawienia naszego kraju państwowości pod koniec XVIII wieku”¹¹⁵. Próbuąc odpowiedzieć na pytanie, z czego to zapóźnienie w XIX wieku wynika, Przemysław Pietrzak¹¹⁶ wskazuje m.in. na represyjność zaborców, późniejszą profesjonalizację zawodu dziennikarza i zacofanie technologiczne, sposób sprzedawania prasy (prenumerata – dostępna zamożniejszym), a także analfabetyzm.

Historycy prasy polskiej wyodrębniają do 1918 roku cztery okresy jej rozwoju.

Od 1661 (daty wydania pierwszego numeru „Merkuriusza Polskiego, Dzieje Wszystkiego Świata w sobie Zamykającego dla Informacji Pospolitej”, powołanego z inicjatywy Łukasza Opalińskiego „dla doraźnych celów politycznych dworu królewskiego”¹¹⁷) **do 1760 roku**. Sylwester Dziki podaje, że w tym okresie ukazywało się łącznie 28 tytułów, najdłużej – „Nowiny Polskie”. Jak już wspominałam, monopol na wydawanie pism mieli w tym czasie pijarzy, a następnie – do likwidacji zakonu – jezuici.

Od 1760 do 1815 roku, w którym „szczególne znaczenie dla rozwoju dziennikarstwa polskiego ma okres oświecenia oraz Sejmu Wielkiego”¹¹⁸. Rozwijały się czasopisma kulturalne i moralne (prasa opiniotwórcza, propagandowa to nowość w tym okresie) – „Monitor”, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, ale też pisma naukowe i gospodarcze. Monopol na wydawanie codziennej prasy informacyjnej miał wspomniany już Stefan Łuski, jezuita („Gazeta Warszawska”), co hamowało rozwój tego segmentu. Dziki notuje, że ruch prasowy ożywiło powstanie kościuszkowskie – w 1794 roku zainicjowano 11 nowych czasopism, m.in. „Przyjaciela Ludu”. Erupcję wyhamował upadek insurekcji.

Od 1815 do 1863 roku, gdy rozwój prasy polskiej zdominowała tematyczna specjalizacja (m.in. powstanie pism kobiecych). Stopuje go cenzura, ale – jak notuje Dziki – czytelnictwo znacznie wzrasta (np. „Kurier Polski” ma 5 tysięcy prenumeratorów). Prasę informacyjną czyta się w kawiarniach i oberżach, informacje przekazywane są też ustnie¹¹⁹. Na sytuację w Polsce wpłynęła Wiosna Ludów, która skutkowałą zniesieniem cenzury w zaborach pruskim i austriackim. W latach 40. XIX wieku odnotowano wysyp pism o sprecyzowanym programie

¹¹⁵ S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 37.

¹¹⁶ P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy...*, loc. 995 i nast.

¹¹⁷ S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 38.

¹¹⁸ Tamże, s. 38.

¹¹⁹ J. Łojek, *Prasa w Polsce porozbiorowej*, [w:] J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, s. 33.

politycznym (np. konserwatywny krakowski „Czas”). Dziennikarstwo powoli staje się zawodem, powstają pierwsze pisma ilustrowane.

Od 1864 roku następuje kulminacja profesjonalizacji dziennikarstwa. W 1878 roku „Kurier Warszawski” kupuje pierwszą w Polsce maszynę rotacyjną. To czas Prusa, Aleksandra Świętochowskiego i Henryka Sienkiewicza, a także drukowanej w prasie powieści w odcinkach. Jak podkreśla Dziki: „W zasadzie nie stworzono – prócz nieśmiałył prób – w okresie do 1918 roku masowego dziennika informacyjnego”¹²⁰.

Istotnym etapem relacji dziennikarstwo–literatura było powstanie tzw. pierwszej generacji¹²¹ prasy masowej w Anglii (co zreferowałam powyżej, opierając się na ustaleniach Underwooda) i we Francji¹²² – tu przykładem będzie „La Presse” Émile’a de Girardina (1836), z którym współpracowali m.in. Victor Hugo i Théophile Gautier, a przede wszystkim Honoré de Balzac, publikujący tu w 1836 roku *Starą pannę*, pierwszą powieść w odcinkach. Jak pisze Przemysław Pietrzak: „Powieść publikowana w gazetach codziennych i tygodnikach (czyli piśmach niespecjalistycznych) staje się [...] częścią żywiołu prasowego, decydującego o sposobie jej odbioru i oddziaływania”¹²³. Również Edyta Żyrek-Horodyska odnotowuje „[o]twarcie się prasy na literaturę”¹²⁴. Ten złoty okres dziennikarzy powieściopisarzy (używam określenia Underwooda) w drugiej połowie XIX wieku otwiera w Polsce Józef Ignacy Kraszewski (równieśnik Dickensa), torując drogę postyczniowym debiutantom: Elizie Orzeszkowej, Sienkiewiczowi i Prusowi. Pietrzak zauważa, że – oprócz wskazanych już okoliczności politycznych (zabory,

¹²⁰ S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 44. Jerzy Łojek za gazetę informacyjną adresowaną do masowego czytelnika uważa założony przez Brunona Kicińskiego „Kurier Warszawski” (1821–1939), najtańszą gazetę w Królestwie Polskim, przekazującą „wiadomości zwięzłe i łatwo sformułowane [...] o sprawach Europy, ale i o bieżących wydarzeniach w Warszawie” (J. Łojek, *Prasa w Polsce porozbiorowej*, s. 31). Zbigniew Bajka zestawia Kicińskiego z Émile’em de Girardinem (który w 1836 roku zaczął wydawać „La Presse”) i Benjaminem Henrym Dayem (zob. kolejny przypis), sugerując: „cudze chwalicie, swego nie znacie” (Z. Bajka, *Historia mediów*, s. 146).

¹²¹ Tzw. *penny press* (prasa groszowa); w 1833 roku Benjamin Henry Day zaczyna wydawać „The New York Sun”, dziennik adresowany do klasy robotniczej, oparty na sensacyjnych tematach lokalnych (zbrodnie, afery polityczne).

¹²² W 1855 roku zniesiono w Zjednoczonym Królestwie Stamp Act, we Francji wolność prasy proklamowano w 1881 roku. Za pierwszy masowy dziennik na Wyspach uważa się „Daily Telegraph” (1855), epokę taniej prasy masowej „drugiej generacji” (po Pulitzerze i Hearście) otwiera „Daily Mail” (1896).

¹²³ P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy...*, loc. 129–130.

¹²⁴ E. Żyrek-Horodyska, *Dziennikarstwo w lustrze literatury*. „Temat na pierwszą stronę” Umberto Eco wobec europejskiej powieści o prasie, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, nr 2, s. 393.

cenzura) – znaczenie miała też kwestia późniejszej niż w Anglii czy we Francji profesjonalizacji dziennikarstwa. Kariera powieści felietonowej (drukowanej na łamach prasy w odcinkach) rozpoczyna się w Warszawie od wprowadzenia honorarium dla współpracowników przez Antoniego Lesznowskiego („Gazeta Warszawska”) ¹²⁵. Dzięki temu w 1851 roku na łamach tej gazety zaczynają się ukazywać Józefa Korzeniowskiego *Druga żona* i Kraszewskiego *Stary sługa*. Jak pisała Stefania Skwarczyńska, definiując powieść felietonową we *Wstępie do nauki o literaturze*:

Oczywiście nie idzie [...] o powieść mechanicznie „pociętą” na „kawalki” zamieszczane w kolejnych numerach czasopisma, lecz o powieść skryształizowaną *ad hoc*, a zadecydowaną w swej strukturze przez szczególne warunki czasopiśmiennictwa w dobie kapitalizmu; chodziło o uatrakcyjnienie czasopisma i o takie pobudzenie ciekawości czytelnika poszczególnym odcinkiem, by przymusić go do zakupu następnego numeru; gatunek publicystyczno-literacki zrodzony na takiej drodze brał żywy udział w konkurencyjnej walce czasopism ¹²⁶.

Skwarczyńska zauważyła m.in. specyficzny układ fabuły, który „wyraża się linią licznych przygód poszczególnych bohaterów przy równoczesnym zachowaniu jednej linii rozwoju ich losów”. Podobny wpływ będzie miał reportaż Dwudziestolecia na wykształcenie się powieści nowelowej zdefiniowanej przez Krystynę Jakowską ¹²⁷.

Sygnalizuję opisane już wyczerpująco ¹²⁸ dziewiętnastowieczne wejście beletrystyki do prasy, bo stanowi ono jeden z przykładów relacji powieść–dziennikarstwo, którym przyglądam się w tej książce. Sytuuje się jednak na marginesie tematu głównego; nie każda powieść felietonowa była przecież dziennikarską – wykorzystującą fabularnie prasowe aktualia ¹²⁹. Na pewno warto jednak zaznaczyć wynikającą z uprasowienia demokratyzację bohaterów powieściowych,

¹²⁵ P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy...*, loc. 949–951.

¹²⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, *Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965, s. 237–238.

¹²⁷ K. Jakowska, *Międzywojenna powieść nowelowa*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 25–35.

¹²⁸ Propozycje dawniejsze: Jacek Trzynadlowski, Edward Pieścikowski, Jerzy Jastrzębski, a przede wszystkim wspominany już Przemysław Pietrzak.

¹²⁹ Z lektury książki Pietrzaka można wywnioskować, że bywała to powieść dziennikarska w sensie publicystycznym. W taki sposób autor interpretuje te fragmenty *Lalki* Prusa, których akcja osadzona została w Paryżu: „Powieść przestaje być tu wyłącznie dziełem fikcji, co najwyżej przemycającym światłe idee i krytycznie ukazującym współczesność. Staje się częścią publicystyki ze wszelkimi przywilejami, jakie daje twórcy wyobraźnia” (P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy...*, loc. 4280–4282). Te paryskie fragmenty Pietrzak uważa za metatekst do prasowego otoczenia powieści.

m.in. za pomocą szkiców fizjologicznych, i przeniesienie modelu kroniki pisanej przez miejskiego flanera do powieści. Znaczenie ma tu zwłaszcza przełom naturalistyczny, do którego nawiążę jeszcze w rozdziale trzecim. To w kwalifikowanych jako naturalistyczne powieściach Artura Gruszeckiego (1852–1929, pisał m.in. reportaże dla „Wędrowca”) o hutnikach, górnikach, kolejarzach, wyścigach konnych i warszawskiej giełdzie krytyka towarzysząca odnajdowała modelową realizację powieści dziennikarskiej.

Autor *Szachrajów* ujął pierwszy w formę powieściową rzeczy, znane dotąd z relacji ustnych, z artykułów i rozpraw dziennikarskich, i wprowadził do beletrystyki naszej ciekawą postać warszawskiego pająka giełdowego na wielką skalę¹³⁰.

Pochwał takich jak powyższa było mniej niż głosów wątpiących. Nawet monografka Gruszeckiego, Halina Tchórzewska-Kabata, sugeruje, że „nad Gruszeckim-pisarzem górował Gruszecki-dziennikarz i społecznik, dla którego ważniejsze było postawienie istotnego problemu społecznego od jego literackiej egzemplifikacji”¹³¹. Wilhelm Feldman pisał o tych naturalistycznych powieściach pisarzach krytycznie, bo w jego ocenie zmierzały ku sensacji, stając się „ilustracj[ą] w stosunku do artykułu wstępnego”, a „[s]iły żywiołowe, owe kosmiczne kategorie Zoli, ustąpiły »kwestiom«, rozumianym coraz mniej filozoficznie, coraz więcej **po dziennikarsku** [podkr. – I.A.-B.]”¹³².

Świadectwem stosunku pisarza dziennikarza do prasy polskiej przełomu XIX i XX wieku są *Ciury* Wiktora Gomulickiego (1904) – powieść inicjacyjna (wpisująca się w nurt fabuł o artyście z czasów młodości) o młodym poecie Karolu Sielskim, który przybywa do Warszawy z prowincjonalnego Drzemlina i zaczyna pracę w nieprzychylnie sportretowanym piśmie „Bęben”. Sam Gomulicki, tuż po debiucie poetyckim i porzuceniu studiów prawniczych, rozpoczął karierę dziennikarską, wiążąc się z „Kurierem Codziennym”, „Kurierem Warszawskim”, „Krajem”, „Prawdą”, „Świtem”. Był też redaktorem naczelnym „Muchy”, „Kolców” i „Tygodnika Powszechnego”. Opisywane w *Ciurach* środowisko znał doskonale, a z głównym bohaterem powieści łączyła go właśnie dziennikarska profesja. Nic dziwnego, że w paratekście postanowił się towarzysko zabezpieczyć, pisząc:

¹³⁰ W. Bukowiński, *Literatura polska. A. Gruszecki „Szachraje”, „Prawda” 1899, nr 25. Podaję cytat za: J. Zajkowska, Wyścigi konne, giełda, restauracja. Przestrzenie nowoczesności w warszawskich powieściach Artura Gruszeckiego, [w:] Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 259 (przypis).*

¹³¹ H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982.

¹³² W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Lwów 1908, s. 263–264.

Pomiędzy głównym działaczem *Ciurów* a ich autorem zachodzi pozorne podobieństwo. Obydwa[j] uprawiają ten sam zawód; obydwaj[j] w jednym czasie wstąpili w życie. To podobieństwo może komu stać się powodem do przypuszczenia, że *Ciury* są autobiografią. Byłoby to przypuszczenie błędne. [...] Zaznaczając to, [autor – I.A.-B.] wyznać zarazem musi, że tło opowiadania, oraz umieszczone na niem postacie wzorował niekiedy na rzeczywistości. Nikt wszakże nie został przezeń wskazywany palcem, ani sportretowany¹³³.

Wpływ tego paratekstu na odbiór czytelniczy zachwiał w latach 80. XX wieku klucz do powieści, jakim syn pisarza poprzedził nowe wydanie *Ciurów*¹³⁴, a z którego można się dowiedzieć, że np. Jacuś, redaktor dziennika „Bęben”, to Wacław Szymanowski, związany m.in. z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Wędrowcem” i „Bluszczem”.

Zdaniem medioznawców prasa masowa w typie tej stworzonej przez Pulitzera i Hearsta (ostatnie dekady XIX wieku) pojawiła się w Polsce dopiero w Dwudziestoleciu; Wielka Wojna nie uformowała tu „straconego pokolenia”, bo jej konsekwencją było odzyskanie niepodległości. Przemysław Czapliński w *Powrocie centrali*¹³⁵ przyrównywał hurraoptymizm lat 20. do lat 90. XX wieku – i, choć zarysowane grubą kreską, nie jest to porównanie chybione; w obu przypadkach nadrabiano zaległości wobec Europy Zachodniej i Ameryki. Przypomnijmy, że to właśnie w odniesieniu do Dwudziestolecia Antonina Kłosowska pisze o przekroczeniu w Polsce „pierwszego progu umasowienia” i rozpoczęciu procesu homogenizacji kultury. Zainicjowano walkę z analfabetyzmem, ceny gazet obniżano, upowszechnił się model gazety sensacyjnej¹³⁶, a dwuwarsztatowość pisarsko-dziennikarska stała się dominującym modelem uprawiania twórczości literackiej (więcej na ten temat piszę w rozdziale drugim na przykładzie Jalu Kurka). To wówczas, co wyczerpująco objaśniła Urszula Glensk, negocjowany był gatunek reportażu, którego literackie uwikłania staną się podstawą dziennikarsko-beletrystycznych relacji w kolejnych dekadach, w czasie PRL-u będąc przedmiotem rozmaitych uwikłań politycznych. W Polsce Ludowej – co po latach opisuje świadek-dziennikarz Janusz Rolicki – reportaż „zdobył niezwykle

¹³³ W. Gomulicki, *Ciury. Powieść*, Lwów 1904, s. 3.

¹³⁴ J.W. Gomulicki, *Pegaz w jarzmie czyli klucze do „Ciurów”*, [w:] W. Gomulicki, *Ciury. Powieść*, Kraków 1986.

¹³⁵ P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

¹³⁶ Zob. W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1982. Jak pisze Sylwester Dziki, „[p]olskie dziennikarstwo oderwane od własnej państwowości przez ponad 120 lat, zaczęło poszukiwać w niepodległym kraju własnych dróg rozwoju; wzory zaczęto czerpać z zachodnioeuropejskiej prasy wysokonakładowej, adresowanej do masowego odbiorcy. Miało to być jej zasadniczym **atrybutem nowoczesności** [podkr. – I.A.-B.]” (*Prasa w rozwoju historycznym*, s. 45).

wysoką pozycję¹³⁷, animowaną przez władze w okresie promowania socrealizmu¹³⁸, a rozkwitła po październikowej odwilży. W latach 1955–1956 powstała tzw. polska szkoła reportażu (Kapuściński, Hanna Krall, Krzysztof Kąkolewski, Kazimierz Dziewanowski, Jerzy Lovell, Jerzy Ambroziewicz i inni). To oni tworzą w Polsce w czasach proklamowania w USA Nowego Dziennikarstwa, w zupełnie innych okolicznościach społeczno-politycznych.

*

Przełomowe znaczenie dla rozwoju (i nobilitacji) dziennikarsko-literackich hybryd miało Nowe Dziennikarstwo, które nie doczekało się w Polsce wyczerpującej analizy (w kontekście literackim podjęli się jej Grzegorz Gazda¹³⁹ i Jerzy Durczak¹⁴⁰, nowsze odczytania analityczne proponuje np. Katarzyna Frukacz). To styl, nurt, trend, niekiedy nawet – niesłusznie – uznawany za szkołę, ujmowany w przedział dat 1962–1977. 1962, bo wtedy, w czerwcu, Gay Talese opublikował w „Esquire” reportaż *Joe Louis: the King as a Middleaged Man*, „portret blednącego amerykańskiego bohatera”, który zainspirował Toma Wolfe’a, czołowego reprezentanta nurtu i jego promotora, do zdefiniowania i opisania Nowego Dziennikarstwa¹⁴¹, a także podjęcia własnych eksperymentów, głównie stylistycznych, które ten ostatni nazywał *stylish reporting*. 1977 – bo magazyny wspierające zaczęły zmniejszać objętość i nakład, a telewizja zyskała popularność¹⁴², wówczas też ukazały się znakomite *Depesze Michaela Herra*. Nowe Dziennikarstwo było produktem ery przedinternetowej, złotego czasu dla żurnalistów. Dobrzy redaktorzy naczelni czasopism „Esquire”, „Rolling Stone” czy „New York” (Harold Hayes, Clay Felker, Jann Wenner)¹⁴³ nie żalowali miejsca na łamach; jak

¹³⁷ J. Rolicki, *Lepsi od Pana Boga. Reportaże z Polski Ludowej*, Poznań 2018, loc. 123.

¹³⁸ Reakcją na optymistyczne reportaże z budów i prowincji były ich satyryczne ekwiwalenty literackie, np. *Wesele w Atomicach* Sławomira Mrożka (1959), który w „Przekroju” wielbił budowę Nowej Huty (*Młode Miasto*, „Przekrój” 1950, nr 276, s. 8–9).

¹³⁹ G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 390–392.

¹⁴⁰ J. Durczak, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003, s. 307–328.

¹⁴¹ Talese wspomina o tym w autobiograficznym wprowadzeniu do przygotowanej wspólnie z Barbarą Lounsberrym antologii *The Literature of Reality* (tenże, *Origins of a Nonfictional Writer*, [w:] G. Talese, B. Lounsberry, *The Literature of Reality*, New York 1996, s. 5).

¹⁴² M. Weingarten, *The Gang that Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism Revolution*, New York 2005, s. 355–356.

¹⁴³ Tamże. O sytuacji „Esquire” zob. również: C. Polsgrove, *It Wasn't Pretty, Folks, but Didn't We Have Fun?: Surviving the '60 with Esquire's Harold Hayes*, Oakland 2001.

pisze Marc Weingarten, dziennikarze zostawali wówczas celebrytami, „literaczkimi gwiazdami rocka”. Przysłowiowy w nazwie podkreślał bycie w awangardzie zmian. Stąd cezura, choć przecież Nowi Dziennikarze pisali i po 1977 roku, czego przykładem mogą być teksty Johna Sacka (np. o chińskiej mafii); po prostu ferment się skończył, nowe przestało być „nowe”. Dziś mówi się o „Nowym Nowym Dziennikarstwie”, ale wypracowane przez amerykańskich przedstawicieli „literackiego dziennikarstwa” cechy nadal są w użyciu¹⁴⁴, nikt nie kojarzy spopularyzowanych przez nich technik z „paradziennikarstwem”¹⁴⁵ i „bękartami” literatury pięknej i dziennikarstwa¹⁴⁶.

Do upowszechnienia pojęcia¹⁴⁷ przyczyniła się publikacja zredagowana przez Toma Wolfe’a. Zatytułowana po prostu *The New Journalism*, została opublikowana w USA w 1973 roku¹⁴⁸. Poprzedza ją wstęp o charakterze manifestu, będący przedrukiem artykułu autora z magazynu „New York”¹⁴⁹ (tam ze znaczącym podtytułem: *The Birth of the ‘New Journalism’: Eyewitness Report*, czyli „Narodziny Nowego Dziennikarstwa. Raport świadka”). Jak to manifest, tekst jest wypowiedzią bardziej publicystyczną niż naukową (choć autorowi nie można odmówić próby zarysowania tła historycznoliterackiego – w próbach nakreślenia początków mieszania się piśmiennictwa dziennikarskiego z powieścią pisarz podąża tropem Iana Watta, nie powołując się jednak na niego). Wolfe, który sam jest przedstawicielem opisywanego nurtu (w antologii zamieszczone zostały

¹⁴⁴ Dlatego próby doszukiwania się spuścizny po Nowym Dziennikarstwie u współczesnych reportażystów, podejmowane np. przez Katarzynę Frukacz (*Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku?...*), choć analitycznie cenne, są wyważaniem otwartych drzwi.

¹⁴⁵ D. Macdonald, *Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine*, „The New York Review of Books”, 26.09.1965. Macdonald (krytyk kultury masowej, konserwatyista; polskiemu czytelnikowi przybliżony przez Antoninę Kłoskowską) był sceptyczny również wobec Normana Mailera, o czym ten nie omieszkiał wspomnieć w *Armies of the Night*.

¹⁴⁶ To określenie przywołuje (krytycznie) Ronald Weber (*The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*, Ohio, Athens 1980, s. 27), który w konkluzji swojej książki o Nowym Dziennikarstwie nazywa jednak dziennikarską „literacką nie-fikcję” „gatunkiem-odmieńcem” – *queer genre* (s. 162 i nast.).

¹⁴⁷ Wolfe pisze, że jego twórcą był Pete Hamill, redaktor naczelny pisma „Nugget”, który użył określenia po raz pierwszy w 1965 roku, zamawiając u dziennikarza Seymoura Krima tekst o reporterach takich jak Jimmy Breslin i Gay Talese.

¹⁴⁸ W Polsce niestety nie została opublikowana. Opieram się na wydaniu brytyjskim, niezmiennym, z 1996 roku – T. Wolfe, *The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*, Basingstoke–Oxford 1996.

¹⁴⁹ Tenże, *The Birth of the ‘New Journalism’: Eyewitness Report*, „New York” 1972, no. 14, s. 30–45. Polemika w „The Atlantic Monthly” – M.J. Arlen, *Notes on the New Journalism*, „The Atlantic” 1972, May, s. 43–47.

dwa jego teksty), żartobliwie pisze o „walce klas” pomiędzy powieściopisarzami („burżuazją”) a dziennikarzami (tych najniższych rangą porównuje do lumpenproletariatu; widać analogię do brytyjskich hack writerów), ale już całkiem poważnie obwieszcza detronizację Saula Bellowa, Johna Bartha, Johna Updike’a i Philipa Rotha przez Nowych Dziennikarzy, którzy potrafią oddać kontekst społeczny i nie cofają się przed realizmem. Powieść, która dla dziennikarzy była dotąd ujmowanym ambicjonalnie celem, przestała nim być.

W manifestie podano cechy Nowego Dziennikarstwa: konstrukcja „scena po scenie”, wprowadzenie „symboli statusu społecznego”, udratyzowanie przedstawianych losów, wprowadzanie rozbudowanych dialogów i stosowanie wielu punktów widzenia¹⁵⁰. Co warte zapamiętania (a na co w polskich omówieniach nurtu nie wskazywano), Wolfe uznaje za istotny w kontekście powstania Nowego Dziennikarstwa poprzedzający je podział na *scoop* i *feature journalism*, lokując narodziny *New Journalism* w tym drugim typie piśmiennictwa dziennikarskiego: nie śledczym i skupionym na *hard news*, tylko eksploatującym **human interest stories, opowieści o tzw. zwykłym człowieku, wpływające na emocje**¹⁵¹.

W czołowych pracach na temat Nowego Dziennikarstwa powraca idea tekstu dziennikarskiego, który można „czytać jak powieść/opowiadanie”. W swoim „raporcie świadka”¹⁵² Wolfe wspomina, jakie wrażenie zrobiła na nim lektura wydrukowanego w „Esquire” reportażu Gaya Talese’a *Joe Louis: the King as a Middle-aged Man* (ten „portret blednącego amerykańskiego bohatera” uważany jest za kanoniczny na tyle, że można go kupić w serii Kindle Singles Classic, podobnie jak i inne teksty drukowane m.in. w „Esquire”). Tekst zaczyna się nie jak artykułu prasowy, ale jak opowiadanie – od scenki. Oto czterdziestoosmioletni były bokser wagi ciężkiej, znany pod pseudonimem Brown Bomber, dwudziestopięciokrotny obrońca mistrzowskiego pasa, już po zakończeniu kariery spotyka się na lotnisku ze swoją trzecią żoną. Talese rozpoczyna reportaż od dialogu – żona krytykuje Louisa za brak krawata. Wolfe dostrzega jeszcze w tym tekście „konwencjonalny styl [dziennikarski – I.A.-B.] lat 50.”, ale zauważa też, że „niewielkim wysiłkiem można przekształcić [reportaż – I.A.-B.] w beletrystykę”; „[p]o niewielkich przeróbkach artykuł można byłoby czytać jak opowiadanie”¹⁵³.

¹⁵⁰ T. Wolfe, *The New Journalism*, s. 31–33.

¹⁵¹ Na marginesie – *feature* w polskiej prasowej nomenklaturze genologicznej funkcjonuje jako gatunek dziennikarski, odmiana reportażu czy też protoreportaż (a więc nie całkiem reportaż), co jest dowodem na chaos terminologiczny w polskiej genologii prasowej.

¹⁵² Tenże, *The Birth of the ‘New Journalism’*.

¹⁵³ Jak zauważa John C. Hartsock, „literackość” była intencjonalna; Talese chciał pisać teksty dziennikarskie tak, jak beletrystykę – „*short stories* dla gazet”. Bardzo lubił Guy de Maupassanta (J.C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst & Boston 2000, s. 195).

Nowatorstwo tekstu widział Wolfe nie w stylu, tylko materii: formule sprawozdawczości (*reporting*) – inkrustowaniu tekstu epizodycznymi, nieistotnymi dla „klasycznych” reporterów scenami (np. wspomniany powyżej obrazek z lotniska) czy – jak podejrzewał Wolfe – wymyślonymi scenami i dialogami¹⁵⁴. W odniesieniu do tekstów Jimmy’ego Breslina autor *Próby kwasu* pisze o reporterskim *modus operandi*, które wyraża się w dokładności researchu. Towarzyszenie bohaterom w sytuacjach prywatnych, spędzanie z nimi czasu skutkuje kolekcjonowaniem szczegółów, które – zdaniem Wolfe’a – przypominają „powieściowe detale”. To cenne spostrzeżenie, nad którym warto się zastanowić w kontekście reporterskiej redundancji faktograficznej (technice również powieściowej, którą roboczo nazywałam hiperrealistyczną; piszę o niej w dalszej części książki).



Il. 4. Tom Wolfe i Hunter S. Thompson w trakcie imprezy z okazji dwudziestopięciolecia wydania *Lęku i odrazy* w Las Vegas

Fot. KMazur/WireImage

Sam Wolfe w listopadzie 1963 roku zamieścił w „Esquire” notatki z kalifornijskiego show samochodowego w formie listu do redaktora Byrona Dobella.

¹⁵⁴ T. Wolfe, *The Birth of the ‘New Journalism’*.

Manifestowi Wolfe'a towarzyszy antologia 23 tekstów wybranych wspólnie z E.W. Johnsonem (jak pisze Wolfe, pomysłodawcą publikacji). W przedmowie ten pierwszy wyjaśnia, że dobór podyktowany był pragnieniem, aby antologia przedstawiała różne techniki Nowych Dziennikarzy. W zbiorze zamieszczone zostały zarówno teksty wczesne (Gaya Talese'a i Terry'ego Southerna), jak i opublikowane na krótko przed oddaniem książki do druku (*Charlie Simpson's Apocalypse* Joego Eszterhasa). Również i tu podkreślone zostaje działanie na gorąco (Wolfe wyjaśnia, że Nowe Dziennikarstwo „nie ma jeszcze kanonu”). Dziś o kanonie można już mówić, ale rzut oka na Wolfe'owską antologię pozwala na rekonstrukcję metodologicznych okoliczności powstania nurtu. Ułatwieniem są poprzedzające reportaże komentarze jego autorstwa. Obok nazwisk autorów i autorek zapisanych w historii literatury, jak Truman Capote, Joan Didion, Gay Talese, Norman Mailer czy Hunter S. Thompson, o Wolfe nie wspominając, są w książce dziennikarze już zapomniani i tacy, których Polacy nie znają – np. George Plimpton (kojarzony chyba tylko jako biograf Capote'a), Gary Willis czy Richard Goldstein. Przekładów na język polski doczekali się natomiast John Sack (*Oko*

¹⁵⁸ Tenze, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York 2009, s. 313.

za oko), Barbara Goldsmith (*Fortuna Johnsonów*), a niedawno (!) Michael Herr (*Depesze*).

W pisarstwie Nowych Dziennikarzy ścierały się różne tendencje; nie tylko najbardziej spopularyzowane, w sensie etykiety stylistycznej *gonzo* Thompsona. Marc Weingarten¹⁵⁹ wymienia też „impresjonistyczne opowieści lotrzykowskie” Jimmy’ego Breslina, nowojorskiego dziennikarza specjalizującego się w dziennikarstwie śledczym o tematyce mafijnej (ale nie tylko, Breslin badał również m.in. sprawę seryjnego mordercy Davida Berkowitza, z którym korespondował¹⁶⁰) i „drżącą prozę żyroskopową” Wolfe’a (upodobanie do metaforyki zbliża Weingartena do opisywanych dziennikarzy). W Polsce Nowe Dziennikarstwo najczęściej utożsamiane jest z językowymi eksperymentami *à la* Wolfe (twórcy antologii *The Literature of Reality* używają określenia „pirotechnika druku”¹⁶¹). Oto próbka stylu Wolfe’a z *Próby kwasu w elektrycznej oranżadzie*, powieścioreportażu przedstawiającego środowisko headów z San Francisco, nazywanego przez niektórych „fabularyzowaną biografią” Kena Keseya. Eksplozją narkotycznej narracji jest zwłaszcza rozdział 14 (*Cud w siedem dni*), poemat:

Och, te vibracje...

Och, ci unitarianie...

Apostaci seminarzyści...

Patrzcie, jacy fajni

Prankstersi i Aniołowie Piekieł...

Jacy Aniołowie? –

Skąd ta konsternacja?

Powstańcie przedpotopowcy,

Ruszcie się z

Prankstersami i Aniołami Piekieł...

[...]

Wynurzymy się! Zobaczmy, jak działa ta rzekomo przepalona trawką keseyowa magia.

Młodym Gniewnym wydawało się, że unitarianie stają się duchowymi seminarzystami,

Wysuszonymi Kanadyjczykami odciętymi od Wczesnego Chrześcijaństwa.

Och, jakieś sto lat temu byliśmy w awangardzie, gromiliśmy prostackich nikczemników Fundamentalizmu – a dziś? – Młodzież *ziewa* na naszą głupotę.

Och, te vibracje...

Och, ci unitarianie...

Apostaci seminarzyści...

¹⁵⁹ M. Weingarten, *The Gang that Wouldn't Write Straight*, loc. 160 (*Introduction*).

¹⁶⁰ Tytuł książki Weingartena to parafraza tytułu powieści Breslina *The Gang That Couldn't Shoot Straight* – „Gang, który nie potrafił strzelać”.

¹⁶¹ Tamże, s. 145.

Patrzcie, jacy fajni
Prankstersi i Aniołowie Piekieł...
*Jacy Aniołowie*¹⁶²

Wolfe słynie też z onomatopei, np.:

[...] a Panna Kogo to Obchodzi zaczyna:
– Harrruummmppppparummmpparrumparrumppppparuuuuuuuumparumpauha-
rummmpa – mamroce, raz po jednej, raz po drugiej stronie odlotu¹⁶³.

Tymczasem to, co w Nowym Dziennikarstwie było najistotniejsze, to **poszerzenie granic realizmu**, dążenie do „rzeczywistości rozszerzonej” (ale nie w takim znaczeniu, jak używa się tego określenia dzisiaj, w nawiązaniu do „rzeczywistości” generowanej komputerowo); Kapuściński wspomina w *Lapidariach* rozmowę z Allenem Ginsbergiem: „Mówi, że rola jego pokolenia literackiego polega na rozszerzeniu pojęcia realności (tzn. że stany oniryczne są też rzeczywistością realną)”¹⁶⁴. Jest to widoczne nie tylko u Thompsona i w nurcie gonzo, do którego wielokrotnie się w tej książce odnoszę, ale również w *Depeszach* Herra, gdzie „rozszerzenie pojęcia realności” powodują doświadczenia wojny.

Depesze (*Dispatches*, 1977, fragmenty w „Esquire” w późnych latach 60.), przetłumaczone na język polski dopiero w 2016 roku (!)¹⁶⁵, to doskonały przykład wczesnego piśmiennictwa immersyjnego („zanurzeniowego”). Poświęcę mu akapit, ponieważ Herr koncentruje się w nim nie tyle na udokumentowaniu wojny w Wietnamie, ile na metodzie jej opisanie – można nazwać *Dispatches* metareportażem, a tytuł, przełożony przez Krzysztofa Majera, rezonuje z treścią, tworząc ramę interpretacyjną. Depesza to przecież wojskowy meldunek, gatunek korespondencji wojennej, typ oficjalnego doniesienia z frontu. Tymczasem w powieścioreportażu Herra (który można też uznać za środowiskową powieść o korespondentach wojennych) konferencje prasowe nazywane są „ploteczkami o piątej” („codzienna dawka dezinformacji”¹⁶⁶, „orwellowskie obmacywanki wydarzeń danego dnia z perspektywy Planistów”¹⁶⁷), a doniesienia słuchających oficjalnych komunikatów dziennikarzy zostają „przemielone na typową dla

¹⁶² T. Wolfe, *Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie*, przeł. R. Biały, T. Tłuczkiewicz, Warszawa 1995, loc. 2601–2609.

¹⁶³ Tamże, loc. 4048.

¹⁶⁴ R. Kapuściński, *Lapidaria I–III*, Warszawa 2008, s. 135.

¹⁶⁵ M. Herr, *Depesze*, przeł. K. Majer, Kraków 2016.

¹⁶⁶ Tamże, loc. 525.

¹⁶⁷ Tamże, loc. 1449.

wszystkich magazynów i dzienników uniprozę”¹⁶⁸. Dziennikarze głównonurtowi, notuje Herr, „[p]isali teksty na podstawie codziennych oświadczeń i schematów bitew, przetykając je hurraoptymistycznym językiem biura informacyjnego MACV”¹⁶⁹. Nic dziwnego, że narrator-reporter uznaje:

[...] tej wojny nie da się pokazać za pomocą konwencjonalnego dziennikarstwa, tak jak nie da się jej wygrać za pomocą konwencjonalnej siły. To pierwsze mogło co najwyżej zmienić najważniejsze wydarzenie tej amerykańskiej dekady w informacyjną papkę i doprowadzić do tego, że całkowicie oczywista, niezaprzeczalna historia stanie się historią tajną¹⁷⁰.

Herr zjawia się w Wietnamie przed ofensywą Têt i oblężeniem pod Khe Sanh jako dziennikarz „Esquire”, pisma – powiedzielibyśmy dzisiaj – raczej lifestyle’owe. To, że nie jest przedstawicielem „poważnej” prasy opiniotwórczej, wzbudza zainteresowanie żołnierzy, a nawet rozbawienie. „[...] »Esquire«, ja pierdolę, ci też tu swojego przysłali? Po kiego? O naszych ciuszkach będziesz pisał?”¹⁷¹; „Generał zauważył, że mam akredytację »Esquire« i spytał, czy zamierzam pisać teksty »humorystyczne«”¹⁷². W metareportażu Herra są też uwagi ogólne o byciu korespondentem wojennym: „[...] źródłem każdego stylu reporterskiego w Wietnamie był właściwie ten sam udręczony, dręczący romantyczny mit. Mit Szajbniętych Gości, Którzy Piszą O Wojnie”¹⁷³. W oczach żołnierzy uważani są za dziwadła:

[...] mnie uważał za cudaka, bo w ogóle nie miałem broni.
 – Reportera nie widziałeś? – spytałem.
 – Potrzebniście jak kurwie majtki – odparł. – Bez urazy¹⁷⁴.

Na dowód autorskiej konsekwencji w podkreślaniu tego typu sytuacji podam jeszcze dwa cytaty: „Raz gdzieś w gęszczy jeden korespondent powiedział do kilku żołnierzy: »Kurde, chłopaki, pewnie macie tu piękne zachody słońca«, no i tamci się prawie poszczali ze śmiechu”¹⁷⁵. „Reporter?, spytał, a ja mu na to, »Pisarz«, jak jakiś nadęty dupek. Tylko się roześmiał, »To się pilnuj. Bo tam niczego gumką nie zmażesz«”¹⁷⁶.

¹⁶⁸ Tamże, loc. 3086.

¹⁶⁹ Military Assistance Command, Vietnam. Tamże, loc. 3249.

¹⁷⁰ Tamże, loc. 3180.

¹⁷¹ Tamże, loc. 2816.

¹⁷² Tamże, loc. 3167.

¹⁷³ Tamże, loc. 2772.

¹⁷⁴ Tamże, loc. 54.

¹⁷⁵ Tamże, loc. 123.

¹⁷⁶ Tamże, loc. 2457.

Ważnym aspektem, który Nowe Dziennikarstwo podarowało „literaturze realności”, jest model uczestnictwa. Herr definiuje immersję jako „wejście w rolę, zamknięcie się w niej; pojechałem zająć się wojną, a to wojna zajęła się mną”¹⁷⁷. *Depesze* są doniesieniami z pierwszej linii frontu, a najbardziej interesują Herra ludzie (bo „historie wojenne to po prostu historie o ludziach”¹⁷⁸). Autor koncentruje się na dawaniu świadectwa, ale codzienności – ze sceną amputacji nogi małej dziewczynki sąsiaduje opis momentu, w którym pierwszy raz usłyszał Jimmy’ego Hendrixa. Narracja toczy się w tonie gawędy, oralność ma podkreślać nieoficjalność („Wiesz, jak jest. Patrzyłbyś, ale nie chcesz”¹⁷⁹) i sytuację narracyjną (opowiadanie o własnych przeżyciach; to autobiograficzny model reporterski. Praca pamięci i przepracowywanie doświadczenia zasygnalizowane są w tytułach rozdziałów; pierwszy nosi tytuł *Wdech*, drugi – *Wydech*, wyraźne jest podkreślenie psychosomatyki). Reporter czuje się jak „jak paranoik na rozdrożu”¹⁸⁰, mowa jest o przeżywaniu „w kompulsywnych powtórkach”¹⁸¹. Tekstowy Herr opowiada: „Miałem frontową delirkę, wszędzie latały wątroby i śledziony, migwały mózgi i spuchnięty, ciemnofioletowy kciuk, wyświetlały mi się na ścianach kabiny przysznycowej, w której przesiedziałem pół godziny [...]”¹⁸²; „Kumpel z »Time-sa« powiedział mi, że najbardziej przeszkadzają mu nawet nie same koszmary, tylko odruch, żeby je zaraz po przebudzeniu zapisać i przesłać agencji”¹⁸³. Nic dziwnego, że styl Herra nazywano onirycznym, narkotycznym (faktycznie, narrator-reporter bywał pod wpływem środków odurzających: „Kiedy wychodziliśmy nocą, sanitariusze dawali piguły, po deksedrynie z gęby cuchnęło jak ze słoika ze zdechłymi węzami”¹⁸⁴; „[...] piguły wolałem zostawić na później, na Sajgon i tę paskudną deprechę, która mnie tam dopadała”¹⁸⁵; „kładałem się spać ujarany”¹⁸⁶). Próbką stylu niech będzie następujący fragment:

Ale kiedy znajdowałeś się w środku tego wszystkiego, było zupełnie inaczej. W takich chwilach stawałeś się podobny do innych – tak jak oni, nagle nie umiałeś mrugnąć, splunąć. Każdy nawrót był taki sam, przerażający, wyczekiwany, rewolucja w jajach i w kiszkiach, zmysły zasuwały jak stroboskopy, zanurzałeś się w sobie, aż po samą esencję, i wzlatywałeś od nowa, szukając gwałtownie jakiegoś skupienia,

¹⁷⁷ Tamże, loc. 266.

¹⁷⁸ Tamże, loc. 3598.

¹⁷⁹ Tamże, loc. 235.

¹⁸⁰ Tamże, loc. 168.

¹⁸¹ Tamże, loc. 365.

¹⁸² Tamże, loc. 962.

¹⁸³ Tamże, loc. 1068.

¹⁸⁴ Tamże, loc. 29.

¹⁸⁵ Tamże, loc. 38.

¹⁸⁶ Tamże, loc. 465.

to było jak pierwszy kop psylocybiny, docierałeś do punktu, w którym ogarniał cię spokój, i wyzwalając całą radość, i cały lęk, jakich ktokolwiek kiedykolwiek doświadczył, tę niewysłowioną, pędzącą jasność, która dotykała krawędzi i potem rozpływała się, jak gdyby wszystkim sterował ktoś z zewnątrz, jakiś bóg, może księżyc. I za każdym razem byłeś później tak wyczerpany, tak wyprany ze wszystkiego prócz świadomości, że żyjesz, że niczego nie mogłeś sobie przypomnieć¹⁸⁷.

To tylko cztery zdania, trzecie będące zapisem mowy wewnętrznej lub logorei. Styl zupełnie nieprasowy.

Drugą istotną spuścizną po Nowym Dziennikarstwie jest **autokreacja podmiotu reporterskiego**. Na przykład u Normana Mailera powraca chwyt rozszczepienia „ja” na patrzące i obserwowane (reporter staje się bohaterem opowieści o sobie). W *The Armies of the Night* (1968) autor stał się bohaterem powieści, ale nie jako narratorskie „ja” skojarzone poszlaką imienną; bohaterem powieści Mailera jest Norman Mailer, zwany przez autora ostentacyjnie protagonistą. To (auto)ironiczne spojrzenie niby z zewnątrz można odebrać jako dowcipny komentarz do zalecenia zachowywania dziennikarskiego obiektywizmu (który, jak wiadomo, przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa odrzucali, identyfikując go z oficjalnym komunikatem politycznym – o tym właśnie pisał w *Depeszach* Herr, a w *Najlepszych. Kowbojach, którzy polecili w kosmos* – Tom Wolfe¹⁸⁸). Opis przygotowań do marszu antywojennego na Pentagon rozpoczyna – prowokacyjnie – fragment „Timesa”, po którym następuje wzmianka autotematyczna. Mailer komentuje kwestie stylistyczne – wybór „obszerności” i humoru jest gestem sprzeciwu wobec konserwatywnej krytyki, w której stanowisku pisarz dostrzegał obłudę: w Wietnamie zabijani są ludzie, a poczucie niesmaku budzi „wulgarność” literatury. Podobny chwyt pisarz zastosował również w reporterskiej książce o lądowaniu na księżycu (*Of a Fire on a Moon*, 1970¹⁸⁹); tekstowym alter ego autora jest Aquarius, tak zachwycony ame-

¹⁸⁷ Tamże, loc. 1970.

¹⁸⁸ Wolfe również pisał *Najlepszych* na przekór oficjalnym doniesieniom prasowym („Life” to „oficjalny biuletyn astronautów”, prasa nazywana jest przez Wolfe’a „Odwieczną Hipokrytką”, „Zwierzęciem Kolonijnym”). Autor tematyzuje manipulacje medialne – np. opisując zachowanie szympansa przed obiektywami, notuje: zdjęcie, na którym małpi grymas „od biedy można było [...] wziąć za uśmiech. Naturalnie tylko tę fotografię przekazano wszystkim serwisom informacyjnym i tylko to zdjęcie ukazało się we wszystkich gazetach w kraju. Oto podobizna szczęśliwego szympansa! Podobizna pierwszej małpy w kosmosie!” (T. Wolfe, *Najlepsi. Kowboje, którzy polecili w kosmos*, przeł. J. Kraśko, Warszawa 2018).

¹⁸⁹ Polski przekład: *Na podbój księżycy*, przeł. E. i L. Adamscy, Warszawa 1978 (we wstępie do tego wydania dziennikarz Karol Szyndziolorz sugeruje, że Mailer celowo zataja zasługi ZSRR w kosmicznym wyścigu mocarstw). Korzystam ze wznowienia (przekład ten sam, Warszawa 2019). W początkowej partii tekstu Mailer z satyryczną intencją

rykańską myślą techniczną i Programem Technicznym, że „wypuścił z ręki sznurek balonu i pozwolił swemu ego ulecieć dokądkolwiek, gdzie je zechcą przyjąć¹⁹⁰”) oraz w *W niewoli seksu* (bohater-Mailer miał dostać Nobla, ale pomyłono go z André Malraux). Jak autokreacja wpływa na pakt faktograficzny? O tym jeszcze będę pisać. We wprowadzeniu do założycielskiej antologii o charakterze manifestu Wolfe podkreślał dumnie, że to niefikcja, a nie powieść, stała się „najważniejszą literaturą powstającą obecnie w Ameryce”¹⁹¹, a dziennikarstwo przestało być jak „motel, w którym meldujemy się nocą w drodze do ostatecznego sukcesu – powieści”¹⁹². Z perspektywy czasu to afirmatywne porzucenie marzenia o napisaniu powieści i spełnianiu się w pisaniu reportażu między bajki można włożyć; Wolfe stał się cennym powieściopisarzem – na język polski przełożono m.in. jego utwory *Nazywam się Charlotte Simmons* i *Honor krwi*.

Kiedy Wolfe pisze swoje manifesty, a Capote dostaje Nagrodę Pulitzera za powieść *Z zimną krwią* (o tej książce piszę w rozdziale poświęconym powieści o prawdziwej zbrodni), w Polsce panują zupełnie inne czasy. Nowe Dziennikarstwo było dzieckiem kontrkultury, powstałym z kontestacji. Jak pisze Jerzy Jarniewicz:

Świat kontrkultury był **teatrem**. Zacierano w nim różnicę pomiędzy powagą a zabawą, między rzeczywistością a fikcją, z niemalą zresztą pomocą trawy i kwasu. Wyobraźnia brała górę nad poczuciem realizmu i analitycznym myśleniem. Tożsamość,

opisuje konferencję prasową („Astronauci mieli udać się na Księżyc, lecz wszyscy byli nieco sfrustrowani – dziennikarze, ponieważ nie wiedzieli, jak upchnąć swoje ple-ple jako pytania, astronauty, ponieważ nie wiedzieli, jak wytłumaczyć złożoność swojej techniki”. Mailer pokpiwa z pytań kolegów dziennikarzy, np.: „– Czy chciałby pan zatrzymać sobie kawałek Księżyca? – spytał ktoś. To było piękne pytanie. Gdyby przyznał się do takiego pragnienia, można by go spytać, czy dom Armstrongów będzie spał w noc księżycowej pełni, kiedy kamień Księżyca będzie bezgłośnie wył do swej dalekiej pani, a jego emanacja będzie się błąkać po pokojach”).

¹⁹⁰ Tamże, loc. 917–918. W przedmowie do pierwszego wydania Karol Szyndzielorz potraktował poważnie tę deklarację Mailera-Aquariusia, triumfując we wstępie do polskiego przekładu nad tym, że pisarz wreszcie schował się skromnie za opisywanym wydarzeniem. Jest jednak w tym wyznaniu dużo autoironii i gry z książkową personą Mailera – wyeksponowanej np. w *The Armies of The Night* – o czym świadczy ciąg dalszy cytatu: „I tak Aquarius zaczął żyć bez ego, jako skromny cichy obserwator; [...] spędzał długie bezalkoholowe noce w swoim klimatyzowanym pokoju w motelu i rozmyślał – nie o sobie, lecz o ogromie bohaterstwa i skali przedsięwzięcia, jakie miał przed sobą, i w noc przed startem sam już znajdował się na orbicie, prostaczek i przyjemnie leniuchującym umyśle – w istocie jego ntekt bujał w stanie nieważkości w jakiejś niepojętej podróży poprzez pustkę psychicznego kosmosu – gdyż, jak właśnie odkrył, intelekt pozbawiony ego jest pokrewny ciału bez grawitacji” (loc. 943–948).

¹⁹¹ T. Wolfe, *The New Journalism*, s. 11.

¹⁹² Tenże, *The Birth of the ‘New Journalism’*.

jak zresztą cała rzeczywistość, służyła za tworzywo nieustających przekształceń i **maskarad** [podkr. – I.A.-B.]¹⁹³.

Czy możliwe było odtworzenie tej atmosfery w Polsce? To pytanie retoryczne. Celnie przełożyli ten kontekst na polskie realia Ewa Winnicka i Cezary Łazarewicz. W książce reporterskiej stanowiącej próbę ujęcia polskiego roku '68 w perspektywie globalnej piszą:

W zachodniej Europie najbardziej nie podoba się autorytaryzm francuskich szkół, złe traktowanie byłych kolonii, hitlerowska przeszłość rodziców, zaangażowanie w wojnę w Wietnamie oraz społeczne nierówności. We wschodniej Europie problemem są cenzura, zamordyzm, cień Wielkiego Brata. To osobne światy¹⁹⁴.

Główna różnica polega na tym, że zapalnikiem dla Nowego Dziennikarstwa była nieufność do oficjalnych mediów, która w Polsce nie mogła się objawić w tak otwarcie personalny sposób (bez ucieczki w stronę paraboli – *casus* reportażu Kapuścińskiego *Cesarz*). Być może zauważalna w drugiej dekadzie XXI wieku w Polsce eksplozja tekstów immersyjnych (np. parateatralnego reportażu wcieleńniowego), odkrycie *gonzo* i wydawanie klasyków Nowego Dziennikarstwa (Herr) jest spóźnioną reakcją na amerykańskie kontestacyjne wzorce, zderzoną z nową rzeczywistością społeczeństwa informacyjnego.

Nie urządzam polowania na Nowych Dziennikarzy (jak kiedyś czyhano na polskich postmodernistów), muszę jednak odnieść się do prób wpisania w nurt Nowego Dziennikarstwa Ryszarda Kapuścińskiego¹⁹⁵ (1932–2007). W 1966 roku, kiedy w „Esquire” ukazuje się portret Joego Louisa Gaya Talese’a, Kapuściński jest już autorem zbioru reportaży krajowych, „prowincjonalnych”, *Busz po polsku* (1962), w których sam widzi „mały realizm”¹⁹⁶. Już to skojarzenie wskazuje na odmienne intencje. W dodatku – co sygnalizuje np. Marek Zieliński – reporter przyjął propagowane racje polityczne¹⁹⁷, podczas gdy Nowi Dziennikarze ustawiali się w opozycji wobec tego, co oficjalne. Wyobrażam sobie, jak reportaże z *Buszu po polsku* napisalby Ziemowit Szczerek!

W zbiorze „historii przygodnych” obok „drobiazgów” i charakterystycznych dla czasów ich powstawania reportaży „pozytywnych” (jak będący pochwałą po-

¹⁹³ J. Jarniewicz, *All You Need is Love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016, s. 16.

¹⁹⁴ E. Winnicka, C. Łazarewicz, 1968. *Czasy nadchodzą nowe*, Warszawa 2018.

¹⁹⁵ B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, 2004, s. 17; K. Frukacz, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku?*, s. 50 i nast.

¹⁹⁶ „Takie oto sprawy nizam sobie w notesie. Drobiazg, mały realizm, sardynki” (R. Kapuściński, *Dom*, [w:] *Busz po polsku*, Warszawa 2008). Korzystam z tego wydania, w którym znalazły się wszystkie reportaże z pierwszej publikacji [później okrajanej].

¹⁹⁷ M. Zieliński, *Ucieczka przed Polską. Szkice nie tylko o literaturze*, Kraków 2006, s. 56.

lityki kwaterunkowej władz *Dom*) można dostrzec upodobanie do anegdoty, kojarzące się z *faits divers*¹⁹⁸ – gatunkiem prasowym, którego cechą tematyczną jest zaskakujący spłot zdarzeń. Oto bohaterami debiutanckiej książki Kapuścińskiego są: Niemki uciekające z domu starców, by odzyskiwać swoje mienie, po wojnie należące do Polaków; chłop, który zamieszkał pod Grunwaldem i który na uwagę o Krzyżakach odpowiada, że front w tym miejscu był spokojny¹⁹⁹; kościelna figura Matki Boskiej, do której rzeźbiarzowi pozowała „dziwka”; zmarły górnik zalegający nocą w krzakach, bo wiozący trumnę pojazd się psuje, a członkowie konduktu (w tym Kapuściński) robią sobie ognisko, na które przychodzą dziewczęta. Szukanie kontrastów znajduje odzwierciedlenie również w sferze werbalnego obrazowania – np. bohaterowie *Wielkiego rzutu* zamiast rzucać dyskiem (praca, samorozwój), „rzucają mięsem”. W wielu momentach Kapuściński pisze reportaż jak opowiadanie (by odwołać się do znanego powiedzenia Wolfe’a); wiejską zabawę rekonstruuje z opowieści (co jest podkreślone kilkakrotnie w tekście) w taki sposób, jakby w niej uczestniczył, ogromną wagę przywiązuje do kompozycji, dbając o dynamikę tekstu i efekt zaskoczenia. Jednak reporterskie „ja” jego tekstów jest uderzająco pryncypialne, bez ogródek prezentuje też własne zdanie (zwłaszcza w *Uprawdzeniu Elżbiety*, o kobiecie odebranej zrozpaczonym rodzicom przez Kościół). „Tak właśnie często jest między ludźmi: nie umieją wysłuchać do końca” – konstatuje (w podtekście – sam słucha). Momenty, w których mentalnie schodzi do ludu („Jako źle wychowany, jako notoryczny chamuś, pytam moje dziewczęta: – Dlaczego, babki, nie myjecie zębów?”²⁰⁰), odbieram jako autokreację, stylizację na „towarzysza”²⁰¹, *captatio benevolentiae*. Na ogół Kapuściński funkcjonuje w swoich tekstach jako redaktor górujący nad rozmówcami intelektualnie („– Więc o czym mówicie? – spytałem. Jedna [wiejska dziewczyna – I.A.-B.] odparła: – A takie tam – z tego nie mogłem wydedukować, czy te rozmowy są ciekawe, czy nudne, jako że nie posiadam talentu egiptologów zdolnych z jednego hieroglify wysnuć burzliwe dzieje dynastii”²⁰²), a niekiedy i moralnie. Trudno dopatrywać się w *Buszu po polsku* narracji, którą Magdalena Horodecka nazwała empatyczną²⁰³.

¹⁹⁸ Przy czym oczywiście układ informacji nie jest taki jak w *faits divers*, zgodny z regułą odwróconej piramidy.

¹⁹⁹ Ciekawy jest kontekst powstania tego tekstu, który odsłania w biografii Kapuścińskiego Artur Domosławski. Janusz Rolicki opowiada, że tekst zamówił Władysław Gomułka, życząc sobie uczczenia 550. rocznicy bitwy pod Grunwaldem.

²⁰⁰ R. Kapuściński, *Reklama pasty do zębów*, [w:] tegoż, *Busz po polsku*, s. 41.

²⁰¹ Na przykład w *Imperium*: „Stara sztuka Gruzji swoim przepychem i doskonałością wprawia takiego prostaczka jak ja w zupełne oszołomienie”.

²⁰² R. Kapuściński, *Reklama pasty do zębów*, s. 39.

²⁰³ M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010.

Wojna futbolowa (1978), *Cesarz* (1978) i *Szachinszach* (1982) ukazują się w momencie trwania nowodziennikarskiej rewolucji, ale też nie dopatrywałabym się w nich podobieństwa do promowanego przez Wolfe'a nurtu. Badacze twórczości autora *Imperium* wychodzą często od noszących znamię programowych wypowiedzi reportera, który na bieżąco odnotowywał rozwój Nowego Dziennikarstwa. Definiowanie *Cesarza* jako powieści realizującej postulaty Wolfe'a i spółki ufundowane jest na błędnym założeniu, że cechą charakterystyczną nurtu lansowanego przez autora *Próby kwasu* są chwytły stylistyczne. Sam Kapuściński w rozmowie z Billem Bufordem dla pisma „Granta”²⁰⁴ mówił o Nowym Dziennikarstwie wymijająco i z dystansem, sprowadzając je do opisywania „dziwności Ameryki” i nazywając „Nową Literaturą” (w znaczeniu połączenia faktu i fikcji). Wspominając w *Lapidariach* o cofnięciu Nagrody Pulitzera dla dziennikarki Janet Cooke (*Jimmy's World*), po tym jak okazało się, że „reportaż był mistyfikacją”²⁰⁵, pisze: „Podoba mi się to, co z tej okazji powiedział Marquez: – Nie dalszcie jej w dziennikarstwie? Trzeba było dać w literaturze!”²⁰⁶. A przecież błędne utożsamianie Nowego Dziennikarstwa z mieszaniem faktu z fikcją (*notabene* nietrzymanie się faktów zarzucał Kapuścińskiemu, jak wiadomo, m.in. Artur Domosławski) nie znajduje potwierdzenia w założycielskich tekstach Wolfe'a. Reportaże książkowe Kapuścińskiego mimo ich niezaprzeczalnej „literackości” stylistyczno-formalnej (intencjonalnej, oczywiście – o związku między „tematem a tworzywem językowym” na przykładzie archaizmów w *Cesarzu* jego autor pisze w *Lapidariach*²⁰⁷) są na antypodach sformułowanej przez Wolfe'a definicji Nowego Dziennikarstwa.

Dlaczego? Przyjrzyjmy się *Cesarzowi*, w którym nośnikiem narracji jest bohater uprawdopodobniający – reporter. Podkreśleniu sytuacji narracyjnej służą powtarzane wielokrotnie zwroty bezpośrednie: *My dear brother*, „panie dziennikarzu”, „mister Richard”, „przyjacielu”. Wypowiedzi są jakby spisane z taśmy magnetofonowej, widoczna jest celowa sugestia niedoredagowania. Kapuściński bardzo się stara o stworzenie iluzji dokumentaryzmu (służą temu również kompozycja mozaikowa i montaż fragmentów: wstawek odreporterskich, monologów postaci, cytatów, depeš agencyjnych, wzmianek prasowych, a także zmie-

²⁰⁴ „Granta”, 25.06.1987.

²⁰⁵ Janet Cooke („Washington Post”) oddaje w 1980 roku Nagrodę Pulitzera otrzymaną za reportaż o uzależnionym od heroiny ósmiolatku, po tym jak wychodzi na jaw, że z kilku bohaterów sklepiła jednego.

²⁰⁶ R. Kapuściński, *Lapidaria I–III*, s. 56. W innym miejscu (s. 307–308) za powieść („reportaż, który czyta się jak opowiadanie”) Kapuściński uznaje Bruce'a Chatwina *W Patagonii*. W *Lapidariach* wspomina też o gonzo Thompsona i towarzyszącej mu postawie „lekceważenia, arogancji, ośmieszenia autorytetów” (*Lapidaria IV–VI*, Warszawa 2008, s. 84–85).

²⁰⁷ Tamże, s. 168.

rzające ku metareportażowi odsłonięcie warsztatu, np. wtajemniczenie w proces zbierania źródeł). Wnikliwy czytelnik nabierze podejrzeń, doszukując się w monologach postaci nie tylko stylu narratora-reportera, ale i charakterystycznych dla niego metafor. Archaizmy, o których Kapuściński wspomina w *Lapidariach*, pojawiają się właśnie w wypowiedziach bohaterów, stylizowanych – jak można wnioskować – na etapie przekładu. Na przykład mówi P.M. (staranne ukrywanie rozmówców za inicjałami też służy budowaniu efektu dokumentarności – Kapuściński podkreśla wagę ochrony źródła):

I tak to szłoby latami, ku radości osobliwego pana i jego dostojników, gdyby nie nasi utyskliwi studenci, którzy od czasu śmierci Germame coraz bardziej zaczęli głowę podnosić, horrenda różne gadać, nierozumnie i jakże obelżywie przeciw pałacowi występować. Młodziankowie ci, miast za dobrodziejstwo oświaty wdzięczność okazywać, puścili się na mętne i zdradliwe wody obmowy i wicherzenia²⁰⁸.

Podobnie warstwa językowa kształtowana jest we fragmentach odnarratorskich²⁰⁹ – zastosowano w nich ten sam rytm wypowiedzi, szyk przestawny. „Powieściowość” *Cesarza* wynika z potraktowania tematu jako paraboli wymuszonego wiadomą sytuacją polityczną. Prymarnie *Cesarz* ma być jednak reportażem – Kapuścińskiemu zależy na podkreśleniu tego faktu, a kreacja narratora również nakierowana jest na osiągnięcie tego efektu. To poważny reporter, którego praca obarczona jest niebezpieczeństwem, a nie jakiś pijany reporter *gonzo* czy złamany wojną „wariat”. Moim zdaniem, o czym piszę w dalszych rozdziałach, do Nowego Dziennikarstwa (a właściwie już Nowego Nowego Dziennikarstwa – używając określenia Boyntona) najbardziej zbliża się Jacek Hugo-Bader, z którym łączy Kapuścińskiego opisywanie byłych republik ZSRR (o pikarejskich *Dziennikach kołymskich* piszę w części drugiej). W *Imperium* Kapuściński bada byłe republiki przez pryzmat licznych lektur prowadzących do interpretacji; ten zbiór charakteryzuje popadanie w ton eseistyczny (jak w późniejszych *Podróżach z Herodotem*); niektóre wywody mają wręcz charakter miniwykładów. Scenki rodzajowe z życia reportera podróżnika są tylko ozdobnikiem popychającym opowieść, nad którą unosi się duch nie tylko reportera (tego może w najmniejszym stopniu), ale i przede wszystkim historyka-etnografa, socjologa i antropologa kulturowego²¹⁰, który czyta François-René de Chateaubrianda, Cendrarsa, Fiodora Dostojewskiego, Alexisa de Tocqueville’a... To osobisty reportaż, ale rozumiany zupełnie inaczej niż zapis cielesnego doświadczenia – doświadczenie intelektualne „ja”

²⁰⁸ R. Kapuściński, *Cesarz*, Warszawa 2008, s. 72.

²⁰⁹ Na przykład tamże, s. 65.

²¹⁰ A. Hejmej, W „wielokulturowym świecie” Ryszarda Kapuścińskiego, „Ruch Literacki” 2011, z. 6, s. 585.

czytającego i interpretującego²¹¹. Zaserwowaną w Kirgizji głowę barana, z której gość musi wyjść mózg, a na deser wydłubać oko „wielkie jak śliwka”, pozostaje dekoracyjnym, anegdotycznym akapitem zakończonym suchym: „Jest to doświadczenie, które na długo zostaje w pamięci”²¹².

Szukając polskich tekstów antycypujących awanturnictwo Nowego Dziennikarstwa, natrafiłam na pisane „krwią i śliną wściekłości”²¹³, fabularyzowane reportaże²¹⁴ Andrzeja Brychta z Łodzi i ze Śląska zebrane w tomie *Czerwony węgiel* (1960). Brycht był nie tylko dziennikarzem i poetą, ale również bokserem. Służył wojskową, którą odbył jako górnik, zakończył w zakładzie psychiatrycznym. Za pobicie studenta, który oskarżył go o paseizm, trafił do więzienia²¹⁵. Współpracował z SB, a z pupilka władzy zmienił się w dysydenta, uciekając na Zachód, gdzie pracował m.in. w fabryce wyrobów plastikowych i jako kierowca autobusu. Zarówno barwny zyciorys, jak i manifestowana świadomość proletariackich korzeni, którą można łączyć z popaździernikową modą na prezentację „etosu lumpa”²¹⁶, interpretowanego jako sposób odreagowania pozytywnych wzorców produkcyjniaków, wpłynęła na specyficzną autokreację reportera. Na przykład w *Piotrkowskiej* obraz bogatych „gieldziarzy” z Łodzi, którą zna „jak własną rozbitą dłoń”, „ja” reporterskie kwituje następująco:

[...] na widok tamtych szuj ogarnia mnie płomień jakiegoś społecznego patriotyzmu o sadystycznym posmaku. Zapakowałbym temu dużemu hak z prawej w wywalony bebecz, lewy sierp na pysk i pod flek. [...] Czekaj, popelinowy byku przy błękitnej Warszawie, czekaj. Doczekasz się²¹⁷.

²¹¹ Zwraca uwagę asocjacyjny tok wyводу, np. zadane w Baku pytanie o narodowość pociąga za sobą, prawem skojarzenia, refleksję na temat etnicznego *homo sovieticus* i koczownictwa, a ukoronowaniem ciągu myślowego staje się obraz wprowadzony na prawie metafory: do samolotu wpada tłum, którego kapitan nie potrafi okiełznać.

²¹² R. Kapuściński, *Imperium*, Warszawa 2008, s. 68–69.

²¹³ A. Brycht, *Czerwony węgiel*, Warszawa 1960, s. 36.

²¹⁴ Zdaniem Zygmunta Lichniaka „niby-reportaże” (tenże, *Z mojego ćwierćwiecza*, Warszawa 1972).

²¹⁵ A. Chąciński, *Życie Andrzeja Brychta*, „Życie” 17.05.2001; A. Chojnowski, *Sceny ukryte z życia pisarza. Tajemnice Andrzeja Brychta*, „Dzieje Najnowsze” 2008, nr 3, s. 117–133; S. Buryła, *Raport cynika? O życiu i twórczości Andrzeja Brychta*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 2, s. 147–165 (autor wpisuje postać Brychta w krąg kaskaderów literatury).

²¹⁶ Określenie Mieczysława Orskiego w odniesieniu do powrotu antybohatera w literaturze lat 90. XX wieku, ale z odwołaniem do Jana Błońskiego i dostrzeżonego przez niego mitu lumpenproletariusza po 1956 roku (J. Błoński, *Mit lumpenproletariusza*, [w:] tegoż, *Odmarz*, Kraków 1978, s. 53 i nast.).

²¹⁷ A. Brycht, *Czerwony węgiel*, s. 33.



Il. S. Andrzej Brycht

Źródło: PAP/ Stanisław Czarnogórski

O paradujących deptakiem robotnikach Brycht pisze ostro:

[...] każdy z tych młodych i dojrzałych mężczyzn o krowo-lamparcim spojrzeniu to żywy akumulator olbrzymiej, niszczonej daremnie energii. Spróbuj zaczepić. Krzyk, szarpanina i dzikie stroszenie włosów – jeśli frajer [...]. A jeśli cwaniak – błyskawiczna rakietka na szczękę, likwidująca w tobie siły żywotne [...] ²¹⁸.

Oczywiście reportaże Brychta są ideologicznie poprawne, z tezą – np. celem napisania *Piotrkowskiej* jest spełnienie utopijnego pragnienia, „żeby się pętały nie wałęsały jak hiszpańskie matadory”, tylko przesiadywały w „klubach młodzieżowych”. Niemniej sposób, w jaki autor podejmuje temat, inspirował do poszukiwania podobieństw z amerykańskimi kolegami po piórze/ maszynie do pisania. Zastanawiająca jest np. konstrukcja narracyjna – reporterskie „ja” przemawia

²¹⁸ Tamże, s. 29.

do „pana Nowaka” – fikcyjnej postaci, typu, „zwykłego, kulturalnego” Polaka. Fikcyjny Nowak towarzyszy Brychtowi w przechadzce po Piotrkowskiej, gdzie „wysłuchuje” tyrad reportera. Co ciekawe, w szkicu biograficznym o Brychcie Andrzej Chąciński, jeden z założycieli „Współczesności”, wspomina, że kreatywne wykorzystanie faktu stało się dla pisarza wstępem do przegranej sprawy sądowej. Siedząc w więzieniu, Brycht napisał opowiadanie *Relacja*, oparte na historii opowiedzianej przez kolegę z sąsiedniej celi. Opisana przez niego kobieta oskarżyła pisarza o zniesławienie. Mimo opublikowania w prasie sprostowania sąd skazał go na grzywnę i 10 miesięcy aresztu w zawieszeniu na 2 lata. Oskarżenia o fałszowanie rzeczywistości spotkały natomiast Brychta po wydrukowaniu w „Kulturze” fragmentu *Raportu z Monachium*, książki o zbrodniarzach hitlerowskich. Do redakcji napisał tłumacz, towarzyszący pisarzowi w trakcie pobytu w 1966 roku w Niemczech, twierdząc, że Brycht „włożył mu w usta wypowiedzi niezgodne z jego przekonaniami, a oglądaną przez nich obu demonstrację antyfaszystowską opisał jako marsz odwetowców”²¹⁹.

*

Kontynuatorów Nowych Dziennikarzy w latach 90. Robert Boynton opatrzuje etykietą „Nowi Nowi Dziennikarze”. Są „nowsi”, bo bardziej niż praca nad językiem definiuje ich sposób zbierania informacji, „wychodzenia” (a nie „wypisania”) opowieści: pracują przede wszystkim nad tematami i sposobem zbierania materiałów, nie nad językiem. Jak pisze Boynton, „Wolfe wszedł do głów swoich bohaterów; Nowi Nowi Dziennikarze stali się częścią ich życia”²²⁰. W kanonie Boyntona mieszczą się przede wszystkim przedstawiciele reportażu wcieleniowych – np. Ted Conover, który pracował jako strażnik więzienny – (*Newjack*) i podróżował jako hobo (*Rolling Nowhere*) czy Eric Schlosser (*Kraina Fast Foodów*). Amerykańscy badacze nazywają ten typ dziennikarstwa „immersyjnym”; termin zrobił ostatnio karierę w odniesieniu do cyberrzeczywistości, tu chodzi o „uczestnictwo”²²¹, w dosłownym tłumaczeniu: „zanurzenie”. Takie teksty Robin Hemley sytuuje na pograniczu dziennikarstwa i memuaru²²². Ich dziennikarskim wykładnikiem tekstowym jest wyeksponowanie reporterskiego

²¹⁹ A. Chąciński, *Życie Andrzeja Brychta*.

²²⁰ R. Boynton, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York 2005, loc. 100.

²²¹ T. Conover, *Immersion: A Writer's Guide to Going Deep*, London 2016.

²²² R. Hemley, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism and Travel*, Athens, London 2012. Piśmiennictwo immersyjne „angażuje pisarza w tu i teraz w sensie dziennikarskim, kształtując opowieść rozgrywającą się w teraźniejszości, ale też bezczelnie ciągnąc za sobą bagaż osobowości pisarza: jego wspomnienia i opinie” (loc. 190).

„ja”, a w wydaniu ekstremalnym – aranżowanie zdarzeń. Ben Yagoda używa określenie *shtick lit*²²³ (z hebrajskiego – *shtick*, czyli sztuczka) – to teksty, które powstały głównie po to, by opisać własne doświadczenie autora (np. związany z „Esquire” A.J. Jacobs, o którym piszę w rozdziale o reporterskich pikareskach i historycznych rekonstrukcjach reporterskich, przez rok „żył biblijnie”, a w Internecie stał się seksbombą²²⁴). Tego typu narracje są określane również jako *challenge*²²⁵ albo *quest*²²⁶. W ich orbicie lokuje się wielu współczesnych polskich dziennikarzy – pisarzy (Szczerek, Hugo-Bader, Meyza, Witold Szablowski i inni).

*

W tym zarysowującym kontekst rozdziale chciałam pokazać, że relacje dziennikarstwo–beletrystyka kształtują się dwutorowo – od dziennikarstwa do literatury i od literatury do dziennikarstwa. Konsekwencją wycieczki ku literackości (od literatury stosowanej²²⁷) jest literackie dziennikarstwo (*literary journalism*, *journalit* – pojęcie spopularyzowane przez badaczy Nowych Dziennikarzy). Trzeba zwrócić uwagę na to, że literackość bywa rozumiana na różne sposoby – albo jako odejście ku fikcji, czyli zawieszenie paktu faktograficznego/referencjalnego, albo jako uporządkowanie naddane; wróć do tego niejednokrotnie. Wycieczka ku dziennikarstwu skutkuje natomiast powstaniem powieści dokumentarnej – i tu też jest sporo definicyjnych problemów, wynikających z różnicy w stopniu nasycenia faktograficznością (powieść inspirowana faktami, oparta na faktach,

²²³ Słowo powstało na wzór *chicklit*. B. Yagoda, *Memoir: A History*, New York 2009. Za prekursora tego typu tekstów Yagoda uważa Henry’ego Davida Thoreau.

²²⁴ A.J. Jacobs, *The Guinea Pig Diaries: My Life as an Experiment*, New York 2009.

²²⁵ Tego typu intencja przyświecała też pisarce Joannie Lech (m.in. powieść *Sztuczki*), która na stronie internetowej Korporacji Ha!art opisywała niedole użytkownicy aplikacji do randkowania Tinder (dostępny online: J. Lech, *Tinder. Podręcznik użytkownika*, <http://ha.art.pl/prezentacje/projekty/4581-tinder-podrecznik-uzytkownika.html> [dostęp: 30.08.2019]).

²²⁶ Takiego określenia używa też Hemley (*A Field Guide for Immersion Writing*), dzielący „literaturę immersyjną” na pięć kategorii: *quest*, eksperyment, śledztwo, rekonstrukcja i infiltracja. Pozostawiam angielski termin, nie zastępując go tłumaczeniem („zadanie” nie w pełni oddaje charakter tej odmiany „zanurzenia”, *quest* natomiast zakorzenił się już w życiu codziennym za sprawą odmiany gry miejskiej).

²²⁷ Koncepcja Stefanii Skwarczyńskiej (1931) dotycząca tekstów niepełniących pierwszoplanowo funkcji estetycznej (S. Skwarczyńska, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1 (4), s. 1–28), prekursorki obejmowania naukową refleksją gatunków „niearystotelesowskich”, którą to etykietę Łukasz Wróbel odnosi również do teorii reportażu Konstantego Troczyńskiego (Ł. Wróbel, *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013).

reportaż upowieściowiony). Sytuację komplikuje niejednoznaczność określenia „dziennikarskość”, które oznacza przecież nie tylko informacyjną rzeczowość; w jej horyzoncie mieści się również prasowa publicystyka, w której można się posługiwać mową ezopową czy wybiegać myślami w przyszłość (*political fiction* Szczerka; o tych przykładach będę jeszcze pisać).

Literatura faktograficzna/dokumentarna nie jest monolitem, jak można by wnioskować z książki Pawła Zajasa, zrównującego w *Jak świat prawdziwy stał się bajką* autobiografię z tekstami naukowymi i dziennikarskimi²²⁸. Obszar prozy niefikcjonalnej²²⁹ jest niejednorodny, dokumentarność to kategoria ponaddyskursywna. Gay Talese i Barbara Lounsberry we wstępie do antologii *Writing Creative Nonfiction: The Literature of Reality* dzielą tytułową „literaturę realności” na cztery kategorie podkreślające temat: żywoty (dzienniki, pamiętniki, wspomnienia, autobiografie, biografie); zdarzenia (piśmiennictwo historyczne, dziennikarstwo); miejsca (piśmiennictwo podróżnicze, przyrodnicze i naukowe) oraz idee (eseje, prace religioznawcze i filozoficzne), sugerując, że do każdej z wymienionych można dopisać: literackie lub nieliterackie. Zgoda, ale czy biografie nie mogą być naukowe albo dziennikarskie? Co z reporterską biografią miejsca? Proponuję wyróżnienie trzech kategorii faktograficznych (pół dyskursywnych): naukowej, dziennikarskiej i autobiograficznej. Do każdej z nich sięgają powieściopisarze.

Nie oznacza to oczywiście konieczności – a nawet niekiedy możliwości – wytyczenia sztywnej granicy; byłoby to niemożliwe w czasie zmacenia gatunków²³⁰ i genologicznej płynności²³¹. Ta **dyskursywna labilność** nie jest zresztą cechą wyłącznie literatury najnowszej. Za przykład niech posłuży reportaż Egona Erwina Kisch (1885–1948) o słynnych czeskich bliźniętach syjamskich – pygopadze (określenie to oznacza, że były zrosnięte w obrębie kości krzyżowej) Róży-Józefie Błażek²³²,

²²⁸ Takie zdanie ma też Aleksandra Chomiuk („Fiction” czy „no-fiction”? Uwagi na marginesie pewnego sporu, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013 nr 4, s. 233–249), dostrzegająca błąd w „traktowani[u] całej literatury faktu jako jednorodnego pola twórczości dokumentarnej” (s. 241), za którą podąża Agnieszka Izdebska, odnosząca się krytycznie do propozycji Zajasa na marginesie analizy *Śmierci w bunkrze* Martina Pollacka – por. *Śmierć w bunkrze – opowieść Martina Pollacka o ojcu (z mapami i fotografiami w tle)*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 97–114.

²²⁹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

²³⁰ C. Geertz, *Zmaczone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, [w:] tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2000, s. 29–44.

²³¹ Nawiązuję oczywiście do koncepcji płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana.

²³² E.E. Kisch, *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, Warszawa 1957. We wznowieniu wydawnictwa Agora w serii firmowanej przez „Duży Format” reportaż ten nie został zamieszczony. Mariusz Szczygiel powiedział mi, że wykrył brak tekstu w książce, dopie-

opublikowany w tomie *Jarmark sensacji* (1941). Po zakrapianej whisky imprezie („Jeszcze dziś, gdy to piszę, woal o barwie whisky spowija moje wspomnienia. Za nim majaczy czworonożny, czteroręki, dwugłowy twór bajkowy, pół błękitny, pół szkarłatny” – te zdania mógłby napisać Hunter S. Thompson!), „szalejący reporter” dowiaduje się, że jedna z sióstr zaszła w ciążę (swoje zainteresowanie fizjologią bliźniaczek w trakcie odwiedzin u dziewcząt skrupulatnie opisuje, podsycając ciekawość czytelnika: „Czy gdy pieścić szyję Róży, Józefa czuje to również?”). Zazdrosny pracownik konkurencyjnej gazety publicznie podejrzewa o ojcostwo „pewnego praskiego dziennikarza”. Kisch z wyraźną przyjemnością i szczegółowo wtajemnicza czytelnika w te plotki. Fragment gazetowej notatki wręcz z satysfakcją cytuje:

W „Der Arm mit dem Schwert” można było nawet przeczytać, że „według powszechnego mniemania nowo narodzony synek sióstr Błażek otrzyma na chrzcie imię Egon; gdyby wraz z tym dzieckiem narodził się przyrośnięty do niego brat, wówczas otrzymałby imię Erwin, ku czci reportera, który podjął się tego twórczego dzieła, by jako pierwszy podać wieść o narodzinach do publicznej wiadomości²³³.”

Kisch konkluduje: „W odpowiedzi na to wyjaśniłem, że ja puściłem w świat jedynie wieść o narodzinach dziecka, nie zaś samo dziecko”²³⁴. Można nazwać ten tekst (i inne Kisch’a) reportażem egocentrycznym czy – jak chciałby np. Mariusz Szczygieł – autoreportażem. Ta ostatnia etykieta może nawet lepiej wskazuje na połączenie intencji reporterskiej i autobiograficznej, stojącej w sprzeczności do promowanego w podręcznikach dla dziennikarzy obiektywizmu. Więcej piszę na ten temat w rozdziale o reporterskiej pikaresce.

Nie zmierzam do tego, by, jak Paweł Zajas w przypadku fikcji i nie-fikcji, wytyczać granice, które, zdaniem autora *Jak świat prawdziwy stał się bajką*, są konieczne z powodów etycznych. Istotne wydaje mi się wskazanie dominanty. Metoda – *research* – bywa wspólna i dla piśmiennictwa naukowego, i dziennikarskiego (wywiady, archiwa, odkrycia). Do opisu niektórych tekstów dziennikarskich (reportaże z wyeksponowanym „ja”, zwłaszcza uczestniczące i wcieleniowe) i wszystkich intymistycznych, autobiograficznych tekstów (Roman Zimand nazwał je literaturą dokumentu osobistego) przyłożyć można wprowadzoną przez Jerzego Jarzębskiego formułę autentyku (tekstu lub jego fragmentu odbieranego jako element zaczerpnięty z życia pisarza)²³⁵.

ro gdy go szukał, by wydrukować jego zapowiedź w „Dużym Formacie”. Kastracja była przypadkiem, tekst został zgubiony przez składaczkę.

²³³ Tenże, *Zrośnięte siostry: erotyczna przygoda Róży nastąpiła bez zgody Józefy?*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,15602784,Zrosniete_siostry__erotyczna_przygoda_Rozy_nastapila.html [dostęp: 7.07.2019].

²³⁴ Tamże.

²³⁵ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, s. 340 i nast.



Il. 6. Bohaterki reportażu Egona Erwina Kischa, Józefa i Róża Błażek z dzieckiem, 1910 rok

Fot. Ludwig Gutmann/ullstein bild via Getty Images

W obszarze nauki „ja” badacza też coraz wyraźniej jest eksponowane – wzmiankowana czy wręcz tematyzowana jest autorska „przygoda z tekstem”, autor podkreśla swoje zaangażowanie jako badacza, poszukiwacza, czasem wręcz detektywa²³⁶. Punktów stycznych jest sporo, a podstawowa różnica to intencja. Dla naukowców będzie nią przekazanie danych istotnych dla badaczy wybranej dyscypliny (co prowadzi niekiedy do rozdęcia informacyjnego); różnica pomiędzy tekstami naukowymi a popularnonaukowymi sprowadzana jest do komunikatywności i profilowania tekstu z uwzględnieniem adresata. W praktyce: chodzi o zaprezentowanie efektów, które mogą być ocenione przez redaktorów naukowych publikacji. Dla dziennikarzy – zainteresowanie odbiorcy, działanie w interesie społecznym (interwencyjność). Dla autorów wspomnień, dzienników, autobiografii – prezentacja siebie; tu mieściłaby się też kategoria świadectw pisanych przez twórców nieprofesjonalnych. W zależności od tych intencji autorskich z czytelnikiem zawierana jest umowa: pakt autobiograficzny (sytuacja ostatnia; wątpliwości dotyczące tego kontraktu mogą być wypowiedane w kontekście nie tożsamości, lecz podobieństwa) i pakt faktograficzny (za Zbigniewem Bauerem)/ referencjalny (za Philippe’em Lejeune’em)²³⁷. W przypadku dziennikarstwa i nauki zebrany materiał rozpatrywać można w kategoriach prawa-klamstwo; nie są to Ingardenowskie quasi-sądy.

Decyzja o zawarciu paktu stoi po stronie czytelnika, który może zakwestionować autorytet autora. Pół biedy, jeśli przyczynia się do tego przyłapanie na kłamstwie. Gorzej, jeśli powody są ideowe. Paweł Zajas zarzuca Kapuścińskiemu tendencyjność *Imperium* – a przecież to nie poglądy autora podlegają ocenie. Tak radykalne podejście do literatury faktograficznej powoduje, że piśmiennictwo Kapuścińskiego zostaje przez Zajasa wykreślone z kategorii *non-fiction*. Propozycja badacza jest nie tylko wątpliwa, ale też trudna do zrealizowania. Jej akceptacja nakładałaby na czytelnika obowiązek wyczerpującej weryfikacji każdego tekstu, zanim nazwie się go reportażem. Tymczasem są po prostu reportaże, w których autorzy mijają się z prawdą – są mitomanami albo fałszerzami. Zdarzają się też niezamierzone błędy w sztuce oraz sytuacje, w których nowe światło na faktograficzność tekstu rzucają odnalezione po czasie źródła, zmieniające sposób interpretacji zdarzeń. Czy reportaż przestaje być wówczas reportażem? Przypomnę podawany często w tym kontekście przykład. W 1977 roku Annie Dillard dostała Nagrodę Pulitzera za zbiór esejów *Pielgrzym nad Tinker Creek* – w kategorii

²³⁶ Przykładem może być medialna burza wokół Wilka Marka Hłaski. O „sensacyjnym odkryciu” nieznanej powieści autora *Pięknych trzydziestoletnich* przez Radosława Młynarczyka, studenta gdańskiej polonistyki, rozpisywała się prasa.

²³⁷ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 146. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975 nr 5, s. 31–49.

niefikcji. W trakcie spotkania z czytelnikami (przy wielu świadkach!) nieopatrznie przyznała, że historię o kocie „pożyczyła” od studenta²³⁸. Czy to dyskwalifikuje ją jako autorytet? A może należałoby odebrać pisarce nagrodę? Jeszcze trudniejsze do weryfikacji są „odmienne stany świadomości” przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa i ich kontynuatorów. Czytając *Próbkę kwasu w elektrycznej oranżadzie* Wolfe’a, można mieć przekonanie graniczące z pewnością, że autor próbował LSD, pod którego wpływem doznawał jedności z wszechświatem. Tak też profiluje narrację. Tymczasem w jednym z wywiadów Wolfe mówił, że sam LSD nigdy nie zażywał, bo to zbyt niebezpieczne²³⁹.

²³⁸ Anegdotę podaję za przedmową Roya Petera Clarka, zob. T.B. Connery, *Journalism and Realism: Rendering American Life*, foreword by Roy Peter Clark, Evanston, Illinois, 2011.

²³⁹ *Tom Wolfe Interview: I Never Took LSD – It Was Far Too Dangerous*, <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/tom-wolfe-interview-i-never-took-lsd---it-was-far-too-dangerous/> [dostęp: 20.03.2020].

POMIĘDZY FAKTEM A FIKCJĄ KU POWIEŚCI POSTPRAWDZIWEJ

Zjawiska faktograficzności beletrystyki i fikcjonalizacji reportażu omawiane były na wiele sposobów i z tylu różnych perspektyw, że referowanie tych ujęć nie miałyby sensu¹. Kompendium egzemplifikacji różnych teorii fikcji – konstruktywistycznych, retorycznych, modalnościowych i narratywistycznych² – zebrała już w książce *Między teoriami a fikcją literacką* Anna Łebkowska, która zresztą rozpoczęła swoją przygodę z tym tematem od teorii światów możliwych (a więc fikcji modalnościowej, której reprezentantem jest również Umberto Eco jako autor książki *Lector in fabula*)³. Ryzykowność podejmowania prób radykalnych rozstrzygnięć w tym zakresie efektownie ujęła Danuta Ulicka, wskazując żartobliwie (na marginesie recenzowania wspomnianej wyżej książki Łebkowskiej) na „niemożność jakiegokolwiek ujęcia fikcji, które samo nie byłoby fikcją”⁴. Uważam, parafrazując Jonathana Cullera, że ciekawsze od odpowiedzi na pytanie o to, czym jest fikcja/fakt w powieści dziennikarskiej i reportażu upowieściowionym, może być dziś: **czy pytanie to ma (dziś, dla odbiorcy) jakiekolwiek znaczenie?**

Nie chcę zajmować stanowiska w trwającym od lat sporze pomiędzy separacjonalistami/segregacjonalistami, wierzącymi w możliwość oddzielenia faktu od fikcji, a panfikcjonalistami, którzy negują istnienie nagiego faktu (jak Michał Paweł Markowski, uznający fakt za „zdarzenie [zauważone i **opowiedziane** – podkr. I.A.-B.] utrwalone w społecznych archiwach”, „wpisane w maszynę repetycji”⁵).

¹ Różne teorie fikcji przedstawia A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001. Z nowszych propozycji syntetyzujących: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.

² Powtarzam za Danutą Ulicką, sygnalizując zarazem, że każde z tych określeń jest nieprecyzyjne i możliwe do drobiazgowego rozpisania, czego dowodem jest – pierwsza w brzegu – próba rekonstrukcji pojęcia „konstruktywizm” zaproponowana przez Andrzeja Skrendo (*Tożsamość w perspektywie konstruktywizmu*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 65–77).

³ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998 (wyd. 2, uzupełnione); też, „Możliwe światy” a teoria literatury, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.

⁴ D. Ulicka, *Fikcja i teoria*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 119–126.

⁵ M.P. Markowski, *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce popularyzmu*, Kraków 2019, loc. 5198 i 5207 (nieznacznie sparafrazowałam, kompilując).

Przypomnę tylko, że na polu walki po jednej stronie znalazły się np. Käte Hamburger (*Logik der Dichtung*, 1957) i Dorrit Cohn (*Distinction of Fiction*, 1999) oraz powołująca się na nie Joanna Jeziorska-Haładyj (*Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, 2013) – badaczki poszukujące punktów granicznych, umożliwiających segregację w *mimesis* lub *diegesis*. Dla Cohn drogowskazami fikcji (*signposts*) w literaturze faktu są: narrator niezośsamy z autorem, korzystanie z efektu strumienia świadomości i zagłębienie do głów postaci oraz kontrfaktualność. Dla Haładyj: dostęp trzecioosobowego narratora do świadomości postaci oraz narratora autodiegetycznego do swojego dawnego „ja”, a także przytaczanie obszernych dialogów z przeszłości. Za pomocą tych narzędzi badaczka dowodzi fikcjonalności (niezośsamej jednak z zawieszeniem paktu referencjalnego!) reportażu Hanny Krall. Ponieważ zaś wskazane przez nią chwytły są przez reportażystów bardzo często stosowane (jak wykazałam w poprzednim rozdziale, kanonizowało je Nowe Dziennikarstwo), w ten sposób można dowieść fikcjonalizacji reportażu Angeliki Kuźniak, Beaty Chomątowskiej i wielu innych autorek i autorów, których teksty analizuję w dalszej części książki, m.in. uwypuklając wskazane przez Haładyj tekstowe wykładniki. **To kolejny sygnał zaniku różnicy pomiędzy powieścią a pełnometrażowym reportażem fabularnym.** Na marginesie – chciałabym zarysować tu niezgodność między ujęciem literaturo- a medioznawczym; badacze reportażu uznają narrację trzecioosobową za sprzyjającą tworzeniu iluzji obiektywności w reportażu fabularnym, a więc zabieg przeciwny wobec eksponowania tzw. prawdy osobistej autora poprzez subiektywizację narracji. Natomiast przytaczanie myśli bohaterów może być konsekwencją rekonstrukcji (ten zabieg uważam za podstawowy w narracjach reporterskich); nawiązywałam już do metody Wolfe’a, który wyjaśniał, że podstawą do tej operacji zawsze były dla niego rozmowy z bohaterami. W narratologiczno-kognitywistycznym ujęciu Very Nünning⁶ teksty postrzegane jako fikcjonalne bardziej zanurzają odbiorcę (mają potencjał immersyjny) i skłaniają do empatii, natomiast ujmowane za niefikcjonalne – aktywizują, nakłaniają do działania. Nie jest to oczywiście teza nowa. Anna Łebkowska pisze o tego typu teoriach na marginesie krytycznego przybliżenia zainspirowanej kulturowym potencjałem gry teorii fikcji Kendalla Waltona, cytując np. Gregory’ego Currie: „Czytamy je [powieści], ponieważ mamy nadzieję, że nas zaangażują, że będziemy porwani przez ich fabułę, że będziemy się troszczyć [...]”⁷. Być może uwzględnienie potencjału immersyjnego w oddziaływaniu na czytelnika

⁶ V. Nünning, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg 2014, s. 83–84.

⁷ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość*, s. 233. Za artykuł sprawczy, stymulujący zainteresowanie emocjonalnym wpływem gatunku powieściowego na czytelnika, badaczka uważa rozprawę Colina Radforda z 1975 roku (*How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1975, t. LXIX, s. 67–94).

okielzna nieco reportażowych konserwatystów, którzy skanują teksty reporterskie pod kątem ewentualnej kreatywności.

Drugą część pola walki okupują pragmatycy uznający, że nie ma żadnych wewnątrztekstowych sygnałów (nie)fikcjonalności. Konwencję na podstawie wskazówek ukontekstualniających (miejsce publikacji, metatekst, wskazówka gatunkowa) musi rozpoznać czytelnik i to on zawiera z autorem umowę, na mocy której uznaje, że autor fantazjuje (pakt powieściowy) albo kłamie (pakt faktograficzny/referencjalny). Tu mieści się też koncepcja gatunku (powieść/reportaż) jako sposobu postępowania z tekstem (Umberto Eco, Stanisław Balbus).

Ta strona sporu wydaje mi się szczególnie atrakcyjna badawczo w sytuacji współczesnej dominacji pojęcia **postprawdy**. Przypomnijmy, że słowo spopularyzowane zostało po zwycięstwie Donalda Trumpa w wyborach prezydenckich USA, a także kampanii społecznej prowadzącej do Brexitu. Postprawda stała się słowem roku 2016 *Słownika oxfordzkiego*, gdzie zdefiniowana została jako określenie „warunków, w których obiektywne fakty mają mniejszy wpływ na kształtowanie opinii publicznej niż odwołania do emocji i osobistych przekonań”⁸. Za autora pojęcia uważa się Stevena Tesicha, który po raz pierwszy użył go już w 1992 roku w piśmie „The Nation”. „[D]ewaluację prawdy jako społecznej »waluty rezerwowej« i szerzącą się zarazę szkodliwego relatywizmu skrytego pod maską uzasadnionego sceptycyzmu”⁹ bada dziennikarz (!) Matthew d’Ancona, wyprowadzając karierę populistycznych „komiwojażerów bzdur” z pocziwego postmodernistycznego relatywizmu. W krytycznych reakcjach na akcentowanie nowości fenomenu postprawdy powraca podkreślanie wtórność pojęcia, które można wyprowadzić z pism Platona i Arystotelesa (socjotechnika wpływania na emocje). Również d’Ancona wzorców zafalszowań i demagogicznego populizmu poszukuje w piśmienniczej tradycji opozycji wobec reżimu, zaglądając np. do twórczości do George’a Orwella obserwującego w czasach Francisco Franco zanik prawdy obiektywnej. Widzi jednak różnicę, która polega na „porzuceniu [u] samej idei, że historię można właściwie opisać”¹⁰. „Nowej opinii publicznej” nie interesuje zagadnienie prawdy, tylko „twoje fakty” przeciwko „moim alternatywnym faktom”¹¹, a rozum ustępuje emocjom (*gut feelings*). D’Ancona analizuje wypowiedzi publiczne Trumpa, dowodząc przekonująco, że kampanię prezydent elekt prowadził w oparciu o apelujące do emocji opowieści, a nie mało interesujące fakty i detale. Przyląpywany przez dziennikarzy na kłamstwach, odpowiadał lekceważąco, co d’Ancona kwituje znamiennym: „Innymi słowy, kogo to obchodzi?”¹². Przecież

⁸ Za: M. d’Ancona, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018, loc. 107.

⁹ Tamże, loc. 41

¹⁰ Tamże, loc. 70.

¹¹ Tamże, loc. 163.

¹² Tamże, loc. 197.

„[e]mocjonalne potrzeby są ważniejsze od ścisłego trzymania się prawdy”¹³. Do afektów skutecznie odwoływali się również autorzy kampanii wyprowadzającej Wielką Brytanię z Unii Europejskiej. W takim ujęciu fakty przestają mieć znaczenie, bo przestają być istotnym punktem odniesienia. Efektem jest kryzys zaufania do jakichkolwiek newsów i doniesień dziennikarskich. Zdaniem Ralpha Keyesa – zasłużony, bo to „[m]edia, ze swoim nienasyconym apetytem na głośnych autorów i barwne teksty, są jednym z głównych czynników triumfu postprawdy”¹⁴.

Stuart Sim¹⁵ widzi w postprawdzie fenomen historyczny, tropiąc jej przejawy np. w systemach religijnych, reżimowej propagandzie, medycynie alternatywnej, oszustwach sportowych, mechanizmach reklamy czy stylach politycznej opozycji (za przykład służy altprawica, tworząca wspólnotę w negacji). Prehistorię postprawdy Sim dostrzega w niepohamowanej cyrkulacji teorii spiskowych w rodzaju *Protokołów mędrców Syjonu*, które wykorzystują faksję do budowania kapitału politycznego. Do wyjątkowego natężenia zjawiska, które obserwujemy współcześnie, przyczynił się oczywiście internet. Sim powołuje się na badania „Science”, z których – po analizie danych w Twittera – wynika, że fake newsy podróżują w sieci o wiele szybciej niż prawdziwe informacje, bo są częściej retweetowane (dzielone z innymi) – „Fake news is more novel, and people are more likely to share novel information”¹⁶. Angela Nagle¹⁷ używa określenia „technoszowinizm”, dostrzegając w dystrybucji fake newsów „nowy anty-establishment” oparty na zasadzie DIY (*do it yourself* – zrób to sam), kulturze memów i UGC (*user generated content* – zawartości współtworzonej przez użytkowników). Było to – jak zauważa Nagle – marzenie cyberutopistów, niepodejrzewających jednak, że zrealizowana utopia przyjmie taką formę.

Doniosłość postprawdy jako problemu filozoficznego dostrzegł m.in. Maurizio Ferraris¹⁸, autor interesującej koncepcji filozofii pozytywnej, dla której punktem wyjścia są właśnie konsekwencje przejścia od postmodernizmu do populizmu (dla włoskiego filozofa ma on twarz Silvio Berlusconi). W *Manifeście nowego realizmu* Ferraris pokazuje, jak postmodernistyczne uję-

¹³ Tamże, loc. 421.

¹⁴ R. Keyes, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2017, loc. 3055–3056.

¹⁵ S. Sim, *Post-Truth, Scepticism & Power*, Newcastle upon Tyne 2019.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ A. Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Alresford 2017, s. 2–3; podaje za: S. Sim, *Post-Truth, Scepticism & Power*, s. 12.

¹⁸ Na język polski przetłumaczono *Zestarzenie się szkoły podejrzliwości i Hermeneutykę* Ferrarisa, zamieszczone w antologii: *Mysł mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, red. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 195–208 oraz s. 209–225.

cie prawdy jako intelektualnej konstrukcji („prawdy”; w horyzoncie wyводу Ferrarisa mieści się m.in. rorty’ańska ironia sprowadzająca się do zachowywania dystansu w celu zapobiegania dogmatyzmowi) zastąpione zostało przez naturalizację prawd społecznych, a realizm ustąpił miejsca solipsystycznemu realityzmowi. Ten ostatni neologizm Ferraris utworzył zainspirowany telewizyjnymi *reality shows*, mając na myśli mocno już zdezaktualizowany (żeby nie powiedzieć: pocziwy) quasi-realizm z silnymi elementami fikcji, opierający się na trzech fundamentach-procedurach: jukstapozycji (po omawianiu rozszczepienia atomu przedmiotem refleksji może być reinkarnacja), dramatyzacji (odegrania rzeczywistego zdarzenia przez aktorów) oraz iluzoryczności, złudności, mirażowości (*dreamisation*; „Czym jest życie w reality show? Ułudą czy rzeczywistością?” – pyta filozof) oraz o sile działania spotęgowanej przez efekt realności mediów („to musi być prawda, bo w telewizji tak powiedziano”¹⁹). Ferraris wyprowadza realityzm z postmodernizmu, ale zauważa, że skłonność człowieka do tego typu ujęcia rzeczywistości odnaleźć można w dziecięcej predylekcji do iluzji, w czym pobrzmiewają echa różnych teorii ujmujących fikcję jako grę – np. opisywanej przez Łebkowską teorii Kendalla Waltona. Dostrzegając depresyjność płynnego i sceptycznego modelu bycia w świecie, filozof proponuje zwrot ku niepozytywistycznemu nowemu realizmowi, dla którego grunt przygotowały odwrót lingwistyczny, powstanie filozoficznego nurtu realizmu spekulatywnego, a także zwrot ontologiczny. Program pozytywny Ferrarisa to – w koniecznym uproszczeniu – odejście od konstruktywizmu i zwrot ku percepcji. Filozof jest zarazem jednym z najaktywniejszych badaczy wykorzystujących potencjał społecznego fenomenu postprawdy, którą nazywa „sojuszem pomiędzy nowoczesną potęgą sieci a najstarszym ludzkim pragnieniem: mieć rację za wszelką cenę”²⁰.

Jako fenomen społeczny, do którego powstania przyczyniła się ponowoczesna erozja cnót poznawczych (*epistemic virtues*), takich jak uczciwość, sceptycyzm, otwarcie na Innych czy gotowość do skonfrontowania się z władzą, definiuje postprawdę Julian Baggini w popularyzatorskiej książeczce filozoficznej z elementami (jak u Ferrarisa) kontrpropozycji (postuluje on sceptycyzm zamiast cynizmu): *A Short History of Truth: Consolations for a Post-Truth World*. Wymieniając 10 typów prawd (wieczne, autorytatywne, racjonalne, empiryczne, relatywne, związane z władzą²¹, moralne i holistyczne) umieszcza wśród nich prawdy

¹⁹ M. Ferraris, *Manifest of New Realism*, przeł. S. De Sanctis, New York 2015, s. 15.

²⁰ Tenże, *Postverita e altri enigmi*, il Mulino 2017. Niestety, książka nie została przetłumaczona na język angielski.

²¹ W Foucaultowskim sensie: kontrolowane, czego przykładem jest kariera i upadek teorii prozdrowotności cukru, zrozumiała w kontekście interesów koncernów farmaceutycznych i spożywczych.

ezoteryczne, czyli np. teorie spiskowe (przekonanie, że lądowanie na Księżycu zostało nagrane w studiu telewizyjnym, a Holokaust się nie wydarzył) i kreatywne (do których zalicza prawdę hiperboliczną Trumpa). Jak naiwnie w kontekście tej typologii brzmi Arystotelesowska teoria korespondencyjna: „Kto [...] myśli o rozdzielonym, że jest rozdzielone, a o połączonym, że jest połączone, mówi prawdę, natomiast głosi się fałsz, jeżeli się myśli przeciwnie o tym stanie rzeczy”²².

W konsekwencji zainteresowania tematyką postprawdy w krytycznoliterackim użyciu pojawiła się etykieta gatunkowa „**powieści postprawdziwe**” (*post-truth novels*). Uchwycona w momencie kształtowania, nie ma stabilnego odniesienia. Definiowana jest różnie, bo za punkt wyjścia przyjmowany jest albo temat (triumf politycznego populizmu, narracje postbrexitowskie), albo okoliczności odbioru – powieści, dla których postprawda tworzy kontekst nadawczo-odbiorczy. Na przykład Kristian Shaw uznaje *Autumn* Ali Smith za pierwszą postprawdziwą powieść (bo „bohaterowie wiedzą, że fakty nie działają”²³). Jako postprawdziwa promowana jest powieść Simona L. Baxtera *Jeremy and Corbin* (2016), próba literacko-publicystycznego przedstawienia rozłamu brytyjskich laburzystów w 2015 roku (a więc pisana na gorąco), której autorem jest były członek Partii Pracy, wyrzucony z niej przez zwolenników Jeremy’ego Corbina. Ten kontekst powstania i autorska afiliacja są podkreślane w promocyjnych blurbach, a Baxter szumnie zapowiada, że *Jeremy and Corbin* to odpowiedź na wyzwania, przed jakimi stoją twórcy faksji (konkretnie – *political fiction*) w erze postprawdy. Pisarz wykorzystuje cytaty z rzeczywistości – fragmenty przemów i debat – a Jeremy Corbin występuje w powieści w dwóch (zasygnalizowanych w tytule) osobach. Za postprawdziwą uważa się też *Time of Lies* Douglasa Boarda, dystopijną polityczną satyrę z akcją osadzoną w 2020 roku traktującą o brytyjskim Donaldzie Trumpie, charyzmatycznym liderze partii Britain’s Great. Powyższe przykłady pokazują, jak różnie można rozumieć quasi-gatunkową nazwę „postprawdziwa powieść”. Nie natrafiłam na żadne świadectwo użycia jej w samonasuwającym się odniesieniu do fabuł, które podążają za teoriami spiskowymi, żywią się plotką i demagogią – ale w sensie afirmatywnym, nie krytycznym. Ten trop podejmę.

Narracje spiskowe pozwalają okiełznać chaotyczną rzeczywistość. Franciszek Czech nazywa je „uporządkowanymi ciągami opisowymi, pozwalającymi wyjaśnić otaczający nas świat”²⁴. Badacze przyglądają się im w kontekście kultury politycznej (Paweł Ścigaj demaskujący paranoiczny styl retoryki

²² Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 2009, ks. IX, s. 173.

²³ K. Shaw, *Brexitlit*, [w:] *Brexit and Literature. Critical and Cultural Responses*, ed. R. Eaglestone, New York 2018, s. 15–30.

²⁴ F. Czech, *Spiskowe narracje i metanarracje*, Kraków 2015, s. 13.

wyborczej Pawła Kukiza)²⁵ czy psychologii (Monika Grzesiak-Feldman i jej *Psychologia myślenia spiskowego*²⁶). Franciszek Czech tłumaczy rozkwit teorii spiskowych w Polsce („od katastrofy smoleńskiej przez samobójstwo Andrzeja Leppera po gwałtowny spadek cen ropy jesienią 2014 roku oraz decyzję sędziego piłkarskiego Howarda Webba, który pod koniec meczu Mistrzostw Europy w 2008 roku podyktował rzut karny przeciwko reprezentacji Polski”²⁷) biernością polityczną i niską kulturą obywatelską. Rozpoznając zagadnienie na polskim gruncie, Lech Zdybel zwrócił uwagę na predylekcję do agenturalizmu; zdaniem Polaków to przedstawiciele obcych imperiów ingerują w polityczne wydarzenia²⁸, a ten sposób myślenia znalazł potwierdzenie również w badaniach socjologicznych²⁹.

W studiach nad postprawdą, które animowała medialna kariera etykiety, powróciły stare problemy związane z autoryzowaniem. Instytucjonalną akredytacją prawdy zajął się np. Steve Fuller³⁰, którego żarty z akademickiej metody *peer review* (zgodnie z którą kilka osób ze środowiska ocenia kilka innych osób ze środowiska) skłoniły recenzentkę³¹ do nazwania go gonzonaukowcem³². Kontekst zmierzchu autorytetów naprowadza na trop wpływu konwergencji na współczesne

²⁵ P. Ścigaj, „Jestem na froncie walki z systemem od wielu lat. I będę walczył do końca”. Styl paranoiczny w retoryce wyborczej Pawła Kukiza, [w:] *Oblicza kampanii wyborczych 2015 roku*, red. M. Kułakowska, P. Borowiec, P. Ścigaj, Kraków 2006, s. 359–380.

²⁶ M. Grzesiak-Feldman, *Psychologia myślenia spiskowego*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2016. Autorka zajmuje się nie tylko teoriami dotyczącymi katastrofy smoleńskiej, ale również bierze pod lupę sposób myślenia antyszczepionkowców, łączących szczepienia z autyzmem. Co ciekawe, już w przedmowie przywołuje koncepcję memu, która, jej zdaniem, pozwala lepiej zrozumieć tytułową psychologię myślenia spiskowego. W swojej książce badaczka wprowadza pojęcie „mentalności spiskowej”, definiując to zjawisko jako „rodzaj postawy politycznej [...], takiej jak prawicowy autorytaryzm i orientacja na dominację społeczną, przejawiającej się zgeneralizowaną skłonnością do wiary w teorie spiskowe” (s. 21).

²⁷ F. Czech, *Spiskowe narracje i metanarracje*, s. 11. Zob. tenże, *Podejrzliwi obywatele. Narracje spiskowe jako element krytycznej kultury politycznej w Polsce*, „Władza Sądzenia” 2016 nr 10, s. 53–72.

²⁸ L. Zdybel, *Idea spisku i teorie spiskowe w świetle analiz krytycznych i badań historycznych*, Lublin 2002, s. 72.

²⁹ Tamże.

³⁰ S. Fuller, *Post-Truth, Knowledge as a Power Game*, London–New York 2018.

³¹ S. Rider, *Fear and Loathing in the Academy*, „Postdigital Science and Education” 2019, vol. 1, s. 256–264.

³² Fuller neguje odkrywczość pojęcia. Wywodzi postprawdę z filozofii platońskiej, a także pokazuje, że transdyskursy (np. transhumanistyczny, transgenderowy czy transrasowy) są konsekwencją świadomości istnienia postprawdy.

media, a także nową plemiennosc, czyli tworzenie **wspólnot afektualnych**³³, które wzmacnia specyfika komunikacyjnej przestrzeni internetu. Jak pisze d'Ancona, „[m]edia społecznościowe i wyszukiwarki ze swymi algorytmami i hashtagami kierują nas do treści, które nam się spodobały, i do ludzi, którzy się z nami zgodzą”³⁴. Wpływ na powstanie nowego środowiska medialnego, ułatwiającego cyrkulację postprawdziwych informacji, ma też zanik gatekeepingu (tłumaczonego w Polsce jako „teoria odzwierne”; chodzi o obecność instancji filtrującej – dokonującej selekcji i hierarchizacji – treści. Nie ma przecież Redaktora Internetu) i zacieranie przez facebookowe sąsiedztwo różnic pomiędzy tytułami prasowymi, które stają się po prostu dostarczycielem kontentu (czyli zawartości). Jak trafnie zauważy Jakub Dymek (parafrazując nieco, jak sądzę, słynne słowa Baracka Obamy³⁵):

[...] z połączeniem się prasy, telewizji i ściany Facebooka (Vkontakte w Rosji albo WeiBo w Chinach) wiąże się coś jeszcze: w sztywno zaplanowanych i gotowych interfejsach, prawda i kłamstwo „wygląda” tak samo. To znaczy: wydawany półamatorskim sumptem antysemicki ściek, biuletynik skrajnej partii, awangardowy zine i poważna instytucja dziennikarska – wszystkie dostają w nowym sformatowanym internecie ten sam font i oprawę, są podobnie czytelne, wygodnie układają się na ekranach telefonów i tabletów, różnią je coraz częściej wyłącznie odnośniki do stron macierzystych. Dzięki istnieniu otwartych baz fotografii, licencjom CC i cyfrowym bibliotekom (a także medialnemu kłusownictwu i taniejacym kosztom przygotowania oprawy) nawet niskobudżetowe tytuły tworzą fasadę profesjonalizmu. Namacalną i zmysłową różnicą między trzymaniem w ręku „New Yorkera” i pisma „To my, kibice” aktywnie niweluje interfejs korporacyjnej platformy, która zasysa jedno i drugie do swojego środka³⁶.

Proklamacja ery postprawdy stała się katalizatorem dla literaturoznawczych projektów etycznych. Na przykład dla Christophera Schaberga³⁷ odtrutką na terror Twittera i viral newsów może być uważna lektura klasyków literatury. *Slow reading* ma wyrobić w czytelnikach umiejętność wychwytywania semantycznych niuansów, pogłębić kompetencje komunikacyjne i wzbudzić podejrzliwość, a nawet niechęć do wirusowych newsów i clickbaitów. Dla Michała Pawła Markow-

³³ Nowa plemiennosc, nowy trybalizm – budowanie przygodnych wspólnot; zob. M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008.

³⁴ M. d'Ancona, *Postprawda*, loc. 646.

³⁵ D. Remnick, *Obama Reckons with a Trump Presidency*, „New Yorker”, 28.11.2016 (za: Ł. Pawłowski, *Wstęp*, [w:] R. Keyes. *Czas postprawdy*, loc. 152 i nast.).

³⁶ J. Dymek, *Jak media społecznościowe zakłóciły prawdę?*, <https://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/swiat/20160719/jak-media-spolesznosciowe-zaklocily-prawde> [dostęp: 20.08.2019].

³⁷ C. Schaberg, *The Work of Literature in the Age of Post-Truth*, New York 2018.

skiego, który poświęcił rozmontowywaniu przestrzeni publicznej w USA i w Polsce esej *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu*, lekarstwem na kryzys wspólnotowości ma być uprzywilejowanie interpretacji (rozumianej jako „konstrukcja sensu” i „głos we **wspólnej** sprawie”³⁸, podkr. – I.A.-B.) kosztem bezrefleksyjnej oceny pokierowanej afektem, a tę umiejętność zdobywa profesjonalny (wykształcony humanistycznie) czytelnik³⁹. Wyczuwając handlowy potencjał tematu, marketingowcy Penguin Books zaproponowali na stronie wydawnictwa „siedem klasycznych pozycji do czytania w erze postprawdy”, a wśród nich *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza i *Cesarza Kapuścińskiego*⁴⁰. Nikt natomiast nie zajmował się wpływem tych przemian społecznych na status literackości i faktograficzności. Eksploatowanie pogranicza literacko-dziennikarskiego może pokazać, jak odbiorcza bańka oddziałuje na zawarcie (lub nie) paktu referencjalnego, mogąc wpłynąć na zawieszanie asertoryczności w reportażu i gotowości do poszukiwania referentów powieściowych elementów fabuły lub świata przedstawionego w świecie realnym, czyli, parafrazując tytuł książki Anny Martuszewskiej⁴¹, **podjęcie radosnej gry z faktem**. Przed przymierneniem kategorii postprawdy do polskiej literatury trzeba jednak odpowiedzieć na pytanie, czy wypreparowana z realiów amerykańskich i brytyjskich sytuacja dotyczy Polski. Już emocjonalność aktorów debat na ten temat pokazuje, że afektywizacja prawdy nie ominęła naszego kraju. Polemizując z Dariuszem Rosiakiem⁴², który odpowiada na to pytanie przecząco, Łukasz Pawłowski podaje w „Kulturze Liberalnej” przykład Jarosława Kaczyńskiego i jego narracji smoleńskich. Pisze:

Na przestrzeni ostatnich sześciu lat mówiono nam, że przyczyną „zamachu” były m.in. zablokowane drążki sterownicze, sztuczna mgła, bomby zamontowane na pokładzie oraz złe dane nawigacyjne podane przez rosyjskich kontrolerów. Nigdy, gdy w obiegu pojawiała się nowa „teoria”, nie usłyszeliśmy przyznania, że poprzednia była błędna. Po prostu opowiadano nam nową historię⁴³.

³⁸ M.P. Markowski, *Wojny nowoczesnych plemion*, loc. 5870.

³⁹ Celem książki nie jest, co podkreśla Markowski wielokrotnie, zniesienie różnicy pomiędzy faktem a wartością, ale „odwrócenie jej na korzyść faktów” (tamże, loc. 2600).

⁴⁰ Penguin Team, *7 Must-read Classics for the Post-Truth Era*, <https://www.penguin.co.uk/articles/2017/7-must-read-classics-for-the-post-truth-era/> [dostęp: 28.08.2019].

⁴¹ A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.

⁴² D. Rosiak, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, „Tygodnik „Powszechny” 2016, nr 1–2 (3521–3522), 2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawda-sie-skonczy-la-ale-nie-u-nas-146214> [dostęp: 20.08.2019].

⁴³ Ł. Pawłowski, *Prawda się kończy także u nas*, <https://kulturaliberalna.pl/2016/12/28/pawlowski-rosiak-post-prawda-kaczynski-polemika/> [dostęp: 13.08.2019]

Przegląd medialnych doniesień potwierdza tezę Pawłowskiego. Co więcej, obywatelski serwis OKO.Press (założony przez wiarygodnego – ale nie dla wszystkich – redaktora Piotra Pacewicza, człowieka o wieloletniej praktyce dziennikarskiej, związanego wcześniej z „Gazetą Wyborczą”) przeanalizował raport z prac komisji Zespołu Parlamentarnego do spraw Zbadania Przyczyn Katastrofy TU-154M, a także publikacje na łamach „Naszego Dziennika”, „Gazety Polskiej” i portalu wPolityce.pl. Dysponując takim materiałem, Pacewicz i Zuzanna Piechowicz opisali (powstrzymując się od komentarza) 24 teorie spiskowe – od „spisku Tuska i Putina na Sopotkim moło” po „teorię tajemnicy ciał”. Predylekcję do wyjaśniania tragedii w stylu paranoicznym i w duchu konspiracji ukazuje też fenomen poezji smoleńskiej, pospolite ruszenie wieszczów, w których obok „poetów obywatelskich” upozycjonowali się (lub zostali upozycjonowani) również uznani autorzy, Wojciech Wencel (nazywany złośliwie bardem prawicy) i Jarosław Marek Rymkiewicz (jego wiersz *Do Jarosława Kaczyńskiego* analizuje w kontekście stawiania ocen i afektów ponad interpretację i fakty wymagające „pomiarów, dowodów i potwierdzenia” Markowski⁴⁴). Wiele mówi o nim fraza wyeksponowana w tytule omawiającego fenomen „Newsweeka”: „krzyczały ciała w garniturach”⁴⁵. Ponieważ literatura jest – jak to ujęła Anna Burzyńska – sztuką uwodzenia⁴⁶, na styku literackiego świata i publicystycznej postprawdy musiała się narodzić nowa forma komunikacji z czytelnikiem.

Odniosę się w tym miejscu do koncepcji referencyjności konwergencyjnej, opisywanej przez Danutę Ulicką następująco:

Rzeczywistość literatury kształtuje się [...] w zależności od powiązań z **innymi aktualizowanymi wypowiedziami**, tekstami, obiektami i praktykami, zarówno artystycznymi, jak naukowymi i polityczno-ideologicznymi. Wyznaczają ją aktywizowane w badaniach perspektywy poznawcze. Ich wybór nie jest dowolny ani przypadkowy. Motywuje go wyodrębniony i rozpatrywany tekst lub zestaw tekstów, rozstrzygające znaczenie ma jednak ich cyrkulacja w polu tekstowym identyfikowanym jako kulturowe: funkcjonowanie w **praktykach czytelniczych**, potocznych i eksperckich, w przekładach na inne teksty semiotyczne oraz użycia w **sferach pozaartystycznych i w domenie publicznej**. Granice pól: literackiego, artystycznego i kulturowego, poznania i działania nie są ani wyraźnie wytyczone, ani stałe [podkr. – I.A.-B.]⁴⁷.

⁴⁴ M.P. Markowski, *Wojny nowoczesnych plemion*, loc. 2674.

⁴⁵ W. Staszewski, *Krzyczały ciała w garniturach*, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/poezja-smolenska-fenomen-wierszy-o-katastrofie-smolenskiej/mc02l-hk> [dostęp: 19.07.2019].

⁴⁶ A. Burzyńska, *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu*, „Teksty Drugie” 1998 nr 4, s. 141–157.

⁴⁷ D. Ulicka, *Miedzy swiatami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2018 nr 28, s. 45.

Oczywiście Ulicka pisze przede wszystkim o praktyce badawczej (którą sama stosuję), myślę jednak, że cytat ten świetnie objaśnia mechanizm współczesnych stylów odbioru, zwłaszcza w kontekście literacko-dziennikarskich hybryd z pretensjami do reporterskiej autoryzacji.

Proponuję w ramach eksperymentu przyjrzeć się powieściom Witolda Gadowskiego, żeby sprawdzić, jak kategoria postprawdy i mitotwórczy potencjał teorii spiskowej wpływa na zawarcie paktu faktograficznego/referencjalnego. Niezależny (jak lubi o sobie mówić) prawicowy publicysta („Frona”, „W Sieci” i „Gazeta Polska”), bardzo aktywny na Facebooku i Twitterze, jako dziennikarz polityczny zajmował się on takimi tematami jak handel organami i bronią czy terroryzmem, a przede wszystkim tropił afery polityczne. W trakcie pracy w TVN został laureatem Grand Press w kategorii dziennikarstwo śledcze za *Mafię paliwową 1 i 2*, był też związany z TVP i 1 PR Polskiego Radia. W umieszczonym na własnej stronie internetowej autobiogramie pisze: „Uważam się za dziennikarza, reportera **opisującego rzeczywistość taką jaka ona jest. Bywam** pisarzem [podkr. I.A.-B.]”⁴⁸.

„Rzeczywistość taka, jaką ona jest” brzmi jak fraza Mariusza Maxa Kolonko, podawanego zresztą jako przykład wpływowego youtubera szafującego szalonymi teoriami⁴⁹. Dla Gadowskiego internet również jest skarbnicą faktów, ale pisarz wybiera jednak medium tradycyjne – powieść. Oparcie na schemacie popularnym (powieść szpiegowska) i podkreślona w biogramie przygodność bycia pisarzem (a prymarność – dziennikarzem) wymagają komentarza. Dwie powieści Gadowskiego, które chcę podać jako przykład zmiennych okoliczności zawierania paktu faktograficznego, mają źródła w dziennikarskiej działalności autora – i śledczej, i publicystycznej. W *Wieży komunistów* Gadowski opisuje śledztwo dotyczące Funduszu Budowy Gospodarki, w którym dopatrzeć się można aluzji do afery wokół Funduszu Obsługi Zadłużenia Zagranicznego (FOZZ). *Szlag trafili!* dotyczy katastrofy smoleńskiej, o której Gadowski nader chętnie wypowiada się jako publicysta. Powieściowy protagonista, dzielny reporter śledczy Andrzej Brenner, to alter ego autora; jak on – niezależny, pisywał reportaże z Douglasem Farahem, „jednym z najlepszych dziennikarzy śledczych na świecie”⁵⁰ (to postać rzeczywista). Na marginesie warto zauważyć, że przed wydaniem powieści w formie książkowej Gadowski publikował jej fragmenty na blogu, co kojarzy się z odcinkową (felietonową) prezentacją na łamach prasy.

Gadowski jest przykładem autora zawierającego specyficzną, bo inkluzywną, umowę z czytelnikiem. *Wieżę komunistów* rozpoczyna następującym paratekstem:

⁴⁸ O autorze, <http://gadowskiwitold.pl/witold-gadowski/> [dostęp: 16.03.2020].

⁴⁹ Ł. Pawłowski, *Przedmowa*, [w:] R. Keyes, *Czas postprawdy*, loc. 165.

⁵⁰ W. Gadowski, *Wieża komunistów*, Zakrzewo 2012, loc. 8177.

Właśnie przeczytaliście powieść uciekiniera – uciekiniera z krainy dziennikarstwa śledczego, który tak długo śledził spiskową praktykę dziejów, że być może uwierzył nawet w teorię. Autorowi powieści sensacyjnych wolno jednak o wiele więcej niż reporterowi⁵¹.

Na stronie prawicowego portalu internetowego Salon24.pl autor precyzuje warunki nadawczo-odbiorczej umowy: „Ta powieść, obok swojej sensacyjnej osnowy, ma być **manifestem wolnego człowieka** [podkr. – I.A.-B], który otwarcie gra na nosie możliwym III RP”. Natomiast dziennikarzowi „Wprost” na pytanie o to, czy opisywane w książce wydarzenia mogły mieć miejsce w dzisiejszych realiach, odpowiedział:

Przez wiele lat byłem reporterem – zbierałem historie, słuchałem ludzi. To jest wielka spiżarnia takich historii, o których nigdy **nie mogłem opowiedzieć jako reporter z różnych względów – brakowało mi dowodów, nie miałem dokumentów albo wiedziałem jaka będzie reakcja organów ścigania** [podkr. – I.A.-B.]. Ta książka jest więc **zagranie na nosie** tym, którzy ścigają dziennikarzy. Podsumowując – opowiadałem w niej bardzo prawdziwą historię. [...] Gdybym zastosował klucz reporterski i opisał zdarzenia zamiast tworzyć literaturę to prawdopodobnie nie wyszedłbym z sądów a potem z więzień⁵².

W ten sposób Gadowski ze słabości (brak dokumentacji) robi atut, sugerując czytelnikom, że w sprytny sposób ominął (rzekome) próby cenzurowania. Bardziej konwencjonalnie postępuje w książkowym metatekście. *Wieżę komunistów* kończy wyjaśnienie *Od autora*, w których powtórzona została formuła z karty redakcyjnej: „Fakty i osoby przedstawione w książce są wyłącznie tworem mojej wyobraźni. Nawet jeśli znajdziecie w nich odbicie realnych zdarzeń – pamiętajcie, że to tylko powieść⁵³”. Po takim zastrzeżeniu Gadowski precyzuje, co w powieści jest oparte na faktach i co rzeczywiście wynika z dziennikarskiej praktyki:

Nagrywałem rozmowy z ludźmi z najbliższego kręgu rosyjskiego mafioza Siemiona Mogilewicza, podnosiłem spod stołu pijanych oficerów WSI. [...] Opisywałem największe polskie afery gospodarcze, przeprowadziłem w Dusseldorfie długą rozmowę z pewnym niemieckim finansistą. **To wszystko prawda**⁵⁴.

⁵¹ Tamże, loc. 6756.

⁵² M. Pieńkowski, P. Rodzik, *Gadowski: Platforma? Komuniści. Polska? Kraj postkolonialny*, <https://www.wprost.pl/348324/Gadowski-Platforma-Komunici-Polska-Kraj-postkolonialny> [dostęp: 20.08.2019].

⁵³ W. Gadowski, *Wieża komunistów*, loc. 6752.

⁵⁴ Tamże, loc. 6763.

Tyle konwencjonalne zastrzeżenia zabezpieczające autora prawnie. Formalnie *Wieża komunistów* jest powieścią, ale internetowa przestrzeń kultury literackiej z jej recenzenckim repozytorium dostarcza licznych dowodów zawierania z Gadowskim paktu referencjalnego – mimo przyjęcia formy powieściowej. Służy temu np. potencjał powieści z kluczem. Niektóre postaci zaszyfrowano (w Józefie Uchlanzu, naczelnym tygodnika „Śmieć”, można się dopatrzeć karykatury Jerzego Urbana i jego „Nie”, minister finansów Szmalewicz kojarzy się z Leszkiem Balcerowiczem itd.; warto zwrócić uwagę na nazwiska mówiące, odkrywające intencje autora). Ponieważ metoda ta nie jest konsekwentna (nie został pseudonimowany np. Czesław Kiszcak), można uznać to za element gry z czytelnikiem, w dążeniu do rozwiązania łamigłówki zaś miałyby się manifestować funkcja ludyczna tekstu – i aktywizująca odbiorcę, bo rzeczywiście, dekodowanie tekstu dostarcza czytelnikom Gadowskiego dużej przyjemności, czego dowodem jest „śledcza” recepcja jednego z użytkowników Salonu24.pl, który wypunktował wszystkie pozatekstowe odpowiedniki stworzonych przez Gadowskiego postaci literackich⁵⁵.

Gadowski buńczucznie kreuje też porozumienie z czytelnikiem, promując *Szlag trafił!* o katastrofie smoleńskiej:

Śmierć podąża tropem tych, którzy **odważyli się szukać prawdy**...czy dopadnie też Andrzeja Brennera? Prawdziwe akcje, świat zdrajców i agentów to wszystko **ukryte w powieściowych realiach**. Tą powieść napisały całe lata tragicznych doświadczeń. **Tak się teraz nie pisze, tak teraz nie wolno myśleć!** Zacznij czytać a zobaczysz jak szlag trafił, kogo i gdzie?... i jak teraz szlag trafił będzie tych wszystkich waśniaków, gdy powieść zacznie zataczać coraz szersze kręgi... „Szlag trafił!” – powieść autora, który z nikim się nie układa, z nikim nie patyczkuje. Po tej lekturze inaczej spojrzysz na otaczającą cię rzeczywistość [podkr. – I.A.-B.]⁵⁶.

Sformułowanie „ukryte w powieściowych realiach” sugeruje posłużenie się przez Gadowskiego mimetyzmem formalnym – „prawdziwe” (choć niewystarczająco/nieprzekonująco udokumentowane) dane przemycą, posługując się implikującą fikcjonalność formą powieściową. Tropienie stylów odbioru w Internecie potwierdza tezę o referencji. W popularnym serwisie LubimyCzytać.pl można znaleźć np. taki komentarz:

⁵⁵ Kowalski1980, *Wieża komunistów. Dekodowanie*, <https://www.salon24.pl/u/kowalski1980/458395,wieza-komunistow-dekodowanie> [dostęp: 29.08.2019].

⁵⁶ Blurb opublikowany na stronie internetowej autora połączonej ze sklepem (*Szlag trafił!*, (<http://gadowskisklep.sky-shop.pl/Szlag-trafil-p70> [dostęp: 29.08.2019])). Na moje pytanie, dlaczego zdecydował się na *self-publishing*, Gadowski odpowiedział, że ma większą kontrolę nad sprzedażą.

Pamiętam, że pierwsza myśl, która przyszła mi do głowy brzmiała tak: [...] ruscy to zrobili. Nie ma innej opcji. Jestem przekonany, że większość rodaków tak pomyślała. Znając historię, znając tę wschodnią barbarię, którą bolszewizm wykoślawił do granic możliwości, inna myśl nie mogła przyjść do głowy⁵⁷.

Czy wskazany powyżej styl odbioru różni się od właściwej dla postprawdy sytuacji, gdy wartość informacji zastępowana jest przez personalne sympatie („lubię tego człowieka, więc mu wierzę”), poczucie grupowej przynależności („to polityk mojej partii, a zatem jest bardziej wiarygodny niż przedstawiciel opozycji”), a nawet chęć usłyszenia lepszej historii („ta wersja wydarzeń może i jest mniej wiarygodna, ale z pewnością bardziej atrakcyjna”)⁵⁸?

Andrzej Brenner, bezkompromisowy i nieustraszony reporter, który po publikacji *Wieży komunistów* musiał uciekać z kraju, zostaje tym razem poproszony przez prezydenta Lecha Kaczyńskiego o dołączenie do delegacji wybierającej się do Smoleńska. Dzięki temu staje się świadkiem katastrofy lotniczej i zaczyna zastanawiać się nad jej przyczynami. Nośnikiem teorii spiskowych Gadowski uczynił nie Brennera, ale grupę wybitnych polskich naukowców – to matematycy, fizycy i mechanicy pod szyldem zespołu Prawda mają walczyć o znalezienie przyczyny wypadku („To nie była zwykła katastrofa”⁵⁹) i stawiają tezę, że na pokładzie mogło dojść do wybuchu. Oczywiście w TVN cenionego matematyka nazywa się „niezrównoważonym uzurpatorem”, co zresztą przepowiada w powieści szpieg Mosa-du: „skonstruują maszynkę, która pozbawi was wiarygodności i szacunku”⁶⁰.

Uważam, że pojęcie „powieść postprawdziwa” może być stosowane właśnie w odniesieniu do tego typu fabuł, mających proveniencje dziennikarskie (autor publicysta, przemycający kontrowersyjne tezy w bezpiecznej prawnie formie gatunkowej). Co ciekawe, opowiadając o *Cmentarzu w Pradze*, powieści o *Protokołach mędrców Syjonu*, Umberto Eco mówił, że chciał nawiązać do formuły powieści w odcinkach (a więc sensacyjnej, którą przedstawiam w kolejnym rozdziale):

To właśnie powieści tego typu, chociażby „Ludzkie tajemnice” Eugeniusza Sue, zainspirowały „Protokoły mędrców Syjonu”. U Sue chodziło wprawdzie o spisek kierowany przez jezuitów, ale schemat był ten sam. Wystarczyło tylko zamienić nie-lubianych zakonników na Żydów⁶¹.

⁵⁷ Recenzja osoby posługującej się pseudonimem JesteśTymCoCzytasz zamieszczona w serwisie 10.04.2019, <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4874081/szlag-trafil>, [dostęp: 29.08.2019].

⁵⁸ Ł. Pawłowski, *Przedmowa*, [w:] R. Keyes, *Czas postprawdy*, loc. 141–143.

⁵⁹ W. Gadowski, *Szląg trafił!*, Warszawa 2019, s. 215.

⁶⁰ Tamże, s. 249.

⁶¹ Umberto Eco: *Wszyscy mamy paranoję*, rozm. M. Jędrsyk, http://wyborcza.pl/1,75517,10261103,Umberto_Eco_Wszyscy_mamy_paranoje.html [dostęp: 28.08.2019].

W artykule *Sila fałszu* Eco rozwija ten wątek:

Łatwo było rozpoznać w *Protokołach* dokument wyprodukowany w dziewiętnastowiecznej Francji, ponieważ pełno w nim odniesień do ówczesnego społeczeństwa francuskiego, lecz równie nietrudno było rozpoznać wśród jego źródeł, wiele popularnych powieści. Niestety, historia – raz jeszcze – była z narracyjnego punktu widzenia tak **przekonująca, że łatwo było uznać ją za prawdziwą** [podkr. – I.A.-B.]⁶².

Kilka stron dalej podsumowuje: „Fałszywe opowieści są przede wszystkim opowiadaniem, a opowiadania, podobnie jak mity, są zawsze przekonujące”⁶³.

Zastanawiając się nad uruchamianiem mechanizmu prawdziwości w powieści, Anna Martuszevska wielokrotnie sięga do pojęcia „fikcja realna”, które Maria Grzędzielska objaśniła następująco:

Istota sprawy, gdy idzie o sztukę, leży w antynomii prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa, a nie w antynomii prawdy i nieprawdy. Chodzi nam o możliwość, a nie o autentyczność szczegółów ukazywanych w dziele sztuki. [...] Realny to niekoniecznie ten, który istnieje, ale taki, który **istnieć może** [podkr. – I.A.-B]⁶⁴.

Przykład recepcji powieści Gadowskiego (wynikającej z prezentowanych tu i ówdzie instrukcji lektury) pokazuje, że niekiedy jednak o prawdę idzie i referencjalność, reprezentację świata **aktualnego**, a nie możliwego. W typologii Michała Głowińskiego fikcja realna Grzędzielskiej ma odpowiednik w postaci fikcji mimetycznej, która nie zakłada pełnej identyfikacji, ale opiera się na „istnieni[u] pewnych wspólnych przekonań dotyczących tego, co rzeczywiste” (jedną z jej odmian historycznych jest fikcja realistyczna). Interesujące w kontekście rozważań na temat dziennikarsko autoryzowanej powieści jest funkcja, którą Głowiński, niebyłoby chyba fortunnie, nazywa mityczną („reprodukuje [...] to, co zarówno dla narratora, jak odbiorcy stanowi **przedmiot wiary** [podkr. I.A.-B]⁶⁵”; za przykład służy badaczowi literatura socrealistyczna). Odwołanie do wiary świetnie wpisuje się w koncepcję postprawdy. Gdy zastanawiałam się nad pojęciowym doprecyzowaniem sytuacji, w której w ramach powieściowej fikcji osadzone są fakty o charakterze referencyjnym, przyszło mi na myśl skojarzenie z fotorealizmem,

⁶² U. Eco, *Sila fałszu*, przeł. J. Ugniewska, [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 269.

⁶³ Tamże, s. 274.

⁶⁴ M. Grzędzielska, *Realizm a fikcja artystyczna w literaturze*, „Życie Literackie” 1956, nr 19, s. 8.

⁶⁵ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

czyli – upraszczając – techniką malarskiego odwzorowania ze zdjęć (z początku – dodajmy – czarno-białych zdjęć z gazety)⁶⁶. Roboczo nazwałabym ten wariant fikcji hiperrealną lub hiperrealistyczną, precyzując, że jej tekstowym wykładnikiem może być np. redundancja (nadmiarowość) faktograficzna.

Modelowych przykładów sytuacji tego rodzaju odbioru można podać więcej. Po opublikowaniu przez Tomasza Piątka, pisarza i dziennikarza, książki *Macierewicz i jego tajemnice* (2017) do kontrofensywy przystąpiły prawicowe media i np. w „Sieci” dr Piotr Gontarczyk (znamiennie posłużenie się autoryzującym stopniem naukowym) uznał oskarżenie szefa MON „o rzekome powiązania z Rosją” za „provokacj[ę] na rzecz Kremla”⁶⁷. Z łatwością możemy sobie wyobrazić, że biografie śledcze Tadeusza Rydzika (*Imperator*) i Henryka Jankowskiego (*Uzurpator*) napisane przez reportażystów „Gazety Wyborczej”⁶⁸ odbierane są przez niejedno czytelnicze plemię jako złośliwe, tendencyjne kłamstwa „polskojęzycznych mediów” wymierzone w Kościół. „Prawda” zastąpiona została przez rozumianą plemiennie wiarygodność (dla jednej grupy autorytetem będzie Gadowski, dla drugiej – Głuchowski, Jacek Hołub i Bożena Aksamit). Na marginesie warto doprecyzować, że środowiskowe dystrybuowanie prawdy nie jest niczym nowym – w napisanej 10 lat przed zwycięstwem Trumpa książce o postprawdzie Ralph Keyes zbiera antropologiczne przypadki kłamliwych praktyk stosowanych wobec Obcych. Tu jednak zdaniem teoretyków postprawdy chodzi o samooszustwo wzmacniające więzi. Reasumując: komunikacja literacka również ulega zjawisku nowej plemienności, co przekłada się na powstawanie nieprofesjonalnych **afektualnych wspólnot interpretacyjnych**, w niczym nieprzypominających zdefiniowanej przez Stanleya Fisha nobliwej wspólnoty profesjonalistów – przedstawicieli Instytucji Literatury⁶⁹.

W obawie przed uproszczeniem trzeba dostrzec upodobanie do drobiazgowej weryfikacji faktów przez czytelników, które wynika z będącego konsekwencją postprawdy przekonania o wszechobecnym kłamstwie. Keyes używa określenia „społeczeństwo podejrzliwych”⁷⁰, ja przeniosę je na **podejrzliwego czytelnika**.

⁶⁶ W Polsce punktem odniesienia wciąż jest praca Ewy Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983.

⁶⁷ Na łamach nowego numeru tygodnika „Sieci” – Operacja: wrobić Macierewicza. Redakcja demaskuje ustalenia Tomasza Piątka, <https://wpolityce.pl/polityka/358060-na-lamach-nowego-numeru-tygodnika-sieci-operacja-wrobic-macierewicza-redakcja-demaskuje-ustalenia-tomasza-piatka> [dostęp: 20.03.2020].

⁶⁸ P. Głuchowski, J. Hołub, *Imperator. Tadeusz Rydzik bez tajemnic*, Warszawa 2013; P. Głuchowski, B. Aksamit, *Uzurpator. Podwójne życie pralata Jankowskiego*, Warszawa 2019.

⁶⁹ S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz, M. Glasenapp-Konkol, A. Grzeliński, M. Kilanowski, A. Lenartowicz, M. Smoczyński, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 81–98.

⁷⁰ R. Keyes, *Czas postprawdy*, loc. 3820.

Takich odbiorców-stalkerów, o czym już wspominałam, dorobił się Jacek Hugo-Bader. Możliwość łatwej weryfikacji internetowej wpływa na status współczesnego reportażu⁷¹ – stosowanie chwytów ostentacyjnie literackich zaczyna być odbierane jako podejrzanе. O tym etycznym niepokoju napiszę więcej pod koniec tego rozdziału.

*

Ferraris obwinia o postprawdę dokumedialność⁷², czyli połączenie siły dokumentaryzmu i popularności dokumentu z jego inflacją – zawieszeniu doniosłości konieczności weryfikacji i dokumentacji⁷³. To wskazywany powyżej realizm był wstępem do zarysowania specyfiki współczesnej zinternetyzowanej komunikacji, charakteryzującej się powszechnym dostępem do dokumentów, ale w formie archiwum bez katalogu. Chciałabym zastanowić się również nad tym, jak postprawda i wskazywany dostęp do dokumentów wpływają na funkcjonowanie w tekstach cytatów z rzeczywistości, czyli zabiegów prowadzących do ewokowania realności, jak to ujął Ryszard Nycz – tworzenia iluzji czystej referencjalności, sugerowania, że przedmiotem przedstawienia są nagie fakty rzeczywistości⁷⁴. Zdaniem Nycza sprzyja temu umieszczanie w tekstach literackich drobiazgów prasowych, np. autentycznej gazetowej notatki, tworzącej indeksalną więź z punktem odniesienia. Teoria ta poszerzona została m.in. przez Alinę Świeściak o inne nieliterackie formy stylistyczne – urzędową, propagandową, potoczną⁷⁵. Pojęcie kolażu należałoby zastąpić bardziej adekwatnym: montaż, podkreślającym jednak językowy, a nie różnotworzywowy charakter literatury z literatury (i nieliteratury).

Wskazana przez Nycza strategia stosowana jest przez twórców powieści dziennikarskiej nader często. W kolejnej części książki podam jej egzemplifikacje

⁷¹ Internetowej rewizji doczekał się ostatnio nawet wpisany na listę lektur szkolnych *Anaruk. Chłopiec z Grenlandii* Czesława Centkiewicza. O wynikach śledztwa Agaty Lubowickiej i Adama Jarniewskiego można przeczytać tu: A. Lubowicka, A. Jarniewski, *Kim naprawdę był Anaruk, chłopiec z Grenlandii*, http://www.poznajgrenlandie.pl/kim-był-anaruk.html?fbclid=IwAR1_WPNUmfoCYsZuBaNePq_ztPiwO_RuUguFcaevLpcRBgIoeoRq5Oc9z6c [dostęp: 4.11.2019].

⁷² M. Ferraris, V. Martino, *What is Documediality and why Traces, Documents and Archives are Normative*, „Law Text Culture” 2018, vol. 22, s. 21–30.

⁷³ M. Ferraris, M. Scherzinger, *Post-Truth and New Realities: Algorithms, Alternative Facts, and Digital Ethics*, <https://datasociety.net/library/post-truth-and-new-realities-algorithms-alternative-facts-and-digital-ethics/> [dostęp: 20.03.2020].

⁷⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 225–246.

⁷⁵ A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 90.

– wykorzystywanie fragmentów dokumentów, reportaży czy notatek prasowych w *true crime novels* i innych odmianach tego gatunku, również w wariacie typograficznym. Często stosowanym zabiegiem jest zdjęcie gazetowej kolumny na okładce; wtedy faktycznie można mówić o kolażu, wsparciu referencji, jak w przypadku wykorzystania materiału zdjęciowego. W narracjach politycznych cytaty z gazety – jak można się domyślać – traci zdolność bycia referentem (jak mówił Trump: dziennikarze „New York Timesa” kłamią). Zastanawiałam się nad poszerzeniem pola odniesienia w kontekście dominacji mediów społecznościowych. Tu chciałabym się skupić na nowym literackim i reporterskim tropie, w przeciwieństwie do tradycyjnych *loci communes* nie pojmowanym jako kliśa⁷⁶, lecz forma ekspresji: memach⁷⁷. Pojęcie zapożyczone zostało od Richarda Dawkinsa, który w książce *Samolubny gen* (1976) nazwał tak „podstawow[ą] jednostk[ę] przekazu kulturowego, zlokalizowan[ą] w mózgu, replikując[ą] się na drodze naśladownictwa”⁷⁸. W kulturze ta właściwość realizowana jest jako repetycja, np. fasonów ubrań, lepienia garnków, melodii czy obiegowych zwrotów (to przykłady Dawkinsa). Choć, jak zauważyła Agnieszka Śliz, dla badaczy literatury nawiązanie do autora *Samolubnego genu* jest raczej „naukowym sztafagem, pozwalającym na budowanie oryginalnych analogii”⁷⁹, dobrze rezonuje z rzeczywistością wirtualną, pasując do opisu form wirusowych, zaraźliwych (*viral*). Jakub Nowak odnosi pojęcie memu internetowego do tych tekstów kultury, „które zdobywają popularność w procesie spontanicznej dystrybucji online [...]”⁸⁰; w tej kategorii mieszczą się np. demotywatory opisane przez Agatę Sikorę⁸¹. Te logowizualne komunikaty właściwe dla zdefiniowanej przez Henry’ego Jenkinsa kultury uczestnictwa – produkowane w edytorach graficznych typu Adobe Photoshop fotomontaże albo uzupełniane tekstem gotowe formy – trafiają do prozy w postaci leksykalnego odnośnika do zbiorowej pamięci internetowej.

⁷⁶ W takim znaczeniu, jak omawiane przez Nycza składową literackiej mimesis („po-twarzalność, anonimowość, zużycie, prefabrykację”) – tegoż, *Tekstowy świat*, s. 107.

⁷⁷ D. Wężowicz-Ziółkowska, *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym* (2008) oraz *Infosfera. Memetyczne koncepcje kultury i komunikacji* (2009) pod jej redakcją. Zob. też: M. Zaremba, *Memy internetowe 2010–2011*, „Media i Społeczeństwo” 2012, nr 2, s. 60–73.

⁷⁸ R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 2006, s. 244.

⁷⁹ A. Śliz, *Demotywator – emblemat kultury uczestnictwa? (Wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1, s. 155.

⁸⁰ J. Nowak, *Memy internetowe. Teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej*, [w:] *Współczesne media. Język mediów*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2013, s. 240.

⁸¹ A. Sikora, *Aforyzm*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 29–35; A. Śliz, *Demotywator – emblemat kultury uczestnictwa?*, s. 158.

Do takiej **komunikacji memicznej** odwołuje się Ziemowit Szczerek. W jego „łże-reportażach” i „prawdziwych” zapisach podróży po fikcyjnych krainach pojawiają się takie współtworzące porozumienie z czytelnikiem znaki-hasła odsyłające do internetowej przestrzeni komunikacji, jak „chytra baba z Radomia” (kobieta sfilmowana w 2012 roku, gdy w trakcie miejskiej wigilii pakowała do torby produkty spożywcze), „kuc korwinowski” (obiegowe określenie sympatka Janusza Korwin-Mikkego, które trafiło do Nonsensopedii) czy „Polska wstająca z kolan” (slogan PiS-u podchwycony przez prawicowe media i krytycznych internautów, tworzących na jego bazie liczne demotywatory). Również w gazetowej działalności publicystycznej Szczerek korzysta z repozytorium memów. Przykładem jest *Traktat o Januszach* opublikowany w „Gazecie Wyborczej”, w którym autor pochyla się nad negatywnym autostereotypem Polaka⁸², posługując się chwytem memicznej ekfrazy (o Grażynie: „ma włosy w tapirze albo ondulowane. Jest krępa i przysadzista, stopy ma wetknięte w klapki z koturnem podnoszącym piętę. Objuczona jest milionem toreb z zakupami i wielką torebką”⁸³). Na Facebooku tworzy Szczerek własne memy, często z wykorzystaniem wizerunku Jarosława Kaczyńskiego. Można by się zastanawiać, czy w dyskursie memicznym tkwi potencjał satyry politycznej⁸⁴ i czy może być on traktowany jako jeden z środków współczesnej krytyki społecznej⁸⁵. Faktycznie, proces tworzenia np. demotywatorów przypomina *subvertising* (pojęcie jest kontaminacją angielskich terminów oznaczających subwersywność/odwrotność i reklamę; jest to forma adbustingu, czyli walki z reklamami), w zwięzłej definicji Bartka Chacińskiego „produkowanie przekazów reklamowych, które w pierwszej chwili wydają się normalnymi reklamami, ale w istocie mają ludziom przekazywać treści antyglobalistyczne czy antykonsumpcyjne”⁸⁶. Nie zawsze tak jest, choć rekontekstualizacji przez Szczerka „Polski wstającej z kolan” można przypisać takie wywrotowe działanie.

*

W artykule *Fiction in the „Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction* Marjorie Worthington⁸⁷ wywodzi zauważony przez siebie wzrost popularności autofikcji w Ameryce z inflacji Prawdy i z przekonania, że rzeczywistość zależna

⁸² Z. Szczerek, *Traktat o Januszach*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20670619,traktat-o-januszach-ziemowit-szczerek.html> [dostęp: 22.08.2019].

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Na przykład K. Bakalarski, *Memy internetowe satyrą społeczeństwa sieci*, „Studia Bobolanum” 2018, nr 2, s. 163–189.

⁸⁵ J. Nowak, *Memy internetowe*, s. 240.

⁸⁶ B. Chaciński, *Wyż nisz. Od alterglobalistów do zośkarzy. 55 małych kultur*, Kraków 2010.

⁸⁷ M. Worthington, *Fiction in the „Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction*, „Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2017, no. 58 (5), s. 471–483.

jest od punktu widzenia. W czasach postprawdy odbiorca zainteresowany jest prawdą osobistą. W tym spostrzeżeniu nie ma oczywiście niczego nowego, o tego typu autofikcjach (jeszcze z czasów „prawdy”) pisali w Polsce choćby Ryszard Nycz, Jerzy Jarzębski czy Andrzej Zieniewicz. Ciekawa jest teza Worthington: autofikcje zachowują w czasach postprawdy swój ironiczny⁸⁸ potencjał mimo liminalności, którą, przypomnijmy, Henryk Markiewicz nazwał paktem dyskursywnej labilności⁸⁹.

O ile można to spostrzeżenie zastosować do literackich gestów dystansowania się od literackiego rynku, wykonywanych przez np. Dorotę Masłowską, Michała Witkowskiego czy Sławomira Shuty⁹⁰, o tyle narracje literackie o potencjale publicystycznym już się w tę kategorię oddziaływania na odbiorcę nie wpisują. Można wręcz mówić w przypadku dziennikarsko-literackich autofikcji o chwycie **pamfletu na samego siebie**. Określenie zabiegu mającego na celu ostentacyjne umniejszanie się, odślanianie i ośmieszanie, które ma stworzyć iluzję antyautokreacji (choć oczywiście jest w istocie inną formą kreacji), pożyczyłam od Tadeusza Konwickiego. Modelową realizacją tego chwytu jest praktyka literacka Karla Ovego Knausgård, który w cyklu *Moja walka* drobiazgowo analizuje sam siebie, nie stroniąc od auto-kompromitacji. Zanim jednak przetłumaczono pierwszy tom autobiograficznego tasemca na język polski, Tomasz Piątek opublikował *Miasto Ł.* (2012).

Jak wiemy, Piątek (ur. 1974) wpisał się w kanon polskiej literatury najnowszej autobiograficzną *Heroiną* (2002), w której w literackiej formie przedstawił swoje boje z uzależnieniem od narkotyków. Po głośnym debiucie (nominowanym m.in. do Paszportu Polityki, co świadczy o medialnym zainteresowaniu tematem, a także docenionym przez krytyków towarzyszących), sprawdzał się w różnych formach i gatunkach, m.in. fantasy. Za cezurę jego działalności literackiej, która doprowadziła do publikacji wyników dziennikarskich śledztw o Antonim Macierewiczu i Mateuszu Morawieckim, uznaję 2011 rok, w którym autor wydał dwie książki w oficynie lewicowej Krytyki Politycznej: *Podręcznik dla klasy pierwszej* – jeden z wielu przykładów wykorzystania dyskursu elementarza do wyśmiewania spraw społecznych i systemu („Podręcznik do

⁸⁸ Ironiczny efekt, o którym wspomina, nasuwa na myśl liberalną rorty’ańską ironistkę, z zamierzchłych czasów poprzedzających postprawdę rozumianą jako efekt przejścia od postmodernizmu do populizmu.

⁸⁹ H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8 (91), s. 5, 11.

⁹⁰ To, co Worthington pisze o promocyjnym aspekcie takich autofikcji, opisałam, na polskim materiale egzemplifikacyjnym, w dwóch artykułach: *Celebryta upadły. O jednej z autopromocyjnych strategii pisarskich na przykładzie polskich sylw ponowoczesnych i dyskusji okołoliterackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, z. 2, s. 327–344; *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt marketingowy*, „Teksty Drugie” 2012, z. 6, s. 300–312.

nienauczania na terenie całej Polski, opracowany bez poszanowania praw biskupów diecezjalnych, niezgodny z żadnym rządowym programem” – wydawniczy blurb pozwala wyobrazić sobie odbiorcę wirtualnego) – oraz *Antypapież*, pamflet na pontyfikat Jana Pawła II. To te publikacje, a także ożywiona działalność publicystyczna prowadzona na łamach „Krytyki Politycznej” i „Przekroju” (wówczas lewicowego), sprawiły, że krytyk Dariusz Nowacki nazwał Piątkę „lewicowym agitatorom”⁹¹.

Miasto Ł. wydał Piątek już jako publicysta identyfikowany z lewicą. Przede wszystkim jednak jako autor głośnego tekstu *Nie Łódźmy się*⁹², w którym przedstawił negatywny obraz Łodzi (jego główną ulicę, Piotrkowską, nazwał „zarzyganą pijacką kebabiarnią”), wytaczając zarazem działa przeciwko urzędnikom, a konkretnie – polityce rewitalizacyjnej magistratu.

Przecież w całym centrum miasta zostanie kiedyś wykonane to, co nazywam najkrótszym łódzkim dowcipem na „R” (Co to jest? REWITALIZACJA, oczywiście). Powinien być to raczej dowcip na „G”, bo przez rewitalizację Urząd Miasta rozumie gentryfikację i to wyjątkowo gó...aną. Niszczy się zabytkową fasadę jakimś mega-sidingiem, albo usuwa gzymsy i tynkuje na białą, żeby zabytek secesji wyglądał jak apartamentowiec na Kabatach⁹³

– napisał (i oznajmił, że wraca do Warszawy).

To kontekst pierwszy. Drugim, równie istotnym interpretacyjnie, jest małżeństwo pisarza z łódzką społeczniczką Hanną Gill-Piątek, która w tym czasie działała już w Kongresie Ruchów Miejskich i prowadziła w Łodzi Świetlicę Krytyki Politycznej. W 2017 roku zamieszkała w kontenerze, by na podstawie artystycznej interwencji obronić pracę magisterską na szczecińskiej ASP. Ale to dopiero w 2017. W czasie powstawania *Miasta Ł.* Gill-Piątek mieszka z mężem w łódzkiej famule przy ulicy Tuwima („dom robotniczy jest raczej rzemieślniczy, a lokale własnościowe sąsiadują z komunalnymi”⁹⁴), aktywnie działa w ruchach obywatelskich, wypowiada się na tematy związane z rewitalizacją. To zaprocentuje – w 2014 roku zostanie zatrudniona w Biurze do spraw Rewitalizacji Urzędu Miasta Łodzi.

⁹¹ D. Nowacki, *Miasto Ł. Przypowieść o gumowym prosiaczku*, http://wyborcza.pl/1,75410,11676629,_Miasto_L____Tomasz_Piatek___Przypowiesc_o_gumowym.html [dostęp: 20.08.2019].

⁹² T. Piątek, *Nie Łódźmy się*, „Krytyka Polityczna”, 20.09.2010. Tekst został już usunięty z portalu „Krytyki Politycznej”.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ I. Adamczewska, W. Gnacikowska, *Świetliści i bezrobotnicy*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16768709,Swietlisci_i_bezrobotnicy___Nowy_cykl_reporterski.html [dostęp: 22.08.2019].

Wróćmy do powieści. W mieście Ł. mieszka T. ze swoją żoną H. i jej synem M.,

[...] w największej miejscowej famule. Famuła to kamienica z czerwonej cegły, ponadstuletnia, w której kiedyś żyli robotnicy. Teraz żyją w niej bezrobotnicy. Bezrobotnik to taki robotnik, którego robocie to bezrobocie. Na przykład Rysiek. Rysiek jest bezrobotnikiem [...]⁹⁵.

Oprócz bezrobotników w mieście Ł. są też Świetliści, np. Agnieszka, która „zrobiła sobie w mieszkaniu euroremont, jeździ smartem i ma kotkę norweżkę [...]”⁹⁶. Do różniących te „klasy” symboli statusu społecznego można zaliczyć np. miejsce robienia zakupów (Alma *versus* Lidl). W famule koegzystują. Nie na długo jednak – magistrat będzie wysiedlać mieszkańców, by zrewitalizować budynek (za tym urzędniczym sloganem kryje się pospolity remont).

Ł. to oczywiście Łódź. Faktograficznym kontekstem dla fabuły była powstająca wówczas koncepcja łódzkiej polityki mieszkaniowej, która dała Piątkowi pretekst do skomentowania mechanizmu gentryfikacji (uszlachetniania dzielnic kosztem biedniejszych mieszkańców). Ślady bardziej dosadnych odniesień czytelnik znajdzie w prowadzonych przez T. i H. dialogach. Mowa np. o walce zrzeszonych w stowarzyszeniu Adsumus mieszkańców zabytkowego osiedla Księży Młyn o prawo do niewysiedlania (po remoncie ceny wzrosną, bo celem są „drogie komercyjne mieszkania, z których władza ma kasę”).

Znajomość pozapowieściowego kontekstu (m.in. biografii Piątka i jego żony, do których dostęp dzięki internetowi jest ułatwiony) pozwala uznać T. za tekstowy odpowiednik autora, H. – Hanny Gill-Piątek. To T. jest protagonistą. I tu dochodzimy do sedna, czyli wspomnianego już pamfletu na samego siebie. Nie chodzi nawet o to, że T. jest uzależniony od alkoholu i narkotyków (chwilowo jest abstynentem), że w fazie ulegania nałogowi zachowywał się nieetycznie i kradł. Przede wszystkim T. odkrywa w sobie (a nawet kultywuje) sadyzm, skupiający się na patrzącym z okładki książki psie (który również ma swój pozatekstowy odpowiednik), a także synu H., M. „Wstyd się przyznać, ile w tej narracji jest prawdy” – zachęca autor w okładowym blurbie.

Zastanawiając się nad specyfiką zawieranego z czytelnikiem paktu, można dojść do wniosku, że w diagnozach socjologicznych pisarz podpiera się autorytetem żony (jak wspominałam, specjalistki od społecznej rewitalizacji, aktywistki ruchów miejskich⁹⁷). W momencie publikacji *Miasta Ł.* nie można było interpretować bez kontekstu *Nie Łódźmy się* – np. Arkadiusz Morawiec zauważył

⁹⁵ T. Piątek, *Miasto Ł.*, Warszawa 2012, loc. 30–32.

⁹⁶ Tamże, loc. 65–66.

⁹⁷ Tytuł powieści Piątka nosi wydawana w Łodzi gazeta społeczna. Jej redaktorka naczelna Aleksandra Dulas zainspirowała się właśnie *Miastem Ł.*

w recenzji, że powieściowa forma jest „fabularnym przebraniem dla niektórych spostrzeżeń i tez” formułowanych w tym tekście⁹⁸. Być może intencją Piątka były – specyficzne – przeprosiny, które znalazły tekstową realizację właśnie w fingowanej antyautokreacji. T. jest człowiekiem złym, ale jednak się stara; *Miasto Ł.* kończy się sceną, w której pomaga żonie w remoncie świetlicy dla mieszkańców: „[T]o święta praca, podobnie zresztą, jak pisanie książki”⁹⁹.

Czy *Miasto Ł.* mieści się w formule powieści społecznej? Wydaje się, że obecność podmiotu sylleptycznego to odniesienie unieważnia, może nawet silniej niż kreacyjne użycie języka (dyskurs elementarza zderza się tu z pełną neologizmów prywatną mową małżonków). Poprzez chwyt fingowania antyautokreacji Piątek osiągnął dwa cele – osłabił skojarzenie ze skompromitowaną powieścią interwencyjną oraz stworzył złudzenie szczerości, podbijając tym samym referencjalność.

Chwyt autokompromitacji uważam za charakterystyczny dla współczesnego reportażu, przyjmującego niekiedy formę powieściową. Za prototyp pamfletu na samego siebie można uznać *Żyto w dżungli* autorstwa *enfant terrible* międzywojnia, Zbigniewa Uniłowskiego. To reportaż książkowy o polskich kolonistach w Brazylii, w którym narrator-reporter pije (zdanie o lokalnej wódce „przy której nasz denaturat jest nektarem”¹⁰⁰ dowodzi niezłej orientacji w temacie), przeklina, a przede wszystkim potwornie się nudzi. „Żaden ze mnie dzielny podróżnik. Histeryczna, warszawska, kawiarniana wywłoka!”¹⁰¹ – konstatuje. Nawiasem mówiąc, współczesny czytelnik, przyzwyczajony do podgrzewania w mediach reputacyjnych problemów reporterów, zachodzi w głowę, jak Uniłowskiemu udało się uniknąć procesu o zniesławienie. Postać przewodnika po polonijnej diasporze, Grzeszczyszyna, zarysowana jest bardzo grubą krechą (określenie „komiczna pokraka”¹⁰² należy do lepszych). Odpowiedź przynosi notka *Od autora*, w której Uniłowski przyznaje się do wymyślenia tej postaci (czyżby realizacja chwalonej przez Melchiora Wańkowicza „postaci syntetycznej”?). Z towarzyszącemu reportażowi zdjęcia podpisanego „Autor w Brazylii” uśmiecha się do czytelnika Uniłowski w sombrero. Wygląda prawie jak Wojciech Cejrowski, tyle że to nie „dzikie plemiona” interesują *gringo* Dwudziestolecia, lecz zawistni i głupawi rodacy.

„Cuduś w dżungli” – jak nazwał Uniłowskiego nieprzychylny mu prawnicowy krytyk¹⁰³ – jest zapowiedzią gonzoreporterów i wyprawiających się

⁹⁸ A. Morawiec, *Łódźmy się?*, „Nowe Książki” 2012, nr 9, s. 10.

⁹⁹ T. Piątek, *Miasto Ł.*, s. 156.

¹⁰⁰ Z. Uniłowski, *Żyto w dżungli*, *Pamiętnik morski*, *Reportaże*, wyb. B. Faron, Kraków 1981, s. 35.

¹⁰¹ Tamże, s. 42.

¹⁰² Tamże, s. 109.

¹⁰³ A. Mikułowski, *Cuduś w dżungli*, „Myśl Narodowa” 1936, nr 50, s. 787–788.

w szalone podróże picarów, o których piszę w rozdziale ósmym. To pierwszy akord zastępowania poważnego reportera przez szalejącego dziennikarza niebędącego autorytetem.

*

Na wyczerpująco omówioną sprawę fikcji w reportażu może rzucić światło nawiązanie do pannarratywisty Haydena White'a, którego uwagi dotyczące historiografii z łatwością dadzą się przełożyć na reportażopisanie¹⁰⁴ (White napomyka zresztą o „fikcjonalności przedstawienia opartego na faktach” w kontekście literatury dokumentarnej¹⁰⁵, wskazując na zastosowanie tych samych technik i strategii co w powieści). Przypomnijmy, że badacz postawił przed sobą zadanie przezwyciężenia przeświadczenia, że „historia (pisarstwo historyczne) i fikcja (pisarstwo imaginatywne) pozostają względem siebie w opozycji i stanowią wykluczające się alternatywy”¹⁰⁶. Fikcję zdefiniował jako „konstrukcje lub przypuszczenia na temat tego, co mogło mieć miejsce, a także, co może się zdarzyć w pewnym czasie i miejscu w teraźniejszości, przeszłości, a nawet przyszłości”¹⁰⁷ – co pasuje i do reporterskiej procedury rekonstrukcji zdarzeń, i reportażu z przyszłości, czyli formy publicystyki ugruntowanej w przewidywaniu, co może nastąpić w konsekwencji zdarzeń teraźniejszych. W rezultacie White pokazuje, że pisarstwo historyczne jest po prostu artystycznym dyskursem prozatorskim, mieszkanką faktu i fikcji, a niektóre przypadki wręcz określa jako fikcjonalne; niezależnie od stopnia fikcjonalności uważa historiografię za literaturę (m.in. dlatego, że procedura interpretacyjna, której poddane są zdarzenia, oddala możliwość obiektywnej naukowości): „[P]isarstwo historyczne ujęte w formę narracji (uważam, że nie istnieje dyskurs historiologiczny bez narracji) jest rodzajem literatury”¹⁰⁸. W konsekwencji, zdaniem White'a, „[h]istoryk musi [...] stosować dokładnie te same strategie tropologiczne, te same modalności przedstawienia relacji za pomocą słów, które stosuje poeta czy powieściopisarz”¹⁰⁹. Badacz zauważa:

¹⁰⁴ Nad różnicami pomiędzy narracją fikcjonalną a referencjalną zastanawiał się w kontekście historiografii Michał Głowiński (tenże, *Narracja historyczna – narracja w powieści historycznej*, [w:] tegoż, *Monolog wewnętrzny. Telimena i inne szkice*, Kraków 2007, s. 117–119).

¹⁰⁵ H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, D. Kołodziejczyk, J. Mydla, M. Nowak, A. Żychliński, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 87.

¹⁰⁶ Tamże, s. 13.

¹⁰⁷ Tamże, s. 11.

¹⁰⁸ Tamże, s. 17.

¹⁰⁹ Tamże, s. 92.

Ponieważ fakty same w sobie są konstrukcjami lingwistycznymi, »opisanymi wydarzeniami«, nie mają one żadnej rzeczywistości poza językiem. Tak więc, podczas gdy *wydarzenia* mogły realnie mieć miejsce, ich przedstawienie jako *faktów*, nadaje im wszelkie atrybuty literackich, a nawet mitycznych, przedmiotów¹¹⁰.

Odwołanie do teorii archetypów narracyjnych Northropa Frye'a (*Anatomy of Criticism*, 1957) zainspirowało White'a do wskazania archetypowych wzorców opowiadania (również historycznego): romansu, tragedii, komedii i satyry. Tym tropem, choć bez odwołania do White'a, podąża Michel Morel, traktujący **opowiadanie** jako kategorię ponadgatunkową, materiał pierwotny

poprzedzający[m] formy gatunkowe, które się w nim odnajdują. Materiał[em], na który składa się teleologiczne ujęcie temporalności opartej na pojęciu próby, więc na aksjologii, oraz fakt, że teleologia ta oscyluje pomiędzy odwróconymi biegunami bajki i tragedii, pośrodku których znajduje się być może komedia¹¹¹.

Skoro konstruktywistyczne podejście do realizmu i obiektywizmu spowodowało nieufność wobec historii, nie mogło nie dotknąć dziennikarzy, tym bardziej że pracują oni na aktualnościach, bez sprzyjającego refleksji (i wielokrotnej weryfikacji) wsparcia dystansu czasowego. Zresztą, jak celnie pisze Doug Underwood, „[j]eśli historia, jak sądził David Hume, jest fikcją, która długo uważana była za prawdę, to samo można powiedzieć o dziennikarstwie i jego roli w tworzeniu tej historii na co dzień”¹¹². Zatrzymam się nad kwestią **kreatywności** reporterów, próbując odpowiedzieć na pytanie o jej dzisiejsze granice. Wydaje mi się, że ustalenie problemu w taki sposób (tak aby główną rolę odgrywała kreatywność, a nie fikcjonalizacja) rzuci na interesujący mnie temat nowe światło. Nowością jest przede wszystkim wyróżnienie nieuwzględnianego dotychczas przez badaczy poziomu **kreacji sytuacji**.

Za wyznaczniki postawy twórczej przyjmuje się m.in. oryginalność, „zdolność do przeobrażania rzeczy, czyli nadawania im nowych znaczeń, do analizy i syntezy”¹¹³ oraz innowacyjność, ale zwraca się uwagę na to, że nowość powinna iść w parze z wartością (stosownością). W zaczerpniętym z języka angielskiego określeniu *creative writing* epitet „twórcze”/„kreatywne” rozumie się po prostu

¹¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹¹ M. Morel, *Od wiadomości prasowych po opowiadanie literackie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Kraków 2004, s. 231.

¹¹² D. Underwood, *The Undeclared War between Journalism and Fiction: Journalists as Genre Benders in Literary History*, New York 2013, s. 5.

¹¹³ A. Janus-Sitarz, *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, Kraków 2012, s. 13.

jako sygnał pisania artystycznego, niefunkcjonalnego¹¹⁴. W przypadku piśmienictwa reporterskiego sprawa się komplikuje, choć w anglojęzycznej literaturze przedmiotu *creative nonfiction* to synonim *literary journalism*¹¹⁵. Choć reportaż pisany uznaje się za gatunek graniczny, usytuowany pomiędzy dziennikarstwem a literaturą piękną¹¹⁶, działalność reportażysty nie jest swobodnym aktem pisarskiej ekspresji, bo reportera ograniczają fakty i zobowiązania etyczne – zarówno wobec bohaterów, jak i czytelników.

Literackość reportażu rozumie się na dwa sposoby – jako jego fikcjonalność (co bywa krytykowane) oraz używanie środków artystycznego wyrazu (strategie estetyzacji, np. „sposób opisywania postaci, wprowadzenie zabiegów konstrukcyjnych, zmiana chronologii i antycypacja wydarzeń, metaforyzacja, przedstawienia symboliczne czy uogólnienia”¹¹⁷). W potocznym rozumieniu określenie „kreatywne dziennikarstwo” wzbudza negatywne konotacje, przywołując na myśl fabrykowanie newsów. Można porównać tę postawę z kreatywną księgowością – pomysłowością i niestandardowością w interpretacji przepisów i zasad, ale nieprowadzącej do oszustwa¹¹⁸. Kiedy kreatywność przestaje być walorem, a staje się błędem, prowadzącym do zerwania paktu faktograficznego/referencjalne-

¹¹⁴ Na takie rozumienie nazwy wskazują programy nauczania, ale też definicje w książkach i artykułach dotyczących teorii *creative writing*. Konsekwencje dwuznaczności epitetu „kreatywny” bywają osobliwe. Na przykład Gabriela Matuszek objaśnia genezę powstania krakowskiej Szkoły Pisarzy następująco: „Bo tak naprawdę chodziło nam o prawdziwą literaturę, a nie kształcenie umiejętności »kreatywnego pisania«. O autentyczne, mocne doświadczenia z pogranicza egzystencji i sztuki, a nie nauczanie elementarnych technik pisarskich”. W tej wypowiedzi przymiotnik „twórcze” odniesiony zostaje do tego, co w istocie odtwórcze – powielania, realizowania wzorców (G. Matuszek, *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, red. G. Matuszek, H. Sieja-Skrzypulec, Kraków 2015, s. 8).

¹¹⁵ Określenie spopularyzowali teoretycy Nowego Dziennikarstwa. Po sukcesie *Z zimną krwią* nazwę *nonfiction novel* promował Truman Capote. W rozmowie z George’em Plimptonem używa on określenia *creative writing* i *creative reportage* w odniesieniu do książek faktograficznych, których autor stosuje techniki zaczerpnięte z pisarstwa fikcjonalnego, ale nie w sensie wprowadzania fikcji (*Truman Capote: Conversations*, ed. M.T. Inge, 1987, s. 47–68). *Dzieci Sancheza* Oskara Lewisa Capote uznał za „niekreatywną” książkę (bo materiał został wyłącznie spisany z taśm i zredagowany), *Hiroshimę* Johna Herseya – za twórczą, chociaż uznał, że nie jest to *non fiction novel*.

¹¹⁶ M.in. J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 934; K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż: jak go napisać?*, Warszawa 2004, s. 13; M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1982, s. 14; A. Magdoń, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000, s. 155.

¹¹⁷ U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014, s. 71.

¹¹⁸ J. Gut, *Kreatywna księgowość a fałszowanie sprawozdań finansowych*, Warszawa 2006, s. 2.

go¹¹⁹? Dlaczego przejawy inwencji twórczej reporterów, które jeszcze w latach 90. XX wieku nie wzbudzały niepokoju, dziś stają się pretekstem do bezkompromisowych ataków na autora? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, analizując wybrane teksty Katarzyny Surmiak-Domańskiej, Jacka Hugo-Badera i Wojciecha Jagielskiego. Przykłady uporządkowałam w ten sposób, aby pokazać, że kreatywność jest stopniowalna. Nowością w tej propozycji jest wskazanie prowokowania zdarzeń jako elementu kreacji, a przybierania fałszywego ja – formy mistyfikacji.

Kreacja – zapis

Reporter nie jest magnetofonem¹²⁰, już sama „praca pisania przekreśla granicę między literaturą i autentyką”¹²¹. Paweł Goźliński, dziennikarz kulturalny związany z „Gazetą Wyborczą” i autor kryminałów, ujmuje rzecz tak: „Bez formy są tylko bezkształtne plamy zamiast obrazów, bełkot zamiast literatury, YouTube zamiast kina, zapis z dyktafonu zamiast reportażu”¹²². Za najbardziej podstawowe działanie kreatywne można więc uznać to, co Krzysztof Kąkolewski nazwał „transformacją faktu fizycznego w fakt przedstawiony czytelnikowi”, wymieniając następujące operacje: wybór faktu godnego uwagi, rozbijanie faktu na inne fakty, ich selekcja i montaż¹²³. Za przykład tak rozumianej kreacji (jeszcze niewinnej) posłuży nominowane do Literackiej Nagrody Nike *Mokradelko* (2012) Katarzyny Surmiak-Domańskiej. Pre-tekstem był wywiad, którego reporterce udzieliła w 2009 roku Halszka Opfer, autorka opublikowanej wówczas wspomnieniowej książki *Kato-tata. Nie-pamiętnik* (2009) o molestowaniu seksualnym przez ojca¹²⁴. Temat książki Surmiak-Domańska zaczęła doprecyzowywać w trakcie rozmowy, której zapis, w nieco zmienionej wersji, stał się częścią *Mokradelka*: „Już wtedy bardziej niż ojciec zwyrodnialec zaintrygowała mnie postać jej [Halszki Opfer – I.A.-B.] matki: kobiety niewzruszenie wypierającej fakty [...]. Chciałam się przekonać, co książka Halszki zmieniła w jej najbliższym środowisku”¹²⁵.

¹¹⁹ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 146.

¹²⁰ A. Leszczyński, *Polska szkoła zmyślania*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/leszczynski-polska-szkola-zmyslania/> [dostęp: 20.06.2018].

¹²¹ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 277.

¹²² P. Goźliński, *Życie na bombie*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,7632199,-Gozlinski_Zycie_na_bombie.html [dostęp: 6.06.2019].

¹²³ K. Kąkolewski, *Estetyka reportażu jako gatunku informacji*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1, s. 96.

¹²⁴ K. Surmiak-Domańska, *Mamo, odkryj koldrę*, „Wysokie Obcasy”, 21.03.2009, s. 12, przedruk: *taż*, *Żyletka. Reportaże i wywiady Dużego Formatu*, Warszawa 2011, s. 131–143.

¹²⁵ *Taż*, *Mokradelko*, Wołowiec 2012, s. 7.

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

Surmiak-Domańska rozpoczyna książkę od skierowania uwagi czytelników na mieszkańców wsi (*Wstęp*) i pokazania – metodą kontrastu – ich hipokryzji i konformizmu. Sprawdzając, ile osób wypożyczyło z lokalnej biblioteki książkę Opfer, odkryła, że pod koniec lat 90. XX wieku hitem była niemiecka powieść reportażowa o zbliżonej tematyce. Obie publikacje wywołały gorące dyskusje, ale inne było nastawienie czytelników do bohaterki – obcej osoby i sąsiadki. Autorka wprowadza też informacje dotyczące kompozycji („delikatna misja”, która jest osiłą tej opowieści – a więc pośredniczenie w pojednaniu bohaterki z matką), co można odczytać jako ułatwienie czytelnikowi nawigacji po tekście (zgodnie z założeniem, że kompozycyjne innowacje nie powinny wprowadzać chwytu formy utrudnionej). Oś opowieści, czyli przymierze z bohaterką i kilkakrotne spotkania z jej matką, przebiega w porządku chronologicznym, ale kompozycja jest fragmentaryczna, bo kolejne odsłony prób porozmawiania z matką Opfer, prezentowane migawkowo poprzez miejsca i przedmioty (na które wskazują tytuły: *Kluski*, *Irysy*, *Cmentarz*, *Pomnik*, *Rafaello*, *Sękacz*, *Okulary*), przeplatane są relacjami osób z najbliższego otoczenia bohaterki (żywiółem Surmiak-Domańskiej jest wywiad, w reportażu zachowana została wielogłosowość). Fragmenty wprowadzające kolejne postaci zatytułowane zostały tak, by podkreślić ich relacje z Halszką: *Teściowa*, *Sąsiadka*, *Koleżanka*, *Mąż*, *Pasierbica*, *Bratowa*, *Drugi Mąż*, *Lekarz Pierwszego Kontaktu*. W tych fragmentach układanki szczególne znaczenie mają dwa zatytułowane *Halszka* (reakcje bohaterki po wizycie u matki) i *Matka* (kulminacja – reporterka wreszcie rozmawia z matką Opfer). Kompozycja *Mokradelka* jest mozaikowa. Surmiak-Domańska opowiadała Agnieszce Wójcinińskiej o swojej metodzie pracy następująco:

Zebrany materiał to dla mnie klocki, z których muszę stworzyć budowlę mającą swoją logikę i ładny kształt. Jak się z gotowej konstrukcji wyjmie jeden klocek, to całość powinna się może nie zawalić, ale przynajmniej zachwiać. [...] Hołduję zasadzie: **Pisz tak, jak jeszcze nikt nie pisał** [podkr. – I.A.-B.]¹²⁶.

¹²⁶ A. Wójcinińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 221–222.

Surmiak-Domańska dzieli książkę na dwie części, wprowadzając opisy zdjęć. Funkcją tych ekfraz jest uniwersalizacja – autorka uruchamia kontekst religijny (mała Opfer na zdjęciu pierwszym kojarzy jej się z Chrystusem, druga fotografia dokumentuje pierwszą komunię dziewczynki). Oczywiście na obu zdjęciach Halszce towarzyszy ojciec, „Kato-tata”. Tytuł wspomnieniowej książki Opfer jest przecież tak samo dwuznaczny jak *Mokradelko*, oznaczający pseudonim nadany wsi (żeby nie stygmatyzować), ale mówiący („bagienko”). Litota, czyli umniejszenie, charakteryzuje też stosunek sąsiadów i rodziny do Halszki, która – wbrew nadanemu sobie pseudonimowi – nie zachowuje się jak ofiara, a na dodatek kała własne gniazdo¹²⁷.

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

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

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

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

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

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

No i przekombinowałabym.

¹²⁷ Słowa Sąsiadki: „Prawdziwa ofiara nie zachowuje się jak Halszka. Ofiara powinna się zachowywać jak ofiara. Najlepiej, gdyby to była taka biedna myszka. Biedna, szara myszka. Która mało mówi o swojej krzywdzie. A właściwie nic nie mówi” (K. Surmiak-Domańska, *Mokradelko*, s. 38).

Prawdziwy nagrobek pana Stanisława jest bowiem dziełem sztuki. [...] Fotografia jest, i to dwa razy większa niż na innych grobach [podkr. – I.A.-B.]¹²⁸.

Uwypuklenie roli fotografii uzasadnia decyzję kompozycyjną, aby wpleść w opowieść dwa opisy zdjęć przedstawiających Halszkę Opfer. Jaka jest funkcja tego długiego, drobiazgowego opisu hipotetycznego nagrobka? Jest dowodem na to, że w wielu przypadkach rzeczywistość przerasta fikcję – Surmiak-Domańska przyznaje, że jako „domorosły psycholog” spodziewała się czegoś zupełnie innego („przekombinowałabym”). Pewnie taki obraz bardziej współgrałby z kierunkiem, w jakim zmierza reportaż (ojciec jako „przeciętny obywatel, działkowicz, dobry pracownik” – z pozoru taki sam jak inni mężczyźni we wsi). Jeszcze lepiej pokazuje to fragment drugi, kluczowy, wprowadzony przez autorkę tuż przed finałowym obrazem książki. Po spotkaniu z matką Halszki Opfer Surmiak-Domańska nie kryje rozczarowania przebiegiem rozmowy. „Czego się spodziewałam? Że mama Halszki dozna w mojej obecności *katharsis*? [...] Że dokopię się do tego, że ona również była molestowana przez tatę, dziadka lub jeszcze lepiej – to by była dobra puenta dla reportażu – przez macochę?” – pisze¹²⁹.

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

Kreacja – fikcja

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

Z fikcjonalną sytuacją narracyjną mamy do czynienia w jednym z wielu kontrowersyjnych reportaży Hugo-Badera. *Podziemne życie Ewy H.* traktuje o Ewie Hołuszko, założycielce i pierwszej szefowej Międzynarodowego Komitetu Koordynacyjnego NSZZ „Solidarność”. Reporter postanowił całkowicie oddać głos bohaterce, co samo w sobie nie jest zabiegiem oryginalnym – forma monologu jest często stosowana, autor ogranicza się wówczas do dokonania selekcji, skomponowania materiału i, niekiedy, zredagowania wypowiedzi. Nietypowość *Podziemnego życia* polega na tym, że Hugo-Bader poszedł o krok dalej, inspirować się

¹²⁸ Tamże, s. 61–62.

¹²⁹ Tamże, s. 137.

w wyborze formy podawczej postacią głównej bohaterki. Hołuszko urodziła się jako mężczyzna, przeszła zabieg korekty płci.

Anestezjolog uśpił magistra inżyniera Marka Cyryla Hołuszkę, legendarnego „Hardego”, twórcę MKK, rozwiedzionego ojca trzech synów, a obudził magister inżynier Ewę Marię Hołuszkę, legendarną „Hardą”, twórczynię MKK, rozwiedzioną... Ojczyce? Matkę? Matczyne?¹³⁰ – pisze.

Reporter wymyślił, żeby przedstawić opowieść Hołuszko w formie dialogu wewnętrznego mężczyzny i kobiety, „Ewuni” i Marka. Rzeczywista sytuacja naracyjna sygnalizowana jest w dialogu/monologu następująco:

- [...] Hugo-Bader z „Wyborczej” przyszedł na wywiad.
- Widziałeś, jak mi gumka do włosów upadła? Mało, że nie podniósł, to jak najgorszy cham czubkiem buta przysunął. Żebym się sama schyliła. I w rękę nie poślował¹³¹.

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

Gest twórczy Hugo-Badera odczytany został jako przekroczenie. Zareagowały „Krytyka Polityczna” i Feminoteka. Podjęto kwestię stosowności („pisanie odmienca”)¹³². Publicznie zaprotestowała bohaterka tekstu, oskarżając reportera o „całkowicie amoralne podejście do «obiektu»”¹³³ i ujęcie jej opowieści w formę „sensacji o transseksualnym odmińcu”. Najbardziej nie spodobała się przyjęta przez autora konwencja dialogu wewnętrznego (m.in. dlatego, że to błąd rzeczowy: „[...] moja mowa wewnętrzna była i przedtem kobieca”):

[...] uwypuklenie dwóch niezależnych postaci w jednym ciele bez wyjaśnienia, że całe te przedstawienie wymyślił autor mogło sugerować dla każdego psychiatry czy psychologa, że opisana osoba ma po prostu schizofrenię, a moja działalność stanowiła tylko dodatek do przeważających w artykule seksualnych sensacji¹³⁴.

A jednak, wbrew temu, co sugerowała Hołuszko, Hugo-Bader zasygnalizował wyraźnie w tekście, że to jego pomysł. W konsekwencji gest ten ma status fikcji fanta-

¹³⁰ J. Hugo-Bader, *Podziemne życie Ewy H.*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6707971,Podziemne_zycie_Ewy_H_.html [dostęp: 27.12.2016].

¹³¹ Tamże.

¹³² Taki tytuł miał tekst Tomasza Sikory opublikowany na stronie Feminoteki.

¹³³ E. Hołuszko, *Historia pewnego reportażu*, http://transfuzja.org/pl/artykuly/newsy/ewa_holuszko_historia_pewnego_reportazu.htm [dostęp: 27.12.2016] [tekstu nie ma już na stronie].

¹³⁴ Tamże.

stycznej¹³⁵, nie fikcji realistycznej; funkcjonuje na prawach metafory. W *Podziemnym życiu Ewy H.* pojawia się następujący dialog:

- To jak, Ewuniu, rozmawiamy?!
- Oboje jesteśmy w jednym ciele.
- Czyli każde z nas gada jakby same ze sobą?
- Tak jakby.
- To może z nami jest jeszcze coś poważniejszego, niż myślimy, jakieś rozdwojenie jaźni, schizofrenia?
- Co ty?! **To Hugo-Bader wymyślił, że tak o nas napisze reportaż** [podkr. – I.A.-B.]¹³⁶.

Po latach reporter przyznał jednak Hołuszko rację. W *Skusze*, książce reporterskiej o „Kolumbach, rocznik 50.”, której Hołuszko również jest bohaterką, pisze: „To nie był dobry pomysł, że gadali sami ze sobą jak psychole albo jakby było ich dwoje. Przecież zawsze była tylko jedna Ewka, wziąłem się więc do jej historii jeszcze raz od początku [...]”¹³⁷. *Recycling* reportażu (określenie autora) polegał na przepisaniu go na zwykłą rozmowę pomiędzy zadającym pytania reporterem a odpowiadającą bohaterką. Hugo-Bader zmienił też tytuł – na *Naziemne życie Ewy H.*

W 2013 roku Jacek Hugo-Bader uczestniczył w wyprawie poszukiwawczej na Broad Peak. Towarzyszył trzem himalaistom, którzy wyruszyli po ciała zaginionych – Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskiego. Książka reporterska *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* to trochę reportaż środowiskowy (dający wgląd w środowisko polskich himalaistów), trochę ekspercki (autor przepytuje profe-

¹³⁵ Podobny pomysł miał Jerzy Lovell w określonej przez siebie jako „collage reportaży” wycinkowej biografii Rafała Wojaczka *Sezon w czyścicu*, w której przywołał ducha poety, a także pokazał schizofreniczne rozszczepienie jaźni. Gest Lovella podparty był dziennikarską metarefleksją. Faktograficznym punktem wyjścia było wspomnieniowe spotkanie, w którym biorą udział m.in. Tymoteusz Karpowicz, Henryk Worcell, Stanisław Chaciński i przepytujący ich Reporter (tożsamy z Lovellem). Rekonstruowanie zdarzeń mających doprowadzić do tragedii zamienia się w sąd nad poetą. To jednak tylko wyjściowa sytuacja narracyjna. Lovell uznał, że do przedstawienia poety i schizofrenika, który mieszka w „Świecie Wymyślonym”, faktografia nie wystarcza. Dialogowe partie z milczącym udziałem Wojaczka są pretekstem do zasygnalizowania reporterskich wątpliwości. Przedstawiając się Wojaczkowi jako reporter, Lovell mówi o sobie: „Też **skazany**, ale nie na poezję, tylko na **realność**. Sejsmograf, kronikarz, skromny buchalter rachunków domowych, spisywacz skandali rodzinnych – po nazwisku i z detalami. Okropność”. W innym miejscu opowiada o metodzie: „[...] niewiadomą zastąpić wiadomą, sprowadzić rzecz do konkretów czasu i miejsca, hic et nunc, reportaż to jest reportaż, kino aktualności, kronika skandali rodzinnych, sejsmograf epoki, etc., etc., etc.”. (J. Lovell, *Sezon w czyścicu. Collage reportaży*, Warszawa 1982, s. 81).

¹³⁶ J. Hugo-Bader, *Podziemne życie Ewy H.*

¹³⁷ Tenże, *Skucha*, Warszawa 2016, s. 278.

sjonalistów o zagadnienia związane ze wspinaczką), ale przede wszystkim zapis jednostkowego doświadczenia i mierzenia się z ograniczeniami (osią fabularną są przygody Jacka Hugo-Badera jako uczestnika wyprawy poszukiwawczej) oraz próba rekonstrukcji zdarzeń z przeszłości. Celem jest odpowiedzenie na pytanie o to, co naprawdę wydarzyło się w trakcie tragicznego w skutkach ataku na szczyt. Wokół książki narosło wiele kontrowersji. Jedną z nich związana była z wprowadzeniem poniższego fikcyjnego dialogu Berbeki i Kowalskiego na szczycie góry Broad Peak:

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

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

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

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

Mogło tak być? Mogło? [podkr. – I.A.-B.]¹³⁸.

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

Publikacja *Długiego filmu o miłości* sprowokowała dyskusję o fikcji w reportażu (powracającą przy różnych okazjach). W jednym z wywiadów Hugo-Bader wyznał, że – jego zdaniem – na więcej może sobie pozwolić reporter książkowy, na mniej – gazetowy: „Literatura faktu to literatura i fakt. Wszystko zależy od stosunku tych składników. Reporter gazetowy musi zapomnieć o literaturze. Jemu nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami. Gazety mają mnie informować. Reporter książkowy może pójść w literaturę”¹³⁹. Przeciwno tej metatekstowej

¹³⁸ Tenże, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków 2014, s. 238.

¹³⁹ A. Stachowski, *Wykonuję taki zawód. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem*, „Dwutygodnik” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 31.12.2016].

deklaracji zaprotestował Wojciech Tochman¹⁴⁰, przekonując, że „fakty są święte”, a jedyną sytuacją, w której reporter może sobie pozwolić na wprowadzenie w tekst fikcji, jest ochrona bohatera¹⁴¹.

Przykładem innego, kompromisowego podejścia do reportażu jest stanowisko Wojciecha Jagielskiego, który w książce *Nocni wędrowcy* (2009) wprowadził fikcyjne postaci, ale wyjawiał to uczciwie w metatekście, a w rozmowie z Agnieszką Wójcińską zmienił kwalifikację gatunkową książki – z reportażu na powieść dokumentalną¹⁴². Opowiadając o Ugandzie, Jagielski skupia się na dzieciach porwanych przez walczących z rządem rebeliantów i zmuszonych do zabijania. Zanim powrócą do domów (o ile jeszcze je mają), dochodzą do siebie w ośrodku rehabilitacyjnym w Gulu. W poprzedzającym tekst słowie wstępnym czytamy:

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

Nora, Samuel i Jackson na potrzeby tej opowieści stworzeni zostali z kilku rzeczywistych postaci¹⁴³.

¹⁴⁰ A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji*, s. 79.

¹⁴¹ W. Tochman, *Twórcze pisanie niefikcyjne*, „Tygodnik Powszechny” 2007, dodatek do nr 5, przedruk: <http://kapuscinski.info/tworcze-pisanie-niefikcyjne.html> [dostęp: 22.12.2016]. W kontekście konserwatywnego stanowiska Tochmana dziwi, że jest autorem *Córeńki* (2005) – wariacji na temat reportażu, pozbawionej ukierunkowującego interpretację paratekstu (wyłącznie na tylnej stronie okładki mowa jest – od wydawcy – o przekroczeniu przez Tochmana „ram dokumentu”). W 2002 roku w zamachu na wyspie Bali zginęła koleżanka Tochmana, reporterka Beata Pawlak. *Córeńka* jest zapisem próby reporterskiej odpowiedzi na pytanie, co „Czajka” robiła na Bali. Narratorką jest jednak fikcyjna Matylda, choć tekstowe sygnały wskazują na odwołania do rzeczywistości (np. „Sz.”, „nasz kolega reporter” to zapewne Mariusz Szczygieł). Agnieszka Wolny-Hamkało nazwała *Córeńkę* hybrydą powieści i reportażu, odnajdując w tekście Tochmana stylizację na „kobiecie czytało” (A. Wolny-Hamkało, *Córeńka, Tochman, Wojciech*, <http://wyborcza.pl/1,75968,2964756.html> [dostęp: 1.11.2019]).

¹⁴² Jak wiadomo, chwytem zmiany klasyfikacji genologicznej posłużył się sprytnie Ryszard Kapuściński, kiedy odkrył, że Bohdan Drozdowski wykorzystał wydarzenia opisane w reportażu *Szttywny* w swoim dramacie *Kondukt* (B. Drozdowski, *Kondukt*, „Dialog” 1960, nr 11, s. 5–24; anegdotę i reakcje krytyki przypomniał w biografii Kapuścińskiego Artur Domosławski). Dzięki opatrzeniu tekstu genologiczną etykietą „opowiadanie” (a nie „reportaż”) zapożyczona z gazety („Polityka” 1959, tekst wszedł do zbioru *Busz po polsku*) fabuła (zepsuła się ciężarówka wioząca trumnę ze zwłokami górnika; konwój z konieczności zmienił się w pochód zwieńczony piknikiem w nocy, w trakcie którego ciało ukryto w krzakach) z wykorzystanego na zasadzie *ready-made* faktu stała się własnością intelektualną autora.

¹⁴³ W. Jagielski, *Nocni wędrowcy*, Warszawa 2010, s. 6.

Jackson jest dziennikarzem lokalnej rozgłośni radiowej. Nora pracuje w ośrodku dla dzieci w Gulu. Opiekuje się m.in. Samuelem, jednym z porwanych przez partyzantów chłopców. Każda z tych postaci jest metonimią swojej kategorii – Jackson: gospodarzy i przewodników, Nora – lokalnych pośredników pomiędzy reporterem a głównymi bohaterami tekstu, objaśniającymi ich zachowania i motywacje, Samuel – dzieci, które były jednocześnie i katami, i ofiarami, „[...] chłopców, porywanych, walczących w rozmaitych wojskach i oddziałach partyzanckich. W Sudanie, Ruandzie, Burundi, w Afryce Zachodniej, w kongijskich Bukawu i Lubumbaszi”¹⁴⁴.

Poproszony przez Wójcińską o umotywowanie decyzji o wymyśleniu bohaterów prowadzących, Jagielski odwołał się nie do chęci osiągnięcia efektu artystycznego („Zrobiłem to świadomie, ale nie dlatego że stwierdziłem: teraz odważnie przekraczam granicę i zaczynam pisać literaturę piękną”), ale troski o czytelnika, który mógłby pogubić się w gąszczu postaci¹⁴⁵ – Jackson, Nora i Samuel ułatwiają podążanie za reporterem. Decydując się na wprowadzenie tych metonimicznych bohaterów w fabułę *Nocnych wędrowców*, Jagielski zrobił to samo, do czego przyznał się Melchior Wańkowicz w *O poszerzenie konwencji reportażu*, pisząc, że bohaterowie *Drogą do Urzędowa* „są posklejani z różnych prototypów, ale z **prototypów istniejących**”¹⁴⁶ i wyjaśniając, że gdyby chciał oddać „prawdę dosłowną”, musiałby „albo zajmować się losem każdego człowieka od początku do końca – na to trzeba całych tomów, albo też wziąć z każdego życia moment najciekawszy. Ale wówczas byłaby to siekanina, kilkadziesiąt nie połączonych ze sobą wątków”¹⁴⁷. Do mozaiki faktograficznej wprost – tytułem i kompozycją – nawiązał Max Cegielski w opowieści o Hannie i Gabrieli Rechowiczach. *Mozaika* (2011) zbudowana została z fragmentów – rozmów z Hanną Rechowicz, wspomnień innych osób, cytatów i omówień z PRL-owskiej prasy, jak również osobistych wynurzeń Cegielskiego. „Nie chcę oszukiwać, strojąc się w fałszywe piórka pozorów prozy reporterskiej. Fikcja i tak zwycięża, ponieważ najwięcej zależy od narratora. Fakty są jak pomniki stawiane na cześć rzeczywistości, jak skamieliny, kości dinozaura, trylobity odcisnięte na papierze. Fakty są nudne” – pisał Cegielski¹⁴⁸.

W literaturze jest takich przykładów mnóstwo, choćby *Na dnie w Paryżu i w Londynie* George’a Orwella (*Down and Out in Paris and London*, 1933) – tekst, który uznalibyśmy dziś za reportaż z kategorii autobiograficznych.

¹⁴⁴ Tamże, s. 49.

¹⁴⁵ A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji*, s. 80.

¹⁴⁶ M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu*, [w:] tegoż, *Od Stołpców po Kair*, wyb. S. Kozicki, Warszawa 1971, s. 17.

¹⁴⁷ Tamże, s. 14.

¹⁴⁸ M. Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011, s. 34.

Niemal wszystkie opisane zdarzenia się wydarzyły, ale zostały poddane rearanżacji. W przedmowie do wydania z 1935 roku autor wyjaśnia: „[W]szystkie postaci, które opisałem w obu częściach książki, były pomyślane bardziej jako reprezentatywne, niż indywidualne”¹⁴⁹. Bernard Crick, biograf Orwella, nadmienia, że autorowi *Folwarku zwierzęcego* podobało się zamiłowanie Charlesa Dickensa do „opowiadania kłamstewek dla podkreślenia tego, co uważał za wielką prawdę”¹⁵⁰.

W przeciwieństwie do Wańkowicza Jagielski nie uważa tak rozumianego poszerzania konwencji reportażu za uprawnione. Z udzielonego Wójcińskiej wywiadu, jak również kompozycji *Nocnych wędrowców* można wywnioskować, że jakiegokolwiek odstępstwo od prawdy realnej reporter uznaje za naruszenie konwencji gatunkowej. O tym, że decyzja o wprowadzeniu postaci fikcyjnych spowodowała świadome przesunięcie ku powieści dokumentalnej, świadczy również kompozycja kłamrowa *Nocnych wędrowców*. Książkę rozpoczyna i wieńczy obraz kończącego się w Gulu dnia. W dialogu – w scenie otwierającej pomiędzy reporterem a Jacksonem, w scenie zamykającej pomiędzy reporterem a kelnerem – padają te same słowa, jakby autor chciał zaznaczyć, że nic się nie zmieniło, że ta opowieść nie ma ani początku, ani końca, że tak było, jest i będzie. To gest ostentacyjnie literacki.

Na specyfikę gatunkową polskiego reportażu literackiego wpłynęła komunistyczna cenzura¹⁵¹. O tym, że jeszcze w latach 90. XX wieku prawda ogólna (a nie materialna¹⁵²) była akceptowana, świadczy opisany poniżej przypadek, a także reakcja na niego Małgorzaty Szejnert. W 1994 roku „Gazeta Wyborcza” wydrukowała reportaż *Pamiętnik znaleziony na parkiecie*, podpisany nazwiskiem Karola Podgórskiego¹⁵³. Opowieść o awanturniczych początkach polskiej giełdy ujęta została w formę prowadzonych na bieżąco notatek nauczyciela, który stał się graczem. Narracja jest pierwszoosobowa, w tle pojawiają się m.in. upadek rządu Hanny Suchockiej oraz prywatyzacja Banku Śląskiego. Przedrukowując tekst w antologii *20 lat nowej Polski w reportażach*, Mariusz Szczygiel nadał mu nowy, nader trafny tytuł: *Kapitalizm osobisty*.

Karol Podgórski nie istnieje. To pseudonim reportera, który „jako jeden z pierwszych dziennikarzy zaczął grać na giełdzie”. Fikcyjny jest narrator, a zara-

¹⁴⁹ G. Orwell, *Na dnie w Paryżu i w Londynie*, przeł. B. Zborski, Warszawa 2004.

¹⁵⁰ Podaję to za Weingartenem, który posłużył się metaforą akwareli, pisząc o rozumowaniu faktów i postaci dla pogłębienia emocji i prawdy psychologicznej (*The Gang That Wouldn't Write Straight*, loc. 338).

¹⁵¹ Wspomina o tej oczywistości np. P. Zajas, *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 41.

¹⁵² J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, Warszawa 2015, s. 229.

¹⁵³ K. Podgórski, *Pamiętnik znaleziony na parkiecie*, „Gazeta Wyborcza”, 16.04.1994, s. 12.

zem bohater prowadzący reportażu. Z objaśnień Szczygła („Forma pamiętnika łączy przeżycia autora oraz jego kolegi – pracownika sfery budżetowej”¹⁵⁴) można wnioskować, że reporter przedstawił w tekście własne przeżycia, kontaminując je z opowieściami innej osoby. W numerze gazety, w której drukowany był reportaż, czytelnik takiego objaśnienia nie znajdzie.

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

To jest dziennik symulowany, zmyślony. W czasie, który jest objęty datami dziennika, [autor – I.A.-B.] żadnego dziennika nie pisał. Kiedy wpadł na pomysł napisania reportażu o takiej formie, przeanalizował na podstawie prasy, co się działo w tych dniach na giełdzie i do tego dorobił sobie sztucznego bohatera, którego w te wszystkie sytuacje ubrał. Jedynym prawdziwym elementem tego reportażu, były wydarzenia giełdowe, kursy, emisje itp. To jest typ reportażu, na którym sprawdza się teoria, że **nie wszystko, co pisze reporter musi być prawdziwe, ale to co nie jest prawdziwe, musi być prawdopodobne** [podkr. – I.A.-B.]¹⁵⁵.

Dlaczego nikt nie wypominał autorowi *Pamiętnika znalezione na parkiecie* (reportażu gazetowego, nie książkowego), że nadał rekonstrukcji giełdowych perturbacji zmyśloną formę, a głównego bohatera ulepił z doświadczeń kilku osób, Hugo-Baderowi natomiast nieustannie zarzuca się naruszenie reguł reporterskiej gry? Wydaje się, że nie tylko postęp technologiczny (ułatwienie weryfikacji) zmienił sytuację reportera. Ogromne znaczenie, jeszcze przed wypromowaniem etykiety „postprawda”, miały słynne afery z lat 2003 i 2004, których antybohaterami stali się Jayson Blair z „New York Timesa” i Jack Kelley, kilkakrotnie nominowany do Nagrody Pulitzera reporter „USA Today” – przyłapani na fabrykowaniu newsów i notorycznych zmyśleniach w atmosferze skandalu, zrezygnowali oni z pracy w redakcjach¹⁵⁶. W Polsce do problematyzacji paktu

¹⁵⁴ Tenże, *Kapitalizm osobisty*, [w:] *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, red. M. Szczygła, Wołowiec 2009, s. 119.

¹⁵⁵ M. Szejnert, *Reportaż – dlaczego i jak* (tekst szkoleniowy przygotowany dla pracowników „Gazety Wyborczej”).

¹⁵⁶ Za „The Guardian” podam dwa przykłady. W 2001 roku Kelley był rzekomo świadkiem samobójczego zamachu bombowego w Jerozolimie. Opisał toczące się po chodniku głowy. W aktach policyjnych nie znaleziono informacji o żadnych dorosłych ofiarach, które zostałyby zdekapitowane. W 2002 roku Kelley odwiedził Kubę i napisał reportaż o sześciu uchodźcach przepływających się łódką do Ameryki. Gdy zatonąła,

faktograficznego przyczyniła się książka *Kapuściński non-fiction*, w której Artur Domosławski udowadnia autorowi *Cesarza* nagminne „literackie »poprawianie« rzeczywistości”¹⁵⁷.

Czy głośna biografia nie przyczyniła się wśród reporterów do większego respektu do prawdy? – pyta retorycznie Wojciech Tochman. – W jednym z reportaży 16 lat temu napisałem, że na stole stał żółty kubek, choć bohaterka, która mi o kubku opowiadała, nie wspomniała słowem o jego kolorze. Był żółty, napisałem, bo tak mi pasowało do rytmu zdania. Duperel bez znaczenia? Tak, ale po Domosławskim już bym tego nie zrobił¹⁵⁸.

Założone przez Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana wydawnictwo *Dowody na Istnienie* promowane jest hasłem „ChWDF”. W tym akronimie, oprócz żartobliwej aluzji do często pojawiającej się na murach inskrypcji, kryje się dwuznaczne: „Chyba wszyscy dziękujemy fikcji”. W geście podziękowania dopatrywać się można tyleż uznania (i długu, jaki reportażyści zaciągają w beletrystyce), co sygnału odcięcia, negacji.

Świadomość ułatwionej weryfikacji ma Wojciech Jagielski.

Jeśli napisałbym książkę i dla czystości kanonu oraz świętego spokoju moich czytelników i kolegów nie wspomniałbym, że to są postaci wyimaginowane, to pani, powodowana ciekawością, mogłaby bardzo łatwo za pomocą internetu sprawdzić, że nikt taki nie istniał. A gdyby przyłapała mnie pani na jednym kłamstwie, do którego się nie przyznałem, miałaby pani pełne prawo uważać za fikcję wszystko, co napisałem w książkach i moich materiałach dziennikarskich. Nie dopuszczam fikcji w dziennikarstwie – tłumaczył Wójciński¹⁵⁹.

dostarczył do redakcji zdjęcie jednej z ofiar, Jacqueline. Dziennikarze, którzy weryfikowali prawdziwość jego tekstów na zlecenie „USA Today”, odkryli, że sfotografowana kobieta żyje – pracowała w kubańskim hotelu, a potem przeniosła się do Ameryki jako legalna imigrantka. P. Harris, *New 'fake stories' row hits US media*, <https://www.theguardian.com/media/2004/mar/21/usnews.broadcasting> [dostęp: 20.12.2016].

¹⁵⁷ Na przykład Williamowi Pike’owi, mieszkającemu w Afryce dziennikarzowi, przeczytał fragmenty *Hebanu*. Zdaniem Pike’a, choć opowieść o rybie, która żywiła się ludzkimi trupami, „świetnie pasuje do mrozącej w żyłach opowieści o horrorze dyktatury”, jest ona fantazją – okoń nilowy żywił się po prostu mniejszymi rybami (A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 433). Takich przykładów podaje Domosławski mnóstwo.

¹⁵⁸ W. Tochman, *Ladne kwiatki*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne_kwiatki.html [dostęp: 31.12.2016].

¹⁵⁹ A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji*, s. 77. Małgorzata Szejnert broni decyzji Jagielskiego. „Wyznanie świadczy o rzetelności reportera, a zabieg wydaje mi się całkowicie usprawiedliwiony. To zupełnie zrozumiałe, że uczestnik wydarzeń tak drastycz-

Jak widać, od czasów, gdy Wańkowicz postulował „poszerzanie konwencji reportażu”, sporo się zmieniło. W dobie internetu łatwo zweryfikować autentyczność, a raz podważone zaufanie trudno odzyskać, bo pakt faktograficzny zawierany jest z czytelnikiem również na mocy zaufania do autora lub medium¹⁶⁰.

Ryzyko czerpania z wzorców powieści popularnej w prezentacji dziennikarskiego śledztwa pokazuje przykład Wojciecha Sumlińskiego (m.in. „Życie”, „Wprost”, TVP). W *Niebezpiecznych związkach* Bronisława Komorowskiego zapragnął on udowodnić, że Komorowski współpracował (cytuje za wydawcą) „ze światem tajnych służb i mafijnym półświatkiem”. Rewelacje te funkcjonują w mediach pod etykietą „afery marszałkowa”. Sumliński pisał swoją reporterską książkę z bezsprzeczną świadomością wzorca gatunkowego – powieści szpiegowskich – co udowadniają odkrycia „Newsweeka”, potwierdzone przy użyciu programu antyplagiatowego. Dziennikarz tygodnika odkrył, że obszernie fragmenty książki przepisane zostały z powieści Raymonda Chandlera, Alistaira MacLeana i Stiega Larssona (np. opis Ustki niepokojąco przypominał opis szwedzkiego miasteczka z trylogii *Millenium*). Sumliński tłumaczył się... inspiracją:

[C]elowo i śladowo nawiązałem do klimatu czy stylu klasyków, na których się wychowywałem, jak MacLean, czy Chandler wytwarzając jednakowoż przecież na tej kanwie swój własny, indywidualny styl, i z tą zasadniczą różnicą w odniesieniu do rzeczonych, że w przeciwieństwie do nich piszę wyłącznie o faktach, o wydarzeniach autentycznych¹⁶¹.

Operowanie kryptocytatami podważa wiarygodność Sumlińskiego jako dziennikarza, co zauważył Jakub Majmurek, zestawiając na łamach „Krytyki Politycznej” opis spotkania Komorowskiego – wtedy szefa MON w rządzie Jerzego Buzka – z oficerami w Białej Podlaskiej z podobnie brzmiącym fragmentem z powieści Alistaira MacLeana *HMS Ulisses*.

nych, zwłaszcza gdy jest dzieckiem, musi być chroniony ze względu na bezpieczeństwo fizyczne i psychiczne. Reporter nie mógł go nękać nadmiernie i nadmiernie odsłaniać. Ważne jest, by postać złożona z paru świadczyła prawdę o losach dzieci żołnierzy” – pisze (taż, *Nocni wędrowcy*, http://wyborcza.pl/1,75410,6771263,Nocni_wedrowcy_Jagielski_Wojciech.html [dostęp: 24.12.2016]).

¹⁶⁰ Tu zgadzam się z Pawłem Zajasem (*O naturze pośledniego owada*, s. 40–55), choć wyrażona przez autora opinia, że Ryszard Kapuściński, Frank Westerman i Martin Pollack „zawłaszczają gatunki reportażowe”, pasożytując na autorytecie dziennikarskim, jest chyba zbyt kategoryczna.

¹⁶¹ J. Korus, *Kolejne dowody na plagiaty w książce Wojciecha Sumlińskiego. Czy to ostateczny koniec wiarygodności pisarza?*, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/plagiaty-wojciecha-sumlinskiego-kolejne-dowody-na-plagiaty-sumlinskiego/4ce9ecr> [dostęp: 29.08.2019].

Kreacja – sytuacja

Uważam, że najodważniejszym wykładnikiem reporterskiej kreatywności jest **aranżowanie wydarzeń** przez reportera. W badaniach nad reportażem nie podejmowano tego wątku, a przecież reportaże wcieleniowe, o których jeszcze będę pisać, są doskonałym przykładem przeprowadzania eksperymentu na samym sobie.



Il. 7. Jacek Hugo-Bader jako „Czarnuch”

Fot. J. Hugo-Bader/Agencja Gazeta

Za przykład posłuży *Czarnuch* (2016) Jacka Hugo-Badera, zapowiedź książki reporterskiej *Audyty* (2018), w której autor „pochyla się nad ludźmi w Polsce wykluczonymi”¹⁶². 11 listopada 2016 roku reporter wysmarował się farbą, by ni-

¹⁶² J. Hugo-Bader, *Czarnuch*, „Duży Format” 21.11.2016, s. 24. Co ciekawe, tekst w „DF” został opublikowany tylko dlatego, że reporter został rozpoznany przez jedną z uczestniczek marszu – zdjęcie trafiło na portal społecznościowy (J. Mejer, *Bóle wcielenia*, „Press” 2017, nr 1–2, <http://www.press.pl/magazyn-press/arttykul/46934,bole-wcielenia> [dostęp: 2.12.2017]).

czym John Howard Griffin czy Günter Wallraff¹⁶³ udawać czarnoskórego – nie na rasistowskim amerykańskim Południu czy w Niemczech, lecz na warszawskim Marszu Niepodległości. Domniemywać można, że Hugo-Bader spodziewał się ataków – i się nie rozczarował. Znamienne, że opublikowany w „Dużym Formacie” tekst rozpoczyna się od refutacji:

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

A zmienić kolor i zostać Murzynem, normalnym Afropolakiem z czarną jak noc listopadowa mordą, mazowieckim bambusem, brudasem, asfaltem, nizinnym Makumbą krótkowłosym z Grochowa? Straszne **oszukaństwo** [podkr. – I.A.-B.]. Bo ludzie, których przebrany reporter chce opisać, nie wiedzą, z kim mają do czynienia. Usprawiedliwić go może tylko, że to społecznie jest ważne, robione po coś, a nie dla hecy, zyskujesz jakąś wiedzę o zbiorowości, a inaczej zrobić się tego nie daje¹⁶⁴.

W przypadku reportażu wcieleniowego pomysł poprzedza fakt. Reporter nie sprawozdaje zastanych wydarzeń, ale prowokuje je, aranżując rzeczywistość, odgrywając wymyśloną dla siebie rolę. Jego działanie jest symulacją – wykracza poza tradycyjne role dziennikarskie: uczestnika, świadka, rekonstruktora czy słuchacza¹⁶⁵, wywołując zdarzenia¹⁶⁶ (jest, używając sformułowań Krzysztofa Kąkolewskiego, zarówno ich [współ]twórcą, jak i autorem ich transformacji [z faktu fizycznego w podany czytelnikom – I.A.-B.]¹⁶⁷). Standardy wyznaczyła opisywana z sympatią przez Wańkowicza jako Joanna d’Arc reportażu¹⁶⁸ Nellie Bly. W Polsce w przebrankach specjalizowali się np. Janusz Rolicki (uważany za rodzimego prekursora tej formy)¹⁶⁹ i Jacek Snopkiewicz, ale nie były to reportaże

¹⁶³ Piszę o nich w drugiej części książki.

¹⁶⁴ J. Hugo-Bader, *Czarnuch*.

¹⁶⁵ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004, s. 144–145.

¹⁶⁶ K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, s. 96.

¹⁶⁷ Tamże, s. 93.

¹⁶⁸ M. Wańkowicz, *Karafka la Fontaine’a*, t. 1, Kraków 1972, s. 36.

¹⁶⁹ W Ochotniczym Hufcu Pracy kopał rowy melioracyjne, pracował w pegeerze, konwojował zwierzęta idące na rzeź (*Świniopas z biletem I klasy*), przez sześć tygodni pływał statkiem „Pułaski”, tropiąc rybacką kontrabandę (*W pogoni za rybą*), zatrudnił się również jako konwojent bydła i likwidator szkód gradowych. Pierwszy tekst wcieleniowy Rolickiego (*Janek, podaj wapno*) powstał z inicjatywy Dariusza Fikusa, sekretarza redakcji „Polityki”. Spostrzeżenia (nijak niewpisujące się w lansowany przez państwo ideał robotnika; Rolicki ujawnił, że pracownicy lenią się, chodzą do pracy w kratkę i kradną) ujął w formie dziennika z budowy. W wywiadzie rzece Rolicki opowiada Krzysztofowi Piławskiemu, że zatajenie intencji spowodowało dylemat etyczny. „Miałem opory z powodu dwuznaczności sytuacji. Odnosiłem wrażenie, że oszukuję robotników [...]”.

w pełni wcieleniowe (nie wymagały autoegzotykcji)¹⁷⁰. Tego typu teksty noszą znamiona autoreportażu – proces przemiany musi być udokumentowany, przygody reportera są również tematem tekstu. O tej odmianie powieści dziennikarskiej piszę w osobnym rozdziale w części drugiej.

Ważnym aspektem wpływającym na ocenę reportażu wcieleniowych jest kwestia zasadności. Z inicjowaniem zdarzeń „zawsze wiąże się [...] pewna ambiwalencja moralna, bo każda prowokacja zasadza się na oszustwie – ale także może stanowić pozytywną inspirację życia publicznego, mieć na uwadze dobro wspólne”¹⁷¹. Jednym z pierwszych przykładów uzasadnionej prowokacji jest śledztwo Williama Steada, który zgłębiając dla „Pall Mall Gazette” temat dziecięcej prostytucji w wiktoriańskiej Anglii (1885), udawał klienta nastolatki. Spędził 2 miesiące w więzieniu za stręczycielstwo, ale jego publikacje skłoniły parlament do przesunięcia wieku zgody z 13 na 16 lat¹⁷². W tym wypadku prowokacja uzasadniona jest działaniem w interesie publicznym. Bywa jednak, że pełni wyłącznie (lub prymarnie) funkcję ludyczną. Maciej Siembieda wprowadza rozróżnienie na reportaż wcieleniowy i reporterską przebieraną, biorąc pod uwagę intencję autora. Pierwszy rozumie jako sposób zbierania materiału (np. penetrację określonego środowiska), w drugim upatrując nastawionego na sensacyjność „szukania tematu za pomocą pewnego rodzaju aktorstwa”¹⁷³. O tym sensacyjnym i interwencyjnym wariacie wcieleniówek będę jeszcze pisać. Hugo-Bader broni wcieleni:

Kolegom reporterom, którzy nie cenią tego gatunku reportażu, czy raczej metodologii zbierania materiału, i mówią, że to jest robione tylko dla hecy, odpowiadam,

Wiedziałem, że robotnicy mogą uznać mnie za świnię” (*Wańka-wstańka. Z Januszem Rolickim rozmawia Krzysztof Pilawski*, Warszawa 2013, s. 109–110).

Niektóre teksty Rolickiego zostały wznowione w zbiorze *Lepsi od pana Boga. Reportaże z Polski Ludowej* (Poznań 2018). Rolicki poproszony został przez wydawnictwo o opatrzenie każdego z tekstów komentarzem. *Świniopasa z biletem I klasy* autor uzupełnia anegdotą: w 1967 roku wydał zbiór reportaży powstałych w wyniku obserwacji uczestniczącej. Zanim do tego doszło, publikację wstrzymała cenzura, dopatrując się w tekstach „czarnowidztwa”. Do wydania doszło dzięki Krystynie Goldbergoj, szefowej działu reportażu w wydawnictwie Iskry. Wymyśliła ona, że Rolicki powinien dopisać do każdego tekstu krótkie *postscriptum*, w którym pochwali się interwencyjną skutecznością.

¹⁷⁰ Cezary Łazarewicz optymistycznie zapowiada we wstępie do *Lepszych od pana Boga*, że Rolicki uprawiał wcielenia jeszcze przed Wallraffem. A przecież zatrudnienie się w pegeerze lub na budowie nie jest tożsame z udawaniem Turka, by sprawdzić, jak się żyje tureckim gasterbeiterom w Niemczech.

¹⁷¹ J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, s. 213.

¹⁷² B. Clarke, *From Grub Street to Fleet Street: An Illustrated History of English Newspapers to 1899*, Aldershot 2004, s. 259.

¹⁷³ M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 32.

że są w błędzie. Świat bezdomnych można opisać tylko z pozycji śmiecia leżącego na ulicy czy też z perspektywy wałęsającego się psa. Nigdy się nie dowiesz, jak ludzie (normalni) patrzą na poniewierające się na ulicy śmieci, jeśli nim będziesz¹⁷⁴.

Parafrazując Jana Pleszczyńskiego, można wprowadzić w odniesieniu do reportażu rozróżnienie na „nieuchronną kreację rzeczywistości wynikającą z natury i architektury przekazu medialnego” i kreację zaplanowaną¹⁷⁵. Ta pierwsza wynika już z konieczności fabularyzowania empirii i językowego ukształtowania przekazu, podjęcia określonych decyzji kompozycyjnych itd. Ta druga omówiona została w tym rozdziale w swoich dwóch najczęstszych przejawach: kreowania faktów (w reportażu wcieleniowym) i włączania elementów fikcjonalnych, np. dla wywołania efektu artystycznego (przypadek Jacka Hugo-Badera) lub ułatwienia czytelnikowi nawigacji po tekście (przypadek Jagielskiego).

Gdzie przebiegają dziś zasygnalizowane granice kreatywności reportażu? Jeśli uznamy, że w horyzoncie oczekiwań odbiorcy mieści się to, co Pleszczyński¹⁷⁶ za Paulem Ricoeurem określa jako intencję prawdy, ukierunkowaniem na prawdę (nawet jeśli jest to prawda „ogólna”, a nie „materialna”, „bliższa wymiarowi sprawiedliwości niż dobru, jakościowemu dziennikarstwu”), stajemy wobec problemu postprawdy (emocjonalny związek z autorem jest ważniejszy niż moc dowodowa). Sytuację reportażysty w polu literackim zmienia też pojawienie się w nim typu czytelnika podejrzliwego, który – będąc zarazem Czytelnikiem 2.0 – ma ułatwioną możliwość weryfikacji. Kluczowa pozostaje kwestia zaufania do autora oraz wagi autorytetu (choć postprawdziwość nasycza je emocjonalnością). Fikcja fantastyczna, traktowana jako literacki kostium, nie budzi kontrowersji. Sporna i odbierana jako ambiwalentna moralnie bywa fikcja realistyczna, zwłaszcza jeśli dotyczy konkretnych osób, a jej wprowadzenie w tekst nie zostało wyrażnie przez autora zasygnalizowane i uzasadnione (przypadek *Długiego filmu o miłości* Hugo-Badera). To problem nie tylko etyczny, ale również prawny. Prawo prasowe i wynikająca z niego np. konieczność publikowania sprostowania w sytuacji udowodnionego przeinaczenia faktów obowiązuje dziennikarzy, ale już nie autorów reportażu niebędących dziennikarzami. Co więcej, klasyfikacja gatunkowa pochodzi często od wydawcy, nie od autora. Wystarczy zmienić nazwę gatunkową na opowieść reporterską czy powieść reportażową, by pakt referencjalny zastąpiony został – jak to ujął Henryk Markiewicz – paktem dyskursywnej labilności, a zarzut mistyfikacji odparty. Przykład powieści szpiegowskich Witolda Gadowskiego pokazuje, jak dyskursywna labilność staje się mrugnięciem okiem w stronę czytelnika i elementem buńczucznej autokreacji.

¹⁷⁴ J. Hugo-Bader, *Skucha*, s. 295.

¹⁷⁵ J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, s. 213.

¹⁷⁶ Tamże, s. 229.

To, jak istotny w tego typu rozważaniach jest kontekst społeczny, pokazuje *casus* Swietłany Aleksijewicz, która do jednej ze swoich powieści głosów dołączyła jako *postscriptum* montaż dokumentów przedstawiających drugie życie tematu już po pierwszym wydaniu powieści. W *Cynkowych chłopcach* (1989) noblistka opowiedziała za pomocą (głównie) monologów żołnierzy, lekarzek, matek i żon o „internacjonalistycznym obowiązku” człowieka radzieckiego spełnianym na froncie w Afganistanie. Wyłaniający się z powieści obraz władzy się nie spodobał, ruszyła lawina procesów sądowych. Stenogramy przesłuchań i posiedzeń sądu, kopie listów i artykułów prasowych Aleksijewicz wykorzystała, by i w ten sposób przedstawić specyfikę *homo sovieticus*. Pisarka włączyła do *Cynkowych chłopców* ekspertyzę literacką przygotowaną przez pracowników białoruskich instytutów naukowych. Lektura tego dokumentu to doświadczenie zakorzenionego w konkretnym społeczno-politycznym kontekście rekonstruowania pojęcia dokumentalności. Przecistawiając prozę artystyczną dziennikarstwu, autorzy ekspertyzy różnicę dostrzegają w stosunku do dokumentów, w żurnaliście upatrując biernego zbieracza, który przedstawia czytelnikowi surowy, nieopracowany materiał, w literaturze dokumentu natomiast następuje „godzeni[e] rzetelności dokumentalisty z kreacją artystyczną”¹⁷⁷. Odnosząc się do zaprzeczania przed sądem prawdziwości cytowanych wypowiedzi, autorzy ekspertyzy wskazują na niemożność uznania, kiedy bohater był szczery: w trakcie rozmów poprzedzających powstanie książki czy przed sądem, „kiedy pod naciskiem dawnych towarzyszy broni postanowił walczyć o korporacyjne interesy określonej grupy ludzi?”¹⁷⁸. A przede wszystkim podkreślają, że przeprowadzenie drobiazgowej weryfikacji byłoby bardzo trudne:

Trzeba byłoby przeprowadzić swoisty „proces norymberski”, w którym wzięłyby udział dziesiątki i tysiące świadków wojny w Afganistanie. W przeciwnym razie grozi nam utonięcie w niekończących się dochodzeniach sądowych, podczas których trzeba byłoby dowodzić prawdziwości niemal każdego wypowiedzianego przez bohaterów książki słowa, co byłoby absurdem¹⁷⁹.

Przypadek Aleksijewicz pokazuje, że rozważania na temat prawdy i fikcji prozy dokumentarnej trzeba rozpatrywać w konkretnej sytuacji społeczno-politycznej. Kontekst postprawdy może okazać się użyteczny w analizie plemiennej interpretacji tekstów pobrexitowskich czy posmoleńskich, ale nie do *Cynkowych chłopców*; w tej reżimowej sytuacji odbiorczej wciąż operatywne są odniesienia do kłamstwa/prawdy, a idea, „że historię można właściwie opisać”¹⁸⁰, nie zostaje porzucona.

¹⁷⁷ S. Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2015, loc. 4393.

¹⁷⁸ Tamże, loc. 4420.

¹⁷⁹ Tamże, loc. 4431.

¹⁸⁰ Jak to sformułował d’Ancona (*Postprawda*, loc. 66).

POMIĘDZY SENSACJĄ A INTERWENCJĄ W STRONĘ PARATEATRALNEGO „DOKUMENTU LUDZKIEGO”

W definicji powieści dziennikarskiej Jacka Kolbuszewskiego, którą traktuję jako punkt wyjścia do rewizji i uaktualnienia, wychwycić można załączek namysłu nad niejednoznacznym rozumieniem dziennikarskości – sensacyjnej (jej najlepszym chyba przykładem jest tematyczna odmiana powieści wiktoriańskiej, o której wszystko mówi nazwa: *bigamy novel*¹), jak również interwencyjnej, nakierowanej na społeczną zmianę². W kontekście współczesnych hybryd dziennikarsko-literackich te dwa paradygmatyczne pola zjawisk wciąż stanowią punkt odniesienia. Związane są m.in. z kwestią punktu widzenia (nawiązuję tu do typologii Małgorzaty Czermińskiej dotyczącej tekstów niefikcyjnych i formuł pisanie o „Swoich” lub „Obcych”) oraz obiegu literackich (pomiędzy tzw. literaturą trywialną a literaturą wysokoartystyczną, do której transfer sensacyjnych tematów umożliwił np. program naturalistyczny). Zanim wskażę kierunek zmian, nakreślę tło historyczne, które posłuży za kontekst interpretacyjny. Zacznę od sensacji brukowych, których dawny sztafaż romansowy czy też melodramatyczny zastąpiony został współcześnie stylizacją na reportaż śledczy (co – w sytuacji artystycznego dowartościowania reportażu jako gatunku – koresponduje z tezą Kolbuszewskiego o udawaniu wielkiej literatury przez oswajającą modernizm literaturę młodopolską).

¹ Tę popularną w latach 60. XIX wieku odmianę powieści sensacyjnej opisuje Jeanne Fahnestock w artykule *Bigamy: The Rise and Fall of a Convention*, „Nineteenth-Century Fiction” 1981, vol. 36, no. 1, s. 47–71. To m.in. *Lady Audley's Secret* Mary Elizabeth Braddon (1862), choć za formę prekursorską można oczywiście uznać *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë (1847). Fahnestock dowodzi, że na powstanie tej tematycznej odmiany gatunkowej wpłynęła prasowa popularność sprawy Williama Charlesa Yelvertona, oskarżonego o bigamię (proces wytoczony przez pierwszą żonę wygrał).

² Zwłaszcza ten aspekt – zob. J. Kolbuszewski, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896–1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Wrocław 1987. Badacz zauważa, że nie tylko aktualność problematyki była wabikiem na czytelnika: „Powieści tego rodzaju wyrastały z rzeczywistej społecznej ważności różnych kwestii i polegały na **publicystycznym ich obrabianiu**, w sposób często tendencyjny, związany z konkretną ideą społeczną, polityczną bądź narodową [podkr. – I.A.-B.]” (s. 63).

Zarysowanie pola nie jest łatwe, bo literaturę popularną zaczęto w Polsce badać dopiero w latach 70. XX wieku³, w narzuconej przez władzę optyce marksistowskiej⁴, dowartościowującej płody innych obiegu kultury niż wysokoartystyczny. W konsekwencji demokratyzacji, umasowienia, a także oczywistych okoliczności politycznych niekoniecznie już traktowane były one jako paraliteratura. Istotna – i wciąż aktualizowana⁵ – jest koncepcja obiegu literatury wprowadzona przez Stefana Żółkiewskiego, zrównująca jako przedmioty badań literatury wysokoartystyczną i brukową czy jarmarczną, bo ukierunkowana na ujęcie komunikacyjne. Przypomnijmy, że według Żółkiewskiego obieg literatury to „[k]rążenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej”⁶. O uczestnictwie w danej wspólnocie czytelniczej (definiowanej m.in. przez wzorce i style nadawczo-odbiorcze) decydowały kompetencje lekturowe – lub też to one warunkowały przypisanie do danego obiegu (np. obieg wysokoartystyczny premiował oryginalność, trywialny – schematyzm ułatwiający bezrefleksyjny odbiór). Przy czym, co istotne, Żółkiewski zwraca uwagę na niedomknięcie tych zbiorów i możliwość krążenia tekstów czy stylistyk pomiędzy obiegami.

Z prac Stefana Żółkiewskiego można się dziś sporo dowiedzieć na temat międzywojennego czytelnika przedgazetowego (czyli takiego, który nie jest jeszcze regularnym odbiorcą prasy, ale już nasiąkał miejską atmosferą) i specyfiki obiegu brukowego, wraz ze swoimi odbiorcami przenoszącego do miast

³ O tym, dlaczego dopiero w latach 70., pisze Anna Gemra: „Również po II wojnie światowej w Polsce nie prowadzono praktycznie żadnych badań nad literaturą i kulturą popularną aż do początku lat 70. XX wieku. Stało się tak nie tylko z podobnych powodów, dla których nie podejmowano takich prac przed rokiem 1939 [czyli uznane za niewarte badań – I.A.-B.], ale też z uwagi na politykę kulturalną państwa (dokładniej: partii): zgodnie z nią »lud pracujący miast i wsi« miał czytać odpowiednią literaturę – a w jej zakresie nie mieściły się teksty reprezentujące kulturę popularną” (A. Gemra, *Przedmowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 10).

⁴ C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973; J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974 – o przygotowaniu „gruntu” dla masowej literatury w Polsce. Także: M. Waliński, *Przyczynek do badań literatury tan-detnej*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 3; oraz: J. Maciejewski, *Obszary trzeciej literatury*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 89–107.

⁵ Na przykład przez Marcina Rychlewskiego (*Książka jako towar – książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013).

⁶ S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973, s. 412.

„populistyczne” wzorce estetyczne, na fali uprzemysłowienia i wynikającej z niego urbanizacji:

Czytelnik uczestniczący w obiegu brukowym miał pewne zaczątki zainteresowań czytelnika gazet. Szukał informacji o wypadkach i zdarzeniach, o sensacyjnych zabójstwach, przestępstwach, nieszczęściach i niezwykłych karierach, powodzeniach, bohaterstwach⁷.

Teksty z tego obiegu „[b]yły pisane na wzór nieartystycznych, Nieliterackich tekstów gazetowych, tylko informacyjnych. Od czysto gazetowych, informacyjnych wypowiedzi różniły je [...] relikty symboliki folklorystycznej, tradycyjnej⁸. Jeśli dodamy do tego zarysowanego wstępnie pola komercjalizację kultury popularnej, którą Antonina Kłoskowska powiązała z przekroczeniem pierwszego progu umasowienia jako konsekwencji pozaborowego scalenia ziem i upowszechnienia edukacji, możemy wstępnie zarysować punkt wyjścia dla interesującego nas szczególnie z powodu negocjowania gatunku reportażu (określenie Urszuli Glensk) dwudziestolecia międzywojennego. Interesującym kontekstem jest wprowadzenie przez Żółkiewskiego pojęcia **lektury gazetopodobnej**, o której pisze on na marginesie wywodów o literaturze zaangażowanej, podając jako przykład wykorzystanie prasowego konkretnego w powieściach politycznych Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Badacz zauważa:

Nie chodzi o to, której postaci pierwowzorem był gen. Dowbór-Muśnicki, a której Ignacy Daszyński, czy sytuacja zamachu w *Generale Barczu* to literacka odbitka zamachu gen. Januszajtisa i reakcji na ten akt Piłsudskiego, czy strajk górniczy w *Czarnych skrzydłach* odpowiada historycznemu przebiegowi zdarzeń w Zagłębiu. Te domysły są zgoła nieistotne dla rozumienia powieści⁹.

Lektura „odpowiednia” (w domyśle chyba: literacka) zakłada według niego znajomość konwencji artystycznego ujmowania politycznych konfliktów (upraszczam, by nie wchodzić w kulisy ideologicznych zobowiązań badaczy literatury, którym podlegał autor, choć oczywiście warto je mieć w pamięci). Zdaniem Żółkiewskiego „Kaden mówił i chciał mówić o politycznym szczególe, o konkretnym dniu, tak jak go poznajemy z informacji gazetesowej”¹⁰. A może czytelnik chciał te teksty właśnie w taki sposób czytać? Jak dzisiejszy odbiorca modelowy (projektowany przez autora) powieści Witolda Gadowskiego?

⁷ Tamże, s. 451.

⁸ Tamże, s. 453.

⁹ Tamże, s. 431.

¹⁰ Tamże.

Zauważając, że np. we Francji romans trywialny zanika po 1918 roku, a w Polsce jest nadal aktualny, przy czym wydawane są popularne teksty dziewiętnasto-, nie dwudziestowieczne¹¹, Żółkiewski przypisuje brukowym sensacjom prymarną funkcję ludyczną¹², ale przecież sprawa nie jest tak oczywista. Dowodów na polityczny potencjał tych fabuł dostarcza *Papierowy bandyta* Janusza Dunina; po lekturze bogatego materiału egzemplifikacyjnego można odnieść wrażenie, że wprowadzanie do sprawdzonych schematów melodramatycznych¹³, np. znanych zakładanemu czytelnikowi z autopsji losów nieszczęśliwych pracowników fabryk molestowanych przez odmalowanych w zwierzęcej manierze kapitalistów, służy nie tylko aktualizacji zgodnej z horyzontem odbiorczym, ale też ma potencjał aktywizujący.

Sensacyjny wariant powieści dziennikarskiej to nie tylko narracje kryminalne i sądowe (o których piszę w rozdziale o *true crime novel*), ale również opowieści o niemoralnym prowadzeniu się. Tematyczny potencjał można streścić hasłowo: zbrodnia i namiętność, cel – dostarczanie odbiorcy mocnych wrażeń¹⁴. Ponieważ

¹¹ Tamże, s. 355.

¹² Tamże, s. 412.

¹³ Zob. M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji* (Mniszkówna, Strug i Żeromski), Białystok 2015. Badacz pisze o „estetyce melodramatycznej”, której popularność wiąże z porewolucyjnym krajobrazem społecznym, wspierając się spostrzeżeniami Dobrochny Ratajczakowej na temat eksplozji melodramy w teatrze (czerpiącej inspiracje również z prasy). Ratajczakowa opisuje ten fenomen następująco: „Pod koniec stulecia na bulwarze narodził się gatunek nowy, iście »sankiulocki«, swobodny, bez rygorów, mieszający śmiało komizm z tragizmem, pantomimę ze słowem, żywiący się na szeroką skalę adaptacjami powieści sensacyjnych i sentymentalnych, awanturniczych i egzotycznych, lotrzykowskich i gotyckich – melodramat. Francuskim klasykiem melodramatu był Guilbert de Pixérécourt, zwany »Corneille’em bulwaru«; w Niemczech rola ta przypadła Augustowi von Kotzebue. Melodramat dokonał prawdziwej rewolucji teatralnej: sprawił, że zerwanie jedności między dramatem i teatrem stało się faktem. Był gatunkiem wyłącznie teatralnym, bez pretensji do literatury, popularnym, dbałym o reket widowiskowy i wzruszenie widza, w następnym stuleciu produkowanym masowo w »fabrykach sztuk«. Wraz z jego pojawieniem Europa teatralna i literacka oddzieliły się od siebie” (D. Ratajczakowa, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*, [w:] tejże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, t. 2, s. 340). Warto zauważyć, że literackość rozumie Ratajczakowa specyficznie, wartościując („wysokoartystycznie”). Przeglądając się angielskiej *Newgate novel*, można zauważyć krążenie tych samych fabuł i w powieści popularnej, i w teatrze, który wówczas był przecież medium tak popularnym, jak dziś kino.

¹⁴ Oczywiście pojęcie sensacyjności jest historycznie zmienne. To, co szokowało dawniej, dziś nie musi. W prasie drugiej połowy XIX wieku „sensacyjne” były głównie doniesienia z sal sądowych dotyczące zarówno spraw kryminalnych, jak i np. rozwodów. Zmianie uległ zwłaszcza aspekt obyczajowy; za przykład niech posłużą rzekomo zawie-

etykieta genologiczna „powieść sensacyjna” uległa dziś neosemantyzacji, warto zrekonstruować pojęcie sensacji niezwiązanej z genologią filmową i niewskazującej na strukturę tekstu literackiego, lecz na temat (a więc w znaczeniu również prasowym, w kontekście prasy sensacyjnej/brukowej)¹⁵. Anna Martuszevska, monografka „tej trzeciej”¹⁶, objaśnia „sensację” jako „wiadomość o niezwykle wydarzeniu, zwracająca powszechną uwagę i budząca szczególne emocje, czyli wykraczająca najczęściej poza to, co uważamy za »normalne«, co się mieści w przyjętej powszechnie wizji świata”¹⁷. Podobnie definiowana jest sensacja w prasoznawstwie: „Nie informacja jest już najważniejsza, ale interesujący, silnie perswazyjnie oddziałujący komunikat (*news*), który przyciągnie uwagę, nawet gdyby jego treść była zmyślona, powtórzona po kilku miesiącach czy latach w nieco zmienionej scenerii” – pisze Mateusz Nieć. Badacz podaje za *Słownikiem języka polskiego* następujące objaśnienie: sensacja to „[...] silne wrażenie spowodowane zaskakującym wydarzeniem, niespodziewaną wiadomością, wielkie zainteresowanie wywołane przez coś niezwykle; wiadomość, zdarzenie wywołujące takie wrażenie, zwracające powszechną uwagę”¹⁸. Nieć powtarza za Antoniną Kłoskowską określenie Henriego Lefebvre’a „prasa serca”; to ten typ komunikowania, który w czasach Wolfe’a wyeksponował *human-interest stories* (pełne emocji opowieści o przygodach ludzi).

W literaturze anglojęzycznej podkreśla się wiktoriańską genezę jeśli nie gatunku (za formy prekursorskie uznać można przecież powieść gotycką, powieściowy melodramat oraz *Newgate novel*), to przynajmniej jego nazwy. Nowy typ literatury¹⁹

rające elementy pornografii *Dzieje grzechu* Żeromskiego, które krytyka towarzysząca sytuowała genologicznie właśnie w obrębie powieści sensacyjnej. Dziś nie podjęłaby takiej decyzji. W rozumieniu potocznym sensacja wzbudza obecnie również pozytywne konotacje, odnosząc do popularności i ciekawostkowości. W kwestiach obyczajowych wciąż w cenie pozostaje antyklerykalizm, jak również wykorzystywanie nastrojów antyislamskich; eksploatowany jest także wariant polityczny, np. z wykorzystaniem paradygmatu szpiegowskiego.

¹⁵ O tym modelu prasy – zob. W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1982. Zob. też np.: *Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011.

¹⁶ A. Martuszevska, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997. „Ta trzecia” to literatura brukowa, usytuowana, w ocenie Czesława Hernasa, który jest autorem tego określenia, pomiędzy piśmiennictwem wysokoartystycznym a folklorem.

¹⁷ A. Martuszevska, *Sensacja*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, s. 566.

¹⁸ M. Nieć, *Tabloid – geneza idei*, „Roczniki Nauk Społecznych” 2003, z. 1, s. 150 (przypis).

¹⁹ Zob. również T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności (1841–1941)*, Warszawa 2015. Cegielski pisze m.in. o łamaniu społecznego tabu.

krytyka towarzysząca odnalazła na przykład w *Kobiecie w bieli* Wilkie'ego Collinsa (1859; tytułowa bohaterka uciekła ze szpitala psychiatrycznego²⁰); pojawiło się wówczas również pojęcie sensacyjności prasy „stawiającej włosy na głowie”²¹, która w Polsce pełną realizację zyskała dopiero w Dwudziestoleciu²². Jej amerykański prekursor, Joseph Pulitzer, wprowadził do dzienników sentymentalność – *the melodrama in the news*²³. Irena Tetelowska, pisząc o modelu prasy sensacyjnej w latach 60. (jej artykuł o Pulitzerze i Hearście zatrzymała cenzura²⁴), zauważa: „Sensacyjna wiadomość angażuje nie tylko prostą ciekawość czytelnika, lecz – i to może przede wszystkim – najróżniejsze emocje: lęku, gniewu, ambicji, niepokoju istnienia, niezaspokojonych dążeń, popędu płciowego, elementów sadyzmu”²⁵. Wyprowadzona z prasy groszowej tzw. tania sensacja stała się cechą literatury wagonowej, zwanej również literaturą kuchennych schodów, rozkwitając w powieści zeszytowej.

Prototypem brukowego wariantu powieści dziennikarskiej była beletryzowana na różne sposoby przez anonimowych autorów prawdziwa historia Barbary Ubryk. Miarą jej wieloletniej popularności jest fakt, że to w powieściach zeszytowych o Ubryk zaczytywali się i Żołzikiewicz ze *Szkiców węglem* Henryka Sienkiewicza, i Kwiryna z *Dziewcząt z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej, co jest też świadectwem stosunku autorów „literatury poważnej” do tego typu brukowych opowieści. Sienkiewicz poprzez podkreślanie upodobania do historii Ubryk (a także innych zeszytów – np. o Rinaldo Rinaldinim czy hiszpańskiej królowej Izabeli) wskazał na specyficzną mentalność gminnego pisarza z Baraniej Głowy, a przy okazji skrytykował wydawcę – specjalizującego się w obsługiwaniu zeszytowego odbiorcy warszawskiego księgarza Breslauera. Można tę ocenę uznać za element pozytywistycznej pracy u podstaw, czyli edukowania ludu z pozycji inteligencji, przy czym akurat ironicznie ukazany Żołzikiewicz

²⁰ Laurence Talairach-Vielmas zwraca uwagę na powiązanie tego wątku z regulacjami prawnymi dotyczącymi osób chorych psychicznie, wokół których toczyła się wówczas dyskusja w Wielkiej Brytanii (L. Talairach-Vielmas, *Madwomen and Attics*, [w:] *Women and the Gothic*, eds. A. Horner, S. Złosnik, Edinburgh 2016, s. 35).

²¹ J. Cox, *Victorian Sensation Fiction*, London 2019. Zdaniem Cox ten typ prozy charakteryzują „zaskakujące dialogi, wstrząsające zdarzenia” (s. 4).

²² W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie*. Zdaniem Władyki dopiero wtedy „formalne, techniczne i treściowe” cechy prasy popularnej wprowadzone przez Josepha Pulitzerza (od 1883 roku właściciela nowojorskiego dziennika „The World”) i Williama Randolpha Hearsta dotarły do Polski (s. 118–119).

²³ W. Wolert, *Szkice z dziejów prasy światowej*, oprac. S. Dziki, Kraków 2005, s. 237.

²⁴ Za: M. Nieć, *Tabloid – geneza idei*, s. 159 i nast.

²⁵ M. Nieć, *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Warszawa 2010.

jest jej karykaturą²⁶. Stosunek Sienkiewicza do powieści o Ubryk wydaje się taki jak Aleksandra Świętochowskiego, który o tych „śmietnikowych arcydziełach” „fabrykantów skandalu” pisał następująco:

[Ś]cieki cuchnących brudów, przerażająca galeryja ohydnych postaci i jeszcze ohydniejszych scen, potworna mieszanina najszkaradniejszych zbrodni, wylęgłych w mózgu kilku niedołężnych i niesumiennych głów, które zakipiały obłędnym szaleństwem, kilku zapienionych ust które plusnęły zatrutą śliną²⁷.

Ostrzegał przy tym, że mogą one namieszać w głowach „czytającej klasie niższej”. A była to groźba realna, bo lektura artykułu Świętochowskiego daje świadectwo niebywalej popularności fabuł ubrykopodobnych: „W dzień wyjścia nowego zeszytu, tłum ludzi oblega zamknięte drzwi sklepu agentów p. Breslauera”²⁸. Z innej już pozycji, a więc z empatią, patrzy na lekturowe wybory przyjaciółek z przedwojennych Nowolipek sympatyzująca z lewicą Gojawczyńska. Kwiryna, córka sklepikarzy, schylona nad szaflikiem z tłustymi pomyjami, pełna pogardy do rodziców, którzy każą jej deptać kiszoną kapustę, marząca o „tamtym świecie”, znajduje go w kupowanych w kiosku na rogu kompensacyjnych czytadłach.

Przyjrzyjmy się gazetopodobności historii Ubryk²⁹. Opieram się na wydaniu książkowym z 1921 roku, zatytułowanym *Barbara Ubryk, czyli tajemnice klasztoru w Krakowie*.

²⁶ T. Bujnicki, „Szkice węglem” Sienkiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 54 (1), s. 33–62. Oczywiście w tekście Sienkiewicza można się dopatrywać krytyki carskiej administracji, o czym Bujnicki również wspomina, kojarząc (słusznie) *Szkice węglem* z satyrycznym piarstwem Jana Lema. Autor cytuję Aleksandra Świętochowskiego, w którego ocenie Sienkiewicz „oblół w artystyczną szatę” publicystykę „Przeglądu” (s. 36).

²⁷ A. Świętochowski, *Fabrykacya skandalu*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1871 nr 19, s. 1.

²⁸ Tamże, s. 2.

²⁹ Już po napisaniu tej książki opublikowana została praca Natalii Budzyńskiej *Ja nie mam duszy. Sprawa Barbary Ubryk, uwięzionej zakonnicy, której historię żyła cała Polska*, Kraków 2020. Autorka, kulturoznawczyni i dziennikarka, przeprowadziła reporterskie śledztwo. Przeczytała m.in. akta sprawy karnej dotyczącej przetrzymywania Ubryk w zamknięciu i protokoły przesłuchań badających zakonnicę lekarzy. Książka Budzyńskiej jest dobrym przykładem fabularyzowanego reportażu. Opowieść o zakonnicy autorka rozpoczyna literacką próbą wejścia w jej psychikę. Jak mówiła w jednym z wywiadów, starając się wczuć w bohaterkę, inspirowała się powieścią Jerzego Krzysztonia *Obłąd* i pracami profesora psychiatrii Antoniego Kępińskiego. Oto próbka: „Teraz robi się jednak szaro i jest coraz goręcej. Pot spływa po plecach, do których przylepiają się kawałki słomy. Do moich pleców? Jej pleców? Obcych pleców? Plecy plecuja plecuja plecuja plec bzdury pleców plec. Szepcze pod nosem” (loc. 57–58).



Barbara Uhryk lebendig begraben 1848, ausgegraben den 21. Juli 1869.

Die Marter der Nonne in Krakau

Barbara Uhryk lebendig begraben 1848, ausgegraben den 21. Juli 1869.



Druck v. A. Plancz. Wien.

Odręczenie Zakonnicy w Krakowie

Barbara Ubryk żywo pogrzebanej w r. 1848 a odszukanej w dniu 21^{go} Lipca 1869

Il. 8. Wiedeńska litografia przedstawiająca dręczenie zakonnicy w Krakowie, wyd. A. Plancz, 1869 rok

Źródło: Polona, <https://polona.pl/item/dreczenie-zakonnicy-w-krakowie-die-marter-der-nonne-in-krakau,MzcyMzU0/0/#info:metadata>

Oto faktograficzny punkt wyjścia. 20 lipca 1869 roku krakowski sąd otrzymał anonim, że w klasztorze karmelitanek bosych od 21 lat przetrzymywana jest w nieludzkich warunkach zakonnica. Do rewizji w zakonie klauzurowym konieczna była zgoda biskupa. Otrzymano ją. Komisja znalazła wycieńczoną kobietę (Ubryk ważyła 34 kilogramy!), chorą psychicznie. Kiedy sensacyjna wiadomość przedarła się do opinii publicznej, kilkutysięczny tłum próbował wdrzeć się do budynku zakonu. Za udział w antyklerykalnej demonstracji do więzienia trafił Michał Bałucki, o sprawie rozpisywała się w korespondencji Narcyza Żmichowska. Nastroje społeczne podgrzewały doniesienia antyklerykalnych broszur. Na przykład takie:

Po zapaleniu światła zobaczyli przybyli siedzącą na garści zgniłej słomy jakąś postać zupełnie nagą, porośniętą włosiem, z pazurami jak u krogulca. Z jęków, jakie ta postać wydobywała ze siebie, odgadł sędzia, iż jest to siostra Barbara, o której doniesiono sądowi, a która podobna była z wyglądu zewnętrznego więcej do zwierza, aniżeli do człowieka³⁰.

Cytuję, żeby zwrócić uwagę na animalizację, która nasuwa na myśl gabinety osobliwości. Lilian Craton w swojej monografii powieści wiktoriańskiej posługuje się zresztą metaforą *freak show*, wskazując, że jest to gatunek współtworzony przez czytelnika w procesie odbioru; publiczność literacka powinna czuć zaskoczenie, strach, podniecenie, niesmak³¹, co najłatwiej osiągnąć, przyjmując za bohaterkę postać w typie Julii Pastrany (chorej na hipertrichozę, a więc bujnie owłosionej kobiety, którą w latach 50. XIX wieku obwożono po świecie jako kuriozum, wybryk natury³²).

Transgresyjny wymiar motywu „wariatki na strychu” w historii Ubryk został zaprzepaszczonej przez ujęcie opowieści w konwencjonalną ramę. Zakładano, że czytelnik doskonale zna smętny koniec zakonnicy z broszur i prasy. Powieści takie jak *Barbara Ubryk, czyli tajemnice klasztoru w Krakowie* to właściwie fikcyjne prequely brukowej sensacji, z których odbiorca dowiedzieć się może o owianych tajemnicą przypuszczeniach: kim była Ubryk i jak to się stało, że znalazła się w klasztorze? Anonimowy autor *Barbary Ubryk* wymyślił swojej bohaterce barwny życiorys na miarę powieści zeszytowej, drobiazgowo opisanej przez Dunina

³⁰ Zbrodnia w klasztorze. Czterdziestolecie Barbary Ubryk, zamurowanej w celi Karmelitanek Bosych w Krakowie, Kraków 1909, online: <https://polona.pl/item/zbrodnia-w-klasztorze-czterdziestolecie-barbary-ubryk-zamurowanej-w-celi-karmelitanek,MzIwNjk1NTc/8/#item> [dostęp: 22.07.2019].

³¹ L. Craton, *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in 19th Century Fiction*, Amherst, New York 2009, s. 123.

³² Zob. A. Wieczorkiewicz, *Kobieta-Małpa. Kobieta-Niedźwiedź*, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 40–46, a przede wszystkim: tejże, *Monstrarium*, Gdańsk 2009.

w *Papierowym bandycie*: od sentymentalnych opisów urody, poprzez wyekspozowanie miłości i zdrady, po wyraźną polaryzację bohaterów oraz dramatyczne zwroty akcji i elementy cudowności (wszystkie te cechy mieszczą się w melodramatycznej koncepcji powieści autorstwa Marka Kochanowskiego). Brukowy wzorzec neutralizuje jednak publicystyczność tekstu, który jest zdecydowanie antykościelny – anonimowy autor straszy inkwizycją i prezentuje wnikliwe opisy tortur, jakim poddawane były w klasztorze zbuntowane mniszki. To właśnie ten kontekst miał obronić powieść przed zarzutami o sensacyjność, bo należy podkreślić, że etyczność epatowania historią *Ubryk* (i w prasie, i w powieści zeszytowej) podawana była w wątpliwość już przez współczesnych. W pisanym po 40 latach (w 1909 roku, w oparciu o akta) reportażu historycznym *Prawda o Barbarze Ubrykównie* Julian Tomkowicz podkreślał potencjał ludyczny tego zdarzenia:

Każda tajemnica ma dziwną moc i urok. Zjawiają się niby wtajemniczeni i opowiadają niestworzone rzeczy, których skontrolować niepodobna. Z ust do ust podawano więc sobie wiadomości i rzekome rewelacje, rosnące w drodze jak lawina, o fanatyzmie zakonnicy, o średniowiecznych torturach, o okrucieństwie, panującym za tymi głuchymi murami, szczegóły, od których cierpnęła skóra i dreszcz przechodził słuchaczy.

Dzienniki zrobiły swoje bezkrytycznym powtarzaniem pogłosek i brukowych baśni, podsycając wyobraźnię ludzi mało wykształconych, tak łatwą do rozognienia³³.

Kiedy natomiast po 40 latach od odnalezienia zakonnicy „Gazeta Powszechna” postanowiła przypomnieć o niej odbiorcy, przedruki rozpoczął wstępniak:

Broszura „o Barbarze Ubryk”? Gonienie za sensacją! – Tak powie pewnie „Głos Narodu” i jego bratnia „Gazeta Codzienna”. Tak powie, bo innej broni w ręce nie ma. Tak mówiły te dwa klerykalne dzienniki, kiedy „Gazeta Powszechna” wyciąg[ne]ła tę sprawę z pyłu zapomnienia sprzed laty czterdziestu [...]. Nie! Tu nie chodziło o sensację! Tu chodziło o przypomnienie tego, co się może i teraz w innej formie i w inny sposób dzieje!³⁴.

Literackimi siostrami *Ubryk* były bohaterki międzywojennych erotyczno-kryminalnych powieści odcinkowych drukowanych w prasie groszowej, których imponujący, będący efektem benedyktyńskich kwerend spis zgromadził Oskar Stanisław Czarnik³⁵. W latach 20. XX wieku czytelnik „Kuriera Informacyjnego i Telegraficznego” ekscytował się np. *Tajemniczą garbuską. Powieścią na tle życia współczesnej Warszawy* Stefana Drobycza (1922) i innymi opowieściami „na tle stosunków

³³ S. Tomkowicz, *Prawda o Barbarze Ubrykównie*, Kraków 1909.

³⁴ Od wydawcy, [w:] *Zbrodnia w klasztorze*, s. 1.

³⁵ O.S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna 1918–1926*, Wrocław 1982.

warszawskich". W łódzkim „Expressie Wieczornym i Ilustrowanym” ich lokalnym odpowiednikiem były historie „z życia Łodzi”. Niektóre powieści odcinkowe klasyfikację gatunkową wyraźnie wskazującą na zakorzenienie w faktach mają doprecyzowaną w tytule, np. *Wampiry Bałut. Romans awanturniczo-erotyczny osnuty na tle zdarzeń prawdziwych* (1925/1926) Juliana Starskiego (Ludwika Kałuszynera) czy *W podziemiach Starego Miasta. Awanturniczy romans łódzki osnuty na tle zdarzeń prawdziwych* (1926) Stefana Brzega (Adama Piskozuba). W redakcjach doceniano ich czytelniczy potencjał, czego dowodzi promowanie ich na pierwszych stronach³⁶. Jak zauważa Czarnik, wabikiem na odbiorcę była „aktualizacja dziennikarska, a więc wykorzystanie w tekście beletrystycznym zdarzeń i obrazów, które czytelnicy **znają z autopsji** [podkr. – I.A.-B.]”³⁷. Co istotne, teksty prasowe stanowiły niejako przedłużenie odcinków: „O wydarzeniach, które się w nich działy, [czytelnik – I.A.-B.] mógł dowiedzieć się z relacji zamieszczanych w innych kolumnach gazety, utrzymanych najczęściej w formie reportażu”³⁸. Określenie „reportaż” nie jest w tym kontekście zasadne, to raczej rozbudowane fabularyzowane rekonstrukcje zdarzeń, stylistycznie nieróżniące się od awanturniczych powieści w odcinkach³⁹.

Motyw erotycznego wyzysku to jeden z popularnych, zwłaszcza w dwudziestoleciu międzywojennym, elementów sensacyjnej powieści dziennikarskiej. Wyobraźnię czytelników rozpałały wówczas takie historie jak handel żywym towarem, którym trudniła się znana szajka Cwi Migdał (działająca od 1890 roku, najpierw jako Warszawskie Towarzystwo Wzajemnej Pomocy), wywożąc Polki do Ameryki Południowej. W powieści *Szlakiem hańby. W szponach handlarzy kobiet* opisał ją prawnik, a zarazem bardzo płodny pisarz popularny (jeden z niewielu godziwie opłacanych przez wydawcę), Antoni Marczyński⁴⁰.

³⁶ Pierwszy odcinek „romansu awanturniczo-erotycznego” *Wampiry* zjawiony jest na jedyne „Expressu” z 18.12.1925 rysunkiem przedstawiającym damskiego boksera. Podpis wprowadza w tematykę dzieła: „– Bił wściekle, okrutnie, bez pamięci, powtarzając za każdym uderzeniem słowa, tchnące niepoohamowaną zaciekłością... – Poszła won...! na róg...! na zarobek...!”.

³⁷ O.S. Czarnik, *Proza artystyczna...*, s. 126.

³⁸ Tenże, *Bibliografia powieści odcinkowych 1918–1926*, Wrocław 1979, s. 158.

³⁹ O charakterze ówczesnego „Expressu” sporo powie wybiórcza prezentacja nagłówków, które wybrałam z jednego tylko numeru: *Pół czarnej w nos i sztyłem w tyłek. Tragikomiczne zajście w kawiarni rzymskiej, Nowożytny bandyta. Inżynier chemik usypiał ofiary gazem z zapalniczki, Zemsta kobiecego Tutankhamena. Wszyscy, którzy śmią wątpić w zdolności medjumistyczne panny Silbert umierają „jak na zamówienie”, Szubrawcy, oszuści, lotry i nicponie korzystają z wiecznego kredytu moralnego na bruku łódzkim i Wędrówka zębów p. Roszgoldowej* („Express Wieczorny Ilustrowany”, 8.04.1926).

⁴⁰ H. Zgryźniak, *Antoni Marczyński (1899–1968). Szkic o pisarzu zapomnianym*, „Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Opolski” 1996, z. 37, s. 97–105. Powieści Marczyńskiego były tak popularne, że jeszcze w reportażu z wydanego w 1960 roku zbioru *Czerwony*



Il. 9. Okładka *Szlakiem hańby* Marczyńskiego, kolaż Władysława Daszewskiego

Źródło: książka z kolekcji Jana Straua, fot. Wojciech Holnicki-Szulc

węgiel Andrzej Brycht pisze: „[...] handel żywym towarem kwitnie tu nie gorzej, niż w Paragwaju z książek Marczyńskiego” (A. Brycht, *Piotrkowska*, [w:] tegoż, *Czerwony węgiel*, Warszawa 1960, s. 31).

Wydana w 1929 roku powieść doczekała się drugiego wydania pod tytułem *Kobiety nad przepaścią. Szlakiem hańby*, a w 1929 roku powstał na ten temat film niemy w reżyserii Mieczysława Krawicza, według scenariusza – co ciekawe – Anatola Sterna (awangarda w ramach „uścisku z teraźniejszością” chętnie wykorzystywała prasowe *ready-mades*). O tym, jak atrakcyjna była to opowieść, świadczy to, że w 1938 roku nakręcono kolejną wersję filmu, tym razem w reżyserii Michała Waszyńskiego.

Marczyński mógł czytać wydaną po polsku w 1928 roku książkę reporterską Alberta Londres’a *Handel żywym towarem. Droga do Buenos Aires. Szkice z życia białych niewolnic w Argentynie*. Jego powieść ma jednak inny charakter, choć wszechwiedzący narrator wielokrotnie ucieka w publicystykę. To przecież historia o

hańbie XX stulecia, o tej masowej zbrodni, o której wie cały świat, którą specjalna sekcja Ligi Narodów zwalcza... na papierze, ale którą się toleruje jako zło konieczne, bo Ameryka Południowa potrzebuje wciąż kobiet, bo setki różnych Erdkrachów, Marcyków, Aszerów dorabiają się na tym milionów w ciągu kilku lat. I dlatego z samej Polski wywozi się około tysiąca dziewcząt rokrocznie [...] ⁴¹.

Jej autor zaś jest prawnikiem.

Marczyński opowiada o handlu żywym towarem, operując konkretnym przykładem zmyślonej bohaterki, która ma pokazać prawdziwy mechanizm werbowania „wiejskich cieląt” ku przestrodze czytelniczek stawiających czoło kryzysowi ekonomicznemu (tzw. towarzystwa dworcowe, o których mowa w powieści, faktycznie wydawały broszury ostrzegające przed rafurami). Bohaterką prowadzącą tej obfitującej w nagłe zwroty akcji fabuły jest Marysia Żurkówna, młoda chłopka spod Kutna, która marzy o podróży „za ocean po dolary”. Marczyński przedstawia *modus operandi* handlarzy żywym towarem, załatwiających „kontingenty z Polski” – schemat werbowania dziewcząt przez „agentów wioskowych”, przekupujących absztyfikantów i fałszujących listy od rodziny, osaczanie przez pośredników podpisujących „przedwstępne kontrakty” dla przyszłych gwiazd filmowych oraz sekretarek bogatych przemysłowców i podrabiających paszporty w sytuacji, gdy policja obyczajowa odmawia ich wydania. Pisarz szkicuje ich sylwetki w naturalistycznej manierze, tak że przypominają one pazernych fabrykantów-kapitalistów z powieści zeszytowych. Okładkę drugiego wydania powieści zdobi zresztą kolaż, na którym zdjęcie młodej dziewczyny całującej się z przystojnym marynarzem, statek parowy i pociąg sąsiadują z demoniczną postacią mężczyzny jakby żywcem wyjętej z gazetowych karykatur – ani chybi trudniącego się przestępczym procederem. Odsłaniając kulisy, Marczyński pokazuje, jak to możliwe, że stręczyciele byli aż tak skuteczni, doprowadzając do tego, że „panna

⁴¹ A. Marczyński, *Szlakiem hańby*. (W szponach handlarzy kobiet), Warszawa 1930, s. 14.

Marysia wkroczyła z podniesioną dumnie głową do ciemnej nory, nie przeczuwając, że sama, dobrowolnie oddaje się w szpony szajki bestii w ludzkiej skórze⁴².

Tym, co odróżnia powieść Marczyńskiego od konwencjonalnych fabuł zesztytowych, jest postać bohaterskiej agentki policji obyczajowej, która dla ocalenia ofiar szajki pod przykrywką wślizguje się w środowisko handlarzy żywym towarem, po zdemaskowaniu cudem unikając śmierci pod kołami rozpędzonego pociągu. Agentka stanowi jakby przeciwwagę dla pozostałych bohaterek kobiecych, którymi łatwo manipulować. W konwencjonalnej fabule jej rolę odgrywałby oczywiście mężczyzna. Maria Bujnicka w przedmowie do wydania *Perły Szanghaju* uzasadniała niebywałą popularność Marczyńskiego zgrabnym upożycjonowaniem się w polu literackim⁴³. Wysokoartystyczna powieść była dla czytelników *Kobiet nad przepaścią* (bywalców kabaretów i kinematografu) zbyt elitarna, popularny romans – za mało innowacyjny.

Przy okazji warto wspomnieć, że popularność *Kobiet nad przepaścią* podgrzewał nie tylko gazetowy punkt wyjścia, ale również nastroje antysemickie. Zainteresowanie tematem powróciło współcześnie, co widać w internecie; o „żydowskiej mafii” donosiła niedawno „Fronda”⁴⁴. Korzystanie z nastrojów społecznych to ponadczasowy chwyt promocyjny – np. Piotr Krysiak poświęcił książkę pedofilskiej aferze z udziałem polskich księży na Dominikanie (*Wyspa ślepców*, 2017), a po sukcesie kasowym filmu *Kler* Agora opublikowała *Nic co ludzkie* Piotra Głuchowskiego, reportażysty „Dużego Formatu” (2018). W towarzyszącym powieści metatekście można przeczytać podziękowania dla konkretnych, wymienionych z imion i nazwisk, reportażystów śledczych piszących o kościelnej pedofilii⁴⁵.

Decyzja o uznaniu tekstu za sensacyjny lub zaangażowany, plotkarski lub publicystyczny wynikała (i wciąż wynika) z przyjętego przez odbiorcę stosunku do tematu. Sztandarowym przykładem powieści dziennikarskiej, rozumianej jako epatująca sensacją, są zdaniem krytyków towarzyszących powieści Zofii Niedźwiedzkiej (1872–1921), piszącej pod męskim pseudonimem „Bohowityn”⁴⁶.

⁴² Tamże, s. 67.

⁴³ M. Bujnicka, *Lekka muza i ciężkie pieniądze, czyli bestsellery dr. Antoniego Marczyńskiego*, [w:] A. Marczyński, *Perła Szanghaju*, Katowice 1990.

⁴⁴ *Żydowska mafia sutenerów dostarczała dzieci do burdeli Argentyny*, <https://www.fronda.pl/a/zydowska-mafia-sutenerow-dostarczała-dzieci-do-burdeli-argenty-ny,94671.html> [dostęp: 20.08.2019].

⁴⁵ P. Głuchowski, *Nic co ludzkie*, Warszawa 2018.

⁴⁶ Jej powieści podawane są w charakterze egzemplifikacji m.in. przez Kolbuszewskiego. Informacje biograficzne: A. Jopek, *Niedźwiedzka z Kozieradzkich Zofia*, *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław 1977, s. 754. Teksty pisarki badała Katarzyna Dunaj-Dziecielska (*Silaczki, emancypantki, dekadentki. Galeria postaci kobiecych w powieści „Nasi dekadenci” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Znane zapomniane. Z literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2011, s. 81–96; O „takich” się nie mówi,

O pogardliwej klasyfikacji decydowała tematyka powieści pisarki emancypantki, przyjaciółki Zofii Nałkowskiej. Niedźwiedzka na warsztat brała „złe prowadzenie się” (pozamałżeńskie rodzicielstwo, prostytutkę, choroby weneryczne, uzależnienie od narkotyków) – ale w celach publicystycznych, np. by wskazać na sytuację kobiet, nie stroniąc od prezentacji mocnych zdarzeń. Były to „obyczajowo odważne” powieści z życia kobiet, np. nauczycielek domowych, „proza nizin społecznych”, jak lekceważąco konstatowała nieprzychylna krytyka. Bezpruderyjna (jak na tamte czasy) prezentacja erotyzmu sprawiła, że Niedźwiedzką oskarżano o pornografię. Z kolei wykorzystywanie wzorca romansowego przyczyniło się do zaliczania jej do twórczyń literatury rozrywkowej. Tymczasem w powieściach: *Nasi dekadenci* (1899), *Słoneczniki* (1901), *Wyzyskiwani* (1903), *Z gruzów* (1905), *Kobieta z przeszłością* (1911) i *Dzieje mężatek* (1915), podejmowane są kwestie społeczne, krytykowana jest arystokracja, rozstrzygana jest kwestia kobieca. Można uznać, że to publicystyka w romansowym kostiumie (na co wskazuje wybór tematów takich jak niedobre małżeństwo czy odrzucona miłość). Szereg postulatów społecznych przedstawianych jest przez perorujących bohaterów, a nierzadko i narratora auktorialnego.

Niedźwiedzką zajmuje edukacja kobiet i nakłanianie ich do pracy. Jeden z pozytywnych bohaterów *Naszych dekadentów* mówi: „Lubię, gdy mogę zawołać: »Dziewczyno! na jakim polu pracujesz?«. A ona mi wesoło odpowie: »Pracuję, panie, w domu handlowym, jestem aptekarzem, doktorem, nauczycielką, szwaczką« – czemkolwiek, byle nie »panną na wydaniu«”⁴⁷; inny dziwi się: „Jakto? [...] więc można być uczonym doktorem, a zarazem: czarującą kobietą, doskonałą kierowniczką domu, wzorową matką [...]? To ma być uczona kobieta, owa zmora XIX wieku!”⁴⁸. Bohaterki pozytywne u Niedźwiedzkiej to kobiety pracujące. Joasia z *Naszych dekadentów* wyjeżdża na posadę buchalterki, tytułowa kobieta z przeszłością staje się znaną rzeźbiarką. Hala ze *Słoneczników* (owe słoneczniki to

czyli „Kobieta z przeszłością” Zofii Niedźwiedzkiej, [w:] *Całe miasto dysze oburzeniem... Skandal w literaturze XIX i XX wieku*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2012, s. 63–71; „Umiem kochać tylko krótkotrwałą namietnością wędrowca”. Portret amanta w „Dziejach mężatek” Zofii Niedźwiedzkiej, [w:] „Wszystko lubię to, co pani...”. *Literackie portrety amantów i studentów*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2013, s. 105–115; *Dobry duch domu i „Belzebub w spódnicy”, czyli portrety ciotek w powieści „Nasi dekadenci” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Do ostatniego lokaja... W kręgu rodziny i znajomych*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2013, s. 47–55). O kobietach w powieściach Niedźwiedzkiej zob. też – B. Wąsik, *Na cenzurowanym – trudne relacje między kobietami w powieściach Zofii Niedźwiedzkiej*, „Napis” 2017, nr 23, s. 335–363.

⁴⁷ Z. Niedźwiedzka, *Nasi dekadenci. Powieść ze schyłku XIX wieku*, t. 1, Kraków 1899, *Klasyka Virtualo*, loc. 53.

⁴⁸ Tamże, loc. 240.

uczące się kobiety – „przodownice pensyi, zwracające się do słońca wiedzy”⁴⁹), absolwentka farmakologii w Petersburgu, otwiera własną aptekę i musi stawić czoło męskiej rywalizacji doprowadzającej aż do podpalenia. „Co też te kobiety wyrabiają! A do igły! Do garnków! Dlaczego rząd nie położy tamy takiemu zgorszeniu?”⁵⁰ – plotkują o pionierkach postępu (narrator wyraźnie sprzyja aptekarkom). Martwił Niedźwiedzką również los domowych nauczycielek, nad którymi pisarka pochyla się np. w *Wyzyskiwanych*: „Nędznem jest życie nauczycielki. Nigdy nie mieć własnego kąta! – Zwykła to kolej istot bezdomnych”⁵¹. Nie poprzestaje na krytyce – formułuje postulaty, proponując, by pracownice w wieku emerytalnym wysyłać do „schronień dla nauczycielek”. Ostrzeżenia dotyczą też innych sfer życia kobiety. Zepsuta próżniaczym, salonowym wychowaniem przez baronową bohaterka *Naszych dekadentów* zapada na zdrowiu i nie może urodzić dziecka, ponieważ nosiła zbyt ciasno zasznurowany gorset, a opiekujący się nią lekarz peroruje:

Na pensjach, w instytucach, gimnazyach, zamiast zaprowadzić niezbędne przyrządy do gimnastyki, zamiast pilnować, aby młode dziewczęta miały jak najwięcej ruchu na świeżem powietrzu, – tracą po kilka tysięcy rocznie na gorsety, czyli na to właściwie, by ludzkość zrobić niedołężną!⁵²

Powieści Niedźwiedzkiej krytykowano z pozycji konserwatywnych. Irytowała nie tyle tendencyjność, ile „chęć zohydzenia rodziny”. Autor tej konstatacji, Henryk Galie, w miesięczniku „Książka” pisze o *Kobiecie z przeszłością*:

Powieść niniejsza jest wcale ciekawym okazem niezdrowego erotyzmu, panoszącego się bez miary w naszej beletrystyce ostatniej doby. Pozornie jest to rzecz zakrojona szeroko, z pretensjami na utwór o charakterze społecznym: podnosi sprawę kobiecą, ujmuje się za pokrzywdzonymi, mówi o strasznym losie dzieci nieprawych i ich matek, o obłudzie świata dzisiejszego, o wyzyskiwaniu kobiety przez mężczyznę, o potrzebie zrównania w prawach obu płci i.t.p. Ale nie dajmy się złudzić pozorom! Pod płaszczykiem wabiących słówek kryje się tu propaganda bezładu moralnego, a samo życie w powieści p. Bohowityna przedstawia się w dziwnie powyginanych kształtach. [...] Nie szczędzi przytym p. Bohowityn pikanterji bielizny damskiej i scen erotycznych, przemycanych pod banderolą „kwestji społecznych”! Jakież to wszystko – niewonne!⁵³

⁴⁹ Z. Niedźwiedzka, *Słoneczniki. Powieść*, Warszawa 1901, Kłasyka Virtualo, loc. 1711–1712 p.

⁵⁰ Tamże, loc. 4833.

⁵¹ Taż, *Wyzyskiwani*, Warszawa 1903, Kłasyka Virtualo, loc. 4802.

⁵² Taż, *Nasi dekadenci*, t. 1, loc. 2401–2403.

⁵³ H. Galie, *Bohowityn. Kobieta z przeszłością. Powieść*, „Książka. Miesięcznik Poświęcony Krytyce i Bibliografii Polskiej” 1912, R. 12, nr 9, s. 414.

O intencje już Niedźwiedzkiej nie zapytamy – czy rzeczywiście dobór tematów miał też na celu popularyzację jej powieści? Nawet jeśli tak było, nie sposób uznać sensacyjności za prymarną cechę jej twórczości. Na plan pierwszy wysuwają się zdecydowanie feministyczne postulaty, to proza przede wszystkim interwencyjna. Można zestawzić Niedźwiedzką z Dreiserem, który w *Siostrze Carrie* (1900) opisał przyjeżdżającą do wielkiego miasta prowincjuszkę. Tytułowa Carrie schodzi na złą drogę, ale nie popełnia samobójstwa, jak Maggie z powieści Stephena Crane’a *Maggie. The Girl on the Streets* (1893), lecz zostaje aktorką⁵⁴. Polską Maggie jest w prozie Niedźwiedzkiej matka nieślubnego dziecka, która zyskuje społeczną akceptację jako rzeźbiarka.

Współczesnym odpowiednikiem Szlakiem hariby Marczyńskiego są *Dziewczyny z Dubaju* Piotra Krysiaka (2018), dziennikarza telewizyjnego i prasowego („Super Express” i „Wprost”), a także płodnego autora skandalizujących książek o celebrytach, np. *Agent Tomek: Spowiedź* (2010), *Edyta Górniak bez cenzury* (2005). Niektóre mają formę fabularyzowanych reportaży śledczych, jak *Diler gwiazd* (2018). To brukowe dziennikarstwo śledcze w rodzaju *Śledztw* Janusza Szostaka (np. *Co się stało z Iwoną Wieczorek?* [2019] czy *Byłam dziewczyną mafii* [2018]) i politycznych rewelacji wspomnianego już w poprzednim rozdziale Wojciecha Sumlińskiego.

„Dziewczyny z Dubaju” to, jak „diler gwiazd”, medialna etykieta z serwisów plotkarskich. Krysiak zajął się w książce tzw. aferą dubajską – cyklem medialnych doniesień o luksusowych prostytutkach, modelkach i celebrytkach, którym organizowano wyjazdy sponsorowane – jako hostessy podróżowały one do Dubaju, Cannes czy Saint-Tropez. Sprawa zyskała status showbiznesowej seksafery, bo w proceder zaangażowana była córka znanego piosenkarza. Na łamach tygodnika „Wprost”, z którym autor współpracuje, publikacja określana została jako „książka dziennikarza śledczego”⁵⁵. O targacie (odbiorcy wirtualnym) sporo mówi opis wydawcy:

Dziewczyny z Dubaju to z pewnością jedna z najbardziej kontrowersyjnych polskich książek zaplanowanych na 2018 rok. Piotr Krysiak publikuje w niej wyniki swojego śledztwa odnośnie medialnego skandalu sprzed kilku lat, który wstrząsnął polskim show biznesem i opinią publiczną. Pojawienie się jego książki w sprzedaży wywołało nie mniejsze emocje niż sama afeta!⁵⁶.

⁵⁴ Teksty Dreisera i Crane’a zestawiał Doug Underwood, przekonując, że temu pierwszemu udało się przezwyciężyć wiktoriańską formułę „kobieta może grzeszyć – czytelnicy to uwielbiają – ale musi być pokazane, jak za to płaci” (tenże, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011, s. 123).

⁵⁵ *Polskie celebrytki i modelki prostytuowały się m.in. w Dubaju. Ujawniono nagrania i zdjęcia*, <https://www.wprost.pl/handel/10120825/polskie-celebrytki-i-modelki-prostytuowały-sie-min-w-dubaju-ujawniono-nagrania-i-zdjecia.html> [dostęp: 22.08.2019].

⁵⁶ *Dziewczyny z Dubaju*, <https://merlin.pl/dziewczyny-z-dubaju-piotr-krysiak/7929007/> [dostęp: 17.05.2019].

Dziewczyny z Dubaju to książkowy reportaż fabularny. Po odautorskim wstępie, w którym pojawia się charakterystyczne dla reportażu „ja” tożsame z autorem, czytelnik wrzucony jest *in medias res* – Krysiak rozpoczyna opowieść przytoczenia rozmowy telefonicznej. Rozbudowane dialogi i konstrukcja scena po scenie to zabiegi charakterystyczne dla Nowego Dziennikarstwa, w którym służyły temu, aby reportaż czytano się jak powieści. Jednak w przypadku *Dziewczyn z Dubaju* dialogi nie zostały poddane literackiej obróbce. Krysiak wykorzystał cytaty z nagrań policyjnych i komunikatorów internetowych, co podkreśla w przypisie: „Wszystkie wypowiedzi przytaczane są w wersji oryginalnej”⁵⁷. Tekst przypomina montaż dokumentów: notatek, nagrań, zeznań – ma jak najlepiej symulować suchy reportaż pozbawiony ostentacyjnej literackości (jeśli się ona pojawia, to przygodnie, np. gdy autor wykorzystuje mowę pozornie zależną). To zabieg celowy, mający podkreślić atrakcyjność opowiadanej historii – jej dziennikarskość, nie romansowość. Z okładowego blurba krzyczy komunikat: „To nie jest powieść o miłości. [...] To nie jest literacka fikcja”. Ale umieszczone na okładce marketingowe hasło „Kulisy śledztwa” nie znajduje potwierdzenia w książce, bo czy można za dziennikarskie śledztwo uznać tropienie „dziewczyn z Dubaju” w portalach społecznościowych? Oceniony pod kątem dziennikarskim, tekst Krysiaka nie spełnia warunków reportażu śledczego.

Jeszcze wyraźniejszym przykładem **stylizacji na reportaż** jest książka *Jak podrywają szejkwie* (2019) Marcina Margielewskiego. Zacytuję opis ze strony wydawnictwa:

Przemilczana prawda o życiu arabskich szejków, które do tej pory było skryte tajemnicą i pełne plotek. „*Jak podrywają szejkwie*” to historia młodego księcia, będącego synem jednego z arabskich szejków, który z racji swojego pochodzenia może mieć wszystko o czym tylko zamarzy. Marcin Margielewski zdobywa informacje z pierwszej ręki na temat życia najbogatszych mężczyzn na świecie⁵⁸.

Margielewski, którego wydawca przedstawia jako „dziennikarza radiowego, prasowego i telewizyjnego”, pracujący m.in. dla „Maxima”, „CKM”, „Super Expressu” czy Polsat Café, poznał rzekomo księcia w trakcie pobytu w Emiratach Arabskich. W „prologu” opisuje, jak „szejek jednego z dobrze znanych [...] dworów szuka dziennikarza, który spisze jego historię”; „nie chciał, by była to

⁵⁷ P. Krysiak, *Dziewczyny z Dubaju*, Warszawa 2018, loc. 247.

⁵⁸ Marcin Margielewski, *Jak podrywają szejkwie*, https://www.proszynski.pl/Jak_podrywaja_szejkwie-p-36032-.html [dostęp: 5.06.2019]. Idąc za ciosem, Margielewski napisał kolejną „arabską” książkę quasi-faktograficzną: *Była arabską stewardessą*, Warszawa 2019 (w przedmowie wyjaśnia: „Wszystko się zaczęło, gdy tydzień po premierze mojej książki *Jak podrywają szejkwie* dostałem intrygującą wiadomość. Jej autorka zapowiedziała, że ma dla mnie historię na kolejną **powieść** [podkr. – I.A.-B.]”).

biografia, chciał natomiast, by została wydana w Polsce”. Pisarz opowiadał w mediach, że tajemniczy książkę autoryzował tekst. Miejscem akcji są nie tylko owiane złą sławą kraje arabskie, do których polskie dziewczęta jeżdżą się prostytuować, ale również Warszawa, w której szejek odkrywa „świat, jakiego do tej pory nie znał, pełen kobiet, używek, pieniędzy i perwersyjnych zabaw”. O ile Piotr Krysiak w *Dziewczynach z Dubaju* wziął na warsztat głośną historię eksploatowaną w plotkarskich portalach, o tyle wydarzenia przedstawione przez Margielewskiego są nieweryfikowalne. Autor podkreśla, że zmienił nazwiska bohaterów, by nie dopuścić do ich zlokalizowania. *Jak podrywają szejki* bazuje oczywiście na medialnej popularności afery dubajskiej, a także „tajemniczej śmierci dwudziestosiedmioletniej Magdaleny Żuk, która wyskoczyła przez okno egipskiego szpitala”. Zastosowana przez Margielewskiego rama autentyczności służy uprawdopodobnieniu. Pytanie: czy można w tym przypadku mówić o zawarciu paktu faktograficznego? Centralny rozdział napisany został jak powieść – być może tak wyglądałaby cała książka, gdyby Margielewski nie podejmował próby formalnego zawarcia tego paktu.

Podsumowując: o atrakcyjności sensacyjnej powieści dziennikarskiej świadczy dziś nie kostium romansowy/melodramatyczny, tylko reportażowy – nawet w przypadku marketingowych nawiązań do wzorców powieści popularnej (kryminał, powieść szpiegowska). Może się wyrażać w oprawie graficznej (jak w przypadku *Sprawy Hoffmanowej* [2019] Katarzyny Zyskowskiej-Ignaciak⁵⁹

⁵⁹ Katarzyna Zyskowska-Ignaciak jest absolwentką dziennikarstwa i pisarką z obiegu popularno-komercyjnego. Historia, którą przypomina czytelnikom autorka, była głośna w dwudziestoleciu międzywojennym (pisze o niej np. Jalu Kurek w *Księżde Tatr wtórej* [1978]), ale – w przeciwieństwie do tzw. sprawy Gorgonowej – jest środowiskowa (pamiętają o niej taternicy). Ma to dwie konsekwencje. Po pierwsze, należało wyraźnie zaznaczyć medialność opowieści. Po drugie, ponieważ bohaterka zdarzenia, które zainspirowało pisarkę, nie jest celebrytką, Zyskowska-Ignaciak mogła jej zmienić imię i nazwisko, a także ubarwić biografię, jakby sensacja sprzed stulecia nie była wystarczająco atrakcyjna czytelniczko. Za promocyjne wsparcie służyć ma aktualny medialny potencjał katastrof w górach (w jednym z wywiadów mówi: „[Ó]wczesny szum medialny można porównać do tego, którego świadkami byliśmy po wypadku polskich himalaistów na Broad Peak” – M. Burchart, K. Zyskowska, *Wydaje mi się, że wiem, co się stało na lodowej przełęczy* – wywiad z Katarzyną Zyskowską, autorką „*Sprawy Hoffmanowej*”, <http://booklips.pl/wywiady/wydaje-mi-sie-ze-wiem-co-sie-stalo-na-lodowej-przeleczy-wywiad-z-katarzyna-zyskowska-autorka-sprawy-hoffmanowej/> [dostęp: 12.08.2019]).

Gazetowy punkt wyjścia uwzględniony został w typograficznej formie okładki, która stylizowana jest na wydanie wieczorne „Kuriera Warszawskiego”. Zdobi ją fotografia kobiety i artykuły o sensacyjnych nagłówkach: *Tajemnica śmierci trzech osób, Półtora dnia i dwie noce przy zwłokach*. W formie wyimka zamieszczono blurb: „Jakiej strasznej tajemnicy strzegą góry, a jakiej sama Mira? Co się stało podczas wyprawy? Dlaczego

czy *Upiórów Czarnobyla* Wojciecha Wiktorowskiego⁶⁰ [2011]) lub w stylizacji na dziennikarskie śledztwo. Ta forma sugeruje ekskluzywność zebranego materiału, nie do znalezienia w internecie (*Dziewczyny z Dubaju*), których rozpoznania bywają nieweryfikowalne, przez co pakt faktograficzny ulega zachwianiu (*Jak podrywają szejki*). Nawet dziennikarskie powieści sensacyjne retro, oparte na schemacie romansu, jak *Ferma blond* (2018) eksdziennikarza Piotra Adamczyka o hitlerowskiej akcji Lebensborn z wątkiem łódzkim, mają wpisany w fabułę i wyeksponowany wątek dziennikarskiego śledztwa, podkreślony koncepcją narratora. Z autorem łączy ją poszlaka imienna, nie jest to jednak reporterskie „ja” (bo szczegóły z biografii się nie zgadzają), a podmiot sylleptyczny, forma gry z czytelnikiem. Z wywiadów prasowych można jednak wywnioskować, że autor traktował swoje dziennikarskie śledztwo poważnie. Tekstowy Piotr opowiada o kwerendach i poszukiwaniach („Długo tropiłem ślady Lebensbornu pod Łodzią”⁶¹) oraz znalezieniu na Allegro kolekcji poniemieckich dokumentów, które polecał do wylicytowania IPN-owi. Powieść kończy *Post scriptum*, czyli *początek śledztwa*, w którym autor chwali się, że opisał Lebensborn w Polsce jako pierwszy:

Po wojnie tylko jeden człowiek, Roman Hrabar, poważnie zajmował się utrzymywaniem w tajemnicy ośrodkiem pod Łodzią. W trakcie pisania tej książki to wielokrotnie zdumiewało mnie najbardziej. [...] Ta książka, *Ferma blond*, jest pierwszą próbą rozpoczęcia poszukiwań. Niewiarygodne, że nikt wcześniej jej nie napisał⁶².

*

Spięcie na linii sensacja–interwencja charakteryzowało literaturę dwudziestolecia międzywojennego z jego zachwytem aktualnością i kultem faktu, pojmowanego również jako *ready-made*, oraz montażową koncepcją tekstu literackiego,

Hoffmanowa nie zeszła po pomoc i spędziła przy zwłokach dwie noce?”. Metatekstem jest sfingowany przedruk artykułu z „Kuriera Warszawskiego”: *Tajemniczy wypadek w Tatrach*, którego bohaterką jest postać fikcyjna – tytułowa Hoffmanowa. O tym, że Zyskowska-Ignaciak traktuje fakty nader swobodnie, można się dowiedzieć dopiero z wywiadów.

⁶⁰ Pisarza i dziennikarza, związanego m.in. z Telewizją Polską (np. „Express Reporterów”). W powieści wykorzystującej fakty dotyczące awarii czarnobylskiego reaktora atomowego jako załącznik wydrukowano kopie wycinków z gazetowych doniesień; prawdziwość zaakcentowana została również na okładce.

⁶¹ I. Adamczewska, P. Adamczyk, „*Ferma blond*”. „*Rasistowska stacja rozplodowa pod Łodzią*”, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,23538656,piotr-adamczyk-autor-ksiazki-ferma-blond-nie-dostalem-w.html> [dostęp: 20.06.2018].

⁶² P. Adamczyk, *Ferma blond*, Warszawa 2018, s. 533.

a jednocześnie świadomością artystycznego wymiaru operowania tym faktem (np. literacka technika montażu, „metoda nożyczkowa”, postrzegana jako zainspirowana filmem, ma proveniencje również dziennikarskie). Doskonale widać tę dwuwymiarowość dziennikarsko-literackich hybryd na przykładzie twórczości Jalu Kurka – zwłaszcza gdy zestawimy debiutancką „autobiograficzno-sensacyjną” powieść *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena z interwencyjną, społeczną powieścią Grypa szaleje w Naprawie*.

Literacko-dziennikarska dwuwarsztatowość Kurka nie była w dwudziestoleciu międzywojennym wyjątkiem. Wraz z przekroczeniem pierwszego progu umasowienia⁶³ dokonuje się w Polsce komercjalizacja prasy i kształtuje się model gazety popularnej, również sensacyjnej⁶⁴. W dziennikach i tygodnikach pracuje coraz więcej pisarzy⁶⁵ – głównie w roli felietonistów i redaktorów.

Połowa dziennikarzy krakowskich w okresie międzywojennym parała się literaturą. A raczej było odwrotnie. Gdzie tknąć literata – siedział w prasie. Nie było tu zbyt wielu żurnalistów w zawodowym tego słowa znaczeniu. To połowa literatów w Krakowie pisywała na łamach prasy

– konkluduje Jalu Kurek w *Błyskawicznej liście wspomnień*⁶⁶.

W 1923 roku został współpracownikiem chadeckiego „Głosu Narodu”, objął dział literatury i filmu, pisał również felietony o modzie damskiej. W 1931 roku zasilili zespół „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”⁶⁷. Działal więc w dwóch z pięciu gazet codziennych ukazujących się w tym czasie w Krakowie⁶⁸. Lubił wspominać, że praca w Pałacu Prasy dała mu prawdziwą dziennikarską szkołę. W swoim biografii pisał:

W „IKC” przechodziłem wszystkie szczeble żurnalistyki: od adiustacji tekstów poprzez redagowanie kroniki zamiejscowej (czytaj: obcinanie), referat prasy włoskiej,

⁶³ Określenie Antoniny Kłoskowskiej (*Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980).

⁶⁴ Zob. W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie*.

⁶⁵ Zob. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973, s. 33 oraz s. 139–140.

⁶⁶ J. Kurek, *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 4, s. 63.

⁶⁷ Na specyfikę „IKC” zwrócił uwagę Oskar Stanisław Czarnik: „Interesujący przykład wykorzystania w piśmie brukowym publikacji z kręgu literatury wysokoartystycznej” (tenże, *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918–1926)*, s. 72).

⁶⁸ Oprócz „IKC” i „Głosu Narodu” były to: „Czas”, „Naprzód”, „Nowy Dziennik”, krótko „Nowa Reforma” i „Tempo Dnia”, o czym Kurek wspomina w *Błyskawicznej liście wspomnień*. W tym roku rozpoczyna też redagowanie „Linii” (do 1933 roku ukazało się pięć numerów tego czasopisma awangardy literackiej).

pisanie niedzielnych felietonów, do roli depeszowca przy poszczególnych wydaniach »Ikaca« (było ich sześć na dobę)⁶⁹.

Był zafascynowany szybkością i informacją: „Kto zatrzymuje się, ten cofa się wobec biegnących wydarzeń. Nie ma czasu na uśmiech zadowolenia. Kto szybciej i pełniej opíše dzieje, które się dzieją? Już tempo czasu narzuca nam rytm, kurczo – prostuje twarz: dalej, dalej, dalej!”⁷⁰. Po II wojnie światowej przez 2 lata pracował w krakowskim oddziale agencji Polpress (później PAP) na stanowisku zastępcy redaktora naczelnego. Dopiero w 1947 roku postanowił skoncentrować się wyłącznie na twórczości literackiej. Ale o tym, że w Dwudziestoleciu myślał o dziennikarstwie poważnie, świadczyć mogą jego słowa, zawarte w książce wspomnieniowej o Julianie Przybosiu: „Chciałem mieć za sobą oglądę zagraniczną i wykształcenie potrzebne do wykonywania zawodu dziennikarskiego i literackiego”⁷¹.

Prozatorski debiut Kurka *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena* z podtytułem „powieść autobiograficzno-sensacyjna” został opublikowany w 1926 roku. W tym czasie Kurek pracował w „Głosie Narodu”. Paratekst sprawia, że w pierwszoosobowym narratorze doszukiwać się można tekstowego odpowiednika autora rzeczywistego. W książce pojawia się autorska poszlaka imienna i nazwiskowa, a także prasowy pseudonim Kurka – „mafarka”⁷². Zgadzają się fakty biograficzne – tekstowy Jalu jest poetą (opublikował tom *Upały*) i pracuje w chadeckim dzienniku:

Kronika „Głosu Narodu” jest upajająca i prosta. Są w niej mordy, pożary, katastrofy, nadużycia i odznaczenia. Almanach codzienności. Kolumny, szpalty, tytuły, podtytuły i teksty. Współczesność. Mówili mi, że w Warszawie też wszyscy młodzi poeci pracują w dziennikarstwie. Piszę. Dużo piszę⁷³.

Obok fikcyjnych bohaterów pojawiają się w powieści postaci autentyczne – m.in. Tadeusz Peiper, Ignacy Chrzanowski (profesor kształcący Kurka na polonistycie Uniwersytetu Jagiellońskiego), Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan

⁶⁹ J. Kurek, *Błyskawiczna lista wspomnień*, s. 71.

⁷⁰ Cyt. za: W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie*, s. 39. Nie zawsze wypowiadał się na temat dziennikarskiej profesji tak optymistycznie. Kazimierz Wyka wspomina: „Jalu Kurek uzałił się równocześnie na swój ciężki los dziennikarza, który musi co dnia odwalić odmierzoną ilość wierszy na nudne tematy polityczne, jak np. z wojny włosko-abisyńskiej” (tenże, *Patrząc ku młodości. Wspomnienia wychowanków Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1964, s. 34).

⁷¹ *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 85.

⁷² Kurek zaczerpnął ją z tytułu powieści Marinettiego *Mafarka le futuriste* z 1909 roku.

⁷³ J. Kurek, *Andrzej Panik, morderca Amundsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna*, Kraków 1931, s. 25.

Matyasik (redaktor naczelny „Głosu Narodu” w latach 1921–1931) oraz Filippo Marinetti (twórca futuryzmu, którego teksty Kurek przekładał na polski).

Sensacyjność powieści *Kim był Andrzej Panik?* (wydanie drugie pod zmienionym tytułem – *Andrzej Panik, morderca Amundsena*) dotyczy tytułowego wątku – morderstwa Amundsena dokonanego przez bośniackiego szewca. Być może autor zainspirował się przygotowywaną wówczas wyprawą Roalda Amundsena na biegun północny (6 lutego 1926 roku „Głos Narodu” donosił: „Ekspedycja Amundsena gotuje się”⁷⁴). Obecność w powieści tego fikcyjnego planu zdarzeń kojarzono z dowartościowaniem kultury masowej i literatury trywialnej⁷⁵, ale warto przywołać też jako kontekst brukowość prasy. Tytuł powieści Kurka mógłby być doskonałą reklamą tekstu w gazecie⁷⁶, autor zaś miał świadomość medialnego potencjału tematu. Kiedy Jalu-narrator dowiaduje się o popełnionym przez Panika morderstwie, wyznaje: „Nie donosiłem dotychczas tej rewelacji dziennikom, by nie czynić z niej niezdrowej sensacji”⁷⁷.

Krytycy towarzyszący zwracali uwagę głównie na autopromocyjność wynikającą z quasi-autobiograficzności⁷⁸, choć w „Kurierze Literacko-Naukowym” znalazł się anonimowy aprobatywny sąd recenzenta: „Te migawkowe zdjęcia tętnią rytuałem rasowej – reporterki, takiej, jaką znają tylko Francuzi i Włosi”⁷⁹. Dopiero późniejsi badacze wzmiankowali o dziennikarstwie powieści o Andrzeju Paniku, wskazując na reportażowość tekstu, utożsamianą z dokumentaryzmem. Faktograficzność i sprawozdawczość prozatorskiego debiutu Kurka podkreślał np. Stanisław Jaworski, zwracając uwagę na takie cechy jak „prostota i jasność konstrukcji składniowych, wprowadzenie elementów rzeczywistości realnej”⁸⁰. Krystyna Jakowska dostrzegła w tekście „autoreportaż z pisania powie-

⁷⁴ „Głos Narodu”, 6.02.1926, s. 3.

⁷⁵ Wiesław Krzysztosek zwracał uwagę na aluzyjną rolę opracowania typograficznego okładki (tenże, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa 1985, s. 115).

⁷⁶ Irena Skwarek zauważyła, że efektowny tytuł jest „charakterystyczny dla codziennych gazet popołudniowych” (taż, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1986, s. 59).

⁷⁷ J. Kurek, *Andrzej Panik, morderca Amundsena*, s. 42.

⁷⁸ J. Zahradnik, *Powieść lęk paniczny budząca*, „Słowo Polskie” 1926, nr 264, s. 5. O „poetyce literackiego skandalu” pisze też I. Skwarek (*Dlaczego autobiografizm?*, s. 56). Można uznać, że Kurek wykorzystuje autobiograficzny konkretny w taki sposób, jak dzisiaj choćby Michał Witkowski (zacieranie granicy między literaturą a życiem poprzez medializację autora i urzeczowienie literatury opisuje D. Antonik, zob. tenże, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014).

⁷⁹ „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, dodatek do nr 17, s. V.

⁸⁰ S. Jaworski, *Pisarz społecznej pasji – Jalu Kurek*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 420.

ści”⁸¹. Wojciech Tomasik⁸² uznał, że *Andrzej Panik* antycypuje dokumentaryzm, „wciela w życie naczelny postulat prozy reportażowej, postulat autentyzmu”⁸³. Co ciekawe, głównym tekstowym sygnałem takiej strategii jest zdaniem badacza „tożsamość autora i »ja« wypowiadającego”. A przecież status tekstowego „ja” w awangardowej prozie Jalu Kurka nie jest taki jak w reportażu ani też taki jak w autobiografii. Żeby mógł zostać zawarty pakt faktograficzny/referencjalny czy autobiograficzny, odbiorca musi wierzyć w dobre intencje nadawcy, a także dostrzegać w narratorze autora rzeczywistego. Zbigniew Bauer pisał o nadawcy tekstu dziennikarskiego:

Dla odbiorcy jest on mieszkańcem fizycznie istniejącego świata, kimś absolutnie realnym. Innymi słowy: obraz rzeczywistości i poglądy na nią zawarte w publikacji prasowej są własnością człowieka, którego nazwisko widnieje pod tekstem: człowieka z krwi i kości. Tak identyfikuje je czytelnik. Nakłada to na autora publikacji szczególny obowiązek odpowiedzialności za treści zawarte w wypowiedzi publikowanej za pośrednictwem mediów⁸⁴.

Oczywiście w przypadku powieści Kurka o tego typu odpowiedzialności nie może być mowy, a połączenie dwóch planów – jawnie fikcyjnego i grającego autobiografią – pełni raczej funkcję deziluzyjną⁸⁵. Kurek wprowadził w swój awangardowy tekst podmiot sylleptyczny, który Ryszard Nycz zdefiniował następująco: „»ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”⁸⁶. Powieść Kurka antycypuje więc nie tyle dokumentarny model powieści społecznej, ile zdefiniowane przez Ryszarda Nycza sylwy współczesne⁸⁷. Ta ponadgatunkowa kategoria obejmuje teksty, których cechą wspólną są: hybrydyzacja lub niedookreśloność gatunkowa i stylistyczna (czerpanie z różnych dyskursów, w tym wykorzystywanie

⁸¹ K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983, s. 62.

⁸² W. Tomasik, *W przedpokojach literatury nowej. Historycznoliteracki kontekst powieści Jalu Kurka „Andrzej Panik”*, „Ruch Literacki” 1982, z. 3–4, s. 117–135.

⁸³ Tamże, s. 125. Autor wiąże umocowanie twórczości Kurka w faktach z działalnością grupy literackiej Przedmieście.

⁸⁴ Tamże, s. 146 i nast.

⁸⁵ K. Jakowska dostrzega w powieści Kurka „atak [...] na konwencje opowiadania realistycznego” (taż, *Mędzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992, s. 40).

⁸⁶ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

⁸⁷ R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 63–86.

cytatów z rzeczywistości), dezintegracja formy (brulionowość), mieszanie elementów fikcjonalnych z niefikcjonalnymi (często stylizacja na dokument osobisty) oraz tematyzacja zasad organizacji tekstów. W prozatorskim debiucie Kurka dostrzec można zarówno brulionowość i autotematyczność („Poznałem Panika [...] w tym samym dniu, w którym zacząłem pisać o nim powieść”), jak i doraźność i skupienie na teraźniejszości („Dziennikarski raptularz epokowych zdarzeń”⁸⁸), które można oczywiście powiązać z poetyką futurystyczną⁸⁹. Tekstowy Jalu wyznaje:

Powieść, którą pisuję wieczorami, przyszedłszy z redakcji, jest kalendarzem współczesnych faktów, dokonywujących się we mnie i najbliższej mnie. Każde stwierdzenie znaczącego każdego wieczora nowym ustępem w powieści. I tak narasta gmach, którego ostatnie piętra można jednak zrozumieć po uprzednim wdarciu się na schodu od parteru. Nie uroniłem nic z bezpośredniej i natychmiastowej rzeczywistości przedmiotu⁹⁰.

Sylwiczność powieści Kurka manifestuje się również w heterogeniczności stylu i wykorzystywaniu cytatów z rzeczywistości. *Ready-mades* o proveniencji dziennikarskiej to notatka prasowa, depesza czy fragment recenzji filmu *Epopcja lodowego bohaterstwa* opublikowanej przez autora 6 lutego 1926 roku w „Głosie Narodu” (*Tajemnica białej ciszy*)⁹¹. Jaskrawo kontrastują one z poetyką metaforą⁹². We wspomnieniowej książce *Mój Kraków* Kurek nazwał zresztą swój prozatorski debiut „namiętną fugą liryczną połączoną z reporterką”⁹³.

Szukając gatunkowej identyfikacji dla swojego sylwicznego tekstu, Kurek odniósł się do formy felietonu („piszę felietonami moją powieść”⁹⁴). Chodziło mu zapewne o odcinkowość – powieść felietonowa to synonim powieści w odcinkach. Gdyby jednak szukać dziennikarskich inspiracji, prozatorski debiut więcej ma wspólnego z felietonem (funkcja ludyczna i wynikający z niej swobodny ton „o dużym zabarwieniu satyrycznym, nawet skandalizującym”⁹⁵) niż z repor-

⁸⁸ J. Kurek, *Andrzej Panik, morderca Amundsena*, s. 44.

⁸⁹ Elżbieta Cichla-Czarniawska wyprowadza powieść z „lirycznej postawy futurystycznej” (taż, *Heretyk awangardy* – Jalu Kurek, Lublin 1987, s. 48); w *Moim Krakowie* autor tłumaczy się: „Jeszcze dymy futuryzmu snuły się po literaturze” (tenże, *Mój Kraków*, Kraków 1978, s. 154). Powieść Kurka kończy dedykacja dla F.T. Marinettiego.

⁹⁰ J. Kurek, *Andrzej Panik, morderca Amundsena*, s. 28.

⁹¹ Mafarka, *Tajemnica białej ciszy*, „Głos Narodu” 1926, nr 29, s. 4.

⁹² Na przykład „Złożone ręce chmur wydzwanają z siebie płonący pacierz świtu” (J. Kurek, *Andrzej Panik*, s. 45).

⁹³ J. Kurek, *Mój Kraków*, s. 153.

⁹⁴ Tenże, *Andrzej Panik*, s. 19.

⁹⁵ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 88. Zob. również E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków 1996, red. E. Chudziński,

tażem, nawet jeśli reportażowość zrozumiemy po prostu jako sprawozdanie z wydarzeń, w których autor brał udział. Literackość felietonu to również możliwość operowania fikcją. Wśród cech gatunku wymienia się: dygresyjność, fragmentaryczność i dążenie do przesady, „elementy ironii, satyry, paszkwilu, groteski”⁹⁶. Hybrydyczność, forma otwarta i montaż różnych gatunków, stylów i konwencji to cechy wspólne felietonu i sylwy współczesnej. W powieści Kurka nie brak spostrzeżeń autora dotyczących kondycji ówczesnego poety („Nie rozumieliśmy się nigdy ze społeczeństwem i nie zrozumiemy się nigdy”⁹⁷; „Tomik moich poezji »Upały« [...] nie znalazł oddźwięku w społeczeństwie; nie zrozumiał go nikt prócz kilku ludzi. Poezja jest rzeczą przykrą”⁹⁸), wizji nowoczesnego uniwersytetu („Rozszerzyć okna, wmurować jedną szklaną ścianę, rozjaśnić wnętrze, zmienić ławki na fotele, zaprowadzić windę itd. Uwspółcześnić. Wykłady powinny być ilustrowane pokazami świetlnymi”), poglądów na teatr i pracę dziennikarską. Opinie przeplecione zostały miejskimi obrazkami (z reportersko-artystycznych podróży dziennikarza-flanera) i scenkami rodzajowymi z życia bohaterów. Rację miał jeden z ówczesnych krytyków, Rajmund Bergel, kiedy o S.O.S., kolejnej, również awangardowej i zbliżonej stylistycznie do debiutanckiej powieści Kurka, pisał: „Zawód dziennikarski autora odbił się jednak nie tylko na treści, ale także na formie powieści. Styl Jalu Kurka jest stylem utalentowanego felietonisty”⁹⁹.

W 1933 roku Jalu Kurek wydał książkowy reportaż *Mount Everest 1924* o zakończonej tragicznie wyprawie George’a Mallory’ego i Andrew Irvina na ośmiotysięcznik. Publikacja wzbudziła kontrowersje (zadziwiającą podobnie do zarzutów wysuwanych obecnie wobec Jacka Hugo-Badera i jego *Długiego filmu o miłości*¹⁰⁰). Nieścisłości w prezentacji faktów zarzucił autorowi stowarzyszenie alpinistów

Z. Bauer, s. 197–213; M. Bondkowska, *Struktura językowa felietonu dekady 1968–1978*, Warszawa 2005; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; A. Niczyperowicz, *Przepis na felieton*, [w:] *Abecadło dziennikarza*, red. tenże, Poznań 1996, s. 45–57. Niczyperowicz przypomina, że Piotr Chmielowski, śledząc wydania „Monitora” (1765–1784), wśród form felietonów uwzględnił m.in. „[f]ormę zmyślonej gazety, w której notowane były znaczniejsze wypadki i doniesienia”, „[p]seudo-kopie dzienników” (s. 50; P. Chmielowski, *Najdawniejsze nasze felietony*, „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 2). Zob. co na temat felietonów pisał C. Niedzielski (tenże, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966, s. 83–85).

⁹⁶ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie*, s. 90.

⁹⁷ J. Kurek, *Andrzej Panik, morderca Amundsena*, s. 24–25.

⁹⁸ Tamże, s. 22–23.

⁹⁹ R. Bergel, *SOS (Katastroficzna powieść Jalu Kurka)*, „Głos Narodu” 1928, nr 17, s. 3.

¹⁰⁰ Przypomnijmy, że Jacek Hugo-Bader oskarżony został o plagiat (na łamach „Tygodnika Powszechnego”), a także nieścisłości wynikające z wprowadzenia fikcji w obręb faktu (publicznie przeprosił Annę Czerwińską za „podanie nieprawdziwej informacji o niej”).

polskich Taternik, a do redakcji „Wiadomości Literackich” nadszedł list, którego autor wytknął Kurkowi plagiat książkowych relacji alpinistów¹⁰¹. Kurek tłumaczył się „charakterem tekstu”. „Powieść ta jest – jak brzmiał podtytuł odrzucony w druku – reportażem dokumentalnym¹⁰², czyli podwójnie podkreśla fakt oparcia się na dokumencie, tzn. na oficjalnym sprawozdaniu członków wyprawy z r. 1924” – pisał, precyzując, że sam na Mount Evereście nie był, musiał więc dla uwiarygodnienia opierać się na źródłach i podawać za nimi cyfry, daty, szlaki wypraw. To szczególnie interesujące w kontekście podkreślanej przez niektórych badaczy konieczności uczestnictwa w opisywanych przez reportażyście zdarzeniach. W reportażach rekonstruujących, opartych na dokumentach, tematyzowany jest zazwyczaj proces kompletowania i weryfikacji informacji, który Kurek po prostu ukrył. Uznając, że na fakt nie ma copyrightu, autor wyjaśnił, co uważa za wkład własny: „forma konstrukcyjna i artystyczna reportażu, **pozbawionego, oczywiście, beletrystycznej anegdoty**, zbudowanego z suchej relacji [podkr. – I.A.-B.]”¹⁰³. *Mount Everest 1924* nie był, jak sugerował Wacław Kubacki, „szkicem powieściowym”¹⁰⁴, lecz po prostu – reportażem (taka była intencja autora¹⁰⁵).

Inna była geneza powieści *Grypa szaleje w Naprawie*, którą Kurek opublikował w 1934 roku (antydatowana na 1935) i *Woda wyżej* (1935). W rozmowie z Alfredem Jesionowskim („Prosto z Mostu” 1936)¹⁰⁶ pisarz wyznał, że do literackiego czerpania z rzeczywistości zainspirował go żywy odzew czytelników felietonów, które drukował w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”. „Wzmogło się we mnie przekonanie o roli społecznej pisarza” – wyjaśniał.

Nadrzędnym tematem – a nawet, można by uznać, tezą – powieści *Grypa szaleje w Naprawie* jest nędza polskiej wsi (Kurek widział w sobie prekursora nurtu chłopskiego¹⁰⁷) ukazana przez pryzmat faktograficznego pretekstu – epidemii hiszpanki zimą 1933 roku. Za topograficzne *exemplum* pisarz przyjął letniskową miejscowość położoną obok Jordanowa, na południu Beskidu Średniego, pomiędzy trasami Kraków–Zakopane i Wadowice–Nowy Sącz. Wieś jest dobrze znana

¹⁰¹ Chodziło o *La dernière expédition ou Mount Everest* E.F. Nortona i C.K. Howard-Bury’ego. S. Dobrzycki, „*Mount Everest 1924*”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 37, s. 6.

¹⁰² Fragment z takim podtytułem opublikował Kurek w pierwszym numerze redagowanej przez siebie „Linii” („Linia” 1931, nr 1, s. 28–33).

¹⁰³ J. Kurek, *O charakter „Mount Everest 1924”*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 39, s. 4.

¹⁰⁴ W. Kubacki, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–62*, Warszawa 1963, s. 61.

¹⁰⁵ Przypadałoby przypisać, że był niekonsekwentny – kilkakrotnie nazywał *Mount Everest* powieścią. Nawet w tekście reportażu znalazło się zdanie: „ja, autor tej powieści” (J. Kurek, *Mount Everest 1924*, Warszawa 1933, s. 85). W *Moim Krakowie* nazywa natomiast tekst „opowieścią poetycko-dokumentalną” (*Mój Kraków*, s. 155).

¹⁰⁶ A. Jesionowski, *Rozmowa na plantach*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 43, s. 5. Trzecia powieść z tego społecznego cyklu to *Młodości, śpiewaj!* (1939).

¹⁰⁷ J. Kurek, *Mój Kraków*, s. 248.

autorowi – z Naprawy pochodziła jego matka Rozalia Kurek, z domu Panek; pisarz wybudował w Naprawie dom.

Publikację powieści poprzedził wydrukowany w „Wiadomościach Literackich” jej fragment, *Franuś umiera w Naprawie* – umieszczony na pierwszej stronie tygodnika, tuż pod winietą, z nadtytułem *Reportaże Wiadomości Literackich*¹⁰⁸. To za reportaż (a nie powieść) Kurek dostał w 1935 roku Nagrodę Literacką Młodych Polskiej Akademii Literatury¹⁰⁹. Nie wiadomo, czy pierwszy był reportaż, czy też reportaż wykrojony został z powieści (zawarta we wspomnieniowym *Moim Krakowie* uwaga Kurka, że wydrukował w „Wiadomościach” fragment powieści, nie jest decydująca; pisarz określał przecież jako powieść również reportaż *Mount Everest*). Założenie, że to reportaż poprzedził beletrystykę, pozwoli zaobserwować, na czym polegało literackie opracowanie faktu. Opublikowany w „Wiadomościach Literackich” tekst jest skomponowany w następujący sposób: po przedstawieniu miejscowości (Naprawa, Jordanów) i tubylców oraz wskazaniu problemu (epidemia grypy, fatalne warunki bytowe) Kurek wprowadza trzy wyróżnione za pomocą śródtytułów obrazki pokazujące los konkretnych osób – żebraczki Terezy, Maryny, Agnieszki i tytułowego bohatera, Frania (personalizacja). W wydaniu książkowym te obrazujące nędzę i bezsensowne śmierci historie weszły w skład rozdziałów XIV (*Balsam kapucyński nie pomaga*) i XI¹¹⁰. Reportaż został wprowadzony w beletrystykę niemal bez zmian; zastosowano nieliczne skróty, aktualizacje, uzupełnienia, różnice w ortografii związane były ze zmianami normy, m.in. pojawił się inny podział na akapity¹¹¹. Zasadnicza różnica polega na tym, że w przypadku publikacji prasowej zawarty został pakt faktograficzny (nadtytuł jasno wskazuje na reportaż). W wersji powieściowej natomiast Kurek zatroszczył się o „beletrystyczną anegdotę” – i to właśnie taki fragment wybrał do publikacji w miesięczniku „Droga”, oznaczony już jako wyimek z powieści, nie reportaż¹¹².

Opowieść o epidemii grypy prowadzą fikcyjni bohaterowie, krakowscy intelektualiści – Andrzej Głaz, Hanka Nagórska i Zygmunt Szczepaniak, młodzi wykształceni, „którym ojczyzna nie dała stanowisk” (ten motyw powróci w późniejszej powieści Kurka *Młodości, śpiewaj!*). Autor dodał wątki romansowe. Perypetie trójki bohaterów przeplatane są wydzielonymi akapitami wprowadzającymi

¹⁰⁸ „Wiadomości Literackie” 1933, nr 14, s. 1.

¹⁰⁹ Za książkę nie mógł zostać uhonorowany, bo przekroczył wskazaną w regulaminie granicę wieku – 30 lat.

¹¹⁰ Opieram się na wydaniu czwartym powieści.

¹¹¹ W reportażu prasowym Kurek pisze, że w Jordanowie jest kilkadziesiąt domów, w książce prostuje: „Kilkaset małych domków. Nie tak dawno było ich kilkadziesiąt” (tenże, *Grypa szaleje w Naprawie*, Warszawa 1947, s. 31).

¹¹² Tenże, *Grypa szaleje w Naprawie. Fragment powieści*, „Droga” 1934, nr 11, s. 1003–1014.

bohaterów pobocznych. Tło – przedstawienie miejscowości oraz scenki-obrazki pokazujące poprzez dziennikarską anegdotę sytuację mieszkańców i lokalny koloryt, np. w scenie trzebień baranów – jest faktograficzne. Oprócz opisów Kurek stosuje reportażowe wstawki oparte np. na liczbowym zestawieniu i paralelizmie składniowym:

Niektórzy chłopci nie wiedzą, że cesarz Franciszek Józef umarł, że już nie są podlegli Austrii, ale wszyscy wierzą w rewolucję, która jakoby już trwa. Jedna czwarta część wsi nie jechała nigdy w życiu kolejną. Pół wsi nie piło nigdy kawy ani herbaty, a trzy czwarte nie wydalało się w promieniu dziesięciu kilometrów od wsi. Nikt tam prawie nie zna wynalazku cukru. Raz na rok niektórzy pozwalają sobie na szczyptę sacharyny¹¹³.

Monografistka Kurka Elżbieta Cichła-Czarniawska dostrzega w jego powieści „technikę dziennikarską czy reportażową”, przejawiającą się w kompozycji wieloplanowej (wynikającą z cech, o których wspomniałam powyżej – połączenia faktu z wątkami fikcyjnymi), konstrukcji mozaikowej i autonomiczności poszczególnych fragmentów tekstu (co dobrze pokazuje *casus* zmontowania z powieści reportażu lub wmontowania reportażu w powieść). Spostrzegając, że powieść „z rzeczywistości wyrasta, a realia są budulcem, podniesionym do rangi »kamyczków« w mozaice”¹¹⁴, badaczka nakierowuje na zagadnienie kompozycji mozaikowej reportażu, o której pisał Melchior Wańkowicz¹¹⁵. Poszerzanie konwencji gatunku polega tu na wykorzystaniu chwytów charakterystycznych dla tekstów beletrystycznych, „równouprawnieniu doznań z dokumentacją”, a także operowaniu uogólnieniem. Co ciekawe, również w przypadku omawianej tu powieści doszukiwano się epatowania sensacją. Jeden z recenzentów krytykował: „[T]o chyba sensacyjny artykuł dziennikarski”¹¹⁶. Na marginesie warto podkreślić, że powieść Kurka odczytywano jak dokument. Jan Płaskoń po ponad półwieczu¹¹⁷ podążył tropem autora, odnajdując w *Naprawie* osoby, które pamiętają epidemię grypy i opublikowanie powieści o wsi. Potwierdził, że autor zamieścił w niej autentyczne nazwiska

¹¹³ J. Kurek, *Grypa szaleje w Naprawie*, s. 8.

¹¹⁴ E. Cichła-Czarniawska, „Heretyk awangardy” – Jalu Kurek, s. 82.

¹¹⁵ W *Od Stołpców po Kair* M. Wańkowicz porównuje reportażystę do mozaikarza, beletrystę natomiast do malarza („Pierwszy rozetrze sobie na palecie taki syntetyczny kolor, jaki chce, a reportażysta bierze kolor wprost z tubki. Albo ściślej – układa mozaikę faktologiczną. [...] Odrzucanie kamyczków... Otóż właśnie w tym cała dyscyplina reportażu [...]” (tenże, *O poszerzenie konwencji reportażu*, [w:] tegoż, *Dzieje rodziny Korzeniewskich, Drogą do Urzędowa, Reportaże z Wołynia, Od Stołpców po Kair*, Warszawa 2010, s. 528–529; również w: tenże, *Karafka La Fontaine’a*, t. 1, Warszawa 2010, s. 166–203).

¹¹⁶ J. Kurek, *Mój Kraków*, s. 251.

¹¹⁷ J. Płaskoń, *Historia pewnej grypy*, „Sycyna” 1997, nr 6, s. 6–7.

i szczegóły topograficzne, odnajdując np. dom pod numerem 89, w którym mieszkał Wojciech Panek i w którym wybuchła epidemia¹¹⁸. A jednak, w odróżnieniu od reportażu o wyprawie na Mount Everest, w tym przypadku Kurek miał świadomość literackości tekstu. Wprawdzie na łamach „Wiadomości Literackich” wyjaśniał: „Mówię słowa prawdy społecznej bez patosu, cikliwości czy doktrynerstwa. Prawda ta sublimuje się niepostrzeżenie z nagich faktów”, dodając jednak: „Nie odtwarzam, lecz tworzę. Mylą się w sposób kompromitujący ci, którzy nazywają »Grypę« reportażem, złudzeni dokumentalną prawdą zawartych w niej obrazów [...]”. Pisarz komponuje artystycznie¹¹⁹.

Podobny jak w przypadku powieści *Grypa szaleje w Naprawie* jest zamysł twórczy kolejnej powieści Kurka – *Woda wyżej*¹²⁰. To literackie opracowanie powodzi, która przetoczyła się przez Małopolskę i Podhale w 1934 roku¹²¹. 18 lipca na pierwszej stronie „Ilustrowany Kurier Codzienny” donosił: *Katastrofa powodzi w Małopolsce!*¹²². Codziennie do końca lipca dziennik informował o kolejnych ofiarach i zniszczeniach. Kurek był wówczas korespondentem „IKC”, ale trudno ustalić, co pisał – dziennik publikował teksty składające się na ogół z krótkich wzmianek lub notatek-doniesień korespondentów oraz depeš PAT. Notki nie były podpisywane imieniem i nazwiskiem, a Kurek posługiwał się wieloma skrótami¹²³. Niektóre relacje opatrzone były wyłącznie adnotacją: „Od naszego specjalnego wysłannika”, inne pisano zbiorowo, w formule „od redakcji”, w pierwszej osobie liczby mnogiej (np. *Ekspedycja powietrzna „I.K.C.” do terenów objętych powodzią*¹²⁴). Wiadomo jednak, że uczestniczył w gorączce sprawozdawczej – 25 lipca opublikował na łamach „IKC” felieton *Małopolska we łzach*, w którym

¹¹⁸ Żona Kurka opowiadała, że po kolejnej publikacji powieści odwiedziła ją sąsiadka ze słowami: „Ja się domagam, żeby napisała pani do gazet sprostowanie, że nikt z mojej rodziny nie chodził do innych po osoloną wodę na ziemniaki, bo my mieli swoją wodę” (tamże).

¹¹⁹ J. Kurek, *Wiersze dla parobków, czyli co słyhać w Naprawie. Mój pierwszy i ostatni głos na ten temat*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 20, s. 6.

¹²⁰ Gazetowy tytuł powieści spodobał się dziennikarzom. „[...] często gęsto spotykam go na szpaltach prasy w mniej lub więcej szczęśliwych zastosowaniach. Posiadam w tece całą kolekcję wycinków prasowych z przeróżnymi trawestacjami mojego tytułu” – chwalił się Kurek we wspomnieniach (J. Kurek, *Mój Kraków*, s. 222).

¹²¹ Nie tylko Kurek opracował ten temat literacko; również Marian Czuchnowski napisał poemat *Powódź i śmierć*.

¹²² „Ilustrowany Kurier Codzienny” 18.07.1934.

¹²³ Podawane są następujące pseudonimy i kryptonimy pisarza: J. K., (fam), (J. S.), (j. ile), Jal., jaL K.f (jk), f jotka, (m), (maf), mafarka, (rucz), Franciszek Ruczaj, Jan Skowron (zob. *Pisarze ziemi krakowskiej*, oprac. E. Szary, Kraków 1976, s. 97; E. Cichla-Czarniawska, *Heretyk awangardy* – *Jalu Kurek*, s. 209).

¹²⁴ *Lot nad ziemią nieszczęścia*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 20.07.1934, s. 14.

wyznaje: „W dniach potopu było mi dane oglądać nieszczęście zalanych powiatów z trzech punktów widzenia: ziemskiego, wodnego i powietrznego. [...] Osiągnąłem tragiczny przywilej dziennikarza: całkowitą wizję lokalną zniszczenia”¹²⁵.

W powieści *Woda wyżej* wykorzystał te spostrzeżenia jako faktograficzne tło. Katastrofa przedstawiana jest w postaci sprawozdania – dzień po dniu, od 15 do 30 lipca, miejsce po miejscu, aż nadto drobiazgowo, na co narzekali recenzenci („Sucha relacja powodziowa z gazety” – konstatował jeden z nich). Jeśli jednak porównamy ją z prekursorskim wobec tego typu relacji tekstem – opublikowanym w 1722 roku *Dziennikiem roku zarazy* Defoe – widać różnicę. Fabularyzowany raport na temat epidemii dżumy, która zdziesiątkowała ludność Londynu w 1665 roku, oparty został na źródłach, a beznamietne chronologiczne sprawozdanie uzupełniono o tabele zestawiające rosnące liczby ofiar. W powieści Kurka też pojawiają się raporty (np. lista ofiar śmiertelnych) czy depesze radiotelegraficzne. Kronikarskie, drobiazgowo przedstawienie powodzi wsparte zostało jednak o historię fikcyjną z intencją publicystyczną. Bohaterem prowadzącym jest podchorąży Leon Makara, zmobilizowany do akcji przeciwpowodziowej. Ukazując jego dylematy, Kurek wypowiedział się ostro przeciwko militaryzmowi i skrytykował dyscyplinę koszarową (stąd takie opinie auktorialnego narratora jak: „To systematycznie, mądrze obmyślana, celowa szkoła niwelacji charakteru i otepiania człowieka”¹²⁶). *Woda wyżej* to zatem reporterskie tło, ale na pierwszym planie pozostają człowiek i jego duchowe rozterki. W odróżnieniu od powieści *Grypa szaleje w Naprawie*, bogatej w wątki romansowe i erotyczne (co spowodowało, że recenzenci oskarżali autora o szerzenie pornografii), w kolejnej powieści pisarz postanowił zrezygnować ze schematu popularnego. „Nawet celowo fabułę jej [powieści – I.A.-B.] wyprałem chemicznie z romansu, aby nie odrywać uwagi czytelnika od sprawy ideowej”¹²⁷ – objaśniał. Dla Wacława Kubackiego był to argument przeciwko zaliczaniu tekstu do literatury. Krytyk konkludował: „[To] materiał opisowo-reportażowy, który trudno nazwać powieścią”¹²⁸.

*

Lekceważącą etykietą „powieść dziennikarska” opatrywane były powieści naturalistyczne i neonaturalistyczne, łączące reporterską metodę gromadzenia informacji z fascynacją egzotykiem, przy czym w odbiorze nader często redu-

¹²⁵ J. Kurek, *Małopolska we łzach*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 25.07.1934, s. 2–3.

¹²⁶ Tenże, *Woda wyżej*, Kraków 1976, s. 183.

¹²⁷ Tenże, *Mój Kraków*, s. 255.

¹²⁸ W. Kubacki, „*Grypa szaleje w Naprawie*”, [w:] tegoż, *Lata terminowania...*, s. 60–62; szkic z 1935 roku.

kowane do „wąskiego pojęcia naturalizmu jako etycznego i estetycznego skandalu”, której tekstowymi wykładnikami są „drastyczność sytuacji i jaskrawość obrazów”¹²⁹. W Polsce wzorec ten sprowadzał się do podążania szlakiem Emila Zoli¹³⁰. Technika naturalistyczna miała być etnografią ówczesnego świata, ufundowaną na uświadomionej konieczności odrzucenia przed-sądów i konwencji oraz potrzeby analizowania faktów społecznych. Przypomnijmy, że inspiracji do koncepcji powieści eksperymentalnej¹³¹ i dokumentu ludzkiego¹³² dostarczył Zoli nie tylko Hipolit Taine, lecz również Claude Bernard, odkrywca homeostazy i propagator medycyny eksperymentalnej, np. doświadczeń na zwierzętach (stąd medyczna metaforyka w opisie powieściopisarza analityka który „wkłada białe fartuch anatoma i poddaje sekcji zwierzę ludzkie”¹³³). Z obserwacji, wywiadów, ankiet i lektur powstawał plan powieści; ważnym elementem studium była dziennikarska kronika¹³⁴. Dokument ludzki poprzedzał tekst literacki, a za elementy twórcze Zola uważał sformułowanie hipotezy i właśnie obserwację – np. przygotowując się do napisania *Bestii ludzkiej*, przeanalizował dwie sprawy sądowe

¹²⁹ T. Bujnicki, „Szkice węglem” Sienkiewicza, s. 45.

¹³⁰ Przypomnijmy, że Zola był czynnym dziennikarzem, który przeszedł drogę od krytyki literackiej do publicystyki politycznej (założył gazetę „La Marseillaise”), najbardziej kojarzonym z ostrą wypowiedzią w sprawie Dreyfusa, w której ostrzegał przed antysemityzmem: *Oskarżam! – J'accuse!*, „L'Aurore” 13.01.1898; niektórzy badacze dostrzegają w jego umiejętności literackiego pisania na różne tematy konsekwencję dziennikarskiej elastyczności. Kiedy chwalać *W matni*, Gustave Flaubert wytknął Zoli dbałość o rozgłos, ten odpowiedział, że jest i pisarzem, i dziennikarzem i że oba aspekty jego osobowości domagają się ekspresji – podaje za: A. Wilson, *Les Rougon-Macquart: The Form of Expression*, [w:] *Emile Zola*, ed. H. Bloom, Philadelphia 2004, s. 3; Angus Wilson wyprowadza to upodobanie z wyrobionej w trakcie pracy dziennikarskiej umiejętności konstruowania sensacyjnych leadów prasowych.

¹³¹ Sformułowanej w manifestie z 1889 roku.

¹³² W *Les Romanciers naturalistes*, za Edmondem de Goncourtem.

¹³³ Fragment recenzji Zoli z powieści Hektora Malota *Victimes d'Amour* z „Le Figaro”, 18.12.1866, cyt. za: H. Suwała, *Emil Zola*, Warszawa 1968, s. 77.

¹³⁴ Zirytowany powtarzaniem banałów o badaniach Zoli, Henri Mitterand dokonał przeglądu notatek z terenu „maniaka fizek”, drobniawczo analizując archiwa powieści, zob. H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 1 (85), s. 188–197. Na przykład: „A kiedy 15 kwietnia 1889 Zola odbywa na pomoście lokomotywy trasę z Paryża do Mantes i z powrotem, to nie mniej skrupulatnie odnotowuje wszystko, co widzi, wszystko, co słyszy, wszystko, co pojmuję, w sumie 29 stron przedstawiających kolejno mechanizm lokomotywy, sposoby kierowania maszyną, zalety dobrego maszynisty, zwyczaje maszynistów i palaczy, dygotanie lokomotywy w ruchu, oszołomienie wstrząsami i wiatrem, nie znana dotąd perspektywę toru, huk mijanych pociągów, wrażenia nocy, itd. Cel tego reportażu jest oczywisty; potrafić opisać pociąg w biegu z perspektywy kolejarza” (s. 190).

dotyczące zabójstwa w pociągu, przeczytał dwie prace naukowe o liniach kolejowych we Francji, zebrał w teczce notatki prasowe, a wreszcie wybrał się na wycieczkę lokomotywą do Paryża¹³⁵. W *Lourdes*, pierwszej części trylogii *Trzy miasta* (nazwanej właśnie tak, a nie np. „Trzy powieści”!), Zola pokazał transformację, jakiej ulega miasteczko padające ofiarą medyczno-religijnej turystyki, a także proces komercjalizacji cudów w wieku sceptycyzmu. Był na miejscu, spędził czas z pielgrzymami, a repozytorium dotkniętych różnymi ułomnościami „bestii” zaczerpnął z obserwacji. Powieść wywołała wielki szum medialny¹³⁶, znalazła się na indeksie watykańskim, ale w konsekwencji dyrektywa Piusa X nakazała przeprowadzanie badań cudów, tak jak przypadków kwalifikowanych do beatyfikacji. Wielokrotnie oskarżany o kłamstwa, Zola osiągnął zamierzony efekt, jak *muckraker*-naturalista Upton Sinclair po publikacji *Grzędzawiska* (1906)¹³⁷. Na marginesie – i dziś zdarzają się badania biorące pod lupę walor dokumentalny powieści Zoli, w tym *Lourdes*¹³⁸.

Rola autora przyrównana została do sytuacji przeprowadzającego doświadczenie naukowca, umieszczającego wykreowane przez siebie (ale wypreparowane na podstawie obserwacji) postaci w konkretnych środowiskach społecznych, by, jak pod lupą, sprawdzić ich zachowania i motywacje. W Zolowskim *roman expérimental*

pisarz jest obserwatorem i eksperymentatorem jednocześnie. Obserwator–pisarz podaje fakty takie, jakie zaobserwował, stwarza punkt wyjścia, ustala solidny teren, po którym poruszać się będą postacie i na którym rozwijać się będą zjawiska. Później pojawia się eksperymentator i organizuje doświadczenie, to znaczy wprowadza w ruch postacie w jakiejś określonej historii, by pokazać, że następstwo faktów będzie w niej takie, jakiego wymaga determinizm zjawisk, które poddane zostały badaniu. Prawie zawsze jest to doświadczenie [...]”¹³⁹.

¹³⁵ Jak podaje Danuta Knysz-Rudzka za Henrim Guilleminem.

¹³⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracje Emilem Zolą*, Wrocław 1974, s. 167.

¹³⁷ *Grzędzawisko* (przeł. A. Niemojewski, pierwsze polskie wydanie wyszło pod tytułem *Bagno*), w oryginale *The Jungle*, to powieść o nieprawidłowościach panujących w chicagowskim przemyśle mięsnym, w epicentrum industrializacji. Sinclair przedstawia je z perspektywy fikcyjnego litewskiego imigranta i jego rodziny, ale materiał reporterski pisarz zebrał, zatrudniając się na siedem tygodni w różnych firmach pakujących mięso. Rozgłos, jaki zapewnił Sinclair tematowi swoją publikacją, przyczynił się do wprowadzenia w 1906 roku Pure Food and Drug Act, poprawiającego warunki w rzeźniach.

¹³⁸ S. El Kettani, *Vérité et aléas du document dans Lourdes* (autor krytykuje obserwacje Zoli, wytykając pisarzowi, że nie dotarł do policyjnych raportów czy konsultacji lekarskich, a więc nie dotrzymał obowiązku weryfikacji).

¹³⁹ J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm*, Warszawa 1971, s. 182.

„Efekt Zoli”, czyli twórcza recepcja i adaptacja naturalizmu z promowaną przez Zolę „metodą etnograficzną”¹⁴⁰ zapewniającą „najrzetelniejszy mimetyzm”¹⁴¹, był istotnym momentem rozwoju polskiej powieści dziennikarskiej, choć w Polsce – jak dowodzi Danuta Knysz-Rudzka – przejęto raczej określoną tradycję prozy społecznej, w której, na co wskazywał Jan Detko, biologizm służy bardziej za turpistyczny sztafaż¹⁴², niż jest konsekwencją inspiracji filozoficznych (zresztą teoria samego Zoli rozmięła się często z jego literacką praktyką). Wypowiedzi programowych pisarza nie przetłumaczono; znane były Polakom z omówień Antoniego Sygietyńskiego. Kontynuatorzy redukowali jego myśli do pseudonaukowej socjologii człowieka. Przede wszystkim jednak inspiracje jego praktyką pisarską sprowadzały się do metody zbierania materiałów; neonaturalistyczny populizm bywał po prostu chłopomanią¹⁴³.

Chciałabym zwrócić w tym miejscu uwagę na to, że powieść dziennikarska bywa **powieścią etnograficzną** – w takim rozumieniu, w jakim zdefiniowali ten gatunek Bartłomiej Walczak i podążająca jego tropem Eugenia Prokop-Janiec¹⁴⁴. Walczak sprowadza pojęcie do „literackiej fikcji czerpiącej z wiedzy antropologicznej”¹⁴⁵, w rekonstruującym ujęciu Prokop-Janiec podkreślona została „obecność [w powieści – I.A.-B.] bogatej informacji kulturowej”¹⁴⁶:

¹⁴⁰ Historycy literatury często szafują określeniem „metoda etnograficzna”, na co zwraca uwagę Łukasz Afeltowicz: „Często nadużywa się określenia »metoda etnograficzna«, stosując je w odniesieniu do wszystkich form obserwacji praktyk w naturalnym otoczeniu. Tymczasem opanowanie warsztatu etnograficznego wymaga porównywalnych nakładów pracy i nie mniej czasochłonnego treningu, co stawanie się biologiem lub fizykiem” (Ł. Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Toruń 2012, s. 116). W repertuarze tych umiejętności mieści się m.in. możliwość „utrzymania równowagi między perspektywami konwertyty i Marsjanina”, jak to ujął Fred Davis, na którego Afeltowicz się powołuje (*The Martian and the Convert: Ontological Polarities in Social Research*, 1973).

¹⁴¹ Określenie Krystyny Jakowskiej (taż, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 61–94).

¹⁴² J. Detko, *Poprzednicy turpizmu. Estetyczna waloryzacja „brzydoty” w naturalizmie*, „Miesięcznik Literacki” 1966, z. 4, s. 34–40.

¹⁴³ D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście”*, Wrocław 1972, s. 79.

¹⁴⁴ E. Prokop-Janiec, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 541–564; też, *Literatura & etnologia*, Kraków 2019.

¹⁴⁵ B. Walczak, *Antropolog jako Inny. Od pierwszych badań terenowych do wyzwań nowoczesnej antropologii*, Warszawa 2009, s. 65 (przypis; Walczak przypisuje do tej kategorii np. *Jaguara Paula Stollera*).

¹⁴⁶ E. Prokop-Janiec, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, s. 547.

Właśnie bogactwo faktograficznych informacji – wprowadzanych przez opisy czy też inscenizowanych w postaci udratyzowanych scen – miało zapewnić powieści etnograficznej podwójny synergiczny efekt: efekt realności, efekt autentyczności i efekt etnograficznej trafności¹⁴⁷.

Jest to zatem efekt, który roboczo nazwałam hiperrealistycznym, omawiając go w poprzednim rozdziale.

O dziennikarskim uwikłaniu analizowanej przez siebie formy zmaconej Prokop-Janiec nie wspomina (m.in. dlatego, jak sądzę, że za punkt wyjścia służy jej teoria postkolonialna, idealna do analizowania kultur mniejszości – w tym wypadku np. huculskiej), a przecież odtwarzanie kulturowej rzeczywistości¹⁴⁸ Innych (bliskich lub dalekich) jest reporterską codziennością. W analizach reportażu kontekst etnograficzny jest zresztą niezmiennie obecny, w postaci np. uznania konieczności analizy punktu widzenia (Czerwińska) i uczestnictwa oraz koncepcie narracji empatycznej (Horodecka).

Do autorytetu Zoli w wywiadach, motcie *Jadą wozy z cegłą* (1935) i autobiograficznym *Zielonym lecie* 1934 (1959) odwoływali się Helena Boguszevska i Jerzy Kornacki, *spiritus movens* Zespołu Literackiego Przedmieście¹⁴⁹, interesującego również ze względu na organizację pracy, przypominającą redakcję prasową. Boguszevska przedstawiana była jako kierowniczką redakcji, a pod tworzonymi wspólnie tekstami mieli być podpisani projektodawcy, pracownicy i monterzy¹⁵⁰. Ten (motywowany lewicowymi ideałami członków grupy) pisarski kolektyw robotniczy to też echo programu Zoli¹⁵¹.

¹⁴⁷ Tamże, s. 548.

¹⁴⁸ Tamże, s. 546.

¹⁴⁹ Za głównych promotorów i teoretyków grupy można uznać Kornackiego (redaktor tygodnika „Epoka” w latach 1932–1933) i Boguszevską (współpracownica „Bluszczu” i „Kobiety Współczesnej”, w których pisywała społeczne teksty. *Świat po niewiedomości* – opublikowany w reporterskiej antologii Mariusza Szczygła – opatrywany był nazwą genologiczną „powieść”), będących duetem również w życiu prywatnym. Opublikowali wspólnie: *Jadą wozy z cegłą*, *Wisła*, *Polonez*, *Ludzie wśród ludzi*, *Las* i *Zielone lato* 1934, a także wydaną pośmiertnie rozliczeniową *Powieść pod różą*).

¹⁵⁰ K. Ptak, *Z działalności grupy literackiej „Przedmieście”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1971, z. 35, s. 135–174.

¹⁵¹ Jako cechy metody naturalistycznej Alain Pagès obok dokumentacji wymienia wielowarsztatowość i wspólnotowość, zwracając uwagę na kolektywność projektów (np. w procesie dokumentacji pomagali wolontariusze, grupową funkcję prądotwórczą miały *Wieczory medańskie*); A. Pagès, *Comment définir le naturalisme?*, [w:] *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal Unabridged edition*, eds. C. Snipes-Hoyt, R. Rossi, M.-S. Armstrong, Cambridge 2013, s. 3–21. (Pagès używa w odniesieniu do Zoli słowa *poligraphique*, mając na myśli działanie na pograniczu dziennikarstwa, pracy literackiej i teatru naturalistycznego).

Debiutująca w „Epoce”¹⁵² grupa ogłosiła wiele manifestów, w tym najbardziej znany, założycielski, pióra Jerzego Kornackiego (*Cele „Przedmieścia”*). Kornacki pisze:

Odchodzimy od biurka, zakładamy warsztat pracy „na ulicy” i – kontemplację artystyczną w czterech ścianach pokoju zamieniamy na podróż pełną rzeczywistych zdarzeń. Nudzi nas wiekuista fikcja, – reflektor naszej uwagi, naszej obserwacji, naszego talentu kierujemy na **dziko-dziewiczny, bujny i rozmaity** świat przedmieścia [podkr. – I.A.-B.]¹⁵³.

Odwołuje się on wprawdzie do pracy naukowej, ale zespołowa „metoda etnograficzna” nie różni się przecież od dziennikarskiego researchu. Służyła – jak wyjaśniali Boguszewska i Kornacki we wspomnieniowej, dialogowej książce *Zielone lato 1934* – ukazaniu „rodzaj[u] ludzki[ego] w jego specyficznej kondycji przedmieść”¹⁵⁴. Niestety, sprawozdania z wycieczek terenowych spłonęły w trakcie wojny¹⁵⁵, nie można więc przeprowadzić takiego eksperymentu, jaki zrobił Henri Mitterand, badając, jak archiwum dokumentacyjne Zoli wykorzystane zostało w powieściach¹⁵⁶. Chcącym odtworzyć *modus operandi* i tropicielom zapożyczeń z rzeczywistości pozostaje lektura wspomnień i wywiadów – na przykład o zbieraniu materiałów do *Jadą wozy z cegłą* Kornacki i Boguszewska opowiadają w dodatku do „Kuriera Codziennego” tak: „Zwiedziliśmy kilka cegielni i hut, przeszło setkę wewnątrz mieszkań rzemieślniczych, drobnokupieckich i robotniczych, nawiązaliśmy wiele niezmiernie ciekawych znajomości w tych właśnie środowiskach...”¹⁵⁷.

¹⁵² Na okładce tygodnika „Epoka” (1933, nr 32) zamieszczono *Reportaż Zespołu Literackiego Przedmieście*. Wewnątrz numeru w notatce *Nowa grupa literacka* redakcja przedstawia czytelnikowi zespół, który „ma na celu stworzenie zbiorowego warsztatu pracy literackiej i wywalczenie sobie zarówno swojej własnej metody, jak i nowych form zbiorowego tworzenia”. Jako założyciele wskazani zostali: Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki, Władysław Kowalski, Gustaw Morcinek, Kazimiera Muszałówna, Zofia Nałkowska, Adolf Rudnicki i Bruno Schulz. W tygodniku uruchomiono Dział Zespołu Literackiego „Przedmieście”.

¹⁵³ J. Kornacki, *Cele Przedmieścia*, „Epoka”, 6.08.1933, nr 45, s. 11–12.

¹⁵⁴ H. Boguszewska, J. Kornacki, *Zielone lato 1934*. O bohaterze zbiorowym prozy społecznej („TYCH ludziach”) – E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

¹⁵⁵ K. Ptak, *Z działalności grupy literackiej „Przedmieście”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1975, z. 6.

¹⁵⁶ Mitterand pisze o manii fiszek, z powodu której wyśmiewano Zolę, ale – na przekór literaturoznawczym banalom – konstatuje: „Powieść Zoli wcale nie daje się łatwiej wyjaśnić czy zinterpretować za pomocą pojęć z badań etnograficznych, dzieje się raczej coś odwrotnego: to w powieści odnajdujemy prawdziwy klucz do etnograficznego języka notatek” (tenże, *Od etnografii do fikcji literackiej*, s. 196).

¹⁵⁷ *Tam, gdzie jadą wozy z cegłą*. Wywiad z Heleną Boguszeuską i Jerzym Kornackim, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Kuriera Codziennego”) 1935, nr 10, s. 5.

Wiadomo, że postać Pawła Poratowicza, ograbionego z mieszkania inwalidy, narodziła się w głowie Kornackiego w warszawskiej cukierni Trzcńskiego, w której często przesiadywał. W *Zielonym lecie* 1934 pisze on o „budowaniu fikcji z osatków, ze strzępków cudzego życia”¹⁵⁸, co porównać można do upcyclingu. W sklepiu pani Szymańskiej pisarze podpatrzyli natomiast „krzyw[ą] »brania na książeczkę«” w miarę przeciągania się strajku i wzrostu bezrobocia”¹⁵⁹. Napis na stojącej w restauracji szafie grającej – „Atlantis” – pożyczszy sobie Boguszewska do powieści *Za zielonym wałem* (1935), a szyld „Drewniane głosy” zainspiruje ją na moment do napisania innej fabuły – o twórcach drewnianych organów – która jednak nigdy nie powstanie. Te faktograficzne drobiazgi nie mają dla czytelnika znaczenia; świadomość ich istnienia jest ważna dla autorów jako środek wypracowywania metody. Istotne jest natomiast odniesienie do kryzysu, faszyzującego się społeczeństwa, a przede wszystkim strajków robotniczych. Jeden z bohaterów *Jadą wozy z cegłą* ginie zastrzelony przez policjanta, gdy na kominie cegielni wywiesza czerwoną flagę. W *Czerwonych węzłach* łódzka rodzina tkaczy przygarnia córkę strajkujących śląskich hutników (łódzkie włókieniarce Boguszewska opisała zresztą w reportażu, który wszedł w skład pierwszego zbioru *Przedmieścia*). To te duże robotnicze zdarzenia stają się referentami dla czytelnika.

Dziś taka formuła dokumentu ludzkiego byłaby archaiczna, naukowość zostałaby zakwestionowana, a autor posądzony w najlepszym razie o paseizm, w najgorszym – o przyjmowanie postawy uprzywilejowanej i uleganie szkodliwym przed-sądom. Opisywana przez Mitteranda fiszkowa (i, dodajmy, turystyczna jednak) metoda nie przeszła próby czasu. Po zwrocie performatywnym w naukach społecznych eksperymenty realizowane są jednostkowo i egocentrycznie (również w postaci autoetnografii) jako *action research*¹⁶⁰. Szczególnie interesujące dla zajmującego mnie tematu są zjawiska z pogranicza sztuki i antropologii, których badaniem zajmuje się Tomasz Rakowski. Badacz pisze:

Jest to [...] sytuacja, kiedy wiedza jest wytwarzana w eksperymencie, poza reprezentacjami procesów i zdarzeń społecznych; jest ona bardziej już formą **wywoływania możliwych, złożonych światów** i jak niegdyś składała się z literackich

¹⁵⁸ H. Boguszewska, J. Kornacki, *Zielone lato* 1934, Warszawa 1959, s. 175.

¹⁵⁹ Tamże, s. 186.

¹⁶⁰ P. Reason, W. Torbet, *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*, przeł. M. Lavergne, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębnik, Wrocław 2010; zob. też A. Skórzyńska, *Kto potrzebuje współ-badań? (Participatory) action research jako projekt emancypacji (intelektualistów)*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2; oraz T.R. Schatzki, K. Knorr-Cetina, E. von Savigny, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London–New York 2001.

eksperymentów, tak teraz coraz bardziej składa się z **montowanej, wytwarzanej** i pobudzanej interakcji, relacji, kultur [podkr. – I. A.-B.]¹⁶¹.

Nowym paradygmatem badań społecznych jest współodczuwanie¹⁶², do którego dąży się nie tylko poprzez prowadzenie badań uczestniczących, ale również przez to, że „wspólnie z badanymi podmiotami wytwarza się taki opis sytuacji, który będzie głosem politycznym i zaangażowanym, co więcej, czyni się często rozmówców współautorami tekstu”¹⁶³. To konsekwencja zwrotu performatywnego¹⁶⁴, którego artystyczne efekty również bywają lokowane pomiędzy sensacyjnością a interwencją. Erika Fischer-Lichte pokazuje w *Estetyce performatywności*, w jaki sposób odbiorca angażowany jest w sztuce współczesnej, co prowadzi do zacierania granicy między widzem a wykonawcą. Form prekursorskich szuka m.in. w widowiskach jarmarcznych, w których również eksponowano przekraczanie, „demonstracj[ę] niecodziennych cielesnych i umysłowych możliwości, które zapierają widzom dech w piersiach i wprawiają w podziw”, np. połykanie ognia czy miecza

¹⁶¹ T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 101.

¹⁶² D. Ogrodzka, T. Rakowski, E. Rossal, *Odsłonić nowe pola kultury. Projekt etnografii twórczej i otwierającej*, „Kultura i Rozwój” 2017, nr 3 (4), s. 89–112. Geertzowski gesty opis autorzy zastępują **gestym uczestnictwem**. Zob. również: *Etnografia/ animacja/ sztuka. Nerozpoznane wymiary rozwoju kulturowego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013.

¹⁶³ T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne*, s. 99.

¹⁶⁴ „Performens” stał się pojęciem workiem, w który upycha się nie tylko działania artystyczne (rozwój sztuk performatywnych w latach 60. XX wieku), ale i rytuały, gry, style działalności politycznej czy tożsamości – rozmaite przejawy aktywności w życiu codziennym, na co zwracają uwagę redaktorki tomu *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013. Interesujące w kontekście tematu tej książki i hipotezy, że reporter bywa performerem, są dla mnie spostrzeżenia Ewy Bał, wskazującej na performatyczne zawieszenie ontologicznej różnicy pomiędzy działaniem na serio i na niby, zawieszeniu opozycji prawda–fałsz. Victor Turner (tenże, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu*, [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 151) wskazuje na etymologię słowa *performance*: fr. *par* (całkowicie) oraz *fournir* (dostarczać), interpretując to działanie jako „kompletowanie doświadczenia”; co ciekawe, źródłosłów nazwy gatunkowej *reportage* to „donosić”. Za Jackiem Wachowskim (tenże, *Performans*, Gdańsk 2010) za warunki *sine qua non* postrzegania działalności reportera w kategoriach performensu przyjmuje: wyeksponowanie działań, zaadresowanie ich do określonej publiczności, wpisanie w konwencję występu i istnienie publiczności (aktywnej lub pasywnej). Komentarza wymaga „wpisanie w rozpoznawalną konwencję”; ten aspekt performatywnej działalności reporterskiej aktualizowany jest już na etapie pisania reportażu (sprawozdania z performansu).

albo przebijanie języka igłami¹⁶⁵. Szczególnie inspirujący jest projekt etnografii performatywnej w rozumieniu Bryanta Keitha Alexandra, sprowadzający się do scenicznie zaaranżowanego odgrywania sytuacji zapisanych w notatkach z badań terenowych¹⁶⁶. Te mozaikowe kreatywne projekty badawcze budzą niepokój, bywają porównywane do metodologicznego hyde parku¹⁶⁷.

Uwzględnienie takiego kontekstu pozwala rzucić nowe światło na formułę **reportażu wcieleniowego** (w którym następuje przesunięcie punktu ciężkości z tekstu na wydarzenie) **w jego odmianie społecznej**. Spróbuję pokazać, że kreowanie parateatralnych sytuacji jako rodzaj artystycznej interwencji może być uważane za współczesną odmianę dokumentu ludzkiego. Zolowski typ badawczy oglądacza-podglądacza, jak to ujął Philippe Hamon¹⁶⁸, zastępuje **podglądacza-podszrywacza**. O graniu w rasę, pleć, klasę i „religię” piszę w rozdziale siódmym; w tym miejscu chciałabym pokazać inny przykład tej metody eksperymentowania na samym sobie: kwalifikowany jako reportaż fabularny *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem* (2012) Izabeli Meyzy i Wojciecha Szablowskiego, reporterskiego małżeństwa (w momencie jego wydania ten ostatni był już autorem docenionego reportażu o Alim Ağcy *Zabójca z miasta moreli*, a Meyza – antropolożka – współpracowała m.in. ze „Zwierciadłem”). Zadaniem, które postawili przed sobą, było odegranie codziennego życia w PRL-u w realiach XXI wieku, konfrontacja z otoczeniem i – w rezultacie – próba odpowiedzi na pytanie o to, „jaką cenę płaci[my] za ten [n]asz kapitalizm”¹⁶⁹. Eksperyment trwał pół roku, a jego podstawowym elementem było kreowanie alternatywnego „ja”, mającego organizować narrację dziennikarską – „ja”, które zachowuje się i wygląda jak Polak/Polka w 1981 roku. Tworząc symulację, Szablowski i Meyza przemodelowali za pomocą rekwizytów również najbliższe otoczenie, zastępując laptopa maszyną do pisania, komórkę – telefonem z tarczą, Ikeowskie meble – wyrobami Zakładów Produkcji Mebli w Wyszku, chilijskie wino – wódką, a Jerzego Pilcha – Romanem Bratnym. Osoby chcące się skontaktować z Szablowskim musiały pisać listy do dziennikarza „Wyborczej”. Zanurzanie w fikcjonalny świat odbyło

¹⁶⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2008, s. 16.

¹⁶⁶ B.K. Alexander, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, przeł. Ł. Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Warszawa 2009, s. 581.

¹⁶⁷ M. Pryszmont-Ciesielska, *Metodologiczny Hyde Park i kryzys badacza. Kulisy badań inspirowanych sztuką i performansem*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2016, nr 3 (75), s. 155–165.

¹⁶⁸ Za: H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, s. 190.

¹⁶⁹ Takie pytanie zadał Szablowskiemu Kubańczyk w trakcie pobytu w okolicach Hawany, dokąd reportera wysłała „Gazeta Wyborcza”, podejrzewając rychłą śmierć Fidela Castro.

się na poziomie zmysłowym również przez kulinaria – w jadłospisie reporterów smalec ze świni zastąpił oliwę z oliwek. „Mamy nie swoje mieszkanie, nie swoje ubranie i nie swoje życie i **sprawdzamy**, czy da się **odtworzyć** PRL [podkr. – I.A.-B.]”¹⁷⁰.



Il. 10–12. Izabela Meyza i Witold Szablowski, *Nasz mały PRL*

Fot. Anna Bedyńska

Autotematyzm jest cechą *sine qua non* reportaży wcieleniowych, które można nazwać metareportażami (co jest zbieżne z metodologiczną refleksyjnością etnograficzną, o której pisze Afeltowicz). W *Naszym małym PRL-u* Meyza i Szablowski nie tylko opisują proces przygotowania do eksperymentu, ale też problematyzują zasadność posługiwania się metodą, m.in. podając wątpliwości osób, z którymi konsultują pomysł na reportaż. Cytują np. następujące pytanie: „I nie będziecie ściemniać? [...] Przecież nikt nie kontroluje, czy nie używacie komórki i laptopa”¹⁷¹, jakby jego autor nie zauważył, że wprowadzanie fikcji na poziomie fabularnym jest problemem wtórnym. To, że – o czym autorzy informują

¹⁷⁰ I. Meyza, W. Szablowski, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*, Kraków 2012, s. 16.

¹⁷¹ Tamże, s. 44.

w przypisie – niektórzy bohaterowie są fikcyjni (są tzw. postaciami syntetycznymi, których wprowadzanie do reportażu aprobował Melchior Wańkowicz) nie ma większego znaczenia, bo cała rzeczywista sytuacja wyjściowa została **zaaranżowana**. Reporterską opowieść inicjuje opis komputerowej symulacji¹⁷², zainspirowany popularną wówczas grą *The Sims* (to chwyt tematyzowania symulacji, ale też zabieg zawiązujący akcję – autorzy-bohaterowie wracają przecież do PRL, w którym nie było rzeczywistości wirtualnej):

Stoją w samych majtkach, widzimy ich jak na ekranie komputera, z boku, gdy się obracają wokół własnej osi. I mimo, że ten facet i kobieta to my sami, **lepimy im nową tożsamość** [podkr. – I.A.-B.].

Najpierw on. Gacie mu zmieniamy. Nie ma bokerek. Nie ma wrzynających się w tyłek slippek. [...] Są tylko gacie non-iron, tylko białe, pocące się, w jednym rozmiarze, w jednym fasonie, z tekturową metką informującą, że wyprodukowała je spółdzielnia inwalidów, w mieście takim a takim trzydzieści lat temu.

Wkładamy mu te gacie.

Potem dżinsy mu wkładamy. Ale nie wranglery, levisy czy inne tego typu. Marmurki mu zakładamy, przywiezione z Turcji w wielkim worze. [...] Pod kurtkę koszulę mu wkładamy, też non-iron, niech się poci. A zabieramy dezodoranty i ulubione jego żele: do golenia, po goleniu, pod pachę, do kąpieli – wszystko mu zabieramy i zostawiamy szare mydło i wodę kolońską BRUTAL. [...] I niech ma rudy wąs, niech się czuje mężczyzną, niech patrzy sobie rano w lustro i myśli o Wałęsie, Piłsudskim, o Janie III Sobieskim [...] ¹⁷³.

Z przeprowadzonej w ten sposób autokreacji czy – używając określenia Marca de Marinisa – samotransformacji¹⁷⁴ (służą jej przebranie oraz zmiana nawyków

¹⁷² Takie performersko-reporterskie eksperymenty bliskie są strategiom rozszerzonego dziennikarstwa, w których wykorzystywana jest wirtualna rzeczywistość. Przykładem może być film dokumentalny Nonny de la Peñi *Hunger in Los Angeles* (2002), wpisująca się w nurt immersyjnego dziennikarstwa, ale w innym znaczeniu niż to, które prezentuję w tej książce. Autorka rekonstruuje prawdziwe zdarzenie w środowisku VR, oferując uczestnikom punkt widzenia świadka (stojący w kolejce pod bankiem żywności w Los Angeles mężczyzna upada, prawdopodobnie zapada w śpiączkę cukrzycową; zanurzeni w wirtualnym świecie odbiorcy są zmuszeni do reakcji; zdaniem autorki tego typu prace aktywują empatię). *Virtual reality film* Peñi można obejrzeć w internecie: https://www.youtube.com/watch?v=vwXPP_0Ofzc [dostęp: 1.11.2019].

¹⁷³ I. Meyza, W. Szablowski, *Nasz mały PRL*, s. 11–12.

¹⁷⁴ Samotransformacja sprawia, że „ciało staje się [...] nie tylko podmiotem czynności, ale także jej przedmiotem, nośnikiem znaczeń; samotransformacja, tak jak manipulacja własnym ciałem, jest przy tym okrutna, bolesna lub nieodwracalna, łącznie z przypadkami skrajnymi” – pisze de Marinis (tenże, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, przeł. E. Bał, [w:] *Performans, performatywność, performer*, s. 37).

higienicznych – np. Meyza nie goli nóg) wynika wiele *qui pro quo*, wywoływanych przez autorów w ciągu komicznych aranżowanych sytuacji, takich jak próby zrealizowania kartki na wołowe z kością, wymiany w skupie makulatury gazet na papier toaletowy, naprawy wirnikowej frani, znalezienia części do malucha, wymiany historyjki z gumy Donald na puszkę po zachodnim piwie.

– Co dziś rzucili? – pytamy uprzejmie w sklepie mięsnym na warszawskiej Pradze. Sklepowa mierzy nas wzrokiem. Stoi przed nią dziwak z wąsem, kobieta z trwałą i dwuletnie dziecko, któremu spod ubrania wystaje tetrowa pielucha.

– Epoka się wam nie pomyliła? – pyta zaczepnie¹⁷⁵.

Pytanie o to, jak dalece udało się Meyzie i Szablowskiemu mentalnie przemieścić się do PRL-u, jest chybione, czego świadomość mają sami autorzy („Może posunęliśmy się krok dalej niż kolekcjonerzy socjalistycznych gadżetów, ale do tego, co ludzie mieli wtedy w głowach, wciąż mamy bardzo daleko”¹⁷⁶). Celem eksperymentu nie jest powrót do przeszłości, ale diagnozowanie teraźniejszości. Obok anegdot z PRL-owskiej prasy (wydarzenia historyczne) i życia codziennego (oparte na chwycie zastępowania produktów nie do zdobycia przepisy, porady towarzyskie, wskazówki dotyczące higieny osobistej w czasie wszechobecnego braku, wspomnienia przepytywanych przez reporterów osób itp.), wpisujących książkę Szablowskiego i Meyzy w nurt histotainmentu (czy raczej reportainmentu – połączenia sprawozdania z dziennikarstwem rozrywkowym), tematyzowane są współczesne autorom próby uniezależnienia od kapitalizmu (bohaterami stają się np. freeganie, przedstawiciele spółdzielni spożywców, osiedlowi zbieracze). Clue eksperymentu stanowi opisana przez Szablowskiego scena: postanowił on spędzić półtorej godziny przed sklepem, udając kolejkowicza, ale został przegnany przez ochroniarza. Bardzo podobny eksperyment przeprowadził Jacek Hugo-Bader w *Charliem w Warszawie* (1993), o którym będę jeszcze pisać.

Wsparciem umowy nadawczo-odbiorczej i próbą dowartościowania eksperymentu jest odwołanie się autorów do kontekstu antropologicznego. Przygotowując się do wejścia w rolę, reporterzy zajrzeli do repozytorium naukowego (m.in. książek Zuzanny Grębeckiej *O potrzebie antropologii komunizmu* i Małgorzaty Mazurek *Spółczeństwa kolejki*), prasowego (jest to zatem częściowo „reportaż z reportażu”), ale przede wszystkim własnych wspomnień (niewystarczających, bo w 1981 roku byli dziećmi) oraz zasobów pamięci innych osób, z którymi

W przypadku Meyzy i Szablowskiego autoeksperyment był odwracalny, ale w rozdziale poświęconym reportażowi wcieleniowemu opisują sytuacje poważniejsze, mogące skutkować nawet utratą życia reportera (*casus* Yorama Binura, który udawał w Izraelu Palestynczyka, prowokując niebezpieczne sytuacje).

¹⁷⁵ Tamże, s. 15.

¹⁷⁶ Tamże, s. 264.

przeprowadzali wywiady. Jak można się było spodziewać, prywatne migawki z przeszłości okazały się sprzeczne, co utwierdziło autorów w przekonaniu o konieczności zastosowania perspektywy osobistej. Mottem stał się cytat: „Spojrzeć na siebie jak na Pongo i uprawiać antropologię we własnym domu”¹⁷⁷. Metodę Meyzy i Szablowskiego porównać można do **egzotyzyacji samych siebie/ auto-egzotyzyacji** (*self-othering*). Jeszcze wyraźniej jest ona widoczna w reporterskich wcieleniach, które analizuję w rozdziale siódmym, a w których odgrywanie wyobrażonych Innych (mężczyzny, Palestyńczyka, Meksykanina, włóczęgi) skutkuje korygowaniem w trakcie eksperymentu przed-sądów performerów.

Podawane przez Szablowskiego i Meyzę źródła inspiracji – *Rok biblijnego życia* A.J. Jacobsa oraz książki Barbary Ehrenreich i Güntera Wallraffa – wskazują na odniesienie do **dwóch paradygmatów dziennikarstwa performatywnego, które nazwać można sensacyjnym i interwencyjnym**. Z jednej strony jest to *shticklit* (sztuczka, *challenge*; *casus* Jacobsa, który – jak w tytule – przez rok żył „biblijnie”), z drugiej – zaangażowana formuła reportażu społecznego. Za formę prekursorską należy uznać działalność Nellie Bly, przez Wańkowicza nazywaną Joanną d’Arc reportażu.

Żeby napisać *Za grosze pracować i (nie) przeżyć*¹⁷⁸ (2001), Barbara Ehrenreich, amerykańska dziennikarka społeczna i publicystka, przez prawie 2 lata (1999–2000) zatrudniała się w hostelach, hipermarketach i restauracjach na stanowiskach kelnerki, opiekunki w domu starców, sprzedawczyni i sprzątaczk. Do podjęcia **eksperymentu** (w książce używa tego określenia wielokrotnie) skłoniła ją m.in. zaaprobowana przez Billa Clintona reforma zasiłków socjalnych (ograniczenie ich wypłacania m.in. samotnym matkom do 5 lat), a namówił wydawca magazynu „Harper’s”. Cel, jaki postawiła przed sobą, to wydobyć się z „solipsyzmu przedstawiciela klasy średniej”¹⁷⁹ i sprawdzić na własnej skórze, jak żyją nisko opłacani pracownicy niewykwalifikowani. W tym celu przedstawia się potencjalnym pracodawcom jako rozwiedziona gospodyni domowa powracająca po latach na rynek pracy. Radykalne skrócenie dystansu ma pełnić funkcję poznawczą („Gdy patrzy się na to z dystansu, może się wydawać, że ludzie, którzy z roku na rok żyją za 6–10 dolarów za godzinę, odkryli jakieś sposoby przetrwania, niezna-
ne klasie średniej. Tak jednak nie jest”¹⁸⁰). Ehrenreich często podkreśla nauko-
wość eksperymentu („staram się zachować dystans badacza”¹⁸¹), choć odwołanie do etosu przyrodnika pełni tu tylko funkcję żartobliwej metafory:

¹⁷⁷ Cytat za: A. Mencwel, *Wstęp. Wyobrażenia antropologiczne*, [w:] *Antropologia kultury Zagadnienia i wybór tekstów*, red. tenże, Warszawa 2001.

¹⁷⁸ B. Ehrenreich, *Za grosze pracować i (nie) przeżyć*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2006.

¹⁷⁹ Tamże, s. 36.

¹⁸⁰ Tamże, s. 34.

¹⁸¹ Tamże, s. 25.

[...] jedynym sposobem na pokonanie oporów okazało się myślenie o sobie jako o **naukowcu** [podkr. – I.A.-B.] – którym zresztą zgodnie ze swoim wykształceniem jestem. Mam doktorat z biologii i nie otrzymałam go za siedzenie przy biurku i bawienie się liczbami. W tej dziedzinie można teoretyzować, ile się chce, ale wcześniej czy później trzeba zakasać rękawy i zagłębić się w codzienny chaos przyrody, gdzie niespodzianki zdarzają się nawet w najbardziej banalnych pomiarach¹⁸².

Z perspektywy etnografii performatywnej najciekawsze jest to, jak Ehrenreich tematyzuje własną metamorfozę. Nie tylko uważnie przygląda się sobie i swoim reakcjom (upokorzeniu, bólowi, przeliczaniu wszystkich wydatków na wynagrodzenie za godzinę pracy), co ma doprowadzić do odpowiedzi na pytanie, dlaczego nisko opłacani pracownicy godzą się na upokorzenia i się nie buntują (reporterka pisze o utracie odwagi obywatelskiej potrzebnej do tego, by obronić kolegę oskarżonego o kradzież, a także wypracowaniu „filozofii wspaniałego niezaangażowania”¹⁸³). Akcentuje też dylematy tożsamościowe związane z głębokim wejściem w rolę „pariasa”¹⁸⁴: „z upływem czasu **moje dawne życie** zaczyna się wydawać bardzo dziwne. E-maile i wiadomości telefoniczne adresowane do **dawnej „mnie”** pochodzą od **odległej rasy ludzi o egzotycznych problemach** [podkr. – I.A.-B.]”¹⁸⁵; „nie wyglądam dobrze pod koniec dnia i pewnie czuć ode mnie *eau de WC* i potem, ale zdradza mnie jaskrawy zielono-żółty uniform jak więzienny strój uciekiniera. Być może – przychodzi mi do głowy – **mam przedsmak tego, jak to jest, gdy ma się czarny kolor skóry** [podkr. – I.A.-B.]”¹⁸⁶. Identyfikując się gdzieś z badaną klasą społeczną, Ehrenreich zachowuje jednak świadomość odmienności swojej sytuacji (nazywając się „naśladowczynią”, „błądą [...] imitacją”¹⁸⁷).

Jeśli rolę reportera określimy podręcznikowo, jako pośrednika, który donosi o wydarzeniach osobom nieobecnym w czasie ich trwania, za konsekwencję zwrotu performatywnego w dziennikarstwie możemy uznać **cielesne zaangażowanie się w imieniu odbiorcy** (w eksperymencie Ehrenreich prowadzące

¹⁸² Tamże, s. 8.

¹⁸³ Tamże, s. 129. Rewolucyjne porywy, którym autorka co jakiś czas ulega, podawane są na prawach anegdoty, np. „[...] gdy pod miastem, w ogromnym, wspaniałym domu natykam się na półkę pełną aroganckich, a w tych warunkach **osobiście dla mnie obraźliwych** [podkr. – I.A.-B.], neokonserwatywnych panegiryków wysławiających status quo, rozważam użycie przeciwko właścicielom broni biologicznej, którą mam w kieszeni fartucha. Wystarczy, bym wzięła ścierkę, którą przed chwilą myłam sedesy, pełną bakterii *E.coli*, i użyła jej do „umycia blatów kuchennych” (s. 130).

¹⁸⁴ Tamże, s. 140.

¹⁸⁵ Tamże, s. 44–45.

¹⁸⁶ Tamże, s. 120.

¹⁸⁷ Tamże, s. 150.

do konfrontacji z doniesieniami prasowymi opartymi na oficjalnych statystykach). Powieściowe konsekwencje zwrotu działaniowego to natomiast projekty o charakterze autokreacyjnym, sylwicznym. W tej kategorii mieściłaby się więc również analizowana w poprzednim rozdziale powieść Tomasza Piątka *Miasto Ł*. O takie modele uzupełniłabym typologię Fischer-Lichte, która performatywność tekstu literackiego rozumie na dwa sposoby – strukturalnie (z uwagi na nielinearność tekstu, którego segmentacja umożliwia czytelnikowi wytoczenie własnej ścieżki lektury, a więc współtworzenie opowieści) oraz realizującą się w aktach czytania (fonicznej konkretyzacji) jako przedstawiania.

Reasumując: i powieść dziennikarska, i upowieściowiony reportaż mogą mieć dominantę sensacyjną lub interwencyjną, choć taka klasyfikacja często (co próbowałam pokazać na przykładzie recepcji powieści Niedźwiedzkiej) ma charakter subiektywny. Ludyczne sensacje brukowe, których atrakcyjność podnosił dawniej sztafaż melodramatyczny, dziś stylizowane są na reportaże, w dziennikarskiej ocenie nimi nie będąc (dlatego, że np. nie wnoszą niczego do sprawy albo są nieweryfikowalne; ich publikacja w formie książkowej, niezwiązanej z tytułem prasowym, oddala konieczność weryfikacji, bo przestaje podlegać prawu prasowemu)¹⁸⁸. Natomiast wariant interwencyjny to już nie pocziwa naturalistyczna i neonaturalistyczna powieść społeczna (czy, jak nazwaliby je niektórzy, etnograficzna), lecz reportaże wcieleniowe, które uznaję za ponowoczesną formułę dokumentu ludzkiego. Jeśli chwyt podszywania się, maskarady czy odgrywania jest pierwszoplanowy i obliczony na efekt ludyczny, można uznać je za przykład reportainmentu (rozrywkowej formy sprawozdania z podjętego eksperymentu).

¹⁸⁸ Należałoby odróżnić bulwersujący temat od tabloidowej realizacji. Takie tytuły jak *Celibat. Opowieść o miłości i pożądaniu* Marcina Wójcika (2017) czy opublikowane przez Krytykę Polityczną *Zakonnice odchodzą po cichu* i *Dzieci księży. Nasza wspólna tajemnica* (2016) Marty Abramowicz wykorzystują sensacyjne tematy, ale sposób ich prezentacji nie jest agresywny i obliczony na epatowanie. Można je wręcz określić mianem powieści głośów w takim znaczeniu, w jakim definiuje ją Swietłana Aleksijewicz.

POMIĘDZY REPORTAŻEM A POWIEŚCIĄ WSTĘP DO GENOLOGII RYNKOWEJ

Reportaż czy powieść? Reportaż upowieściowiony czy powieść reportażowa? Zastanawiając się nad trudnością w uchwyceniu momentu narodzin powieści, Lennard Davis zauważył, że zagłębiający się w ten temat badacz powinien najpierw odpowiedzieć na pytanie o fundamentalne cechy odróżniające ten gatunek od romansu, historii, opowieści¹ (i – dodajmy dziś – wielowątkowego fabularnego tekstu reporterskiego). A czy są takie? Problemy definicyjne wynikają z tego, że punktem wyjścia pozostaje powieść rozumiana klasycznie. W narratologicznym ujęciu Wolfganga Kaysera jest ona „przedstawionym przez osobowego narratora [fikcyjnego! – I.A.-B.] i angażującym osobowego czytelnika opowiadaniem o świecie”², Henryk Markiewicz zaś za najogólniejszą definicję powieści uważa „wielk[ą] form[ę] fikcjonalnej prozy narracyjnej”³. Takie sposoby ujęcia nie pasują do powieści postklasycznej, postpowieści, która czasem przyjmuje wręcz formę zaprzeczającej rozmaitym swym aspektom antypowieści (m.in. wszelkiego rodzaju postaci sylwiczne, grające „ja” i autobiografią – opisane m.in. przez Jerzego Jarzębskiego autentyki, autofikcje Andrzeja Zieniewicza czy powieści niefabularne zdefiniowane przez Bogdana Owczarka⁴). W dodatku poststrukturalistyczne wskrzeszenie autora spowodowało entuzjastyczne tropienie śladów realnego nadawcy, osoby z krwi i kości (używam tej metonimii, bo doskonale koresponduje ona ze zwrotem afektywnym i modą na somatopoetykę). Literaturoznawcy znów wchodzą w rolę policjantów, jak żartobliwie opisywał ich Roman Jakobson, zaglądają pisarzom do łóżek i szaf, rozliczają ich z rasy, płci, klasy i orientacji seksualnej (homobiografie⁵), co zawiesza strukturalistyczne, bezpieczne odseparowanie fizycznego autora od sztucznie wyizolowanego podmiotu czynności tekstowych i wpływa na akcentowanie sytuacji, w której **autor jest reporterem**. Jeśli za powieść uznamy po prostu długi utwór prozą

¹ L.J. Davis, *Factual Fictions, The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996, s. 2.

² W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 61–89.

³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 11

⁴ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1992.

⁵ Nawiązuję tu oczywiście do *Homobiografii* Krzysztofa Tomasika (2008).

o wielowątkowej fabule, odróżnienie od niego rozbudowanego, wielowątkowego reportażu fabularnego⁶ staje się problematyczne. Zwłaszcza jeśli w grę wchodzi „pakt dyskursywnej labilności” lub będąca konsekwencją postprawdy umowa, której zawarcie uzależnione jest od czytelniczych afektów.

Chciałabym wrócić do okresu formowania się w Polsce świadomości gatunkowej reportażu, żeby pokazać występujące już u zarania problemy definicyjne na przykładzie prób odczytania powieści Jalu Kurka *Grypa szaleje w Naprawie* (1934) i *Woda wyżej* (1935), które krytyka towarzysząca klasyfikowała jako reportaże lub powieści reportażowe⁷ (te z kolei w zależności od kontekstu utożsamiano z prądem – powieść naturalistyczna lub neonaturalistyczna⁸ – czy nawet odmianą powieściową: powieść środowiskowa)⁹. W 1935 roku problem ten rozpoznał Marian Promiński. W drukowanym na łamach „Skamandra” artykule *Powieść i nowela reportażowa*¹⁰ podjął on próbę odróżnienia powieści reportażowej od naturalistycznej, czyli wyprowadzenia tej nazwy gatunkowej od gatunku dziennikarskiego, nie intencji sprawozdaw-

⁶ Sytuacja Jalu Kurka, który z reportażu doszedł do powieści o sensacyjnym tytule *Grypa szaleje w Naprawie*, nie jest jednostkowa. Popularny powieściopisarz Krzysztof Beśka debiutował w prestiżowym magazynie reportażyistów „Duży Format”. Tekst, który w dodatku do „Gazety Wyborczej” oznaczono zachęcającym do zawarcia paktu faktograficznego paratekstem: *Z własnego życia*, stał się częścią powieści *Wrzawa*. Zmiana klasyfikacji genologicznej (z reportażu na powieść/opowiadanie) dobrze obrazuje specyfikę komunikacyjnego rozumienia gatunku.

⁷ W. Kubacki nazywa powieść Kurka „reportażofantazją”, Zbigniew Mitzner wpisuje ją w „literacką linię przedłużenia reportażu” (tenże, *Wstęp*, [w:] *Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*, wyb. J. Dąbrowski, Warszawa 1962, s. 15). Andrzej Chruszczyński w książce *U schyłku międzywojnia* pisze, że *Woda wyżej* to „zbeletryzowany reportaż”, „reporterski wizerunek dramatu” (tenże, *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1987, s. 278).

⁸ Jako naturalistyczną określił powieść Kurka Zygmunt Łempicki (tenże, *Życie literackie a chwila obecna*, „Rocznik Literacki” 1934, s. 17). Ignacy Fik stawiał znak równości między naturalizmem i reportażem oraz faktomontażem. Marian Promiński uznał powieść reportażową za dziedzictwo naturalizmu, młodszą siostrę powieści środowiskowej, „całkowicie wykształconej już przez mistrza Zolę” (s. 154). Na temat sporu o naturalizm w Dwudziestoleciu zob. D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście” (z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)*, Wrocław 1972. Próba syntetyzacji w: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966 (rozdział *Spór o reportaż*).

⁹ Krystyna Jakowska słusznie zauważyła, że podkreślanie wpływu reportażu międzywojennego na powieść środowiskową jest stereotypem (taż, *Reportaż i literacka proza dwudziestolecia*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. M. Piechota, K. Stępnik, Lublin 2004).

¹⁰ M. Promiński, *Powieść i nowela reportażowa*, „Skamander” 1935, z. 58, s. 151–155. Przedruk w: tenże, *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*, Kraków 1977, s. 42–48.

czej rozumianej jako inkrustowanie powieści faktami. Tekst jest dowodem na to, że w Polsce lat 30. XX wieku świadomość gatunkowa reportażu dopiero się kształtowała (o czym pisze w świetnej monografii Urszula Glensk¹¹) – Promiński rozpoczyna od wskazania, że omawia peryferia literatury (reportaż to przecież gatunek dziennikarski, i to niedawnej daty – jego popularyzację wiąże krytyk z I wojną światową). Stawiając Jalu Kurka obok Johna Dos Passosa, Borysa Pilniaka, Ilii Erenburga, André Malraux i Jerzego Kornackiego z Zespołu Literackiego Przedmieście, precyzuje, że ich teksty „swoją charakter zawdzięczają umiejętnościom [...] *patrzenia* dziennikarskiego, ale *widzenia* artystycznego”¹² (odmawiając tym samym tekstowi dziennikarskiemu prawa do autonomicznej literackości). Dziennikarzowi, socjologowi, ekonomiście i fotografowi krytyk przypisuje obiektywność, literatowi – dążenie do uniwersalizacji, „mimo że aktualność spostrzeżeń może się stępić”¹³. Dziennikarskość zdaniem Promińskiego odciska piętno głównie na kompozycji tekstu („brak zorientowania w celowości użytych elementów akcji”¹⁴; przerost indeterminizmu; impresyjna prezentacja postaci). Powieści reportażowe cechuje zdaniem krytyka zniecierpliwienie i gorączkowość, co jest charakterystyczne dla literackiej publicystyki.

W swojej monografii reportażu międzywojennego Urszula Glensk dowiodła, że to właśnie w tym okresie ukształtował się „pakt reportażowy”¹⁵. O tym, że definicja reportażu się jeszcze nie ustabilizowała, świadczy panujące wówczas zamieszanie terminologiczne i wahania autorów dotyczące atrybucji genologicznych. Za przykład niech posłuży *Polski strajk* Haliny Krahelskiej (1937 – wydanie skonfiskowane, 1958 – wznowienie), którego tematem były tragiczne wydarzenia z 23 marca 1936 roku (robotnicy krakowskiej fabryki Semperit ogłosili wówczas strajk okupacyjny, domagając się podwyżki płac, a policja zastrzeliła osiem osób), który skończył się dla autorki oskarżeniem o obrazę funkcjonariuszy policji i procesem. Krahelska określa tekst jako reportaż, nawiązując w przedmowie do innej swojej publikacji na temat dramatycznych warunków pracy (chodzi, jak sądzę, o *Pracę kobiet w przemyśle współczesnym* wydaną przez Instytut Gospodarstwa Społecznego w 1932 roku). Tamten tekst „roił się od liczb”, teraz Krahelska wybrała – jak objaśnia czytelnikom – reportaż („tę formę literacką”), „żeby zawarte tu dzieje dosięgły łatwiej umysłów i serc obywateli Rzeczypospolitej, żeby silniej do nich przemówiły, niż to może zrobić suchy protokół lub opracowanie naukowe warunków pracy w Polsce”¹⁶.

¹¹ U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.

¹² M. Promiński, *Powieść i nowela reportażowa*, s. 153.

¹³ Tamże, s. 152.

¹⁴ Tamże, s. 153.

¹⁵ Autorka używa tego określenia na wzór paktu faktograficznego/referencjalnego, moim zdaniem niepotrzebnie wprowadzając nową nazwę.

¹⁶ H. Krahelska, *Polski strajk*, Warszawa 1937, s. 7.

Analizowany z dzisiejszej perspektywy, *Polski strajk* nie może być uznany za reportaż. Nie dlatego, że Krahelska zmieniła nazwę fabryki (nie Semperit, lecz Szpilka) i jej specjalizację (nie wyroby gumowe, lecz trykotażowe) – stosowanie języka ezopowego nie było uważane za błąd prowadzący do zerwania paktu faktograficznego; gdyby nie tego typu kod, w czasach cenzury wiele tekstów by nie powstało¹⁷. Nie zgadzam się z Jerzym Kwiatkowskim, którego zdaniem granica między reportażem czy pamiętnikiem a „prozą *sensu stricto* literacką” była w Dwudziestoleciu niekiedy „czysto formalna: mogła zależeć od decyzji wprowadzenia autentycznych nazwisk”¹⁸. Chodzi raczej o ostantacyjnie literacki, romansowy model ukształtowania fabuły, z jakby żywcem wyjętymi z powieści zeszytowej szwarczarakterami używającymi pozycji społecznej do seksualnego wykorzystywania robotnic. Jeśli pominąć wstęp, brakuje wewnątrztekstowych sygnałów potwierdzających autentyzm opisywanych zdarzeń, nie ma odautorskiego narratora. Tytułowy strajk opisany zostaje dopiero w rozdziale piątym. Krahelska wprowadza zdarzenia dla głównego tematu nieistotne, a zainspirowane sympatią autorki dla tematyki kobiecej, np. historię żony dyrektora fabryki, która nie chciała karmić piersią. Każdy z rozdziałów mógłby być samodzielnym tekstem, co jest typowe dla powieści społecznej dwudziestolecia międzywojennego (Krystyna Jakowska wprowadziła określenie „powieść nowelowa”¹⁹). To sprawia, że potraktowany jako powieść, *Polski strajk* ma kompozycję chaotyczną, wynikającą z redundancji faktograficznej²⁰. Krytycy odbierający tekst jako reportaż chwalili natomiast kompozycyjne uporządkowanie. Podobnie kształtował się profesjonalny odbiór powieści Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego; o ich *Wiśle* (1935) Kazimierz Czachowski pisał na gorąco: „mozaika”, „impresjonistyczna wycinanka”, o kompozycji – „pogmatwana i w ogóle bez ładu”²¹.

Tak jak powieść, polski reportaż jest gatunkiem historycznie zmiennym i o zamazanych granicach. Inną recepcję, zadania i wyznaczniki formalne miał w dwudziestoleciu międzywojennym, inne np. w okresie małego realizmu, inne ma w XXI wieku, w środowisku mediów elektronicznych²². Co więcej, na co

¹⁷ W powieści Jalu Kurka *Młodości, śpiewaj!* fabryka Semperit nosi nazwę Blachit.

¹⁸ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2001, s. 215.

¹⁹ K. Jakowska, *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992.

²⁰ Określenie moje. Maziarski nazywa ją „naciskiem przekonaniowym” (J. Maziarski, *Reportaż*, s. 934), odróżniając ją w ten sposób od prozy fikcjonalnej.

²¹ K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne szkice krytyczne*, Lwów 1938, s. 25.

²² Wojciech Tochman i Mariusz Szczygieł sugerują, że rozwój mediów elektronicznych zmienił reportaż – nie jest już prostą relacją, lecz „zostaje pogłębiony osobistą emocją i refleksją autora” (M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 295). Warto jednak mieć w pamięci poprzedzające nowe media egoreportaże.

słusznie zwraca uwagę Maria Wojtak, reportaż jest różnie definiowany przez prasoznawców (jako rozbudowana relacja o faktach, „sprawozdanie z wydarzeń, których bezpośrednim uczestnikiem był autor”²³) i literaturoznawców (dla których „jest jedną z odmian literatury faktu i funkcjonuje jako gatunek synkretyczny”²⁴). Badacze zgodnie widzą w reportażu gatunek pograniczny, usytuowany pomiędzy beletrystyką i dziennikarstwem, wielostylowy („zawierający elementy stylu potocznego, artystycznego, publicystyczno-dziennikarskiego i naukowego”²⁵, ale też będący kompilacją – wypowiedzi, dokumentów itd.). Wbrew temu, co pisała o stylu reportażowym Maria Wojtak²⁶, nie ma jednoznacznych wyznaczników gatunkowych reportażu – nie tylko stylistycznych, ale i formalno-kompozycyjnych, semantycznych, czy, tym bardziej, światopoglądowych²⁷ – jest nim wyłącznie określona sytuacja komunikacyjna. Autor funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako reporter (w przypadku publikacji książkowej jego profesja może być przedstawiana w biogramie). Jego przynależność zawodowa, a także sam fakt opatrzenia tekstu metatekstową wskazówką genologiczną „reportaż” czy miejsce publikacji sprawiają, że wyrażane przez reportera sądy stają się weryfikowalne (mogą być oceniane jako prawdziwe lub fikcyjne, nie są Ingardeńskimi quasi-sądami – „mają charakter obiektywny, asertoryczny [przynajmniej dają przeświadczenie, że dane poznawcze zawarte w tekście są prawdziwe i ogólnie, i jednostkowo]”²⁸; narrator-reporter „mówi szczerze lub wbrew swoim przeświadczeniom, mówi prawdę lub się myli – zawsze jednak manifestuje i pokazuje treści swej wypowiedzi jako swe przekonania”²⁹). W teorii: rozpoznając reportaż, czytelnik zawiera z autorem pakt faktograficzny/referencyjny.

²³ K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991, s. 8.

²⁴ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268.

²⁵ Tamże, s. 274. Zob. też: D. Ostaszewska, *Reportaż – współistnienie kodów: werbalnego i ikoniznego (na materiale tekstów w „National Geographic Polska”)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV, *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2011, s. 286 i nast.

²⁶ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 303. Autorka pisze tam: „Utrwalony w dziejach gatunku styl reportażowy przekracza gatunkowe granice i zaczyna funkcjonować jako forma stylistycznego stereotypu w innych gatunkach. Styl reportażu zaś, traktowany jako komponent wzorca gatunkowego, nabiera nowych cech, poszerzając zakres swej hybrydalności”.

²⁷ Wymieniam za B. Witosz (taż, *O granicach i ich przekraczaniu – w tradycji i we współczesnej refleksji genologicznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 78.

²⁸ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie*, s. 19.

²⁹ H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, red. S. Balbus, t. IV, Kraków 1996, s. 96–97.

Spoglądając na wciąż stosowaną nazwę „powieść reportażowa” z dzisiejszej perspektywy genologicznej, wiek po jej upowszechnieniu, warto uświadomić sobie problemy definicyjne z nią związane. Chciałabym zasygnalizować kilka z nich. Po pierwsze, reportażowość rozumiana bywa jako **faktograficzność**, zakotwiczenie w dokumencie (łac. *reportare* – donosić, czyli zdawać relację z faktów), a więc zbyt szeroko, bo – na co już zwracałam uwagę – w tej kategorii mieszczą się również dokumenty osobiste, historie mówione, a ponadto dokumenty historyczne, mające inny zasięg czasowy, bo powieść reportażowa jest wywieziona z teraźniejszości. Po drugie, **reportażowość** (odwołanie do gatunku) to nie to samo, co **reporterskość** (metoda)³⁰. Ważna jest również kwestia proporcji. Dla przykładu – w powieści *Młodości, śpiewaj!* (1939) Kurek nawiązał do strajku w Sempericie, jak Krahelska (ze względu na cenzurę nazwę zmienił na Blachit)³¹, a jednak wypadki w fabryce, strajk krakowski w 1936 roku i polityczne demonstracje w Zagłębiu stanowią zaledwie tło powieści. Reportażowość może się odnosić do sprawozdania z wydarzeń, w których relacjonujący uczestniczył (**autentyzm**³²); tu z kolei można zapytać o inne relacje spełniające to kryterium, ale wywodzące się z piśmiennictwa autobiograficznego, np. popularne w Dwudziestoleciu pamiętniki chłopów i innych dopuszczanych do głosu na fali upolitycznionej hiperdemokratyzacji grup społecznych, zestawione z powieścią *Grypa szaleje w Naprawie*. Zarazem reportażysta nie musi być obecny w zdarzeniu, które opisuje. Reportaż może być również przedstawieniem gromadzenia i weryfikacji informacji, przeglądem dokumentów, czego przykładem jest *Mount Everest 1924* (1933) Kurka, choć jej autor nie tematyzuje pracy ze źródłami. Gromadzenie danych empirycznych w terenie też nie jest charakterystyczne wyłącznie dla powieści reportażowej; może to być również postawa naukowa, dlatego stosowaną przez naturalistów metodę zbierania materiałów do powieści Henri Mitterand nazywa etnograficzną³³.

O reportażowości możemy też mówić, mając na myśli **reportaż** w węższym sensie, nie – ogólnie – sprawozdanie, tylko (podążając za definicją prasoznawczą) gatunek dziennikarsko-literacki. Tu pojawia się problem, bo reportaż jest

³⁰ Zauważył to Czesław Niedzielski: „Nie powinno mylić pokrewieństwo leksykalne nazw: utwór reporterski i utwór reportażowy. Nie zachodzą tu więzy wyłączne i nie one wykreślają genezę reportażu. Więzy takich szukać należy w bardziej rozwiniętych formach dokumentarnych, wywodzących się z tradycji dziewiętnastowiecznej dokumentalistyki” (tenże, s. 82).

³¹ Wspomina o tym w *Moim Krakowie*.

³² Na takiej zasadzie Jerzy Jarzębski wyróżnia spośród beletryzowanej dokumentalistyki autentyk (tenże, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 208).

³³ Zob. H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 1 (85), s. 188–197.

formą bardzo pojemną, o wielu odmianach, od *feature* i *oczerku* poprzez warianty informacyjny i publicystyczny, różnie definiowane w różnych okresach swojego rozwoju. Ciekawą rekonstrukcję ewolucji świadomości gatunkowej podano w zbiorze międzywojennych reportaży *Polskie drogi* (1962)³⁴. W wydany w 1939 roku słowniku Trzaski, Everta i Michalskiego reportaż to „wrażenia, uwagi, spostrzeżenia dziennikarza z różnych dziedzin życia, ujęte w formę artykułu; wywiad”, w *Słowniku wyrazów obcych* z 1955 roku jest to już natomiast „gatunek prozy publicystycznej, opisujący ludzi i zdarzenia znane autorowi z bezpośredniej obserwacji”. *Mała encyklopedia powszechna* PWN z 1959 roku uzupełnia to pole gatunkowe o wskazanie na odmianę literacką, posługującą się chwytami artystycznymi. Problemy ze zdefiniowaniem reportażu wynikają oczywiście również z tego, że reportażowość jest przede wszystkim wypadkową paratekstu – za reportaż odbiorca uznaje tekst oznaczony takim nadtytułem lub opublikowany w wydawniczej serii reporterskiej³⁵. Co więcej, reportaż literacki (a także reportaż książkowy, który może być przecież cyklem tekstów) nie jest synonimem powieści reportażowej. Różnicę widziała np. Stefania Skwarczyńska, wyszczególniając dwie nazwy gatunkowe we *Wstępie do nauki o literaturze*³⁶. W dwudziestopiętrowiecznej sytuacji poszerzenia pola gatunkowego, spoglądając na reportaż z dystansu, można też zastanowić się nad wpływem wyjścia gatunku poza łamy prasy (kwestia reportażu książkowego i jego statusu; jeszcze w Dwudziestolecu powieść reportażowa oznaczała zamiennik reportażu książkowego – *casus* powieści Kurka *Mount Everest* 1924).

Określenie „powieść reportażowa” może być stosowane w odniesieniu do hybryd powieściowo-reportażowych (a nie, ogólniej, powieści faktograficznych), w dwóch wariantach: **zbeletryzowany/upowieściowiony**³⁷ **reportaż** lub **powieść, w której autor posługuje się chwytami reportażowymi** (odwrotność postulowanego przez Nowych Dziennikarzy reportażu, który czyta się jak powieść;

³⁴ Z. Mitzner, *Wstęp*, [w:] *Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*, wyb. J. Dąbrowski, Warszawa 1962, s. 5–18.

³⁵ Za przykład może posłużyć recenzja Anny Nasalskiej (taż, *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „*Annales UMCS*” 1972, t. 26, s. 151–175). Autorka krytykuje dobór reportaży do tomu *Polskie drogi*, wskazując, że niektóre zamieszczone w zbiorze teksty nie spełniają wyznaczników gatunkowych (bo ich autorzy posługują się np. uogólnieniem). Za charakterystyczne dla reportażu badaczka uznaje: sprawdzalność opisu, ścisłość w podawaniu danych (często liczbowych), opisy zewnętrzne – brak introspekcji psychologicznych (co oczywiście można podać w wątpliwość) i mechanizm uwierzytelniania (np. prezentowanie postępów researchu).

³⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 231. Jako przykład powieści reportażowej badaczka podaje zresztą powieść Kurka *Woda wyżej*.

³⁷ M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 196.

dobrym przykładem byłaby powieść sądowa Leo Belmonta³⁸, w której tok opowieści stylizowany jest na suche sprawozdanie z rozprawy³⁹). Różnie rozumiane bywają zarówno reportażowość powieści, jak i beletryzacja reportażu. Sytuacja pierwsza miałaby kompozycyjny wykładnik mozaikowy (do tej kwestii jeszcze wrócę). W kwestii drugiej punktem odniesienia są dla mnie rozpoznania Michała Głowińskiego, który w artykule *Dokument jako powieść* dość, przynajmniej, nieprecyzyjnie odróżnił beletryzację od upowieściowienia (w sensie kompozycyjnym, nie fikcyjnym, choć ten kontekst też jest przez badaczy uruchamiany) następująco:

przez beletryzację rozumiem **przypadkowe, niesystematyczne** stosowanie ujęć i procedur właściwych narracyjnym formom literackim [...] w tych wypowiedziach, które **mają być dokumentami społecznymi**. Przez upowieściowienie zaś – **systematyczne i konsekwentne** kształtowanie wypowiedzi na wzór i podobieństwo powieści, nieprowadzące jednak do pełnej z nią identyfikacji, za której sprawą dokument utraciłby swe cechy istotne [...] [podkr. – I.A.-B.]⁴⁰.

Trzeba jednak zaznaczyć, że metodologiczna propozycja Głowińskiego dotyczyła nieco innej sytuacji, bo „prawdziwe” dokumenty socjologiczne (badacz posługuje się przykładem dokumentów antropologicznych Oscara Lewisa) to nie to samo, co rozbudowane dziennikarskie sprawozdanie. Wprawdzie reportaż może być traktowany jako dokument w sensie zapisu uczestnictwa w zdarzeniach albo próby uchwycenia tła społecznego czy prezentacji faktów, ale dokumentem nie jest – przedstawia rzeczywistość skomponowaną, a przez to i zinterpretowaną przez reportera, który – jak to ujął Leszczyński – „nie jest magnetofonem”⁴¹.

W tym miejscu chciałabym nawiązać jeszcze do wzbudzającego kontrowersje pojęcia **reportażu literackiego**. Z wielu różnych ujęć przybliżę tę, którą przedstawia w książce *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* Edward Balcerzan, zwolennik konwergencyjnego ujęcia gatunkowości (przypomnijmy projekt genologii multimedialnej czy multimedialnej teorii rodzajów). Nawiązując do tekstowych hybryd Grzegorza Grochowskiego, Balcerzan wprowadza pojęcie hybryd gatunkowych, objaśniając różnice następująco:

³⁸ Leopolda Blumentala, 1865–1941. Zapis prawdziwego nazwiska przyjmuję za Dariuszem Kiszczakiem (tenże, *Twórczość publicystyczna i literacka Leo Belmonta*, Łódź 2012).

³⁹ Jak pisze Dariusz Kiszczak, Belmont zainspirował się sprawą hrabiego Bohdana Ronikiera, którego w redagowanym przez siebie „Wolnym Słowie” (np. w artykule *Kto zabił Stasia Ronikiera?*) oskarżał o zabójstwo dziecka zamordowanego zresztą przed redakcją pisma), a nawet podejrzewał o pedofilię, a także podobną historią, mającą miejsce w Petersburgu. Był też autorem *Pomiędzy sądem i sumieniem* (tamże, s. 69).

⁴⁰ M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, s. 196.

⁴¹ A. Leszczyński, *Kiedy reporter jest nie fair*, https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,7607358,Leszczyński_Kiedy_reporter_jest_nie_fair.html [dostęp: 5.05.2019].

Hybrydą tekstową staje się konkretny utwór, w którym – w jego poetyce, w jego strukturze – koegzystują elementy literackie i nieliterackie, przy czym żaden z tych porządków nie jest w stanie zapanować nad całością tekstu. Natomiast hybrydą gatunkową nie jest konkretny tekst, lecz **schemat wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej** [podkr. – I.A.-B.], która miewa dwie odmienne realizacje tekstowe, jedną zgodną z modelami komunikacji artystycznej, drugą pełniącą zadania w komunikacji praktycznej⁴².

Lokując kategorię literackości w „czasoprzestrzeniach recepcji”, Balcerzan przedstawia gatunkowe gradacyjne szeregi hybrydowe, zestawiające formy mowy praktycznej (odmiany użytkowe danego gatunku⁴³) i formy literatury pięknej (jego odmiany literackie). Obok listu i listu poetyckiego, korespondencji i powieści epistolarnej, historiograficznej rekonstrukcji wydarzeń minionych i powieści historycznej, plotki środowiskowej i powieści z kluczem, dziennika, pamiętnika, wspomnienia i autobiografii oraz literatury dokumentu osobistego⁴⁴ sytuuje **reportaż dziennikarski i reportaż literacki**. Zdaniem badacza mają one wspólne dla wszelkich odmian cechy genotypowe. W przypadku reportażu wśród odmian tych wymienione zostają: gazetowa, tabloidowa, socjologiczna, historyczna, podróżnicza i przyrodnicza (skoncentrowana na obyczajach zwierząt). Jak wyjaśnia Balcerzan,

[...] w reportażu, zarówno dziennikarskim, jak i literackim, podstawowy schemat komunikacyjny powtarza się w tym sensie, że wymaga zgody na takie widzenie rzeczywistości, w którym wiedza o niej okazuje się wyraźnie dwudzielna, nakazująca przeciwstawiać sobie terytoria, obyczaje, fakty, tajemnice znane i nieznanne, a w łagodniejszym wariantcie – „znane w stopniu zadowalającym” oraz „znane w stopniu niezadowalającym”. Reporter-dziennikarz i reporter-artysta zachowują się podobnie, gdyż i jeden, i drugi przenika do sfery INNOŚCI, znanej pobieżnie – niekiedy fałszywie – lub zgłębia nieznaną ogółowi, do którego sam należy. Rozumie mentalność i ograniczenia własnej społeczności i to dla niej zdobywa, a następnie organizuje i przekazuje informacje o światach zamkniętych, oddalonych, egzotycznych, a jeżeli nawet bliskich terytorialnie lub nieodległych w czasie, to pozostających dotychczas poza zainteresowaniem ogółu odbiorców reportażu, ze szkodą i dla nich, i dla INNEJ rzeczywistości, portretowanej w danym utworze⁴⁵.

Mam jednak wrażenie, że w „genotypie” ujął Balcerzan wyłącznie jedną z odmian reportażu, tę etnograficzną, a przecież są i inne, np. egocentryczne, autoreportaż, w których punktem wyjścia są anegdota i zapis osobistej przygody autora (np.

⁴² E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 179.

⁴³ Lub gatunku w kompozycjach wielogatunkowych (np. *Traktat o manekinach w Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza).

⁴⁴ E. Balcerzan, *Literackość*, s. 178.

⁴⁵ Tamże, s. 180.

Kartka [2003] Mariusza Szczygła, żartobliwy zapis śledztwa, do którego rozpoczęcia pretekstem była znaleziona przypadkiem przez autora lista zawierająca dane kobiet, prowokująca do pytania: co je łączy?). Nawiązując do typologii punktu widzenia w tekstach niefikcyjnych autorstwa Małgorzaty Czerwińskiej, do modelu komunikacyjnego zarysowanego przez Balcerzana należałoby dodać również wariant „swój o swoich dla innych” (przykładem może być analizowana w dalszej partii tego rozdziału powieść polifoniczna według pomysłu Marka Millera *Kto tu wpuścił dziennikarzy* (1989), w której dziennikarze przepytują dziennikarzy, by stworzyć obraz środowiska w momencie narodzin Solidarności).

Dysponując taką definicją, Balcerzan zastanawia się, co czyni reportaż literackim, i dochodzi do wniosku, że staje się to w wyniku „aktywności uniwersalnego modelu literackości”, na podstawie doświadczeń lekturowych identyfikując tekst jako artystyczny (jest to zatem ujęcie pragmatyczne). Odnosi się też do kryterium ładności (wyjątkowo subiektywnego i mylącego, bo wehikułem estetyzacji – na co wskazuje przykład Nowego Dziennikarstwa – mogą być zabiegi turpistyczne). W ujęciu Balcerzana zatem Kapuścińskiego *Busz po polsku* dyktuje czytelnikowi literacki styl odbioru. Jest to wyjaśnienie sporne, bo uzależnia literackość reportażu (lub jej braku) od kompetencji odbiorczych czytelnika (choć Bartoszyński ujmuje to właściwie *à rebours*, zakładając, że autor reportażu profiluje sobie czytelnika założonego o wysokich lub niskich kompetencjach literackich; w reportażu dziennikarskim, zdaniem badacza, „światopogląd odbiorcy pożądanego jest w niewielkim stopniu „napromieniowany” liryką i beletrystyką, natomiast ukształtowały go materiały agencyjne [...]”⁴⁶). Przypomina to wartościujące spojrzenie na teksty literackie, którym odmawiano literackości z powodu słabości warsztatowej. Przypomnijmy, że na takiej samej zasadzie Paweł Zajas chciałby zmieniać reportażom operującym fikcją klasyfikację gatunkową – tymczasem „kłamiwe” reportáže pisane przez oszustów lub mitomanów są złymi pod (dziennikarskim) względem warsztatowym, ale jednak reportażami.

Sugerując, że „zasada non-fiction w pewnych okolicznościach może, ale w innych nie musi powodować destrukcji literackości”⁴⁷, Balcerzan obarcza czytelnika koniecznością wyboru stylu odbioru, a nawet sugeruje, że w niektórych sytuacjach ten styl sam mu się narzuca⁴⁸ (np. gdy odbiorca dysponuje wiedzą po-

⁴⁶ Tamże, s. 181. Bartoszyński cytuje sam siebie (tenże, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982), nie uwzględniając zmian, którym uległy od tamtej pory media (w tym prasa).

⁴⁷ E. Balcerzan, *Literackość*, s. 182.

⁴⁸ „Od Tymoteusza Karpowicza wiem, że jego wiersz *Poradnik zabijania bólu* z tomu *Słój zadrzewne* stanowi liryczny zapis cierpień ciężko chorej żony poety, Maryli [...]. Mój odbiór [...] musi być *nolens volens* przez tę wiedzę zdeterminowany [...]” (tamże, s. 182).

zatekstową odnoszącą się choćby do biografii autora), co nie tylko odpowiadałoby wskazanej przeze mnie komunikacyjnej sytuacji występowania afektualnych wspólnot lekturowych, ale i dałoby się zastosować do podwójnego trybu lekturowego *Cesarza Kapuścińskiego* (reportaż o Etiopii/ literacka parabola o Polsce). Nie da się jednak tej zasady uogólnić do wszystkich reportaży. Wybierzmy przykład nieoczywisty – zbiór reportaży obyczajowych Jerzego Lovella *Bal się nie udał*, czyli *Rétif krakowski* (1978), w którym Lovell z perspektywy mrówki⁴⁹ diagnozuje peerelowskie społeczeństwo. Na froncie „wojny płci” przypatruje się groźnej emancypacji (*Wojna kobieca*, *Alarm w sprawie zdrady*, *Żona*, *Antymatki?*, *Zanim urodzą się nieszczęsne potworki* – o aborcji), zgłębia temat małżeństw zamkniętych w mrówkowcach i rozpoczynających kariery (*Małżeństwa z kolorowych bloków*, *Radość i udręka*). W zbiorze wyróżnia się jeden tekst, wpisujący się we wskazany przez Balcerzana model reportaży etnograficznych. To na niego nakierowuje Lovell uwagę czytelnika w tytule, za patrona obierając Nicolasa Edme Restifa de la Bretonne. W przedmowie przedstawia go jako „nocnego spektatora”, tropiciela egzotycznych środowisk i obyczajów, cytując określenie Boya: „kłasyk spod ciemnej gwiazdy”. W *Są takie dzielnice* w peregrynacji po krakowskim Kazimierzu towarzyszy Lovellowi „szalejący reporter” Kisch, który nie tylko jest adresatem reporterskiego monologu, ale i dawcą intertekstualnego wzorca. Lovell tworzy własną wersję *Szubienicznej Toni*, zapożyczając fantastyczny wątek: do obywatelki Hanki (odpowiedniczki praskiej prostytutki Kisch z Polski Ludowej) wlatuje przez okno milicjant „bardzo pocziwy i z różowymi skrzydełkami”⁵⁰, by zaprowadzić rzeczoną na Czyśćcowe Kolegium. Reporterskie „ja” staje się aktywnym, zaangażowanym uczestnikiem sądu nad Hanką („Jej wina spada na nas [...], na pięknoduchów”), zapytując w finale: „Jak uratować tę dziewczynę?”.

Na tylnej stronie okładki Lovell zamieścił minimanifest, który można, jak sądzę, odczytywać jako próbę wyjaśnienia wyboru sensacyjnej (odnoszącej się do prostytucji, pornografii, aborcji) tematyki:

Uczyniliście mnie sejsmografem, kronikarzem waszego gatunku, skromnym buchalterem waszych rachunków domowych, spisywaczem skandali rodzinnych – po nazwisku i z detalami. Skazaliście mnie na własną realność, na obracanie się w świecie stworzonym absolutnie [...].

Co ciekawe, ta wypowiedź powróci w *Sezonie w czyścicu* (1982), opowieści o Rafale Wojaczku, w której Lovell podejmuje próbę przezwyciężenia tak zdefiniowanej roli reportera, w konsekwencji odmawiając posługującemu się chwytem fikcji realistycznej tekstowi status reportażu na rzecz „collage’u reportażowego”. W *Balu*

⁴⁹ Nawiązuję do tytułu książki Agnieszki Wójcińskiej.

⁵⁰ J. Lovell, *Bal się nie udał, czyli Rétif krakowski*, Kraków 1978.

Lovell jest jednak reporterem-buchalterem, a nawiązania do Retifa de la Bretonne i Kischa mają, jak sądzę, usytuować go w kontekście kanonu niegrzecznego, ale jednak reportażu. Czy jeśli zastosujemy do zbioru Lovella narzędzia przygotowane przez Balcerzanę, uznamy, że tylko *Są takie dzielnice* to reportaż literacki (aspirujący do artyzmu słowa, wymagający od czytelnika obeznania z konwencjami literackimi), podczas gdy pozostałe należałoby czytać po dziennikarsku?

Uważam, że **nie ma reportaży nieliterackich**, są natomiast takie, w których literackość – by ponownie nawiązać do spostrzeżeń Michała Głowińskiego – jest przygodna. Choć w PRL-u gatunek ten był (z oczywistych względów) uprzywilejowany (ale i odbierany nieufnie, na co wskazują parodie reportaży z małych miasteczek w rodzaju *Wesela w Atomicach* Sławomira Mrożka), Lovell czuł potrzebę odwoływania się do mistrzów. Zygmunt Ziątek słusznie zwraca uwagę na to, że średnie i młode pokolenie reportażyistów nie czuje już potrzeby aspirowania do literackości, różniąc się w tym względzie od np. Hanny Krall czy Ryszarda Kapuścińskiego. Jego przedstawiciele bowiem „mają poczucie naturalnej przynależności do niej. W ich świadomości reportaż całkowicie się już wyemancypował, oddzielił od dziennikarstwa i przeszedł na stronę literatury”⁵¹, m.in. z powodu oddzielenia od prasy, które oznaczało „**przecięcie jego dziennikarskiej pępowiny** [podkr. – I.A.-B.], pozbawienie wymogu aktualności i naoczności przekazu [...]”⁵². Za symptomatyczne i warte nadrobienia uważam umniejszanie roli tematu kosztem artystycznej realizacji, co sprowadza się do lekceważenia dziennikarskiego aspektu reportażu. Czy sformułowanie „wielki reportaż” nie przywodzi na myśl powieści głosów Aleksijewicz, która – co powiedziała w jednym z wywiadów – wybiera wielkie wydarzenia epickie? **Taka relacja, jak pomiędzy historiograficzną rekonstrukcją wydarzeń minionych i powieścią historyczną, zachodzi pomiędzy reportażem a powieścią reportażową i – szerzej – dziennikarską.**

*

Najbardziej ostentacyjną formą upowieściowienia reportażu (i – ogólniej – tekstu dziennikarskiego) jest wtłoczenie faktów w ramy powieściowe⁵³ z wykorzystaniem wypracowanych w beletrystyce **konwencji gatunkowych**, np. klasycznej powieści realistycznej, czy powieści gatunków: romansu, kryminału czy

⁵¹ Z. Ziątek, *Reportaż jako literatura. Genealogia i miejsce Laboratorium Reportażu Marka Millera*, [w:] *Laboratorium Reportażu. Metoda, praktyka, wizja*, red. I. Dmitrijević, Warszawa 2017, s. 62.

⁵² Tamże, s. 63.

⁵³ „Sklejanie wątków dokumentarnych w pseudopowieść”, użycie „powieściowego kleju”, „kunszt zestawiania brył”, jak to obrazowo ujął M. Wańkowicz (*O poszerzeniu konwencji reportażu*, [w:] tegoż, *Od Stołpców po Kair*, wyb. S. Kozicki, Warszawa 1971, s. 8–9, 28).

thrillera. W modelu nowodziennikarskim głównym chwytem **symulującym powieść realistyczną** (który można, jak sądzę, uznać za mimetyzm formalny) było przyjęcie jej klasycznej techniki narracyjnej – trzeciosobowej. Przypomnijmy, że wyznacznikiem reportażu, co do którego zgodni są wszyscy – i teoretycy, i badacze – jest uczestnictwo autora w opisywanych zdarzeniach. „Zaznaczenie aktywnej roli reportera – obserwatora opisywanych zdarzeń wyróżnia [reportaż – I.A.-B.] spośród innych gatunków sztuki dokumentalnej i literatury faktu”⁵⁴ – pisał Jacek Maziarski. Oczywiście zakres tej aktywności jest stopniowalny. Krzysztof Kąkolewski⁵⁵ wymieniał: nieobecność (proces dokumentacji opiera się na przeglądzie dokumentów lub poszukiwaniu świadków), obecność przy zdarzeniu (w które reporter się nie angażuje), obserwację uczestniczącą, a nawet wywoływanie zdarzeń (taka sytuacja zachodzi, gdy reporter wpływa na losy bohaterów i prowokuje sytuacje, które później opisze – te dwa typy są właściwe dla reportażu uczestniczącego i wcieleniowego)⁵⁶. Tymczasem w uważanej za prekursorską wobec Nowego Dziennikarstwa *Hiroszynie* Johna Herseya („The New Yorker” 1946; później publikacja książkowa) wykładnikiem powieściowości jest rezygnacja z reporterskiego „ja”. Narracja prowadzona jest ze (zmiennego) punktu widzenia szóstki bohaterów (pracownicy fabryki blach, chirurga, lekarza, pastora kościoła metodystów, Niemca jezuity, owdowiałej matki – rekonstruujących moment zrzucenia bomby). Chwytem dynamizującym i wprowadzającym polifoniczność jest fokalizacja – narrator skupia się na kolejnych postaciach, przenosi w ich świat jak oko kamery; wiedza również ewoluuje w zgodzie z wiedzą bohaterów. Istotna wydaje mi się intencja autora, który w wywiadzie podawał za wyznacznik beletrystyki **wrażenie braku pośrednika** – dobry powieściopisarz, zdaniem Herseya, może sprawić, że odbiorca utożsami się z postaciami, reporter natomiast wprowadza barierę w postaci mediatora, występując w roli osoby prezentującej materiał⁵⁷. Co ciekawe, Truman Capote uznał Herseya za reprezentanta twórczego reportażu, ale odmówił jego twórczości etykiety *nonfictional novel*⁵⁸ – nie jest jasne dlaczego.

⁵⁴ J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 214.

⁵⁵ K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*. Zob. również: tenże, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 933.

⁵⁶ Nowsze spojrzenie na to zagadnienie proponuje Kamila Gieba (taż, *Rodzaje zaangażowania we współczesnych polskich reportażach (na wybranych przykładach)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 1, s. 67–80).

⁵⁷ John Hersey, *The Art of Fiction* No. 92, „The Paris Review”, Summer–Fall 1986, no. 100, s. 211–249.

⁵⁸ W rozmowie z George’em Plimptonem używa określeń *creative writing* i *creative reportage* w odniesieniu do książek faktograficznych, których autor stosuje techniki zaczerpnięte z pisarstwa fikcjonalnego, ale nie w sensie wprowadzania fikcji (G. Plimpton,

Ponieważ jednak odejście od „ja” (zaznaczającego uczestnictwo reportera) bywa uważane za problematyczne w kontekście zawierania paktu faktograficznego/referencjalnego, formą kompromisu bywa zabieg kompozycyjny polegający na wydzieleniu **części reporterskiej i powieściowej**. Na przykład reportażowość *Oko za oko* Johna Sacka (1993) ujawnia się nie tylko w metatekście (przedmowa, z wyjaśnieniem natury etycznej). Po części powieściowej (historia Loli Potok, Żydówki z Będzina, która była więźniarką Auschwitz, a w 1945 roku została komendantką więzienia dla Niemców w Gliwicach⁵⁹) następuje reporterska – Sack opisuje, jak kobieta odmówiła mu prawa do napisania książki, przedstawia też proces zbierania źródeł. To elementy, które są bardzo istotne w przypadku np. biografii reporterskiej, o której piszę w części drugiej, poświęconej minimonografiom subgatunków.

Za przykład wykorzystywania **schematów powieści popularnej** posłuży *Gambit* (2019) Macieja Siembiedy, dziennikarza (a także teoretyka reportażu!), który specjalizuje się w śledztwach historycznych, co znajduje odzwierciedlenie w tematyce jego tekstów (powieść 444 dotyczy poszukiwań zaginionego obrazu Jana Matejki, a w *Miejsu i imieniu* Siembieda zajął się prawdziwą historią holenderskich szlifierzy diamentów, więzionych w trakcie II wojny światowej w obozie pracy na Górze św. Anny koło Opola). We wpisującym się w popularny schemat powieści szpiegowskiej (czy też thrillera, jak etykietuje tekst wydawca, Agora) *Gambicie* Siembieda przedstawia prawdziwą historię z czasów II wojny światowej, w którą wplątani są żołnierze AK i wywiady rosyjski, amerykański oraz angielski, z sensacyjnym poszukiwaniem podkarpackiego złoza ropy w tle (ten wątek też ma podłoże faktograficzne). W koniecznym skrócie: Siembieda przedstawia awanturniczą opowieść o dwóch braciach, na których losy wpłynęła historia. Pretekstem był opublikowany w zbiorze *Podwieczerek oprawców* (2003) reportaż *O bmw Bonda i ułanie, który porwał samolot*⁶⁰. Można go czytać jako odautorski komentarz do powieści, zwłaszcza że Siembieda wskazywał na zasygnalizowane w nim wątki w wywiadach prasowych promujących *Gambit*. Jego lektura odsłania źródło inspiracji, ale można tekst potraktować również jako zapis reporterskiej przygody, będącej wstępem do pracy powieściopisarza. Wprowadzając czytelnika w temat, Siembieda opisuje odkrycie, które sprowokowało go do rozpoczęcia śledztwa: odnalezienie grobu jednego z braci na cmentarzu w Bytomiu. „Dziwne. Lotnisko w niewielkiej opolskiej wiosce? Gdzie? Toż tam ledwie trochę domów i pól. A jeśli już, czemu ułan Armii Krajowej ginie na lotnisku? I to pół roku po

The Story Behind a Nonfiction Novel, [w:] *Truman Capote: Conversations*, ed. M.T. Inge, Mississippi 1987, s. 47–68).

⁵⁹ Historię reportażu i jego recepcji przybliży Bogusław Tracz (tenże, „*Plakałem podczas pisania tej książki*”. *John Sack i historia Loli Potok*, „*CzasyPismo*” 2015, nr 7, s. 24–35).

⁶⁰ M. Siembieda, *Podwieczerek oprawców*, Warszawa 2003, s. 157–165.

wojnie?”⁶¹ – pisze. Tematyzując wątek śledczy, doprecyzowuje, jak zdobywał kolejne informacje: odwiedził wspomniane lotnisko, opublikował reportaż i dostał list od brata bohatera, który zaowocował spotkaniem i rozmowami prowadzonymi do rozwiązania zagadki. Że to materiał na powieść, zasugerował Siembiedzie Kapuściński⁶² (o czym autor nie omieszczał wspomnieć w wywiadach).

Większość bohaterów ma realne odpowiedniki – należą do nich Ludwik Kalkstein, oficer wywiadu AK i agent gestapo, aktor Leon Niemczyk czy Ian Flemming, autor powieści o Jamesie Bondzie. W odautorskim komentarzu Siembieda objaśnia:

Historia braci Ostrowskich (nazwisko zmienione) jest prawdziwa i nie ma w niej fabularnych upiększeń. Mogła zostać spisana dzięki Jerzemu, który opowiedział mi ją podczas kilku spotkań w Monachium i alpejskim hotelu Ammerwald. [...] Mecz szachowy Jerzy z Jurijem Andropowem rozegrali naprawdę⁶³.

Postacią fikcyjną jest natomiast bohaterka, scalająca (jak można przeczytać w posłowniu) dwa faktograficzne wątki prowadzone przez braci, których prawdziwe nazwisko można poznać, dopiero czytając reportaż. Jest to więc chwyt podobny do tego, który zastosował Wojciech Jagielski, nazywając *Nocnych Wędrowców* (2009) „opowieścią reportażową”, przy czym ten ostatni nie wpisywał swojej powieści reportażowej w popularny schemat gatunkowy, a kwalifikacji „powieść” nie użył w obawie przed zawieszeniem paktu faktograficznego/referencjalnego, który jednak chciał zawrzeć z czytelnikiem.

*

Na marginesie tych genologicznych wywodów przypomnę dwie inne nazwy gatunkowe, wywodzące powieść z **technik dziennikarskich**, ale nie z **reportażu**, i niewykorzystujące popularnych schematów gatunkowych, lecz proklamujące gatunki nowe. Powieść montażowa i powieść polifoniczna w skrajnych formach sprowadzają rolę autora do bycia redaktorem. Mimo tak radykalnego ograniczenia kreatywności są jednak nazywane nie tylko przez swoich twórców, ale i krytyków oraz badaczy, powieściami. Dlaczego?

Teoretyczką i praktyczką eksperymentalnej „powieści w montażach” była Debora Vogel⁶⁴ (1900–1945), reporterka-flanerka i obserwatorka życia, autorka

⁶¹ Tamże, s. 157.

⁶² Maciej Siembieda opowiada o swojej nowej książce „Gambit”, <https://www.youtube.com/watch?v=JgfCm3EILMA> [dostęp: 26.03.2020].

⁶³ M. Siembieda, *Gambit*, Warszawa 2019, loc. 6556.

⁶⁴ Opieram się głównie na pracach Barbary Sienkiewicz i Katarzyny Szalewskiej, które przywracają awangardową literaturę Vogel powszechnej pamięci. Bardzo pomocna

pisanych w jidysz tekstów poetyckich i prozatorskich. Mieszkała we Lwowie, była związana m.in. z „artese” i Grupą Krakowską. Zarówno najbardziej znane *Akacje kwitną* (1932), jak i przypominane niedawno przez wydawnictwo Austeria *Kwiaciarnie z azaliami* (1933) i *Budowa stacji kolejowej* (1931) skomponowane są z fragmentów i podzielone na krótkie rozdziały, przywodzące na myśl i promowaną przez LEF⁶⁵ technikę faktomontażu⁶⁶, i teksty prasowe. Z gazet codziennych czerpała zresztą Vogel chętnie; to z nich dowiaduje się, że w łódzkiej fabryce wyrobów metalowych Gentelman pękł kocioł, zabijając kilkanaście osób, w październiku czyta „anonsy sanatoriów położniczych”⁶⁷, komentuje promowanie przez prasę meloników. W jednym z późniejszych utworów odnotowuje: „W pokoju, późną nocą, leży otwarta gazeta z czerwonym napisem w nagłówku: »Europa w ogniu«. Banalne zdanie: ...Cyna drożeje, ołów drożeje... cynk można zastąpić tworzywem sztucznym...”⁶⁸. Również inne cytaty (z przemówienia, z danych statystycznych) są wmontowywane w powieści Vogel. W teoretycznym tekście *Genealogia fotomontażu i jego możliwości* autorka zamieszcza jednak zdanie, które pozwala przypuszczać, że do prasowych ready-made’ów miała stosunek mocno krytyczny. Pisząc o fotomontażu jako odpowiedniku reportażu i literackiego faktomontażu, radzi (czy raczej odradza):

w próbach rekonstrukcji sposobu myślenia praktyko-teoretyczki „powieści montażowej” przeciwstawianej reportażowi była wystawa zorganizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz towarzysząca jej publikacja *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak, Łódź 2017.

⁶⁵ LEF (Lewyj Front Iskusstwa, czyli Lewy Front Sztuki) – grupa twórców działająca w Moskwie w latach 1922–1929 (należeli do nich m.in. Władimir Majakowski, Borys Pasternak i Osip Brik), promująca sztuki rewolucyjny. W wielu wypowiedziach programowych publikowanych na łamach własnego pisma występowali przeciwko Lwowi Tolstojowi i Fiodorowi Dostojewskiemu, opowiadając się za proletariacką literaturą faktu, która zrównywała różne gatunki użytkowe, takie jak: „szkic i monografia; artykuł i faktomontaż; różne odmiany felietonu, biografie, memuary, i dzienniki; protokół z posiedzenia sądu; wspomnienia i notatki z podróży; relacje z zebrań i wieców” (cyt. za: T. Załęska, *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12, s. 118).

W jednym z artykułów Majakowski pisał: „Pojęliśmy i wykrzyczeliśmy, że literatura to obróbka słowa, że epoka każdemu poecie głosem swojej klasy dyktuje formę tej obróbki; że **artykuł korespondenta robotniczego i Eugeniusz Oniegin z literackiego punktu widzenia są równoważne** [podkr. – I.A.-B.]; i że dzisiejsze hasło jest ważniejsze od wczorajszej Wojny i pokoju” (tamże, s. 112)

⁶⁶ Którą dziś zastępuje nazwa „sampling”, oparta na korzystaniu z domeny publicznej, również w sensie „literatury z literatury”.

⁶⁷ D. Vogel, *Kwiaciarnie z azaliami*, [w:] tejsze, *Akacje kwitną*, Kraków 2006, s. 52.

⁶⁸ Taż, *Z utworów późniejszych*, przeł. K. Szymaniak, [w:] tejsze, *Akacje kwitną*, s. 145.

Operowanie przypadkowym materiałem, znalezionym w żurnalach ilustrowanych i wśród reprodukcji nie jest wystarczającym. Te wycinki z gazet zalatują tandetą i tanizną, są zbyt niewybredne w naiwnym naturalizmie sytuacyjnym. Wiara, że w ten sposób podchwytuje się „autentyczne życie” jest niesłuszna. Musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu a zarazem już w pewnej interpretacji surowca życiowego⁶⁹.

Podobne zdanie Vogel ma o reportażu w którym widzi „pasywną reprodukcję”⁷⁰. W artykule *Montaż jako gatunek literacki*⁷¹ zarzuca mu naiwny realizm i tendencyjność, zauważając, że „nie istnieją jednostronne fakty i to, co »dokumentarne«, jak każdy fakt w sztuce, jest produktem interpretacji”⁷². Aprobuję „stylizację w reportażowej manierze” – takie ujęcie materiału, żeby przypominał dokument.

Vogel ustawia się więc twórczo w opozycji nie tylko do reportażu, ale i powieści „długiej i szczegółowej, z dokładnym opisem losów bohatera”, „staromodnej”⁷³. W *Kwiaciarniach z azaliami* Vogel wybiera „romans zwany życiem”, przedstawiając wycinkowy obraz Lwowa w 1932 roku. Mobilny podmiot odnotowuje powstające w mieście fabryki, skupisko bezrobotnych pod odrapaną bramą przy Skarbkowskiej 28, tango śpiewane w barze Femina przy Karmelickiej, reklamy Forda i pasty do zębów Odol, przygląda się też sklepowym witrynom (pisarka poświęci im również artykuł prasowy). W *Akacje kwitną* zwraca uwagę na uliczną tandetę – sznurowadła za 10 groszy, stolik na kaktusa, przyrząd do zawiązywania krawata. Bohaterowie *Kwiaciarni z azaliami* to fryzjerzy, kelnerzy, manikiurzystki, pani w białym palcie patrząca na autodorożkę; w *Budowie stacji kolejowej* występuje kierownik robót ziemnych, a w *Powieści w montażach* – podglądana przez okno służąca pijąca kawę z fajansowego kubka. To anonimowe postaci, których wizualny odpowiednik przedstawił w jednym z ilustrujących warszawskie wydanie książki *Akacje kwitną* Henryk Streng⁷⁴: tłum pozbawiony rysów.

W autokomentarzu kończącym *Kwiaciarnie z azaliami* Vogel odwołuje się do koncepcji **kroniki**⁷⁵, która „nie zna wydarzeń, które byłyby ważniejsze od innych. [...] Tu dzieje się wszystko po kolei jako ciąg dalszy i bez hierarchii

⁶⁹ Taż, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, [w:] *Montaże*, s. 313.

⁷⁰ Taż, *Montaż literacki* 1938, cyt. za: A. Bojarov, *Gra w miasta. Fotoesej*, [w:] *Montaże*, s. 35.

⁷¹ Taż, *Montaż jako gatunek literacki*, przeł. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2007, s. 262–269.

⁷² Tamże, s. 265.

⁷³ Taż, *Kwiaciarnie z azaliami*, s. 9.

⁷⁴ Taż, *Montaże*, il. 252, s. 417.

⁷⁵ Raptularza; notowanie na gorąco, zanim stanie się historią.

zdarzeń”⁷⁶. Jednym ze słów kluczy objaśniających metodę jest monotonia. Odstąpienie od wartościowania montowanego materiału sprawia, że daje się uchwycić polifoniczność życia. Należy przy tym podkreślić, że kronikarskie montaże „materiału życia” w tekstach Vogel nie są asocjacyjne, nie jest to po prostu rejestracja faktów, tylko konstruktywistyczne ich połączenie według konkretnej zasady. Udowadnia to następujący fragment *Kwiaciarni z azaliami*, którego tytuł już jest znaczący (*Traktat o życiu*). Zaczyna się on rzeczowym, szczegółowym opisem z tendencją do nagromadzenia detalu (co jest charakterystyczne dla reportażu):

W „Salon de beauté”, ulica Karmelicka, numer dwudziesty piąty, manicurzystka jest jak w wosku i w wysokiej fryzurze, fason lalki z 1924; fryzjer nosi uczesanie z ondulacją i w intensywnych perfumach *mille-fleurs*; zaś właścicielka salonu jest ciągle jeszcze jak wisząca na ścianie, bardzo retuszowana fotografia damy z 1900 o głęboko wciętej talii i w kołnierzyku na fiszbinach, tysiąc dziewięćset ostatnia moda.

Specyfika artystycznego konceptu Vogel ujawnia się w kolejnym akapicie:

Był właśnie słodki, bursztynowy zmierzch w miesiącu październiku, kiedy właścicielka Salonu Piękności przy ul. Karmelickiej zwróciła się do subiekta, bezceremonialnie i wobec wszystkich gości, z bezsensownym pytaniem: właściwie po co ja mam żyć?

W tej chwili i jakby w odpowiedzi zakołysała się i poruszyła woskowa manicurzystka pod lila abażurem i podała pani w bleu-sukni aluminiową miseczkę z wodą do paznokci.

Następnie wziął się fryzjer, hałaśliwie i z fantazją, do ondulowania jednej fryzury po drugiej [...].

Tak dochodził do głosu, na tanim widoczku z damą i sztywnymi rzędami puszek z farbą do włosów gatunku: henna, fakt, że jest po co żyć na świecie. I czyż mogło się to odbyć inaczej w tym otoczeniu i w tych okolicznościach?⁷⁷.

Miejskie drobiazgi Vogel przypominają uliczne kolażowe pocztówki, na których jednak autorka napisała komentarz. W warsztatowych wypowiedziach na łamach prasy mówiła o braku zaufania do idei sztuki „dla ludu”, przyjmowanie perspektywy proletariatu wydawało jej się fałszywe, nieautentyczne⁷⁸.

⁷⁶ D. Vogel, *Kwiaciarnie z azaliami*, s. 59.

⁷⁷ Tamże, s. 41.

⁷⁸ Píše o tym Karolina Szymaniak (taż, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną*, s. 166–167). Należy jednak podkreślić, że Vogel krytykowała „sztukę intelektualną” (taż, *Montaż literacki. Wprowadzenie*, [w:] tejsze, *Montaże*, s. 393).

Montażystą w tekstach Vogel jest podmiot inteligentki, to on „interpretuje surowiec życiowy”, stawiając filozoficzne pytania i diagnozując rzeczywistość⁷⁹. Ciekawą hipotezę postawiła Arika Kato⁸⁰, sugerując, że montażowa proza Vogel mogła być zainspirowana „pasażem tekstowym”⁸¹ pisarza i dziennikarza⁸² Johna Dos Passosa *Manhattan Transfer* (1925) – z jego impresyjnością, wrzeniowym notowaniem pulsu miasta, jak również wykorzystywaniem prasowej notatki i plotki-legendy miejskiej (bohaterowie obawiają się np. porywaczy dzieci, szajki sklepowych złodziei, piromanów). Pisarka mogła ją czytać – w 1931 roku opublikował ją w Polsce Rój, wydawca polskiej wersji jej *Akacje kwitną*.

Inaczej niż Vogel, bo już z innego paradygmatu kultury, stosuje montaż (jako zestawienie *ready-mades* w znaczeniu typów wypowiedzi, a nie migawek będących konsekwencją obserwacji rzeczywistości) Edward Redliński w *Nikiformach* (1982). Do książkowego scalenia „surowych kawałków rzeczywistości” publikowanych na łamach „Kontrastów” namówił pisarza Klemens Krzyżagórski, redaktor naczelny pisma. Tak – z kompilacji autentycznych tekstów użytkowych (więziennych grypsów, jadłospisu, brulionów przemówień, wpisu do księgi pamiątkowej w galerii sztuki czy dziennika księgowej) – powstała powieść (?), której tytuł odnosi się do Nikifora, malarza prymitywisty, a także Gombrowiczowskiej Formy. Te „prymitywne” miniatury tworzone przez naturszczyków, zyskują – dzięki montażowi autentyku – pozór panoramy mentalnej (w tym wypadku – Polski lat 70.). Redliński wyjaśnia koncepcję w przedmowie-manifeście, wyprowadzając pomysł z Duchampowskich *ready-mades*: „[Teksty – I.A.-B.] zaprezentowane **w literackiej ramie, stają**

⁷⁹ Karolina Szymaniak słusznie zwraca uwagę na to, że koncepcja montażu ewoluowała (taż, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006).

⁸⁰ A. Kato, *Awangarda i tradycja. Wizja Lwowa hybrydycznego w „Sygnałach” i działalność artystów żydowskich Zrzeszenia Artystów Plastyków „artes”*, [w:] D. Vogel, *Montaże*, s. 258.

⁸¹ Pojęcie wyprowadzone z pism Waltera Benjamina (zwłaszcza w *Pasażach*) zapożyczam od Katarzyny Szalewskiej (taż, *Pasaż tekstowy jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym esaju polskim*, Kraków 2012), która sytuuje te formy w horyzoncie zdefiniowanych przez siebie urbanaliów (taż, *Urbanalia. Miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017).

⁸² Pisywał głównie dla czasopism, nie dzienników. Podkreślając wagę jego osiągnięć, John C. Hartsock cytuje rozpoznanie Edwina H. Forda (*The Art and Craft of Literary Journalism*, 1937), którego zdaniem reportaż stał się „literackim dziennikarstwem” (*literary journalism*), gdy Dos Passos napisał *Anacostia Flats* (zob. J.C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Form*, Amherst, Massachusetts 2000, s. 242).

się reportażami [podkr. – I.A.-B.], opowiadaniem, dramatem o tzw. szarym człowieku”⁸³. Marta Bukowiecka⁸⁴ zebrala recenzenckie wątpliwości dotyczące *Nikiform*, sprowadzające się do odmówienia książce literackości ze względów formalnojęzykowych. Odpowiedzią autora na krytyczną wypowiedź Heleny Zaworskiej był tekst *Samobrona, czyli nie czekając na Godota*⁸⁵, w którym Redliński wyjaśnia, że tworzył swój utwór „w opozycji do literackości literatury”, a także zetempowskiego, sztancowego modelu opowiadań i powieści. Czerpanie z użytkowego rejestru wypowiedzi można odczytywać jako sposób odnajdywania marginalnych głosów spoza ideologicznego mainstreamu, a także (na co wskazuje odwołanie do zetempowskiej sztancy) oficjalnego (w tym wypadku partyjnego) modelu literackości. Gest montażu dokonany przez Redlińskiego w *Nikiformach* wpisuje się w nowofalowe taktyki opozycyjne wobec oficjalnych, zideologizowanych rejestrów wypowiedzi funkcjonalnych.

Od eksperymentu Redlińskiego blisko już do powieści głosów⁸⁶ (którą nazywa się też polifonicznym reportażem⁸⁷ i powieścią kolektywną – *collective novel*). Pojęcie wprowadziła do literaturoznawczego instrumentarium Swietłana Aleksijewicz (ur. 1948). Poszukując źródła, badacze odnoszą się głównie do wywiadu udzielonego przez noblistkę (2015) „Le Figaro”⁸⁸. Szkoda, bo w nim akurat Aleksijewicz objaśnia powieściowość niefortunnie – jako przeciwieństwo dziennikarstwa informacyjnego (o swoich książkach reportażystka pisze: „To nie dziennikarstwo. Zawód mnie ograniczał. Tematy, które chciałam podjąć, takie, jak tajemnica ludzkiej duszy, zło, nie interesowały gazet, a sprawozdawczość mnie nudziła”). Bliższe istocie tego gatunku jest moim zdaniem to, co powiedziała białoruskiej dziennikarce w rozmowie o reportażu *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (1985):

[Z]rozumiałam, że każdy człowiek ma swój „tekst”. Jeden pół stroniczki, drugi dwieście stron, i być może warto napisać tekst wspólny, taką „powieść głosów”. Kiedy mówimy wszyscy razem, to powstaje tak unikalna, wstrząsająca rzecz, tak potężny

⁸³ E. Redliński, *Nikiformy*, Warszawa 2000, s. 11.

⁸⁴ M. Bukowiecka, *Antyliterackie, a więc literackie. O „Nikiformach” Edwarda Redlińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 326–353.

⁸⁵ E. Redliński, *Samobrona, czyli nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983, nr 10, s. 87–105.

⁸⁶ O Wacławie Berencie jako ojcu nowożytniej powieści polifonicznej pisał Ryszard Nycz (tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997).

⁸⁷ Nawiązując oczywiście do koncepcji Michaiła Bachtina, który wprowadził nazwę „powieść polifoniczna” w odniesieniu do dzieł Dostojewskiego.

⁸⁸ B. Corty, Svetlana Alexievitch: «La souffrance est une tradition russe», <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/12/04/03005-20131204ARTFIG00482-svetlana-alexievitch-la-souffrance-est-une-tradition-russe.php> [dostęp: 07.08.2019].

wspaniały chór, że moim zdaniem nawet najgenialniejszemu pisarzowi byłoby trudno wydobyc coś podobnego ze swojej duszy⁸⁹.

Powieść głosów Aleksijewicz byłaby więc rozbudowanym reportażem, mającym źródło w **wywiadzie, nie w sprawozdaniu**. Jako genologiczny kontekst nasuwa się tzw. powieść magnetofonowa, technika wiernego zapisu jako sugestia tekstowej wersji autentycznej rozmowy. To pojęcie jest reanimowane co jakiś czas, w różnych wariantach. Na przykład o poetyce „morza głosów” Ryszard Chodźko⁹⁰ pisał w odniesieniu do *Frutti di mare* Czesława Dziekanowskiego, opowieści o narodzinach Solidarności (1981, wydana w 1990 roku), określanej jako „realiomontaż” czy „fresk powieściowy”. Na obecne upowszechnienie nazwy wpłynęła Nagroda Nobla dla Aleksijewicz, ustawiająca inaczej krytykę i zmieniająca odbiór reportażu pisarki. Przykładem może być pytanie, jakie zadała pisarce Ludmiła Anannikova w wywiadzie opublikowanym w „Gazecie Wyborczej”: „Jak to się stało, że z dziennikarstwa przeszła pani do literatury?”⁹¹. Zwróćmy uwagę, że literackość nie jest tu już rozumiana jako fikcjonalność, tylko walor artystyczny.

Inspiracją prowadzącą do zaproponowania przez Aleksijewicz nowej nazwy gatunkowej była lektura książki Alesia Adamowicza, Janka Bryła i Władimira Kołesnika *Ja ze spalonej wsi* (wyd. polskie – 1978). Jak wyjaśnia pisarka: „To była **powieść** [podkr. – I.A.-B.] rozpisana na głosy. Klasyczne powieści wydawały mi się sztuczne i dalekie od życia, a ta była inna. Zobaczyłam, że w naszej literaturze jest i taka tradycja. Zrozumiałam, że świadek to mój bohater”⁹². Efektem zbierania głosów przez reportażystkę jest np. *Czarnobylska modlitwa*, która miała pierwotnie tytuł *Głosy Czarnobyli*. Tę wynikającą z niewspółobecności (egzotopii) metodę Magdalena Horodecka⁹³ porównuje do puentylizmu, za bardziej adekwatną, bo podkreślającą zachowanie podmiotowości, uważając jednak fotomozaikę (być może celniejsza byłaby jednak „dźwiękomozaika”). Doceniając etyczny gest reporterskiego gestu Aleksijewicz, Horodecka zauważa rzecz – wydawało by się – oczywistą:

⁸⁹ Л. Ладимировская, Светлана Алексиевич: Роман голосов, www.stihi.ru/diary/lavinija/2005-05-12 [dostęp: 31.03.2020]. Z wywiadu Eleny Baier ze Swietlaną Aleksijewicz, autorką książki *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Za tłumaczenie dziękuję Michałowi B. Jagielle.

⁹⁰ R. Chodźko, *Strefa konfesji i kreacji. Studia o polskiej prozie współczesnej*, Białystok 1992.

⁹¹ L. Anannikova, Swietłana Aleksijewicz: *Plany na przyszłość? Nauczyć się żyć. Nadal nie umiem*, <http://wyborcza.pl/7,75517,25029678,swietlana-aleksijewicz-plany-na-przyszlosc-nauczyc-sie-zyc.html> [dostęp: 28.07.2019].

⁹² Tamże.

⁹³ M. Horodecka, *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 127–142.

Nie jest [...] do pogodzenia teza o ilustrowaniu „sposobu myślenia zwykłych ludzi” w tej prozie ze świadomością, iż nagrane przez autorkę monologi zostały poddane zaawansowanej redakcji i selekcji. I nie chodzi tu o naturalne zabiegi upłynniania żywej mowy w trybie jej narracyjnego zapisu, ale o wybór zarówno owych niebanalnych rozmówców i niebanalnych fragmentów ich opowieści⁹⁴.

Rzeczywiście, *Czarnobylska modlitwa* nie jest powieścią magnetofonową, reporterka odciska w tekście wyraźną autorską sygnaturę, dlatego przede wszystkim, że koncentruje się na narracji. Zwrot ku formie monologu (z wyczuwaną – najczęściej milczącą – obecnością podmiotu słuchającego) jest widoczny. „Samotne głosy ludzkie” układają się w mozaikę monologów (formuły inicjalne: „Nie wiem, o czym tu opowiedzieć... O śmierci czy o miłości?”, „Ja też mam pytanie... Sam nie umiem na nie odpowiedzieć... Ale pani chce o tym pisać... O tym?”, „Chcę **złożyć świadectwo**... [podkr. – I.A.-B.]”) podpisanych imionami i nazwiskami osób je wypowiadających. „Chór żołnierzy” i „chór dzieci” poprzedza lista, każdy świadek zostaje odnotowany. Żeby nie uprzywilejowywać własnego głosu, Aleksijewicz ucieka się do formuły „wywiad[u] autorki z samą sobą”⁹⁵ – w ten sposób jej własne czarnobylskie doświadczenie wtopione zostało w „chór”. Ten rozdział pełni też funkcję metatekstową; autorka opowiada o metodzie (20 lat rozmów z „pracownikami elektrowni, uczonymi, lekarzami, żołnierzami, przesiedleńcami, nielegalnymi mieszkańcami strefy”) i wyjaśnia, że „kolekcjonuj[e] codzienność – uczuć, myśli, słów. Stara[m] się wychwytywać **życie codzienne duszy** [podkr. – I.A.-B.]. Życie zwykłego dnia, zwykłych ludzi”. I dalej: „Chcę opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie stracić z oczu pojedynczego człowieka”.

Samoświadomość Aleksijewicz jako reporterki, która ma etyczne zobowiązania wobec bohaterów, to ważna cecha jej twórczości. W *Cynkowych chłopcach*⁹⁶, o których już wspominałam, reporterskie „ja” ujawnia swą obecność w momentach, które wymagają wprowadzenia czytelnika w arkana warsztatu. Montowany materiał to nie tylko spisane z taśmy magnetofonowej monologi bohaterów, ale również cytaty z gazet (informacyjnym punktem wyjścia jest notatka z portalu Polityka.ru zarysowująca kontekst; nie robi tego autorka) czy stenogramów sądowych. Warta podkreślenia jest typograficzna próba oddania toku mowy (wielokropki podkreślające chwile milczenia, wykrzykniki, znaki zapytania). Lekturę ustawia wybór pierwszego monologu. Funkcję prologu pełni opowieść matki, której syn po powrocie z Afganistanu zabił człowieka kuchennym tasakiem. Reporterskie „ja”

⁹⁴ Tamże, s. 131.

⁹⁵ „[...] o historii pomijanej i dlaczego Czarnobyl stawia pod znakiem zapytania nasz obraz świata” (S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przeszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2012, loc. 23).

⁹⁶ S. Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2015.

jest tu bardziej wyeksponowane niż w *Czarnobylskiej modlitwie*. W formie dziennika (krótkie zapiski sygnowane datami) Aleksijewicz bardzo osobiście opowiada o własnym pobycie w Afganistanie, dzieląc się z czytelnikiem nie tylko impresjami, pisanymi na gorąco „notatkami na wojnie”, ale i dylematami twórczymi („jak przeżywać historię i równocześnie pisać o niej?”⁹⁷, „Jest coś niemoralnego w przyglądaniu się cudzemu męstwu i ryzyku”⁹⁸). Za pisarskie *credo* autorki (obciążone kontekstem społeczno-politycznym) można uznać następujący fragment:

Podoba mi się język potocznych rozmów, to **język wypuszczony na swobodę** [podkr. – I.A.-B.], nic go nie obciąża. Tutaj wszystko – składnia, intonacja, akcenty – hula i świętuje, dokładnie odtwarzając emocje. A ja właśnie śledzę emocje, a nie wydarzenia. To, co robię, przypomina pewnie pracę historyka, tyle że historyka takiego, co nie zostawia śladów. Co się dzieje z wielkimi wydarzeniami? Przenoszą się do historii, a te małe, dla małego człowieka jednak najważniejsze, znikają bez śladu. [...] W każdej kolejnej książce z uporem robię to samo: zmniejszam historię do wymiarów człowieka⁹⁹.

Dlatego bohater *Cynkowych chłopców* to „postać zbiorowa” – szeregowcy, majorzy i lejtnanci, saperzy, czołgista, telefonista, żołnierz obsługujący granatnik, lekarka bakteriolog, pielęgniarka, pracownice cywilne, ale też żony i – przede wszystkim – matki. Monologi podpisane są funkcjami, ale nazwiska Aleksijewicz notowała w dzienniku. Ich długa lista otwiera złożoną z monologów powieść głosów¹⁰⁰.

Termin „polifoniczna powieść reportażowa” (odnosząc się do Bachtina, bez uwzględnienia rozstrzygnięć Aleksijewicz w tym zakresie) stosuje też i promuje Marek Miller, założyciel i prowadzący Laboratorium Reportażu, jednostki warsztatowo-dydaktycznej¹⁰¹ Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego¹⁰² wywodzącej się z łódzkiej Pracowni Reportażu¹⁰³ (reporterski

⁹⁷ Tamże, loc. 133.

⁹⁸ Tamże, loc. 179.

⁹⁹ Tamże, loc. 243–249.

¹⁰⁰ Ten zabieg wymuszony był prawnie, żołnierze zobowiązali się do zachowania tajemnicy wojskowej, a o ryzykowności wskazywania z imienia i nazwiska Aleksijewicz przekonał też proces, który relacjonuje w ostatnim rozdziale.

¹⁰¹ Tamże, s. 11.

¹⁰² M. Miller, P. Wojciechowski, *Laboratorium Reportażu. Zarys problematyki badawczej*, [w:] *Laboratorium reportażu*, s. 19–42.

¹⁰³ Założona w 1980, a przeniesiona do Warszawy w 1998 roku; np. *Będzie tydzień w mieście Łodzi*. To przypadek bardzo interesujący – pięciu dziennikarzy opisało siedem dni z życia miasta, ale z wyprzedzeniem. Miller i Wojciechowski piszą o tym tekście jako „wybiegającym w przyszłość eksperymencie o przewidywalności życia społecznego” (tamże, s. 22). „Reportaż” został zdjęty z pierwszej strony tygodnika „Polityka” przez cenzurę.

odpowiednik programowej grupy literackiej¹⁰⁴). Ten ośrodek „poszukiwań dziennikarskich” cechuje m.in. „penetrowanie przestrzeni między dziennikarstwem a pisarstwem, między dziennikarstwem a scenario- i dramatopisarstwem”¹⁰⁵. Miller rozumie polifoniczną powieść dokumentalną jako reportaż idealny, zbliżający się do powieści reportażowej, a jednocześnie wykorzystujący zaplecze historii mówionej i realizujący etyczny postulat dziennikarstwa „obiektywnego”. Wypunktowuje te cechy, by pokazać, jak Miller rozumie opozycję powieść-reportaż – jest ona objętościowa („Różnica pomiędzy powieścią dokumentalną a reportażem jest taka, jak między powieścią a opowiadaniem”¹⁰⁶). Literackość tak definiowanej powieści polifonicznej Miller dostrzega w „rekonstrukcj[i] wydarzeń i ich interpretacj[i] za pomocą narzędzi intelektualnych i artystyczno-literackich”¹⁰⁷, akcentując zarazem, że najbardziej zależy mu na „dawaniu świadectwa”. Ten wątek podchwytuje Zygmunt Ziątek, umiejscawiając jego projekty w kontekście „rewolucji solidarnościowej, stanu wojennego, więzień, internowania i konspiracji”¹⁰⁸. Doświadczenia te uświadomiły reporterom wagę jednostkowego głosu i konieczność zapełniania na gorąco białych plam historii.

Modelowym przykładem wieloautorskiego dzieła tego rodzaju jest (jeszcze łódzka) książka *Kto tu wpuścił dziennikarzy* (1985) według pomysłu Millera, montaż wypowiedzi 18 dziennikarzy-świadków strajku w sierpniu 1980 roku, opowieść o narodzinach Solidarności. Podany jako pomysłodawca Miller jest nie autorem, a redaktorem (sam woli używać metafory „reżyser”), przede wszystkim na poziomie kompozycyjnym (można podejrzewać, że wypowiedzi zostały poddane obróbce, ale udało się zachować stylistyczne osobliwości mówiących bohaterów, a zarazem współreportażystów). Dziś czyta się ten polilog z trudem, jako zlepek cytatów, choć warto docenić tematyzowanie reporterskiej działalności i bycia dziennikarzem w Polsce tamtych lat, „swojego rodzaju spowiedź i rachunek sumienia środowiska”¹⁰⁹. Wydaje się, że cel, jaki postawili przed sobą auto-

¹⁰⁴ Miller wyjaśnia, że za „podręcznik” Laboratorium służy nieopublikowana książka 3xK, przedstawiająca autorytety reporterskie, na których tradycję grupa chce się powoływać: Kąkolewskiego, Kapuścińskiego i Krall. O wytycznych i relacji majster-czeladnik Miller pisze w rozdziale *Metoda* (M. Miller, P. Wojciechowski, *Laboratorium Reportażu*, s. 39).

¹⁰⁵ M. Miller, P. Wojciechowski, *Laboratorium Reportażu*, s. 19.

¹⁰⁶ M. Miller, *Polifoniczna powieść dokumentalna*, [w:] *Laboratorium Reportażu*, s. 44.

¹⁰⁷ Tamże, s. 45. Z tą definicją można oczywiście polemizować.

¹⁰⁸ Z. Ziątek, *Reportaż jako literatura*, s. 70.

¹⁰⁹ Tamże, s. 23. Książka otrzymała Nagrodę Dziennikarzy Niezależnych SDP im. Jerzego Zielińskiego, była czytana w Radiu Wolna Europa, a teatralną inscenizację przygotował Mikołaj Grabowski (1991). Po ćwierćwieczu studenci Laboratorium Reportażu odwiedzili bohaterów *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, a efektem zebranego materiału była druga część książki wydanej w 2005 r.

rzy, koresponduje z konstatacją jednego z rozmówców. Jak zauważa Adam Kinaszewski z TV Gdańsk: „Do strajku środowisko dziennikarskie, to była kompletna magma. Teraz jest wyraźniejszy obraz, klarowniejszy. Wtedy nie było wiadomo, co kto myśli, co kto mówi, o co mu chodzi, jaki jest związek między tym co mówi, a tym co myśli”¹¹⁰. Żeby dać przedsmak lektury, zacytuję fragment, który pokazuje, jak montowano cytaty:

T. Strumff

– Wyjechałem 14-go sierpnia maluchem.

L. Stefański

– Wyjechałem w piątek 15-go sierpnia.

P. Halbersztat

– 16-go w sobotę. Jechaliśmy całą ekipą Kroniki.

I. Dryll

– 18 sierpnia. To był służbowy samochód.

J. Jankowska

– Rano, 18-go sierpnia. O delegacji nie było mowy. Wzięłam wolne dni dla matki z dzieckiem.

W. Adamiecki

– Wyjechałem... moim maluchem, razem z Jankowską, moją koleżanką z radia. Krysia Jagiełło przyjechała dzień później pociągiem¹¹¹.

Kto tu wpuścił dziennikarzy to właściwie powieść magnetofonowa. Chociaż można potraktować ten tekst jako dokument, stopień literackości (ze skali Michała Głowińskiego) zdecydowanie nie jest w niej jednak przygodny. Autorzy tworzą przecież możliwie spójną opowieść z wielu głosów. Zrobioną według sprawdzonej już zasady *Filmówkę. Powieść o łódzkiej szkole filmowej* Andrzej Wajda nazwał „freskiem ludzkich losów”¹¹²; za jej negatyw Miller uznaje listę pytań. Także i tu autorzy uważają się za montażystów¹¹³, rezygnując z występowania w roli narratorów i oddając głos bohaterom, których wypowiedzi należy później, już na etapie kompozycyjnej obróbki, ułożyć na osi czasu. *Ready-made* w tych projektach nie zawsze (jak w przypadku *Kto tu wpuścił dziennikarzy*) jest nagrana wypowiedź, to również biografie, listy, dzienniki oraz wspomnienia łączone w „sekwencje wokół fabuły”¹¹⁴. Teoria powieści polifonicznej Millera wyniknęła z idealistycznych poszukiwań „węzłowych punktów zbiorowego

¹¹⁰ Pracownia Reportażu, *Kto tu wpuścił dziennikarzy, według pomysłu Marka Millera*, Łódź 1990, s. 243.

¹¹¹ Tamże, s. 27.

¹¹² Tamże, s. 25.

¹¹³ Tamże, s. 26.

¹¹⁴ Tamże, s. 55.

przeżycia”¹¹⁵, z wykorzystaniem techniki, której odpowiednikiem w dyskursie historycznym jest historia mówiona, czy – jak to ujmują Ewa Domańska – mikrohistorie¹¹⁶ (jak widać, punktem odniesienia jest dla Millera dokument historyczny, nie tekst literacki). Z wypowiedzi programowych Millera można wnioskować, że uważa tę metodę zbierania głosów za dającą nadzieję na etyczne, wielogłosowe odtworzenie „wielkiej historii”. Jest to jednak metoda bliższa koncepcji archiwum niż literackim w gruncie rzeczy motywacjom Aleksiejewicz, chcącej zaglądać w tajemnice ludzkiej duszy.

Na marginesie – przystępując do omówienia literackości projektów Millera, Zygmunt Ziątek wskazuje na ich powinowactwo z odkryciami Nowych Dziennikarzy w (jak to określa) „najsłynniejszym kolażu lat stanu wojennego”, czyli *Konspirze*¹¹⁷, opublikowanej w 1984 roku we Francji i w Polsce przez Mariusza Wilka, Macieja Łopińskiego i Zbigniewa Gacha (Marcina Moskita), z wypowiedziami m.in. Bogdana Borusewicz, Zbigniewa Bujaka i Władysława Frasyniuka. Trzeba jednak nadmienić, że Nowe Dziennikarstwo Ziątek definiuje w kontekście *Konspiracji* w sposób specyficzny, za Jerzym Durczakiem pisząc o nastawieniu na obiektywizację i kolażowość (a właściwie montażowość) „łącząc[ą] opowieść reportażową z relacjami uczestników i świadków wydarzeń, czasem dokumentami, listami czy pamiętnikami”¹¹⁸. Tymczasem wariant obiektywny Nowego Dziennikarstwa to reportaże, które czyta się jak powieści dzięki wspomnianej już narracji nieosobowej. I *Konspira*, i *Kto tu wpuszczał dziennikarzy* są zdecydowanie na antypodach takiej formy. Zresztą, powtórzmy, dla Millera, który podkreśla powinowactwo swoich projektów z *oral history*, literackość jest tożsama z kreacyjnością w najbardziej podstawowym znaczeniu (kreacja-zapis).

Na tej zasadzie najbardziej radykalnym literacko (w mojej ocenie) gestem było stworzenie – już w warszawskim Laboratorium Reportażu – romantycznej rekonstrukcji historycznej (ale w innym znaczeniu niż odmiana dziennikarstwa wcieleniowego, o którym piszę w rozdziale siódmym). *Uczta grudniowa, czyli dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów*¹¹⁹ (2007) to próba odtworzenia słynnego pojedynku na improwizacji stoczonego w 1840 roku pomiędzy Adamem Mickiewiczem a Juliuszem Słowackim, oparta na dokumentach wydobytych w trakcie wielu bibliotecznych i archiwalnych kwerend. Tekst zmontowano z relacji i spostrzeżeń świadków (m.in. Jana Koźmiana, Franciszka Szemiot, Antoniego Maleckiego, Eustachego Januszkiewicza, Stefana Zana), wyszczególniając źródła w bibliografii. Pracę montażystów przybliży Miller następująco:

¹¹⁵ Z. Ziątek, *Reportaż jako literatura*, s. 74.

¹¹⁶ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.

¹¹⁷ Z. Ziątek, *Reportaż jako literatura*, s. 73.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ M. Miller, *Uczta grudniowa, czyli dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów*, Warszawa 2007. Również i ten tekst wykorzystał w teatrze Mikołaj Grabowski.

Powoli zdania łączyły się w dialogi, dialogi w sceny, sceny w motywy. »Nosiliśmy« zdania i układaliśmy je obok siebie. Jedne pasowały, drugie nie – jak puzzle. W końcu tkwiły jak cegły w murze. Z pojedynczych puzzli wyłaniał się obraz uczty grudniowej. Intrygujący portret Polaków¹²⁰.

Żeby dać wgląd w rezultaty, zacytuję fragment inicjalny:

Jan Koźmian: 25 grudnia, nazajutrz imienin Mickiewicza, Januszkiewicz wydał wspaniały wieczór literacki z kolacją. Było na nim osób 37. Cała poezja muzyka i wszystko co pióro źle czy dobrze trzyma.

Franciszek Szemiot: Było to „świadectwo oddane idei”. Zgromadzono się w tej myśli, aby się zagrzać do wytrwania na posterunku tułaczym, żywiąc miłość „dla tej, co nie zginęła”. Mistrze mieli przemawiać.

Jan Koźmian: O niczym innym w całym Paryżu Polacy nie mówią: zazdroszcząc tym co się tam znaleźli¹²¹.

Idea polifoniczności i uznanie wagi wypowiedzi świadka znajduje w *Uczcie* rozwinięcie w formie dramatycznej, nie powieściowej. W tym wypadku pytałabym nie o literackość (można tu mówić o chwycie literatury z literatury), ale – odwrotnie – dziennikarskość eksperymentu. W reportażach historycznych wyrażenie akcentuje się przecież obecność reportera-rekonstruktora. Montażysty *Uczty* są ukryci za ostatecznym rezultatem swojej pracy i aparatem źródłowym (częścią tekstu są przypisy bibliograficzne).

Gdybym miała szukać polskiego odpowiednika powieści głosów w rozumieniu Aleksijewicz, znalazłabym go we fragmentach reporterskiej książki Małgorzaty Rejmer *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii* (2018). Pisarka (rocznik 1985) zadebiutowała utrzymaną w groteskowym tonie, ale trzymającą się rzeczywistości społecznej powieścią *Toksymia* (2009), a jej droga od reportażu do literatury wiodła przez dwa zbiory reportaży czy – parafrazując określenie Krystyny Jakowskiej – reportaży nowelowych (mogących funkcjonować oddzielnie, ale ujętym w uspoólniającą ramę). Pierwszą faktograficzną książką Rejmer był *Bukareszt. Kurz i krew* (2013), dotyczący postkomunistycznej Rumunii. Jest on stylistycznie bliski *Toksymii* z jej fizjologicznym, trzewiowym, neonaturalistycznym obrazowaniem, ale też nasycony metaforą¹²², czego przykład da fragment inicjalnego akapitu:

¹²⁰ Tamże, s. 35.

¹²¹ Dziękuję Markowi Millerowi za udostępnienie elektronicznej wersji tekstu, który w formie książkowej jest już nie do zdobycia.

¹²² Grzegorz Wysocki pisze w tym kontekście o zbyt ciasnym „gorsecie” reportażu – warto to określenie zapamiętać (tenże, *Małgorzata Rejmer, „Bukareszt”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/malgorzata-rejmer-bukareszt>, dostęp: 29.07.2019).

Było gorąco do obłędu, gdy przyjechałam tu po raz pierwszy. Miasto wysysało ślinę i pot, samo wyschnięte na wiór, z trawnikową prerią przeżółkłej trawy, zszarzałą ziemią, popękaną od suchości, z korytarzami spopielalego betonu. [...] Ciągi nadzarpniętych budynków jak powybijane i ukruszone zęby w szczęce, z dentystyczną nicią kabli, które lśniły w słońcu, oplatając ulice jak pajęczyna lub wstążka. Budynki wyglądały, jakby właśnie zrzucały skórę, jakby całe miasto łuszczyło się i przepoczwaczało, i tylko gdzieś pod starej łuski wyzierało nowe i gładkie¹²³.

Na dowód konsekwencji tej strategii pisarskiej przytoczę jeszcze jeden cytat: „Szczelina patrzy na mnie. Biegnie od podłogi, wynurza się znad blatu stołu, przecina ścianę na pół i rozplywa się w powietrzu na wysokości framugi okna, jak rzeka, która wpada do morza”¹²⁴. Jak widać, reporterskie „ja” jest tu samowładczym nośnikiem narracji, w toku opowieści przytaczającym niekiedy wypowiedzi bohaterów. Gęstsza tekstura cytatów charakteryzuje tylko fragment dotyczący wprowadzonego przez Nicolae Ceaușescu słynnego dekretu penalizującego dokonywanie aborcji, a także – co zrozumiałe, bo wymuszone mimetyzmem formalnym – w rozdziale zatytułowanym *Rewolucja? Dramat w pięciu aktach*, w których dialogują interlokutorzy autorki¹²⁵, a towarzyszy im aprobatywny wobec tyrana chór. Widać, że literackość Rejmer traktuje też metatekstualnie, jako element zawierania intelektualnego porozumienia z czytelnikiem. Tytułowe odwołania do gatunków (bajka, ballada, dramat) nie uruchamiają właściwych sobie konwencji lekturowych, lecz są ozdobnikiem genologicznym, mającym wzmacniać przyjemność czytania.

W *Błocie słodszy niż miód. Głosach komunistycznej Albanii*¹²⁶ Rejmer kontynuuje charakterystyczny dla siebie sposób opisu, zwłaszcza krajobrazu (np. „Góry przypatrują się człowiekowi, ale ich oczy są puste”¹²⁷). Niezmienne pozostaje podróżujące i poznające reporterskie „ja”, zaznaczające gdzieś swoją obecność („Wycieram okładkę książki [albumu „który miał opowiadać przyszłym pokoleniom o chwale albańskiego komunizmu” – I.A.-B.]. Na palcach pozostaje gruba warstwa brudu”¹²⁸). Uwaga reportażystki nakierowana jest już nie na wyłapywanie, eksponowanie i efektowne zestawianie kontrastów, jak w *Bukareszcie*, o czym świadczą tytuły kolejnych części: *Komunizm. Złoto i błoto, Międzywojnie. Oko i ostrze, Współczesność. Orient i obłęd*. Ważniejsze niż jukstapozycja staje się oświetlanie bohaterów, jak również własnego stosunku do nich. Dla przykła-

¹²³ M. Rejmer, *Bukareszt. Kurz i krew*, Wołowiec 2013, s. 5.

¹²⁴ Tamże s. 186.

¹²⁵ Wypowiedzi dwóch osób Rejmer zaczerpnęła z wywiadów, a potem wmontowała je w dialog.

¹²⁶ M. Rejmer, *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wołowiec 2018.

¹²⁷ Tamże, loc. 97.

¹²⁸ Tamże, loc. 107.

du, opisując spotkanie z jednym z rozmówców przychylnych ówczesnej władzy, autorka oddaje mu głos, ale precyzuje, że to on „wyznacza granice każdej opowieści [...]”. Przede mną siedzi człowiek, który całe życie doskonalił się w sztuce unikania kłopotów¹²⁹. Reporterska nieufność wzmacniania jest przez zastosowanie techniki montażu. W tekst wplecione są hasła z murów, np.: „Drogowskaz na środku ulicy: »Nasz lud sam wybrał kierunek rozwoju i nie będzie się z tego nikomu tłumaczyć«”, „Tablica propagandowa na zieleńcu: „Albania wszystko zbudowała sama, w pocie czoła, wysiłkiem oraz wiedzą swoich córek i synów”¹³⁰.

Błoto słodsze niż miód zawdzięcza tytuł literaturze. Jako motta Rejmer podaje dwa fragmenty wierszy albańskich poetów: *Gdzieśmy się narodzili* Andona Zako Çajupiego oraz *Albańskiego błota* Mitrusha Kuteli. Powieść głosów rozpoczyna ostentacyjna wskazówka literacka odnosząca się do paradygmatu bajki, ale po to, by pokazać, że albański „raj” był jej zaprzeczeniem:

Był sobie raj, stworzony w najśluszniej socjalistycznym kraju na świecie.
Gdzie wszystko należało do wszystkich i nic nie należało do nikogo.
Gdzie każdy umiał pisać i czytać, ale pisać można było tylko to, z czym zgadzała się władza, a czytać tylko to, co władza zatwierdziła.
Gdzie do każdej wsi docierały prąd, autobus i propaganda, ale zwykły obywatel nie miał prawa do własnego samochodu ani do własnego zdania.
Gdzie każdy mógł polegać na bezpłatnej opiece medycznej, ale zdarzało się, że ludzie ginęli, nie zostawiając po sobie śladu.
Gdzie edukacja mas była priorytetem, ale co kilka lat urządzano czystki wśród elit¹³¹.

Pisząc o śmierci dyktatora, Rejmer nawiązuje natomiast w tytule do ballady, posługując się przypominającą archaizmy *Cesarza Kapuścińskiego* stylizacją:

Umarł był wujaszek Enver, co tak pięknie tulił swoje dzieci, co każdego smarkatego brał na ręce, a z dziewczynką ku ucieście zatańcował, co to klaskał, śpiewał i posyłał uśmiech, tak że światło wielkie biło z jego oczu, co ludowi machał dobrotliwą ręką, która w imię partii zaciskała się w bezwzględna pięść¹³².

Oprócz tych nawiązań gatunkowych, stylizacji oraz chwytów stylistycznych (wyjątkowo częste są paralelizmy) literacką nadbudowę współtworzą rozmówcy, których – nie można się oprzeć temu wrażeniu – Rejmer pod tym kątem wybrała. O czasach Envera Hoxhy opowiada np. Nexhip Manga, kamieniarz i poeta cytujący Majakowskiego. Rozdział zatytułowany *Proces*, którego bohaterem jest

¹²⁹ Tamże, loc. 377–378.

¹³⁰ Tamże, loc. 420.

¹³¹ Tamże, loc. 70–76.

¹³² Tamże, loc. 182–185.

pisarz Bashkim Shehu, rozpoczyna się fragmentem powieści Franza Kafki wprowadzającym w scenkę: „Szesnastoletni Bashkin Shehu przerywa czytanie; czuje coś, czego nie potrafi nazwać. Jest rok 1972. Za dziesięć lat zdanie, które przeczytał, stanie się jego losem”¹³³. Pisarz Fatos Lubonja opowiada o życiu w dyktaturze, posługując się metaforą kręgów piekła zaczerpniętych z *Boskiej komedii* Dantego. Komentarzem do tej wewnętrznej literackości może być następująca odautorska konstatacja: „Wszystko się już kiedyś zdarzyło. Wszystko zostało już zapisane. Każdą historię, jaka nam się przydarza, można znaleźć w greckich mitach, u Szekspira, u Dostojewskiego; literatura różni się od życia tylko kilkoma błahymi szczegółami”¹³⁴. Najważniejszym wehikulem literackości jest w prozie Rejmer dążenie do literackiego uogólnienia, ale zapośredniczone w czytelniczym doświadczeniu bohaterów.

W porównaniu do *Bukaresztu* opowieść o Albanii jest zdominowana przez monologi. Motywacje Rejmer są takie same jak te, do których przyznawała się w wywiadach Aleksijewicz. Oddajmy głos autorce *Łota słodsze niż miód*:

To było dla mnie najtrudniejsze zadanie – że muszę się **usunąć jako ja**, pisarka. Nie mogłam sobie pozwolić na taką **literacką szarżę** jak przy „Bukareszcie” [...] [...] pisanie „Bukaresztu” było dla mnie przede wszystkim poszukiwaniem środków wyrazu, **literackim szkicownikiem**. Nie zastanawiałam się tak bardzo nad **warsztatem reporterskim** i relacją z bohaterami jak przy „Łocie”. [...] I z **szacunku dla moich bohaterów** starałam się sama milczeć, by ich głos było słychać jak najgłośniejsz [podkr. – I.A.-B.]¹³⁵.

W tym wypadku deklarowane przez autorkę odejście od literackości na korzyść reportażowości można sprowadzić do usytuowania na pierwszym planie etyki pracy reportera. Rejmer figuruje przygodność literackości *Łota słodsze niż miód*, przenosząc budowanie intertekstualnych odniesień na bardzo świadomie dobranych rozmówców.

*

Jak potraktować powieść głosów w rozumieniu Aleksijewicz, montaż głosów Millera oraz powieść w montażach w ujęciu Vogel i Redlińskiego? Czy można je uznać za powieści? W przypadku Aleksijewicz i Rejmer na powieściowość na-

¹³³ Tamże, loc. 204.

¹³⁴ Tamże, loc. 360.

¹³⁵ A. Sowińska, *Pytałam o najprostsze rzeczy. Rozmowa z Małgorzatą Rejmer*, „Dwutygodnik” 2018, nr 9, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8038-pytalam-o-najprostsze-rzeczy.html> [dostęp: 28.07.2019].

prowadzają wielkie, epickie tematy i nawiązania do bachtinowskiej koncepcji polifoniczności, ale obie autorki mają cel prymarnie reporterski. Nastawienie Vogel i Redlińskiego lokowałabym w kontekście powieściowości rozumianej jako możliwa do od-tworzenia z wykorzystaniem *ready-mades* (reporterska metoda była częścią zamysłu pisarskiego, w przypadku Vogel wręcz programową). W koncepcji archiwum czy kroniki Marka Millera prymarna jest reporterskość, rozumiana jako dawanie świadectwa.

Żeby sprawę skomplikować, odniosę się do rozpoznania Joanny Jeziorskiej-Haładyj, która utożsamia powieściowość z fikcjonalnością:

montaż, selekcja, określona perspektywa czasowa – są bez wątpienia wspólne narracji fikcjonalnej i niefikcjonalnej. **Pamiętnikarz czy kronikarz nie staje się automatycznie powieściopisarzem – twórcą fikcji** [podkr. – I.A.-B] – jedynie przez, by przywołać pojęcie z innego rejestru, niezwykłą formę. Wybitne dzienniki to dzieło literackie, ale nie fikcjonalne¹³⁶.

Przypomnijmy, że Jeziorska-Haładyj reprezentuje w kwestii fikcji umiarkowany segregacjonalizm. Zestawiając teksty autobiograficzne z reporterskimi (autorstwa Aleksandra Jurewicza z tymi Hanny Krall), pokazuje, jak tekstowe wykładniki fikcji (w przypadku reportażu – wpisane do kanonu *literary journalism* przez Nowych Dziennikarzy: dostęp trzecioosobowego narratora do świadomości postaci, przedstawianie procesów psychicznych swojego dawnego „ja” i przytaczanie obszernych dialogów z przeszłości) funkcjonują w tekstach faktograficznych, nie doprowadzając jednak do zawieszenia paktu autobiograficznego (Jurewicz) i referencjalnego (Krall). Reportaże (w moim odczuciu zawsze literackie) mogą być więc fikcjonalne i referencjalne zarazem. W cytacie powieściopisarz został zdefiniowany jako „twórca fikcji”; można więc, podążając za badaczką, uznać rozbudowany reportaż fabularny za tożsamy z powieścią.

O komplikacjach związanych z czytelniczko-reporterskim paktem już pisałam; w kontekście afektualnych wspólnot czytelnich w odniesieniu do wielu tekstów reporterskich można mówić o pakcie dyskursywnej labilności (wspominany *casus* biografii ojca Rydyka autorstwa reporterów „Gazety Wyborczej”). W trosce o zachowanie proporcji wolę jednak pozostać przy określeniu „reportaż upowieściowiony” w odniesieniu do tych tekstów, w których referencjalność jest prymarna (np. *Nocni wędrowcy* Jagielskiego, uczciwie informującego odbiorcę w metateksie o elementach fikcjonalnych wprowadzonych w tekst, by dobrze się go czytało), w odróżnieniu od powieści dziennikarskich będących, używając określenia Lennarda Davisa, fikcjami faktograficznymi, dla którymi „fakt”

¹³⁶ J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013, s. 17.

stanowi jedynie punkt wyjścia do powieściowego opracowania (np. *Gambit Siem-biedy*). Jest to więc kwestia proporcji. A także sytuacji rynkowej. W tytule tego rozdziału wspomniałam o **genologii rynkowej**, wpisując się tym samym w nurt nowej socjologii literatury, którą reprezentują np. Marcin Rychlewski i Dominik Antonik. Nawiązując do teorii obiegów literackich Stefana Żółkiewskiego i kontynuatorów (Janusza Lalewicza, Oskara Stanisława Czarnika, Tadeusza Drenowskiego i, częściowo, Przemysława Czaplińskiego), Rychlewski¹³⁷ zaproponował własną koncepcję krążenia tekstów w środowiskach odbiorczych, wychodząc od „nieco trywialnej uwagi”, że komunikację literacką po 1989 roku zdominowały „konsumpcyjny styl życia, dominacja mediów elektronicznych i przemysłu rozrywkowego”¹³⁸. Zamiast – jak Żółkiewski – wymieniać obiegi odróżniane od siebie głównie na podstawie kompetencji odbiorczych, badacz postawił akcent na dystrybucję i marketing, zapożyczając od Czaplińskiego metaforę książkostrady. Podział na literaturę wysokoartystyczną i trywialną zastąpił dominującym obiegiem popularno-komercyjnym, w tle lokując obiegi o mniejszym zasięgu (np. poetycki, naukowy itd.). Przesunięcie akcentów zaproponowane przez Rychlewskiego chciałabym zastosować do gatunkowego etykietowania.

Urynkowiona genologia służy dziś nie tyle interesom czytelnika, ułatwiając mu rozpoznanie konwencji, czy autora – umożliwiając zasygnalizowanie intencji. Przede wszystkim podyktowana jest marketingowymi interesami wydawców. W dobie globalizacji ta komercyjna wydawnicza klasyfikacja upodabnia się do wzorca amerykańskiego. Redaktorzy inicjujący badają światowy rynek książki, a na bazie wskaźników bestsellerów (również gatunkowych) kształtują własną ofertę, decydując o tym, w który tytuł/gatunek zainwestować lub jaki tekst zamówić u autora, co prowadzi nieraz do zabawnych nieporozumień: jedno z wydawnictw na fali popularności młodzieżowej literatury wampirologicznej wznowiło *Wampira* Reymonta. Konsekwencją takiego modelu działania jest kształtowanie genologii literatury popularnej na wzór filmowej (neosemantyzacja nazwy „powieść sensacyjna”) lub odwołanie do ponadrodzajowych wskaźników quasi-genologicznych (*true crime story*, *medical nonfiction*)¹³⁹. Ponieważ – co przeko-

¹³⁷ M. Rychlewski, *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 252–268; tenże, *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013.

¹³⁸ Tenże, *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, s. 254.

¹³⁹ Przykładem tworzenia ogólniejszych, transmedialnych (jeśli potraktować literackość, dziennikarskość i autobiograficzność jako media) taksonomii jest kariera pojęcia *immersion writing*, dotyczącego literatury faktograficznej z zaangażowanym „ja”. Można je przetłumaczyć jako „piśmiennictwo uczestniczące” (na wzór reportażu uczestniczącego).

Jak wyjaśnia Robin Hemley, ten typ piśmiennictwa „angażuje pisarza w tu i teraz w sensie dziennikarskim, kreując opowieść dziejącą się w teraźniejszości, ale bezwstydnie

nująco przedstawił Dominik Antonik – autor zaczyna funkcjonować jako marka, **autorytet autora-reportera** i jego pozaksiążkowa działalność w przestrzeni publicznej stają się walutą promocyjną. Przykładem może być wykorzystywanie przez Agorę potencjału dziennikarza należącej do spółki „Gazety Wyborczej”. Na zamówienie wydawnictwa powstały gospodarcze powieści sensacyjne Tomasza Pruska, który zajmuje się w dzienniku tematami rynkowymi. Wydawca reklamuje *K.I.I.S.S.* i *P.I.I.G.S.* jako „przybliżające czytelnikom ciemne strony świata finansów”, a jedna z zamówionych przez niego formuł polecających (której autorem jest specjalista w dziedzinie, „prezes zarządu Stowarzyszenie Inwestorów Indywidualnych”) posługuje się chwytem odwołania do autorytetu i podkreśla funkcję poznawczą powieści dziennikarza:

Tomasz Prusek zna bardzo dobrze jasne i ciemne strony rynków finansowych [...]. Dla wielu czytelników zdarzenia przedstawione w powieści będą pomocne w zrozumieniu mechanizmów kryzysu, z jakim mieliśmy do czynienia kilka lat temu, a którego istotę trudno było pojąć z samych przekazów medialnych [...] ¹⁴⁰.

Dziennikarska afiliacja autorów używana jest przez wydawców jako wsparcie promocyjne w komunikacji z ewentualnym czytelnikiem i często stanowi podstawę do zawarcia **paktu dyskursywnej labilności**. Na okładce *Fak maj lajff* (2017) Marcina Kąckiego, dziennikarza „Gazety Wyborczej” (ujawnił on seksaferę w Samoobronie), autora cenionych książkowych reportaży śledczych (m.in. *Leppe-riada*, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, *Maestro. Historia milczenia*), widnieje dopisek: „Pierwsza powieść reportera”, a w kojarzącej się typograficznie z prasowym wyimkiem notce dopisano: „Żadna z postaci w tej książce nie jest prawdziwa. I żadne wydarzenie nie miało miejsca. A jednak powieść Kąckiego pokazuje współczesność lepiej niż niejeden reportaż”. *Fak maj lajff* jest satyrą m.in. na tabloidy żerujące na celebrytach i ludzkich tragediach. Kącki wziął pod lupę środowisko dziennikarzy, redaktorów, paparazzi, celebrytów i polityków, skupione wokół fikcyjnego tabloidu „Tylko Życie”. Fikcyjnego, ale kojarzącego się z „Faktem”

dźwigającą bagaż osobowości pisarza: jego wspomnienia, kulturę, opinie” – R. Hemley, *A Field Guide for Immersion Writing*, loc. 191. Hemley wyodrębnia w ramach *immersion writing* teksty wspomnieniowe, dziennikarskie i podróżnicze (podtytuł: *Memoir, Journalism, and Travel*). W pierwszym „autor pisze o świecie, żeby przyjrzeć się »ja«”. W drugim „uwzględnia »ja«, by pisać o świecie”. Podróżopisarstwo jest połączeniem tych dwóch trybów – to „pisanie o »ja« w świecie i o świecie w »ja«”. Każdy z modeli Hemley dzieli na podtypy. Są to: quest, eksperyment, śledztwo, rekonstrukcja (osobista i historyczna) i infiltracja.

¹⁴⁰ *P.I.I.G.S.* – nowa książka Tomasza Pruska już w sprzedaży, <http://wydawnictwoagora.pl/p-i-i-g-s-nowa-ksiazka-tomasza-pruska-juz-w-sprzedazy/> [dostęp: 20.08.2019].

(prześmiewcze nagłówki – *Groza! Wrzuciła do pralki swoje dziecko!*¹⁴¹, *Pterodaktyl leci nad polskie morze!*¹⁴², dział Tematów z Dupy Wyjętych, o którym pisano w magazynie „Press”¹⁴³). Dariusz Nowacki, recenzując *Fak maj lajf* dla „Gazety Wyborczej”, napisał:

Nie sposób czytać debiutanckiej powieści Marcina Kąckiego bez świadomości, kim jest autor i co do tej pory napisał. Z tym pierwszym nie ma kłopotu – to wybitny reporter i dziennikarz śledczy. Drugie nie pozostaje bez związku z „Fak maj lajf”. Można bowiem odnieść wrażenie, że literacka wypowiedź Kąckiego jest poniekąd **syntezą jego wcześniejszych, pozaliterackich opisów** [podkr. – I.A.-B.]¹⁴⁴.

Trudno wyobrazić sobie lekturę debiutanckiej powieści Justyny Kopińskiej *Oblęd* (2019) w oderwaniu od jej docenianych reportaży prasowych i książkowych, m.in. *Czy Bóg wybaczy siostrze Bernadecie?* (2015), *Polska odwraca oczy* (2016) i *Z nienawiści do kobiet* (2018). W promocyjnym blurbie można przeczytać:

Nie każdą prawdę można opowiedzieć w reportażu. Ale nawet wtedy nie wolno milczeć. Dlatego Justyna Kopińska musiała, w zbeletryzowanej formie, powrócić do najbardziej potwornych miejsc, jakie poznała na swojej drodze¹⁴⁵.

Głównym bohaterem jest dziennikarz, który – niczym Nellie Bly – dobrowolnie daje się zamknąć w szpitalu psychiatrycznym, by zgromadzić dowody potwierdzające donos o dręczeniu pacjentów. Kopińska kładzie nacisk przede wszystkim na relacje demonicznej ordynatorki oddziału z dziećmi – co nie dziwi w kontekście reportaży publikowanych np. w „Gazecie Wyborczej”. *Casus* Kopińskiej pokazuje, że zwrot ku formie powieściowej może być uważany za zdradę dziennikarskich ideałów. Redakcyjny kolega pisarki Juliusz Kurkiewicz ubolewał w „Książkach. Magazynie do Czytania”, że „autorka, która we własnej dziedzinie poznała smak sprawczości, zamierza się rozmienić na drobne”, i nazwał *Oblęd* „powieścią w garsonce reportażu”¹⁴⁶.

¹⁴¹ M. Kącki, *Fak maj lajf*, Kraków 2017, s. 9

¹⁴² Tamże, s. 61.

¹⁴³ Zob. M. Wyszynska, *Wieloryb z Wisły wyjęty*, „Press” 2006, nr 5, <https://www.press.pl/magazyn-press/artukul/4594,wieloryb-z-wisly-wyjety> [dostęp: 20.08.2019].

¹⁴⁴ D. Nowacki, *Powieść „Fak maj lajf” Marcina Kąckiego. Tabloid, politycy, gangsterzy, kibole... Polska w czarniejszym odcieniu czerni*, <http://wyborcza.pl/7,75517,21539369,powiesc-fak-maj-lajf-marcina-kackiego-tabloid-politycy.html> [dostęp: 20.08.2019].

¹⁴⁵ J. Kopińska, *Oblęd*, Warszawa 2019.

¹⁴⁶ J. Kurkiewicz, *Ceniona reporterka Justyna Kopińska napisała powieść „Oblęd”. To rozmienianie się na drobne*, <http://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25286856,obled-justyny-kopinskiej-rozmienianie-sie-na-drobne.html> [dostęp: 1.11.2019].

Przykłady można mnożyć. W wydawnictwie Agora publikuje powieści dziennikarskie w konwencji kryminalnej Piotr Głuchowski. Blurb napisany przez redakcyjnego kolegę Pawła Goźlińskiego (kierownika działu reportażu „Gazety Wyborczej” i autora m.in. kryminału *Jul* [2010] i powieści biograficznej *Akan* [2019] o Bronisławie Piłsudskim) zachęca „Po kilku stronach książki Głuchowskiego zapominamy, że to fikcja, a nie łapiący za gardło reportaż”. Kiedy thrillery polityczne (serie *Sejf*, *Susza*) zaczął pisać dziennikarz radiowy i telewizyjny, kilkakrotny laureat Grand Press Tomasz Sekielski, w mediach pytano go o odniesienia do faktów. Indagowany, czy nie pisze o „rzeczach, o których wiadomo, że mają miejsce, ale nie sposób zrobić o nich rzetelnego materiału dziennikarskiego”, odpowiada:

Czerpię ze swej wiedzy i doświadczeń reporterskich, poczynawszy od tego, że znam miejsca, które opisuję, bo byłem tam jako dziennikarz. Zdarza się też, że wykorzystuję jakieś autentyczne wydarzenia oraz sytuacje albo plotki, które do mnie dotarły, ale nie mam potwierdzenia, że są to informacje prawdziwe i nie mogę ich wykorzystać dziennikarsko¹⁴⁷.

W innym wywiadzie¹⁴⁸, dotyczącym cyklu *Susza*, sam odniósł się do własnych dziennikarskich doświadczeń: wskazywał na relacjonowanie afery Rywina, gdy był sprawozdawcą parlamentarnym, oraz przyglądaniu się komisji badającej aferę Orlenu.

O tym, że reporterska afiliacja autora mogłaby być dla odbiorcy sugestią trybu lektury, świadczy to, że Głuchowski wszystkie części trylogii kryminalnej o dziennikarzu Robercie Pruskim (*Umarli tańczą*, *Lód nad głową*, *Trzeci zamach*¹⁴⁹) opatrzył konwencjonalną notą: „Wszelkie podobieństwo książkowych bohaterów do żyjących postaci, a firm i instytucji – do istniejących organizacji, jest przypadkowe”¹⁵⁰. Natomiast gdy wspólnie z trzema współautorami pod pseudonimem „Adam Forman” opublikował powieść *Ślugi boże*¹⁵¹, nie użył to podkreślającego fikcyjność paratekstu, który – podkreślmy – też może być

¹⁴⁷ A. Sokalska, *Tomasz Sekielski o mediach i swojej nowej powieści „Zapach suszy”*, *Polskatimes.pl*, <https://polskatimes.pl/tomasz-sekielski-o-mediach-i-swojej-nowej-powieści-zapach-suszy-wywiad/ar/c13-10892933> [dostęp: 20.08.2019].

¹⁴⁸ P. Poznański, *Nie piszę powieści z kluczem*, <https://zupelnieinnaopowiesc.com/2018/02/19/nie-pisze-powieści-z-kluczem-z-tomaszem-sekielskim-rozmawia-przemysław-poznanski/> [dostęp: 12.08.2019].

¹⁴⁹ Seria Kryminał, Warszawa 2012, 2013 i 2014.

¹⁵⁰ P. Głuchowski, *Umarli tańczą*, Warszawa 2012, loc. 6871.

¹⁵¹ A. Forman, *Ślugi boże*, Warszawa 2016. Oprócz Goźlińskiego i Głuchowskiego współtwórcami byli Mariusz Gawryś i Maciej Strzembos, autorzy scenariusza do filmu, który wszedł na ekrany w momencie wydania powieści.

źródłem zabawy z czytelnikiem. Na przykład w *Trzecim zamachu* Głuchowski podaje jako źródło inspiracji napisany przez Cezarego Gmyza artykuł o agencji PRL-owskiego wywiadu, który został opublikowany w „Rzeczpospolitej”, dodając: „Prawie wszystko poza tym jest wymyślone”¹⁵². „Prawie”, bo w jednym z (anty)bohaterów – księdzu prezesie Franciszku Drożdź – dostrzec można podobieństwo do postaci Tadeusza Rydzyka, któremu Głuchowski, wraz z Jackiem Hołubem, poświęcił wcześniej śledczą biografię reporterską zatytułowaną *Imperator* (2013)¹⁵³. Pewne szczegóły się zgadzają, np. ucieczka księdza na Zachód, spotkanie z papieżem, konflikt z dziennikarką na pokładzie samolotu, a także przypisana bohaterowi retoryka (np. słynne „szwadrony śmierci”). I oczywiście medialne imperium. Fundacja Angelus Dei jest aluzją do Rydzikowego Lux Veritatis, a powieściowa telewizja Horeb nosi nazwę augsburskiej rozgłośni, z której – co ustalili Głuchowski i Hołub – Rydzyk czerpał inspiracje, wymyślając profil Radia Maryja. W postaci tajemniczego fundatora księdza Drozda można się dopatrzeć aluzji do Jana Kobyłańskiego (domniemana okupacyjna przeszłość). W *Trzecim zamachu* Pruski wykorzystuje odkrycia dziennikarzy „Gazety Wyborczej”; nazwiska powieściowych autorów „broszury” – Słyszczek i Holba – to oczywista aluzja do nazwisk Głuchowskiego i Hołuba. Rolę motta powieści pełni fragment tekstu Mirosława Maciorowskiego *Papież i agenci* z dodatku do „Gazety Wyborczej” „Ale Historia”.

W powieściach Głuchowskiego (tak jak w *Wieży komunistów* Gadowskiego) bohaterem prowadzącym jest dziennikarz, co również wpływa na odbiorczo-nadawczą umowę (podejście: autofikcja?). Pisane przez dziennikarzy powieści o dziennikarzach są autotematyczne, jak powieści o artyście¹⁵⁴. Można zresztą spojrzeć na tę odmianę powieści dziennikarskiej jako na wariant tej powstałej w romantyzmie, a szczególnie popularnej w modernizmie (to wówczas weszła w obieg masowy), tematycznej odmiany gatunkowej¹⁵⁵, realizowanej według wzorca joyce’owskiego lub proustowskiego, a przedstawiającej dylematy twór-

¹⁵² P. Głuchowski, *Trzeci zamach*, Warszawa 2014, loc. 6532.

¹⁵³ P. Głuchowski, J. Hołub, *Imperator*, Warszawa 2013.

¹⁵⁴ Za polski prototyp tego typu powieści uznaję *Ciury* Wiktora Gomulickiego, o których wspomniałam w rozdziale pierwszym.

¹⁵⁵ Pisałam o niej w haśle do *Słownika rodzajów i gatunków literackich* (red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 802–809), a uzupełnienie tej definicji zawarła w swojej książce o historiach alternatywnych Natalia Lemann (wskazując na konieczność uwzględnienia tzw. biografii kontrfaktycznej) – też, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019. Pomysł, by szukać zbieżności z powieścią o artyście w powieści dziennikarskiej, miała również Edyta Żyrek-Horodyska w artykule poświęconym przede wszystkim powieści Umberta Eco *Temat na pierwszą stronę* (tę, *Dziennikarstwo w lustrze literatury. „Temat na pierwszą stronę” Umberta Eco wobec europejskiej powieści o prasie*, „Zeszyty Prasoznawcze”, t. 60, nr 2 (230), s. 390–404).

cze, dygresje na temat sztuki i pytanie o wolność twórczą w kontekście różnych modeli uwikłania¹⁵⁶. W dziennikarskich powieściach o dziennikarzach prezentowane są opinie o rynku medialnym i jego kryzysie, dylematach żurnalistów i ich wybijaniu się na niepodległość („niezależność” wobec uwikłań rynkowych i politycznych¹⁵⁷). Oczywiście do tego typu gatunkowych tradycji wydawnictwa się nie odwołują, mając na względzie zafunkcjonowanie w obiegu popularno-komercyjnym, nie artystycznym. Przykładem takiej strategii jest kwalifikacja przez

¹⁵⁶ Można mówić też o dziennikarskiej odmianie powieści akademickiej, przykładem *The Cora Crane School of Journalism: A Novel of Academic Shenanigans* (2016) Kim A. Smith.

¹⁵⁷ Protagonista trylogii Głuchowskiego dziennikarzy lokalnych tygodników nazywa wyrobnikami pióra (*Umarli tańczą*, loc. 2979), jeden z bohaterów zauważa, że „dziennikarstwo śledcze umarło” (*Lód nad głową*, loc. 6183). Odzwierciedleniem kondycji polskich mediów jest zarysowana przez autora kariera Pruskiego, który debiutuje w założonym z przyjaciółmi „Głosie Torunia”. Po tym jak następuje „przejście »Głosu« z rąk spółdzielni dziennikarskiej w kleszcze drapieżnego kapitału”, kryzys się pogłębia. W *Lodzie nad głową* Pruski demonstracyjnie rezygnuje z pracy, bo wydawnictwo Atrium, które przejęło lokalne tygodniki, tnie koszty, zamyka redakcje i inwestuje przede wszystkim w internet. W *Trzecim zamachu* Pruski pracuje w dwumiesięczniku „Rynek Sztuki”, również popadającym w finansowe problemy (deficyt reklam), a śledztwo w sprawie księdza prowadzi jako „niezależny dziennikarz”. Książkę reporterską wydaje własnym sumptem, po tym jak próbowano mu zablokować publikację, grożąc procesem o zniesławienie. Pruskiemu zdarza się krytykować urzędowy styl dziennikarski („Boże... co za język. Nie doszło do wykrycia zbrodni... Tytuł powinien brzmieć: Przepisane z notatnika sierżanta Głąba” – tamże, loc. 575).

Medialny potencjał sensacyjnego, biorącego tematu dziennikarskiego jest przez Głuchowskiego rozpoznany i podkreślany. Ocena: „[...] nic się nie sprzedaje tak dobrze, jak święty Jan Paweł II, spiski i Holokaust... Tu macie wszystko w jednym” (P. Głuchowski, *Trzeci zamach*, loc. 4774), dotyczyć może zarówno historii opowiedzianej przez fikcyjnego dziennikarza Roberta Pruskiego, jak i fikcyjnej historii opowiedzianej przez dziennikarza Piotra Głuchowskiego.

Satyryczna intencja przyświeca Michałowi Olszewskiemu, autorowi krytycznej wobec środowiska ludzi mediów powieści *#upał* (2017). Głównym bohaterem i narratorem jest dziennikarz i „redaktor kontentu” (środowiskowy żargon jest ważnym elementem powieści) krakowskiego portalu „Miasto na Gorąco”, zwany „Fejem” (bo uzależniony od mediów społecznościowych). Przedstawiając w krzywym zwierciadle wydarzenia dziejące się w newsroomie – szkolenie stażystów, kolegium redakcyjne, nieustanną interakcję z czytelnikiem – Olszewski odnosi się niewątpliwie do własnych doświadczeń jako kierownika krakowskiej redakcji „Wyborczej”, ale też stawia diagnozę nie tyle o upadku współczesnych mediów, ile – w ogólności – kultury ponowoczesnej, z jej wymogiem multitaskingu i destabilizującą płynnością. Odpowiada jej konsekwentna strategia narracyjna – logorea z elementami strumienia świadomości.

wydawcę (Agorę) społecznego reportażu *Zatoka świń* Piotra Głuchowskiego i Bożeny Aksamit (2016) jako „kryminału *non fiction*”¹⁵⁸.

Za wariant powieści dziennikarskiej w jej odmianie publicystycznej można uważać również *political fiction*; być może dałaby się nawet obronić etykieta *political true fiction*. W rozdziale o reportażu wcieleniowym wspominam o symulacjach, które sięgają w przeszłość, będących odmianą *shticklit*. W tym kontekście przedstawiam książkę reportażową Witolda Szablowskiego i Izabeli Meyzy, w XXI wieku powracających do PRL-u. Forma rekonstrukcji historycznej znajduje paradoksalnie niepozbowiony elementów uczestnictwa odpowiednik w fabułach prowadzących czytelnika w możliwą przyszłość. Ten zabieg wykorzystuje w *Siwym dymie* (2018) Ziemowit Szczerek, którego twórczości nie sposób czytać bez kontekstowego uwzględnienia działalności dziennikarskiej (w dużej mierze freelancerskiej¹⁵⁹; za żurnalistyczną działalność Szczerka uważam też jego facebookowe posty). Również Wojciech Orliński dostrzegł wagę dziennikarskiego kontekstu w procesie odbioru tekstów Szczerka, pisząc (na marginesie powieści *Siódemka* [2015]):

Typowy reportaż Szczerka wygląda tak: reporter gdzieś jedzie i odkrywa, że jest tam paskudnie; na szczęście ktoś go częstuje wódką albo i czymś mocniejszym, więc czas jednak miło upływa. W rewanżu reporter odwdzięcza się spostrzeżeniami o historii Polski, Rosji i Ukrainy okraszonymi słowami na „k” i „ch”. Natomiast „Siódemka” to powieść, która reportażu już nawet nie udaje. I właśnie odchodząc od literatury faktu, Szczerek stworzył coś, co brzmi jak – przepraszam za wielką literę – Prawda o Polsce¹⁶⁰.

Nie byłabym pewna, że „nie udaje”. *Przyjdzie Mordor i nas zje* (2013) i *Siódemka* nawiązują do tradycji trawelogu, *Siwy dym* – do korespondencji wojennej. Poprawność polityczną Szczerek łamał też w tekstach publikowanych przez portal Interia.pl. Językowo te teksty są nie do odróżnienia.

Zarówno Szczerek pisarz, jak i Szczerek dziennikarz lubią popatrywać na teraźniejszość z dystansu czasowego. W „Dwutygodniku” autor *Tatuazu z tryzubem* (2015) opublikował zabawny tekst *Jak zapamiętamy PKP, jeśli Polskę zapadną orki*

¹⁵⁸ „Zatoka świń” – nowa książka w serii „Prawdziwe zbrodnie”, <https://www.agora.pl/zatoka-swin-nowa-ksiazka-w-serii-prawdziwe-zbrodnie> [dostęp: 20.08.2019].

¹⁵⁹ Wraz z Katarzyną Brejwo, Urszulą Jabłońską, Kają Puto, Małgorzatą Rejmer, Maciejem Wasielewskim, Mirosławem Wleklým i Agnieszkę Wójcińską założyli Stowarzyszenie Reporterów Rekoлекtyw (zbiory Mur. Dwanaście kawałków o Berlinie [2015] i *Obrażenia. Pobici z Polską* [2016]).

¹⁶⁰ W. Orliński, *Siódemka Ziemowita Szczerka: siedem cudów polskich*, http://wyborcza.pl/1,75410,17579273,_Siódemka_Ziemowita_Szczerka_Siedem_cudow_polskich.html [dostęp: 11.08.2019].

*i zabiją*¹⁶¹. Ten chwyt oddalenia doskonale sprawdza się również w *Siwym dymie*, nawiązującym do formuły reportażu z przyszłości. Narratorem jest Marcin Szreniawa, dziennikarz wojenny z neuropskiej agencji newsowej NEuro News, „specjalist[a] od krajów Dzikiego Wschodu. Czy jak się tutaj mówi, Europy Środkowej. Europy Międzymorza. Krain Siwego Dymu”¹⁶². Jego żurnalistyczna kariera rozpoczyna się w Serbii wraz z wybuchem konfliktu bałkańskiego. Refleksja Szczereka jest autotematyczna, a rozważania Szreniawy jako żywo przypominają chwackie konkluzje gonzoidalnego narratora *Przyjdzie Mordor i nas zje*. Wspomina on np.:

pisałem coraz dziwniejsze korespondencje i reportaże do N-Euro News, nie wiedząc już, czy to, co piszę, jest prawdą, czy owocem mojego postępującego szaleństwa, ale którymi to reportażami wszyscy [...] byli zachwyceni, twierdząc, że to zupełnie **nowy gatunek reportażu, reportaż oniryczny, magiczny, na granicy rzeczywistości i obłądu** [podkr. – I.A.-B.]. Krytycy szaleli, a szefowie proponowali mi, bym książkę z tego zrobił, to Pulitzera, mówili, mam gwarantowanego¹⁶³.

Rzecz dzieje się w niedalekiej przyszłości, połowie XXI wieku (jeden z budynków był tynkowany „jeszcze chyba za pierwszego Tuska”), już po upadku „nijakiej i biurokratyzowanej” Unii Europejskiej, w miejsce której powstała Neuropa. Nowa Europa ze stolicą w Dogerlandzie to parodia ponadnarodowej, proekologicznej (zwierzęta można jeść tylko w „mięsnych krajach” „barbarii”, a do miast mają wjazd wyłącznie elektryczne auta) świeckiej wspólnoty („wszystkie religie, zarówno chrześcijaństwo, jak i islam, zostały zepchnięte ze sfery publicznej jako podobny do piramidy finansowej skam światopoglądowy”). Kontrą dla Neuropy są narodziny – „kraiki”, dla których tożsamość etniczna jest ważna (Serbia, Albania, Polska, Ukraina, Węgry, Rumunia), ale do wspólnoty nie należą też Wielka Brytania, Francja i Hiszpania. Ameryka już nie jest w NATO, więc się „nie wtrąca”.

Szczerek-publicysta do absurdu doprowadza w *Siwym dymie* (2018) zaobserwowane w ojczyźnie ideologiczne podzielenie Polaków. Kraj ma dwie oficjalne stolice: południową, Kraków, i północną, Warszawę. Małopolska to postrzymska Rzeczpospolita prozachodnia, na Mazowszu rządzi Brodac, krzewiciel Polski lechickiej, którego miano za nieszkodliwego wariata, „pisano o nim śmieszne artykuły, wystawiano nawet sztuki groteskowe, ba, jeden z reżyserów film o nim nakręcił jako o prostaczku-przyglupie [...]”¹⁶⁴. Secesję od nacjonalistycznej Polski ogłosiła

¹⁶¹ Z. Szczerek, *Jak zapamiętamy PKP, jeśli Polskę napadną orki i zabiją*, „Dwutygodnik” 2015, nr 152, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5728-jak-zapamietamy-pkp-jesli-polske-napadna-orki-i-zabija.html> [dostęp: 11.08.2019].

¹⁶² Z. Szczerek, *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion*, Wołowiec 2018, loc. 1000–1001.

¹⁶³ Tamże, loc. 1814.

¹⁶⁴ Tamże, loc. 4767–4768.

Europejska Republika Śląska – quasi-państwo uznawane tylko przez Nową Europę. Zachodnie „republiki postpolskie” tworzą Europejską Rzeczypospolitą Polską. W kontrze do władzy są finansowany przez Neuropę Front Antynarodowy i wiślańscy separatyści. Ten efekt wzmacnia aranżacja narodowej przestrzeni, jakby zapożyczona z książek Filipa Springera. Jako styl narodowy promuje się w Małopolsce gotyk bałtycko-wiślany, Polskę rzymską, gdyż charyzmatyczna przywódczyni w młodości pisała historie alternatywne, a teraz „robi sobie takie Polski, jakie zawsze próbowała wyobrazić”. Na Mazowszu panuje wersja hypersłowiańska (chłopska) – roi się od posągów słowiańskich bogów, „Światowidów i Perunów znanych z internetu”.

Również w *Siódemce*, której akcja rozgrywa się współcześnie, eksploatowane są tematy charakterystyczne dla niebeletrystycznej twórczości Szczereka, znane np. z tekstów publikowanych w „Ha!arcie” (np. o Jezusie Świebodzińczyku, którego pomnik został wysadzony w *Siwym dymie*). Tytułowa E77, droga krajowa relacji Warszawa–Kraków, to właściwie metafora (*pars pro toto*) Polski („Siódemka, nic innego, to twoja ojczyzna”¹⁶⁵). W jednym z poprzedzających publikację powieści felietonów Szczerek pisał: „Nie ma polstszej Polski, niż trasa pomiędzy jej dwoma stolicami, pomiędzy Warszawą a Krakowem. [...] Trasa Warszawa–Radom–Kielce–Kraków to najpolstsza Polska”¹⁶⁶.

Głównym bohaterem, ale nie narratorem (co symptomatyczne), jest Paweł, redaktor informacyjnego portalu Światpol.pl, którego głównym zadaniem jest wymyślanie klikalnych tytułów:

Żeby junik-juzer kliknął, żeby zażarło, żeby klikalność (łac. *clicalitas*) była. Są, dajmy na to, NATO-wskie manewry polsko-niemieckie pod Szczecinem i ćwiczą żołnierze przechodzenie przez rzekę, a wy w redakcji wymyślacie tytuł: *Niemiecka armia na mostach pontonowych przekroczyła Odrę*. I na jedyneczkę. I żre. Albo schodzi news o tym, że jakiś totalnie nieznany poseł ledwie zipiącej partii po pijaku odlał się pod pomnikiem Mickiewicza, a wy tylko ręce zacieracie i dajecie, że *Znany polityk obsiakał wielkiego Polaka*. I jak żre! Ile kliknąć! Clicalitas pęka!¹⁶⁷.

Paweł urodził się – jak Szczerek – w Radomiu. Portal Światpol.pl, w którym prowadzi „swoją kolumnkę, w której pisze[sz] o Polsce, o Europie Środkowej, o Wschodniej”¹⁶⁸, kojarzy się z Interią.pl (z którą współpracował autor). Te zbieżności pozwalają dopatrywać się autofikcji będącej elementem pisarskiej gry

¹⁶⁵ Z. Szczerek, *Siódemka*, Kraków 2015, s. 45.

¹⁶⁶ Tenże, *Najpolstsza 2, czyli wielki Radom. Część druga zapisków z najbardziej polskiej części Polski*, <http://www.ha.art.pl/felietony/2861-ziemowit-szczerek-najpolstsza-2-czyli-wielki-radom-czesc-druga-zapiskow-z-najbardziej-polskiej-czesci-polski.html> [dostęp: 11.08.2019].

¹⁶⁷ Tenże, *Siódemka*, s. 9.

¹⁶⁸ Tamże, s. 133.

z czytelnikiem. W prozie Szczereka jest zresztą wiele autocytatów (np. para Udaj i Kusaj, mający imiona synów Saddama Husajna, to bohaterowie i *Przyjdzie Mor-dor i nas zje i Siódemki*).

Z kolei książkę reporterską *Międzymorze* zakwalifikował Szczerek buńczucznym metatekstem („To będzie książka o podróżach i wrażeniach. Komu się nie podoba, niech odłoży ją już teraz”¹⁶⁹) do osobistej literatury podróżniczej („chciałem [...], żeby ludzie nie myśleli, że moja książka to rozprawa naukowa”¹⁷⁰). Wiele mówi podtytuł: *Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*. Na topografię faktyczną nałożona jest fikcyjna; miejsc fantazmatyczne, zestereotypizowane, takie jak Borduria, Rurytania, Molwania, Elbonia, Krakozja. W niektórych – jak radzieckie Wilno – Szczerek chciałby widzieć „spełnione historie alternatywne”. W przesyconym anegdotami zbioru zapisków z wypraw dominuje poetyka fragmentu, którą Andrzej Stasiuk dowcipnie zmetaforyzował: „Szczerek jest jak maszyna do pisania, a zarazem maszyna do szycia”¹⁷¹.

Szczerkowe „ja” jest nieco megalomańskie, w egocentrycznym typie narracji widać ślady sympatii dla Huntera S. Thompsona. Dla przykładu w Naisiai, „stolicy litewskiego pogaństwa w stylu pop”, bohater-narrator kupuje batonik Mars i rozważa, czy porzucić papierek u stóp boga wojny Kauriraris; „a potem pomyślałem: faktycznie, zajebisty pomysł, śmieszny jak cholera – i poszedłem do samochodu, a wiatr mnie o mało nie wywrócił”¹⁷². Albo: „Sam się z siebie śmiałem, bo zobaczyć demonstrację KOD poszedłem prosto ze zdziarsko-hipsterskiej knajpy, w której piłem sok wyciskany świeżuchno, i słuchałem, jak ludzie czytają na głos newsy o tym, jak to »oni« zakazali lotów dronami nad Warszawą”¹⁷³. Te niezbyt ważne przeżycia (w Linzu nie zamówił torciku Sachera, a potem żałował) sąsiadują z eksploataowaniem motywów alkoholowo-imprezowych (w *Międzymorzu* – jako intencjonalnie reporterskim – pojawiających się jednak w mniejszym stopniu niż w innych książkach autora) i publicystycznymi wypowiedziami o Polsce pisanymi przez Szczereka do Interia.pl albo „Ha!artu”.

¹⁶⁹ Tenże, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Warszawa–Wołowiec 2017, loc. 175.

¹⁷⁰ M. Radomski, *Ziemowit Szczerek: Patrzenie na Polskę z zagranicy to trochę jak patrzenie na pijanego człowieka. Zabawne, ale żenujące*, Weekend.gazeta.pl, weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,21830935,ziemowit-szczerek-patrzenie-na-polske-z-zagranicy-to-troche.html [dostęp: 11.08.2019].

¹⁷¹ Zmieniłam nieco znaczenie tej wypowiedzi, której ciąg dalszy brzmi: „próbuję [Szczerek] pozszywać naszą wschodnią, czy też środkową Europę, w czasie gdy ona beznadziejnie się pruje”.

¹⁷² Z. Szczerek, *Międzymorze*, loc. 4408.

¹⁷³ Tamże, loc. 1327.

*

W tej części książki moim celem było przedstawienie powieści dziennikarskiej w jej dwóch wariantach – sensacyjnym i interwencyjnym – na tle kontekstu historycznego i ze wskazaniem przemian gatunku, które są wynikiem współczesnych uwikłań komunikacyjnych. Staralam się odróżnić powieść dziennikarską od upowieściowionego reportażu, choć wytyczenie wyraźnej granicy nie zawsze jest możliwe, głównie dlatego, że – w pragmatycznym ujęciu gatunku – atrybucja zależy od dominującej autorskiej intencji (prymarnie reporterskiej lub powieściowej), rzutującej na przyjęcie przez czytelnika odpowiedniego stylu odbioru. Sytuację dodatkowo komplikuje rynkowe osadzenie hybryd dziennikarsko-literackich w faworyzowanych (zdaniem wydawców) przez *target* popularnych ramach gatunkowych. Pograniczom – egoreportażom i reporterskim biografiami, podróżniczym pikareskom i nowym, wcieleniowym dokumentom ludzkim – chciałabym przyjrzeć się w części drugiej.

II

LABORATORIUM GATUNKOWE

BIOGRAFIA REPORTERSKA

Polscy badacze, którzy zajmują się biografią¹ w perspektywie genologicznej, wyróżniają zgodnie dwie jej odmiany, naukową i literacką², pod kątem dominującej funkcji – informacyjnej (w biografii naukowej) i estetycznej (w biografii literackiej)³, autorskiej obiektywności lub subiektywności⁴,

¹ Na marginesie warto odnotować poszerzenie znaczeniowe słowa „biografia” – w ostatnich latach powstają np. biografie miast (Petera Ackroyda *Londyn. Biografia* [2000] czy Petera Olivera Loewa *Gdańsk. Biografia miasta* [2011]), mówi się też o biografiach zwierząt (pod takim hasłem Uniwersytet Warszawski zorganizował spotkanie z Érikiem Baratayem, autorem książki *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* [2012]).

² Na przykład: M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970. Ustalenia autorki podejmują m.in. Małgorzata Czermińska (taż, *Biograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 103–107; Anna Łebkowska (taż, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 28–40) i Olga Kaczmarek (taż, *Biografia*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 60–69). Pomijam tu takie rozumienia biografii naukowej czy literackiej, które w nazwie podkreślają temat, nie metodę – „żywotopisanie” koncentrujące się na dorobku naukowym czy biografia literata (w takim znaczeniu np.: J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969).

³ Tu można by dodać biografie normatywne, służące za wzorzec osobowy o dominującej funkcji dydaktycznej, np. te skierowane dla młodego czytelnika czy piśmienictwo hagiograficzne. Zwraca na to uwagę Janusz Sławiński, w stosownym hasle w *Słowniku terminów literackich* pisząc o „charakterze” biografii: naukowo-historycznym, literackim, panegirycznym lub popularyzatorskim (tenże, *Biografia*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 67).

⁴ W grę wchodzi oczywiście intencja zachowania obiektywności, nieformułowanie sądów wartościujących – co też w nauce, jak wiadomo, się zmienia, zwłaszcza w kontekście rozmaitych studiów postzależnościowych. Kwestię „bezemocjonalności” tekstów naukowych podjęła Iwona Pałucka (taż, *O bezemocjonalności wybranych tekstów naukowych (rekonesans badawczy)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 147–165), wskazując na wybranych przykładach, że jest to stereotyp.

a także umocowania w źródłach i stosunku do fikcji (w biografii literackiej dopuszcza się fabulację)⁵.

Funkcjonalizacja biografistyki – jej przynależność do piśmiennictwa naukowego lub twórczości artystycznej – znajduje odzwierciedlenie w kompozycji i stylu. Biografie akademickie, „należące do historiografii ujęcia naukowego”⁶ (*scholarly biographies*) mają kompozycję pracy naukowej (ich elementami są m.in. zaprezentowanie stanu badań oraz dokumentacja źródeł – obecność przypisów i bibliografii), charakteryzują się specjalistycznym słownictwem, zastosowaniem terminów naukowych⁷. Biograf-naukowiec dokonuje określonych wyborów w ramach prezentacji faktów z życia przedstawianej postaci, rezygnując na ogół z informacji o charakterze plotkarskim⁸. Cechami biografii naukowych są też rzeczo-

⁵ Odmian jest oczywiście więcej – biografie autoryzowane i nie, przedstawiające losy żyjącej osoby i pośmiertne, mniejszości i większości (*minority i majority biographies*), wyodrębniane pod kątem metody – np. freudowskie (z biografią Leonarda da Vinci pióra samego Sigmunda Freuda na czele – zob. *Biography: General Survey*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, ed. M. Jolly, vol. 1, London–Chicago 2001, s. 111). W *Encyclopedia of Life Writing* przedstawiono następujący szereg odmian (wyodrębnionych pod kątem podejścia do źródeł i szczegółowości dokumentacji, stylu i odbiorcy wirtualnego, a także podmiotu): *scholarly* – *popular* – *super-pop* (*celebrity*) (zob. L.Z. Bloom, *Celebrity and Popular Biography*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing*, s. 190–191).

⁶ M. Czermińska, *Biograficzne formy*, s. 103.

⁷ Iwona Pałucka zebrała stanowiska językoznawców, z których wynotowała następujące cechy: „istnienie własnego systemu semantycznego”, niewiele formacji ekspresywnych, skłonność do abstrakcji, ale – z drugiej strony – również do ścisłości analiz czy opisów, „specyficzne właściwości składni”, „charakterystyczne właściwości budowy tekstu”, „częste stosowanie symboli i wzorców” (*O bezemocjonalności wybranych tekstów naukowych...*, s. 149–150). Jak widać, są to wyznaczniki bardzo ogólne, cecha ostatnia wskazuje natomiast na zasadniczą różnicę pomiędzy tekstami naukowymi humanistycznymi a ścisłymi.

⁸ Anna Bikont i Joanna Szczęsna, autorki książki *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny* Wisławy Szymborskiej (1997, wyd. 2 uzupełnione – *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, 2012) zapożyczyły pierwszy człon tytułu z wiersza poetki *Pisanie życiorysu* jako emblemat informacji, które w biografii naukowej by się nie znalazły (potwierdza to zresztą powtarzana przez autorki anegdota o Edwardzie Balcerzanie, który, przymierzając się do napisania takiej właśnie książki o noblistce, wypytywał ją o szczególności biograficzne, ale nie plotki); jest to tytuł zaczepny i mylący, bo autorki przedstawiają Szymborską przez pryzmat anegdoty, ale związanej z działalnością literacką.

Z oprotestowania takiego sposobu przedstawiania cudzego życia narodziła się np. książka *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* (2009) Krzysztofa Tomasika – nie tyle biografia zbiorowa, ile komentarz do naukowej biografistyki, którą należy odbrać i sprywatyzować (ten zamysł podkreślono w blurbie: „Postacie,

wość i obiektywizm (bezstronność) badacza – stąd problem z *Niemcewiczem od przodu i od tyłu* (1939) Karola Zbyszewskiego – biografia na tle epoki (a raczej pamflet) nie została przyjęta do obrony jako praca doktorska m.in. dlatego, że została „napisana metodą żywej i ostrej polemiki dziennikarskiej” (to, co w środowisku naukowym uznano za wadę, Stanisław Mackiewicz – autor powyższej opinii – uważał za zaletę)⁹.

W przeciwieństwie do wariantu akademickiego za cechy biografii literackiej uznawane są subiektywizacja i manifestowanie stosunku autora do bohatera, „kunszt narracji” i nakierowane na przeżycie estetyczne wybory stylistyczne (wyszukane słownictwo, aforystyczność, dowcip słowny, kontrast semantyczny, inteligencja skojarzeń czy dygresji¹⁰), znajdujące wyraz w kompozycji uporządkowanie naddane (np. zaburzenie chronologii, rekonstrukcja życia wewnętrznego). A zatem – „[o]becność cech istotnie różniących tekst od typowego dzieła naukowego, a zbliżających z kolei do prozy narracyjnej lub eseistyki”¹¹.

Punktem wyjścia pozostaje typologia Marii Jasińskiej¹², która w obrębie biografii literackich wyróżnia: opowieść biograficzną, biografię zbeletryzowaną oraz powieść biograficzną i biografię upowieściowioną. Nieco na obrzeżach badaczka sytuuje powieść w związku z biografią (krypto-, para-, quasibiograficzną)¹³.

przedstawiane zazwyczaj w sposób pomnikowy, z pominięciem wielu niewygodnych kwestii, zostają tu zaprezentowane ze zwyczajnej, ludzkiej strony. Raczej w szlafroku, niż na postumencie”).

⁹ S. Mackiewicz, *Przedmowa*, [w:] K. Zbyszewski, *Niemcewicz od przodu i od tyłu*, Warszawa 1999, s. 9.

¹⁰ M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej*, s. 28.

¹¹ Tamże, s. 40. Literackość biografii bywała też rozumiana wartościująco – biografie nazywano literackimi, gdy charakteryzowały się szczególnymi walorami artystycznymi (np. omawiając narracje biograficzne z 1972 roku, Antonina Jelicz odnajduje wśród nich „pseudoliterackie referowanie znanych faktów z życia znanych postaci” (taż, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki* 1972, Warszawa 1974, s. 172).

¹² Badaczka zainspirowała się typologią Paula Murraya Kendalla, który w książce *The Art of Biography* wymienia osiem odmian, bazując na podobnych kryteriach – *novel-as-biography* (powieść jako biografia), *fictionized biography* (biografia upowieściowiona), *interpretative biography* (biografia interpretacyjna, krytyczna), *scholarly biography* (biografia akademicka), *research biography* (Jasińska tłumaczy ją jako „badawczą” czy „odkrywczą”), *life-and-times biography* (życie na tle epoki) i *superbiography*. Mniej więcej w tym samym czasie niezależną typologię przedstawił Czesław Kłak (tenże, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3, s. 257–292), wymieniając biografię: naukową, artystyczną, powieściową i powieść biograficzną.

¹³ M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej*, s. 43. Przykładem może być *Narzeczona Schulza* (2015) Agaty Tuszyńskiej. Specjalizująca się w biografii reporterskich autorka uczciwie opatrzyła powieść o Józefinie Szelińskiej podtytułem *Apokryf*, uprzedzając

Kluczem do tej typologii jest stosunek do faktu (odchodzenia od faktograficzności, dokumentalności i autentyzmu jest stopniowalne) oraz obecność (lub nie) literackiego stylu i chwytów kompozycyjnych (wśród form typowo powieściowych wymieniane są np. dialog, scenka, monolog wewnętrzny¹⁴). Za najmniej literacką uznaje się opowieść biograficzną, pozbawioną elementów kreacji. Wierna faktom, ale skonstruowana na wzór powieści, jest biografia upowieściowiona. Do faksji należy natomiast powieść biograficzna.

Choć monografia Jasińskiej pochodzi jeszcze z czasów strukturalistycznej wiary w „twardą” genologię, autorka wskazuje na formy pośrednie – biografię literackonaukową i naukowoliteracką – dostrzegając również potrzebę przyjrzenia się „problematyce swoistej hybrydyczności, silniejszej tu wyrażnie niż w obrębie jakiegokolwiek innego rodzaju piśmiennictwa”¹⁵. Jeszcze radykalniej ujmuje to Grzegorz Grochowski, który w *Tekstowych hybrydach* opisuje biografię jako gatunek hybrydyczny „ze swej natury”, bo „łączący narrację historyczną z elementami fikcji i mieszający kreację z rekonstrukcją”¹⁶. To już głos po odkryciach Haydena White’a czy Petera Ackroyda – po zamazaniu granicy pomiędzy historią (a więc również biografią) a literaturą.

Zmącenie gatunków¹⁷ może być pretekstem do podważenia celowości dociekań genologicznych i zakwestionowania sensowności systematyzowania¹⁸. W książce o Henrym Jamesie Mirosława Buchholtz sygnalizuje namysł nad „sztucznością podziału na gatunki (para)literackie” i referuje poglądy Julie Rak:

tym metatekstem czytelnika, że wiedzę wywiedzioną z dokumentów – choć i ta nie musi być „faktem”, skoro dokumentem są np. listy czy wspomnienia, a więc informacje przefiltrowane, subiektywne – autorka kontaminuje z przypuszczeniem. W *Narzeczonej Szulca* ten pomysł przeniesiony został na główną zasadę konstrukcyjną, czyli zróżnicowaną narrację – trzecioosobową, z techniką punktów widzenia, we fragmentach, w których Tuszyńska relacjonuje fakty – i pierwszoosobową, gdy narratorką bywa Szelińska, we fragmentach wymyślonych. To przykład przeniesienia biografii w światy możliwe (zob. A. Łebkowska, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 28–40).

¹⁴ M. Czermińska, *Biograficzne formy*, s. 103.

¹⁵ M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej*, s. 17.

¹⁶ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014, s. 83.

¹⁷ Odnoszę się oczywiście do eseju Clifforda Geertza (tenże, *O gatunkach zmąconych* (Nowe konfiguracje myśli społecznej), przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 214–235).

¹⁸ Na przykład: J. Warchał, *Gatunek jako zamysł perswazyjny. Rozważania nie tylko o reklamie*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, Katowice 2011, s. 79: „Nie dlatego gatunki są nam niepotrzebne, że nie możemy sobie poradzić z ich opisem w sposób wyczerpujący i niesprzeczny, ale dlatego, że posiadamy teraz terminy, które nie są tak obciążone tradycją i nie wymagają systemu klasyfikacji – ani na zasadzie hierarchii, ani na zasadzie kolekcji (sieci) zależności poziomych”.

„biografia i autobiografia nie są już traktowane jako gatunki literackie, których parametry można dokładnie określić i zdefiniować, lecz jako dyskurs o tożsamości i reprezentacji”¹⁹. Przeszarżłość koncepcji Clifforda Geertza, Paula Murraya Kendalla i Jasińskiej wynika również z nieaktualności takich kategorii jak obiektywizm, naukowość, forma²⁰.

Sens genologicznego porządkowania łatwo podważyć, trudniej od niego uciec. Anita Cąlek w swojej monografii biografii naukowej (!) uznaje podział na biografie naukowe i literackie za naiwny²¹. Definiując biografię jako „gatunek na pograniczach”, wprowadza własną klasyfikację biografii naukowych (które – niejako na przekór tytułowi książki – określa „miętko” jako niefikcyjne lub dokumentalne, przeciwstawiając je literackim)²². Koncentrując się na przedstawieniu modelu interakcyjnego biografii (uwzględniającego specyfikę nadawcy, odbiorcy, tradycji oraz warsztatu), wymienia następujące role biografów: mozaicysta, detektyw (reporter), muzealnik, naukowiec, turysta, psychoanalityk i demaskator, a także mówca umarłych. Oczywiście trudno oczekiwać „czystości” nawet od takiej koncepcji. Badacze i krytycy zauważają przecież istnienie biografii totalnych, o których Antonina Jelicz pisała: „[T]o ten typ prac, gdzie pedanteria i sumienność badacza łączą się często z temperamentem polemicznym **dziennikarza** i uzdolnieniami literata”²³. W odpowiedzi na pytanie, czy jest biografką, czy może reporterką, Agata Tuszyńska użyła następujących określeń: „I jeszcze detektywka, archeolożka, podróżniczka. Pisanie książek tego rodzaju wymaga posiadania najbardziej klasycznych cech reportera według recepty Ryszarda Kapuścińskiego: cierpliwość, pokora, wytrwałość, wytrzymałość, odrobina szczęścia i szaleństwa”²⁴.

Wskazana przez Cąlek narracyjna figura detektywa (reportera) naprowadza na problematykę biografii reporterskiej, której istnienie było sygnalizowane

¹⁹ M. Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*, Toruń 2011, s. 24 (J. Rak, *Introduction – Widenig the Field: Auto/biography Theory and Criticism in Canada*, [w:] *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, ed. J. Rak, Waterloo–Ontario, 2005).

²⁰ A. Cąlek, *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 37.

²¹ Tamże, s. 36 (przypis 50).

²² Autorka wymienia portret (który przecież może być również gatunkiem literackim lub dziennikarskim, o czym nie wspomina), monografię (o charakterze całościowym) i biografię tematyczną (obejmującą „określony wycinek życia twórcy”) (A. Cąlek, *Biografia naukowa*, s. 65). Wybór innych teorii naukowych pozwala na wyróżnienie psychobiografii naukowej („rekonstrukcji rozwoju twórcy w biegu życia” – s. 68), studium przypadku i portretu psychologicznego.

²³ A. Jelicz, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki* 1969, Warszawa 1971, s. 199.

²⁴ *Krótkotrwałe spełnienia. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska*, „Wysokie Obcasy”, 25.12.2012, s. 13.

w polskim literaturoznawstwie, choć – moim zdaniem – w stopniu niewystarczającym²⁵. Najpełniejszym opracowaniem jest książka Renaty Jochymek *W zwierciadle biografii*. Autorka analizuje książki biograficzne reporterek – Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz – wskazując na stosowane przez autorki „zabiegi artystyczno-reporterskie”²⁶ i reportażowy charakter ich książek. Wprowadza też autorską typologię tego rodzaju książek biograficznych (odniosę się do niej w ostatniej części rozdziału). Mimo to już w podtytule swojej książki zalicza analizowane teksty do biografii literackich.

Pytanie, jakie zamierzam postawić, brzmi następująco: czy jest sens wyróżniania – obok biografii literackich i naukowych – biografii reporterskich? W świadomości czytelniczej taka nazwa gatunkowa funkcjonuje już od lat. Weszła do obiegu popularnego, służąc za etykietę marketingową. Taki podtytuł nadali książce o Violetcie Villas Villas. *Nic przecież nie mam do ukrycia* (2011) Iza Michalewicz i Jerzy Danilewicz, tak *Wybór Ireny* (2014) kwalifikuje autor, Remigiusz Grzela. W ten sposób etykietowana jest książka Magdaleny Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny* (2014). Nazwa genologiczna funkcjonuje też w obiegu naukowym. Jan Tomkowski słusznie wskazywał, że już u schyłku lat 80. XX wieku biografia stała się gatunkiem mniej popularnym wśród badaczy akademickich, „rosnącą popularnością cieszy się biografia reporterska, której autor posługuje się warsztatem dziennikarskim, programowo wręcz stroniąc od wzorów biografistyki uprawianej przez historyków literatury”²⁷.

Sprawa nie jest oczywista, bo biografia literacka ma źródła w dziennikarstwie²⁸. Hans Renders²⁹ przyznaje, że dziennikarskie źródła biografistyki były do-

²⁵ Fragment tego rozdziału opublikowałam w „Studia Poetica”. Zarysowaną tu problematykę podjęła później Edyta Żyrek-Horodyska (taż, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku, „Autobiografia”* 2018, nr 2, s. 165–185).

²⁶ R. Jochymek, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004, s. 12.

²⁷ J. Tomkowski, *Nauka o literaturze w Polsce (1945–1990)*, [w:] *Humanistyka polska w latach 1945–1990*, red. U. Jakubowska, J. Myśliński, Warszawa 2006, s. 181. Tomkowski podaje jako przykład książki Joanny Siedleckiej – o Witoldzie Gombrowiczu (*Jaśnie pańicz*), Witkacym (*Mahatma Witkac*), Jerzym Kosińskim (*Czarny ptasior*) i Zbigniewie Herbertcie (*Pan od poezji*).

²⁸ Inni wywodzą historię literackiej biografii od Isaaka Waltona, biografisty m.in. Johna Donne’a (za Edelem i Shelstonem – M. Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*, s. 32).

²⁹ H. Renders, *Roots of Biography. From Journalism to Pulp to Scholarly Based Non-Fiction*, [w:] *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, eds. H. Renders, B. de Haan, Leden–Boston 2014, s. 24.

tań niedoceniane. Za pierwsze nowoczesne biografie uważa się książkę Samuela Johnsona o poecie Richardzie Savage'u (1744) oraz *The Life of Samuel Johnson* Jamesa Boswella (1791). Obaj byli dziennikarzami (Boswell opisywał m.in. śledztwa i egzekucje), a pracując nad książkami, korzystali z bezpośredniego dostępu do bohatera, wypracowując tym samym nowy model biografii³⁰ (jak zauważa Richard Altick, wcześniej pisano na ogół – z dystansem – o świętych, monarchach, politykach, emerytowanych kurtyzanach i przestępcach³¹). Nigel Hamilton chwali Boswella za „dziennikarski, plotkarski detal i kolor”³². Doug Underwood w książce *Journalism and the Novel* porównuje metody pracy Boswella do tych, których posługują się współcześni dziennikarze, zwracając uwagę na umiejętności przeprowadzania wywiadu, podawanie cytatów (Boswell nie mógł robić na bieżąco notatek, bo nie było to mile widziane w towarzystwie – odtwarzał podsłuchane w kawiarniach i tawernach konwersacje z pamięci), weryfikowanie faktów, ale i manipulowanie źródłami³³. Współczesna odmiana *journalistic biography* ma związek z Nowym Dziennikarstwem³⁴. Hans Renders wiąże z erą periodyków powstanie krytycznych biografii³⁵, których rozwój przyspieszony został przez powstanie tabloidów i zainteresowania ludzkimi historiami (*human interest story*). Podkreśla się wpływ dziennikarstwa śledczego na biografistykę; okiem praktyka

³⁰ *Biography*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing*, s. 110.

³¹ Za: C.N. Parke, *Biography: Writing Lives*, New York 2002, s. xviii.

³² N. Hamilton, *Biography: A Brief History*, Cambridge–Massachusetts–London 2007, s. 94.

³³ D. Underwood, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011, s. 32, 58, 63.

³⁴ Na przykład: H. Hayes, *The Dark Romance of Dian Fossey*, London 1991. O nowej formie, jaką jest *journalistic biography*, pisze G. Whitlock, wymieniając ją obok fotobiografii, biografii dla młodego czytelnika i *life told through letters* – „życia opowiedzianego w listach” (tenże, *Postcolonial Life Narratives. Testimonial Transactions*, Oxford 2015).

³⁵ Ich przeciwieństwem są biografie wspomnieniowe (*commemorative* – koncentrujące się na indywiduum, nie reprezentancie określonej grupy społecznej czy człowieku swoich czasów, mające charakter uroczysty, celebrujące, autoryzowane lub na zlecenie, będące „hagiografią” uznanych osób). W przeciwieństwie do nich biografie krytyczne (*critical interpretive*) są zazwyczaj nieautoryzowane.

Weinberg podaje przykład Iana Hamiltona, który podjął się przedstawienia życia Salinger'a mimo zdecydowanego sprzeciwu pisarza. Ponieważ musiał większych starań dołożyć do dokumentacji, zlokalizował listy pisane przez pisarza do wydawców, przyjaciół, sąsiadów i innych pisarzy. Żeby z nich skorzystać, musiał podpisać zobowiązanie, że nie zostaną opublikowane bez zgody autora (były własnością uniwersytetów Harvard, Princeton i Texas). Mimo ostrzeżeń prawników cytował fragmenty w książce. Jeszcze przed publikacją biografia dotarła do Salinger'a; kategorycznie rozkazał wstrzymanie książki. Hamilton musiał cytaty parafrazować, a konflikt zakończył się na sali sądowej.

spojrzał na to zagadnienie Steve Weinberg w książce *Telling the Untold Story. How Investigative Reporters Are Changing the Craft of Biography*³⁶.

Niewyróżnianie biografii dziennikarskiej obok naukowej i literackiej jest tym bardziej zaskakujące, że w genologii dziennikarskiej funkcjonuje pojęcie „grupy biografii” – tak w *Encyklopedii wiedzy o prasie* wprowadzany jest szereg: sylwetka, szkic portretowy, biogram [notka biograficzna], nekrolog³⁷. Autorzy podręcznika *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język* zaliczają te „typowe małe gatunki, w których autor ma się skupić na przywołaniu najważniejszych szczegółów z życia postaci”³⁸ do rodzaju informacyjnego³⁹. Niesłusznie. Sylwetka może przyjąć formę reportażu (a więc już nie „małego gatunku”). Tak (jako zdolną do adaptacji innych wzorców gatunkowych formę pasożytniczą) postrzega sylwetkę Maria Wojtak⁴⁰, wyróżniając jej dwie odmiany gatunkowe – z dominantą biograficzną (informacyjną) oraz z dominantą publicystyczną. W książce Brendana

³⁶ S. Weinberg, *Telling the Untold Story. How Investigative Reporters are Changing the Craft of Biography*, Columbia–London 1992. Podawane przykłady to m.in. biografia architekta Nowego Jorku, Roberta Mosesa, pióra Roberta Caro *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York* (1974, Nagroda Pulitzera; napisanie książki zajęło autorowi siedem lat, po czym nigdy nie wrócił on do dziennikarstwa newsowego) oraz *Empire: The Life, Legend and Madness of Howard Hughes* Donalda L. Barletta i Jamesa B. Steele’a (1979) i *His Way: The Unauthorized Biography of Frank Sinatra* Kitty Kelley (1986).

³⁷ J. Maślanka, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] tegoż, *Encyklopedia wiedzy o prasie*, s. 91. *À propos* nekrologu (a raczej wspomnienia) – za gatunek pokrewny biografii antycznej uznaje się mowę pogrzebową (i *enkomion* – pieśń lub mowę pochwalną) – zob. L. Trzcionkowski, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, [w:] *Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. E. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 15.

³⁸ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 49 (przedruk: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, J. Snopek, W. Furman, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014). W podręczniku nazwy gatunkowe traktowane są synonimicznie (a przynajmniej nie wskazuje się różnicy pomiędzy nimi), choć „główka” to ewidentnie wariant tematyczny wzmianki czy notatki, „sylwetka” czy „portret” wskazuje natomiast na obszerniejszą treściowo i znakowo formę. W książce *Dziennikarstwo i świat mediów* Zbigniew Bauer odróżnia natomiast sylwetkę („będącą sposobem prezentacji osób przez opis ich osobowości, a także wyglądu zewnętrznego, sposobu bycia, upodobań itd.”) od życiorysu, który jest „formą sprawozdania z wydarzeń, które związane są z biografią jednego człowieka”. Bauer dostrzega również, że sylwetka może być wartościująca (tenże, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 156). Takie zdanie ma także Maria Wojtak (taż, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 120).

³⁹ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie*, s. 34 [tabela – oprac. A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmorzyński].

⁴⁰ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 120.

Hennessy'ego *Dziennikarstwo publicystyczne* wymieniane są trzy odmiany sylwetek: osobista („tekst średni lub dłuższy, podobny do typowego artykułu opartego na wywiadzie, ale napisany na podstawie informacji z różnych źródeł”), poważna, całościowa ocena oraz długa sylwetka literacka – często wykorzystywana przez „The Guardian”, bliższa esejowi niż gatunkom typowo dziennikarskim⁴¹. W prasie publikowane są też sylwetki o walorach popularnonaukowych, powstające metodą kompilacji książek biograficznych. Takie teksty pisała dla „Gazety Wyborczej” również Angelika Kuźniak⁴².

Wskazuję na funkcjonowanie odmian biograficznych w genologii prasowej nie po to, by wpisywać biografie reporterskie w szereg gatunków prasowych (choć reportaż biograficzny, który naświetlę w ostatniej części książki, niewątpliwie można uznać za tematyczną odmianę reportażu). Nie miałoby to sensu również dlatego, że reportaże biograficzne drukowane są nie tylko w prasie, ale i w formie książkowej, rozbudowane biografie reporterskie natomiast mogłyby zaistnieć na łamach gazet wyłącznie w postaci odcinkowej. Wprowadzając ten kontekst, chcę podkreślić obecność gatunków biograficznych w piśmiennictwie użytkowym, co już zauważono na gruncie genologii lingwistycznej, zamazującej granicę pomiędzy gatunkami artystycznymi a innymi typami wypowiedzi⁴³. Chęć poszerzenia definicji biografii przyświeca również autorowi hasła w *Metzler Lexicon Literatur*, który – w szerszym znaczeniu – zalicza do tego typu piśmiennictwa również dokumenty życia społecznego, zarówno ustne (spowiedź, wywiad lekarski), jak i pisemne (neкроlog, inskrypcja nagrobna, życiorys)⁴⁴. Rodzimym przykładem integracji gatunków pochodzących z różnych obszarów piśmiennictwa i – szerzej – doświadczeń językowych oraz sfer komunikacji jest słownik *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*⁴⁵, w którym w sieci gatunkowej biografii sytuuje się również biogramy, życiorysy (np. publikowane w Wikipedii) czy profile użytkowników portali społecznościowych.

Obecność w krytyce – nie tylko profesjonalnej, ale również amatorskiej – pojęcia „biografia reportażowa” jest dowodem czytelniczej świadomości gatunkowej i pojmowania gatunku jako konwencji komunikacyjnej, z czym wiąże

⁴¹ B. Hennessy, *Dziennikarstwo publicystyczne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2009, s. 277.

⁴² Na przykład A. Kuźniak, *Kobieta Hitlera*, „Gazeta Wyborcza” 14–15.01.2012, „Magazyn Świąteczny”, s. 34–35.

⁴³ Zob. np. B. Boniecka, J. Panasiuk, *Przełamywanie paradygmatu gatunkowo-stylistycznego tekstu życiorysu*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 47–73.

⁴⁴ *Biographie*, [w:] *Metzler Lexicon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Hg. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moennighoff, Stuttgart–Weimar 2007, s. 90.

⁴⁵ *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakocy, P. Rodak, Warszawa 2013.

się tzw. horyzont oczekiwań czytelniczych, a także zawierany pomiędzy autorem a odbiorcą pakt. Specyfikę roli reportera jako biografa i biografa jako reportera spróbuję pokazać na przykładzie tekstów Angeliki Kuźniak.

*

Angelika Kuźniak od 2000 roku współpracuje z „Gazetą Wyborczą”. Trzy razy otrzymała nagrodę Grand Press. Za wywiad z Hertą Müller (*Przećwiczyłam śmierć*, 2009) została wyróżniona Nagrodą im. Barbary Łopieńskiej. Jest autorką czterech książek biograficznych (*Marlene* [2009], *Papusza* [2013], *Stryjeńska. Diabli nadali* [2015] oraz *Bożnańska. Non finito* [2019]) i współautorką (z Ewelina Karpacz-Oboładze) *Czarnego Anioła. Opowieści o Ewie Demarczyk* (2015)⁴⁶.

Dwie pierwsze książki Kuźniak – poświęcona Marlenie Dietrich⁴⁷ i przedstawiająca sylwetkę cygańskiej poetki Bronisławy Wajs⁴⁸ – promowane były przez wydawcę jako opowieści reporterskie. Ukazały się w serii, którą wydawnictwo Czarne zatytułowało Reportaż (dopiero *Stryjeńska* ukazała się w serii Biografie). Również autorka w posłowniu do debiutanckiej książki wyjaśnia: „Ta książka nie jest biografią. To reporterska opowieść o Marlenie Dietrich”⁴⁹. Czyżby? Owszem, *Marlene* prezentuje zaledwie epizod z życia bohaterki, ale przecież wyróżnia się biografie całościowe i wycinkowe, prezentujące fragment, wycinek życia bohate-

⁴⁶ A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015. Kuźniak w wywiadach wielokrotnie podkreślała, że nie chce opowiadać o *Czarnym aniele*, bo nie napisała książki sama. W kontekście przywoływanych w tym artykule autorskich biografii warto wspomnieć, że opowieść o Demarczyk stanowi przypadek odrębny, bo – w przeciwieństwie do *Papuszy* i *Stryjeńskiej* – bohaterka książki żyła w trakcie powstawania tekstu. Biografia jest nieautoryzowana – Demarczyk zniknęła z życia publicznego, nie udziela wywiadów i mimo podjętej przez autorki próby nie udało się z nią skontaktować. Reporterki oparły więc swą opowieść o wspomnieniach współpracujących z piosenkarką osób lub jej przyjaciół, ale ze świadomością, że pamięć bywa zwodnicza. Nie mogąc potwierdzić u źródła wersji wydarzeń, Kuźniak i Karpacz-Oboładze nieustannie konfrontują różne warianty i podkreślają, że w grę może wchodzić domniemanie (ostrożnie piszą, że „krążą opowieści”, podkreślają, że „nie wiedzą na pewno”). Solidne oparcie w źródłach potwierdzone jest rozbudowaną bibliografią, a cytaty opatrzone zostały przypisami, jakby autorki uważały, że w przypadku biografii nieautoryzowanej wyjątkowo skrupulatnie trzeba się z researchu tłumaczyć.

⁴⁷ Tak, *Marlene*, Wołowiec 2009. Wszystkie cytaty w tym rozdziale pochodzą z drugiego wydania (Wołowiec 2013).

⁴⁸ Tak, *Papusza*, Wołowiec 2013.

⁴⁹ Tak, *Marlene*, s. 158. Podobnie mówiła o *Czarnym aniele*. W jednym z wywiadów na pytanie, czy jest to reportaż, czy biografia, odpowiedziała: „Reportaż. Opowieść reporterska”.

ra⁵⁰. Skąd się wzięła taka intuicja genologiczna autorki, każąca jej uważać *Marlene* za reportaż, nie biografię? Co różni opowieść o Dietrich od książki *Stryjeńska. Diabli nadali?* Postaram się to pokazać, omawiając proces dokumentacji oraz analizując narrację i kompozycję.

Pretekstem do powstania *Marlene* było przekazanie po śmierci artystki pozostałych po niej przedmiotów berlińskiemu archiwum przy Fundacji Kinematografii Niemieckiej⁵¹. Kuźniak odwiedziła archiwum w 2000 roku. Pracownica pokazała jej kartkę z nazwiskami Zbigniewa Cybulskiego, Małgorzaty Semil i Barbary Kotarskiej z Pagartu – trop rozpoczynający dziennikarskie śledztwo⁵². „Zaczęłam szukać. I tak reportaż rozrósł się do formatu książkowego”⁵³.

Pierwszą, skróconą wersję, opublikowała na łamach „Wysokich Obcasów” w 2004 roku (*Mam bardzo cienkie powieki*)⁵⁴. Koncentruje się w nim wyłącznie na powojennym polskim epizodzie Dietrich. Artystka przyleciała do Warszawy dwukrotnie, w 1964 i 1966 roku. Kuźniak (rocznik 1974) z oczywistych powodów nie mogła być na miejscu. W próbie zrekonstruowania tych dwóch krótkich wizyt pomagają jej więc świadkowie – Lucjan Kydryński, który zapowiadał koncert Dietrich, Małgorzata Semil („dzisiaj kierownik literacki Teatru Powszechnego w Warszawie, wtedy tłumaczka Marleny Dietrich i jej kamerdyner”), Wiesława Czaplińska (przyjaciółka Zbigniewa Cybulskiego, którym artystka była żywo zainteresowana). Odnalezienie uczestnika zdarzeń nie zawsze było łatwe. Do korespondującej z Dietrich Barbary Kotarskiej reporterka dotarła przez córkę, którą odnalazła przez internet. Fotograf, który obrzucił Dietrich jajkami, skontaktował

⁵⁰ Warto w tym miejscu przypomnieć typologię Calek i biografię tematyczną (obejmującą „określony wycinek życia twórcy”) – A. Calek, *Biografia naukowa*, s. 65.

⁵¹ W ostatnich latach typ „biografii przez przedmiot” reprezentują również Krall Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana (2015; motywowi przeglądania szuflady podporządkowana jest druga część książki) i *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie* (2015) Anny Król.

⁵² Opowiedziała o tym dla „Dwutygodnika” Agnieszce Drotkiewicz – „W 2000 roku pojechałam do Berlina. Wiedziałam już, że przy [...] muzeum jest miejsce, gdzie znajdują się rzeczy Dietrich. Silke Ronneburg, która tam pracuje, pokazała mi notes Marleny. W nim znalazłyśmy kartkę z kilkoma polskimi nazwiskami: Cybulskiego, ale też Małgorzaty Semil i Barbary Kotarskiej z PAGARTU. To był początek. A do napisania reportażu zachęciła mnie Małgorzata Szejnert” (A. Drotkiewicz, *Biografie. Chlor i jedwab. Rozmowa z Angeliką Kuźniak*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/569-biografie-chlor-i-jedwab.html> [dostęp: 10.02.2016]).

⁵³ *Traktat przy obieraniu ziemniaków*, [w:] A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 54.

⁵⁴ A. Kuźniak, *Mam bardzo cienkie powieki*, „Wysokie Obcasy” 2004, nr 29, s. 8–15. Zmieniony i poszerzony, reportaż wszedł w skład zbioru *Marlene* po rozbudowaniu stanowiąc pierwszą część książki. Publikując tekst, Kuźniak wiedziała już, że nie poprzestanie na reportażu („Ten reportaż jest fragmentem książki o Dietrich, nad którą pracuję”).

się z autorką dopiero po publikacji reportażu w „Wysokich Obcasach”. Trudności, na które Kuźniak napotykała na etapie researchu, są w reportażu skrupulatnie podkreślane, a z niepowodzeń reporterka tłumaczy się przed czytelnikiem.

Oprócz wypowiedzi osób, z którymi Kuźniak rozmawiała, w tekście wykorzystywane są cytaty z gazet, książek i listów (m.in. korespondencja z Cybulskim). Formą podawczą reportaż przypomina sprawozdanie, czemu sprzyja też konsekwentnie stosowana prezentacja sceniczna. Tekst cechują enumeracja, skupienie na szczególe (np. przedmiocie) i sensualność („Jej dłonie są szorstkie i spracowane jak u pomywaczki, zadziera nimi jedwab”), a także upodobanie do anegdoty (fotograf wymachujący pięścią: „Dietrich, ja ci tego nie daruję!!!”, dezynfekowanie łazienek) – a więc cechy charakteryzujące rozbudowane teksty dziennikarskie (od obrazka po reportaż).

Kuźniak jest nie tylko autorką *Mam bardzo cienkie powieki*, ale również bohaterką. Reporterskie „ja” nie opuszcza tekstu, jakby rekompensując czytelnikowi nieobecność autorki na miejscu zdarzeń. Służy to również podkreśleniu procesu weryfikacji. Choć zdana na pamięć świadków (a to, co opowiedziane, przedstawia jak fakt, w formie relacji), Kuźniak sprawdza. Na przykład gdy słyszy, że Dietrich zależało na nalepkach, bo dokumentowała w ten sposób podróże:

Kiedy w berlińskiej dzielnicy Spandau w archiwum Marleny Dietrich przechodzę między półkami, widzę dziesiątki kufrów. Otwieram jeden z nich, głęboki na 1,20 m. Nie czuć już zapachu perfum. Widzę nalepki: hotel Lancaster w Paryżu, Hotel du Camp w południowej Francji, hotel Bristol Warszawa, hotel Grand Sopot⁵⁵.

Książkowa wersja reportażu o Dietrich jest pogłębiona i mniej wyrwykowa. Kuźniak dodała wstęp o przedmiotach w archiwum artystki, a pierwszą część (tę, w której zawiera się opublikowany w „Wysokich Obcasach” fragment – już po uzupełnieniach i zmianach) rozpoczyna obrazkiem z wizyty w Fundacji Kinetematografii Niemieckiej (punkt wyjścia do reporterskiego śledztwa). W części drugiej, już niezwiązanej z Polską, przedstawia kontynuację życia bohaterki, od ostatniego występu w latach 70. poprzez uwięzienie w paryskim mieszkaniu aż do śmierci. Zestawienie czasów splendoru (w Polsce była gwiazdą) z upadkiem (tak Kuźniak zatytułowała drugą część *Marlene*) było trafną decyzją kompozycyjną, pogłębiającą portret bohaterki. W drugiej części narracja się rwie, dominuje w niej fragment, scenka – podyktowana zapiskami z terminarza. Epilog – rekonstrukcja przygotowań do pogrzebu i jego przebiegu – mógłby tworzyć kłamrę z otwierającym *Marlene* wyliczeniem pozostałych po artystce przedmiotów. Kuźniak na pogrzebie jednak nie kończy, w 2008 roku odwiedzi jeszcze cmentarz, by wysondować, czy artystka wciąż jest odrzucana przez Niemców.

Marlene to biografia niepełna. Selekcjonując materiał, Kuźniak wykonała gest reporterski – zapisać to, co jeszcze niewystarczająco opracowane, nowe

⁵⁵ Tamże.

(w posłowie autorka nawiązuje do słów Ryszarda Kapuścińskiego: „[P]isać warto tylko wtedy, jeśli można powiedzieć na ten temat coś nowego”⁵⁶). Opowiadając o Dietrich, wybiera kilka gniazd tematycznych (oprócz wątku polskiego – trudne relacje artystki z Niemcami, stosunek do starości i niedołęstwa, macierzyństwo; historia, pamięć i kobieta jako artystka – to dominujące tematy). Poczucie wycinkowości portretu Dietrich musiało Kuźniak doskwierać. Stąd chyba wieńczące *Marlene* kalendarium.

Papusza jest już konsekwentnie opowieścią o życiu od narodzin do śmierci. Kuźniak zdecydowała się na następujący zabieg kompozycyjny – przeplatanie chronologicznej opowieści o życiu poetki narracją o ostatnich latach przed śmiercią, już po stracie męża. Właśnie owdowieniem i osamotnieniem *Papuszy* rozpoczyna biografię.

Narrator tożsamy jest z autorem⁵⁷, ale – w odróżnieniu od *Marlene* – można w przypadku *Papuszy* mówić o chwycie podwójnej focalizacji narracji⁵⁸ – zmiennym dystansie pomiędzy narratorem (w tym wypadku utożsamianym z autorem) a bohaterem. O ile wydarzenia z życia Dietrich przytaczane są z zewnątrz, w relacji świadków lub przeprowadzonej przez autorkę książki rekonstrukcji, o tyle losy *Papuszy* opowiadane są przede wszystkim jej własnymi słowami. Ten model reporterskiego piarstwa biograficznego Kuźniak powtórzy w kolejnej książce, o Stryeńskiej.

W *Papuszy* focalizacja bywa wewnętrzna, „umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor”⁵⁹ (narrator „percepuje świat w ramach horyzontu dostępnego bohaterowi”⁶⁰) oraz zerowa (z pewnym zastrzeżeniem), kiedy Kuźniak prezentuje swój autorski punkt widzenia i nadwyżkę wiedzy (choć nie można uznać tej narracji za wszechwiedzącą, bo *Papusza* nie jest przecież bohaterką

⁵⁶ Taż, *Marlene*, s. 157.

⁵⁷ Należałoby doprecyzować: tożsamy z autorem w momencie pisania książki. Trzeba też wziąć pod uwagę możliwość autokreacji.

⁵⁸ Nawiązuję tu do rozpoznań Gérarda Genette’a (tenże, *Narrative Discourse*, trans. J.E. Lewin, Oxford 1980, s. 185–210), który wyróżnił focalizację zerową (narracja wszechwiedząca), wewnętrzną (narrator ujawnia to, co może wiedzieć postać) oraz zewnętrzną (narrator dysponuje mniejszą ilością informacji niż ta, którą posiada bohater). W koncepcji Mieke Bal focalizator uznany zostaje za odrębną instancję niż narrator (taż, *Fokalizacja*, [w:] tenże, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. E. Kraskowska, E. Rajewska, przeł. zespół pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012). Zob. też A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004.

⁵⁹ M. Bal, *Fokalizacja*, s. 148.

⁶⁰ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 54.

literacką, tylko tekstową reprezentacją postaci rzeczywistej. Chodzi o wiedzę o bohaterze wykraczającą poza jego autoanalizę). W analizie *Papuszy* szczególnie przydatny będzie termin „fokalizacja zmysłowa”, wprowadzony przez Magdalenę Rembowską-Pluciennik i zdefiniowany jako „środek płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji percepcyjnej postaci”⁶¹. Kuźniak werbalizuje percepcję *Papuszy*, posługując się jej idiolektem. Dzieje się tak we wtrąceniach o charakterze cytatu, wyróżnionych typograficznie za pomocą kursywy (tak wprowadzane są fragmenty zaczerpnięte z zapisków *Papuszy*). Również w rozbudowanych monologach:

– Cyganka zejszła z wozu na drogę i tańczyła. Czemu? Bo jej radość była. Kawalek chleba suchego ugryzła, wody się napiła i była szczęśliwa. Z gołymi rękami jechał człowiek po świecie. Czasem tylko coś pomieniał, parę groszy wziął. Wywróżył. I szedł dalej za tym chlebem żebraczym. Po pięćdziesiąt wozów jeździło u nas. Polskę znam od końca do końca. To wszystko nie można wydrężyć ze serca. Ale kto to zrozumie? Może tylko ci, co lubią przyrodę, świat, stare dawne życie przepamiętują w sobie⁶².

Za słowem bohaterki (i interpretacją jej postaci przez innych, np. Jerzego Ficowskiego) jest jednak autorka. Kuźniak-narratorka dzieli się z czytelnikiem swoimi wątpliwościami: „[Główka harfy] Może i nie była złota, ale dlaczego *Papuszy* nie wierzyć?⁶³”, „Raz nawet, jeśli wierzyć temu, co napisała w pamiętniku (zachowało się ponad dwieście stron) [...]”⁶⁴). Wprowadza własne refleksje i interpretacje, np. o nagraniach pisze: „Prawie zawsze zaczynają się tak samo. Od zdziwienia”⁶⁵; „na nagraniu ten uśmiech słycać wyraźnie”⁶⁶, „Słycać na nagraniu, że *Papusza* się krzywi”⁶⁷; [„Wymachuje nożem, bo jakaś młoda mężatka przeszła pod dyszlem wozu (Cyganie wierzą, że to przynosi nieszczęście)”]⁶⁸. Te odautorskie doprecyzowania wprowadzane są zazwyczaj jako wtrącenia w nawiasach. Reporterce zależało na uniknięciu parafrazy – niechętnie korzystała z wywiadów prasowych, których udzielała dziennikarzom *Papusza*, bo na etapie redakcji eliminowano np. błędy językowe, wychodząc z założenia, że gazetowy rozmówca powinien komunikować się poprawną polszczyzną. Zbierając informacje o bohaterce, reporterka korzystała przede wszystkim z dokumentów osobistych – pisanych przez *Wajs*

⁶¹ Tamże, s. 56.

⁶² A. Kuźniak, *Papusza*, s. 24.

⁶³ Tamże, s. 26.

⁶⁴ Tamże, s. 14.

⁶⁵ Tamże, s. 20.

⁶⁶ Tamże, s. 27.

⁶⁷ Tamże, s. 56.

⁶⁸ Tamże, s. 18.

listów i pamiętnika, a także zapisów audialnych i audiowizualnych (wywiadów radiowych, filmów dokumentalnych), „spisanych z każdym błędem i z większością z nich powtórzonych”⁶⁹. Tworząc książkowe monologi, dokonuje ich kontaminacji. Deklaruje: „Jestem wierna opowieściom Papuszy”, choć ma oczywiście świadomość, że one również są interpretacją rzeczywistości, czego dowodzi następujący fragment: „Miejsca. Twarze. Historia jak w błyskach. Zwodzi ją pamięć, szczególnie słaba do dat. To, co mówi, wywołuje nowe pytania. Nie na wszystkie znajduję odpowiedź. Są więc w mojej opowieści o Papuszy zdarzenia prawdopodobne, prawdziwe i wiele znaków zapytania”⁷⁰.

Wątpliwości wzbudzają takie fragmenty, jak opis przygotowywania przez matkę Papuszy wróżebnego rekwizytu:

Matka skończyła już robić wróżebnego diabła. Małą Papuszę oblatuje strach, zasłania oczy, bo on jakby żywym okiem spogląda. W garnku topi się ogarek świecy, kobieta rozciera w palcach zwęglone drewno i miesza je z woskiem. Podaje Papuszy talię podartych kart. Dziewczynka wydiera czerwone serca i robi z nich kulki na oczy czarnego diabła. Trochę niechlujnie⁷¹.

Charakterystyczna dla reportażu szczegółowość i zastosowanie zamazującej dystans pomiędzy czasem wydarzeń a czasem odbioru prezentacji scenicznej prowokuje do zadania pytania: czy Kuźniak napisała tę scenkę na podstawie nagrania lub spisanych wspomnień, przerabiając narrację pierwszoosobową na opowiadanie? Może na to wskazywać kolejny fragment, już cytaty (zaznaczony kursywą). Ale objaśnień odreporterskich w tekście nie ma.

Wydaje się, że chęć opowiadania o Papuszy jej słowami podyktowana została potrzebą uwzględnienia odrębności bohaterki – Innej, Cyganki, poetki i chorej psychicznie. Wyraźnie widać dbałość o uchwycenie odrębności kulturowej, chęć ustrzeżenia się od przedstawienia jej za pomocą dominującego języka i światopoglądu. Opowiadając osobistą historię na tle cygańskiej wspólnoty, reporterka staje się pośredniczką między kulturami, przewodniczką po obcym świecie. Posługując się typologią Małgorzaty Czermińskiej, można zakwalifikować ten typ narracji do wariantu „swój o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu)”⁷². Celem, jaki przyświecał Kuźniak, było zachowanie swoistości nie tylko osobistej, ale również kulturowej percepcji Papuszy (stąd np. utrzymanie w pierwszej części książki nie chronologicznego, lecz podporządkowanego cygańskiemu poczuciu czasu porządku wydarzeń), jak również

⁶⁹ Tamże, s. 190.

⁷⁰ Tamże, s. 21.

⁷¹ Tamże, s. 15.

⁷² M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie fikcyjnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 11–27.

przybliżenie jej czytelnikowi, obudowanie komentarzem – takiej rekonstrukcji sprzyjały np. konsultacje autorki z cyganologami, którzy mogli reprezentować w książce punkt widzenia ekspertów⁷³, ale jednak autorka nie cytuje ich w tekście, podając nazwiska w posłowie.

Przybliżając czytelnikowi sylwetkę Zofii Stryjeńskiej, Kuźniak nie musiała się zmierzyć z dystansem kulturowym. Natrafiła na inny problem – konieczność zderzenia autonarracji malarki z opiniami innych, zwłaszcza rodziny. Nie chcąc oceniać wprost niektórych wyborów życiowych artystki, reporterka konfrontuje dane zaczerpnięte z pamiętnika i notatek bohaterki z pamiętnikiem córki, a przede wszystkim relacjami jej wnuków. Niekiedy ma to na celu wieloaspektowe, bardziej obiektywne przyjrzenie się życiu Stryjeńskiej (poruszające wspomnienia odrzuconej córki), innym razem – wypełnianie białych plam (z dziennika ojca malarki Kuźniak zacytuje takie zdanie: „Stryjeńska nigdy nie wspomni, że jej matka »w największym wzburzeniu – jak pisze Franciszek – w kwietniu 1914 roku wyjechała do Lwowa, aby tam starać się o pracę na pocztę«”⁷⁴). Kuźniak nie traktuje bezkrytycznie zapisków malarki („Zaraz, zaraz... Stryjeńska przesadza. I są na to dowody”⁷⁵).

W *Stryjeńskiej. Diabli nadali* Kuźniak zdecydowała się na wprowadzanie wypowiedzi bohaterki nie na zasadzie rozbudowanych cytatów (niekiedy wręcz monologów), jak w *Papuszy*, lecz podawania ich w cudzysłowie, za pamiętnikiem malarki, który zresztą opracowała do wydania⁷⁶. Zachowana zostaje specyfika języka bohaterki, metafory, kolokwializmy i liczne porównania („Wreszcie zwlekła się z łóżka »jak z katafalku« [...]”, „[...] o czwartej rano »błada jak ser« stanęła w drzwiach mieszkania [...]”⁷⁷). Gdyby nie zostały opatrzone cudzysłowem, można by je uznać za mowę pozornie zależną, która zresztą miejscami też jest stosowana („Jak na złość tym razem ją przyjęli”⁷⁸, „Niech tylko Czaja przyśle forszę, Zocha rzuci wszystko i pojedzie do Krakowa”⁷⁹). Przyjęty przez autorkę ton gawędziarski („W końcu się stało. Gdy pewnej niedzieli Karol przyszedł z Madzią na wizytę, Zocha padła przed nim na kolana i zaczęła błagać, żeby jej nie porzucał. Trzeba jednak przyznać – wobec wydarzeń, które wkrótce miały nastąpić, to naprawdę nic”⁸⁰, „Nie. Nie ma o czym gadać. Nigdzie nie pojedzie. Postanowiła”⁸¹,

⁷³ Zob. A. Mikołajczuk, *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, s. 113–126.

⁷⁴ A. Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wołowiec 2015, s. 27.

⁷⁵ Tamże, s. 133.

⁷⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia*, oprac. M. Budzińska i A. Kuźniak, przedm. A. Kuźniak, Wołowiec 2016.

⁷⁷ Tamże, s. 64–65.

⁷⁸ Tamże, s. 36.

⁷⁹ Tamże, s. 167.

⁸⁰ Tamże, s. 67.

⁸¹ Tamże, s. 92.

„Wracając do Zochy i Karola. Nie jest dobrze”⁸²) wydaje się również mieć na celu zniesienie dystansu i emocjonalne przybliżenie do bohaterki.

Podobnie jak w przypadku *Papuszy*, za bohaterką stoi odautorskie „ja” reporterskie. Zdania w pierwszej osobie – „Fotografuję wszystko. To ponad cztery tysiące stron. O Annie Lubańskiej znajduję zaledwie kilkadziesiąt zdań i jej listy”⁸³; „Leżą przede mną kartki z pamiętnika Franciszka”⁸⁴, „Tę fotografię dostałam od wnuczki [...]”⁸⁵ – podkreślają trudności w przeprowadzaniu researchu. Pierwszoosobowa narracja pojawia się również we fragmencie dotyczącym spotkania i rozmów z wnukami Stryjeńskiej. W nielicznych fragmentach zamiast „ja” pojawia się „my” (np. o matce: „Wiemy o niej tyle, ile zapisał Franciszek”⁸⁶). W innych autorskie wątpliwości wyrażone są bezosobowo – „Nie ma żadnej fotografii Anny z wczesnej młodości, więc trudno powiedzieć, jak wtedy wyglądała”⁸⁷, „Mogli się wówczas spotkać”⁸⁸, „Trudno ustalić, kiedy przyszła ta wiadomość. Nie ma koperty, ani nagłówka z datą”⁸⁹.

W odniesieniu do *Papuszy* i *Stryjeńskiej* można mówić o narratorze empatycznym⁹⁰, zmierzającym do wczucia się w bohatera, wejścia w jego skórę (by nawiązać do cytowanego artykułu Rembowskiej-Pluciennik o focalizacji zmysłowej). W *Marlene* reportażystka była drugoplanową bohaterką, w *Papuszy* i *Stryjeńskiej* pozostaje ukrytą przed widzem dyrygentką czy reżyserką wprowadzającą na scenę solistkę – jak metaforycznie ujęła tego typu zabiegi narracyjne Czermińska. *Papusza* i *Stryjeńska* to auto/biografie – w znaczeniu takiego konstruowania narracji o postaci, w której dominuje perspektywa bohatera (jakby on sam o sobie opowiadał)⁹¹.

⁸² Tamże, s. 105.

⁸³ Tamże, s. 23.

⁸⁴ Tamże, s. 25.

⁸⁵ Tamże, s. 38.

⁸⁶ Tamże, s. 20.

⁸⁷ Tamże, s. 23.

⁸⁸ Tamże, s. 45.

⁸⁹ Tamże, s. 90.

⁹⁰ Pojęcie zaproponowane przez Magdalenę Horodecką w odniesieniu do pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego (taż, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010). Analizując działalność reporterską autora *Imperium*, zainspirowana bachtinowską teorią polifoniczności, Horodecka nazywa jego metodę „pracą nad głosami”, wskazując, że jej wykładnikami są m.in. właśnie narracja empatyczna (objaśniana jako „wnikająca w punkt widzenia postaci” – s. 17) i stosowanie mowy pozornie zależnej.

⁹¹ Mirosława Buchholtz również używa tego wskazującego na sztuczność podziału na biografię i autobiografię określenia w tym właśnie znaczeniu, np. pisząc o Boswellu: „osiągnął taki stopień zażyłości z opisywaną postacią, że jego dzieło staje się niemal autobiografią Johnsa” – M. Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*, s. 32. Na marginesie warto zauważyć, że „auto/biografia” – pojęcie podkreślające nierozdzielność form auto- i biograficznych – może być różnie rozumiana. Inny wariant reprezentuje

Ani *Papusza*, ani *Stryjeńska* nie ciążyą ku formie powieściowej (nie są – stosując terminologię Jasińskiej – biografiami upowieściowionymi); posługując się rozróżnieniem Michała Głowińskiego, należałoby w przypadku tych dzieł mówić o beletryzacji („Beletryzacja to literackość fragmentaryczna i przygodna, upowieściowienie zaś to literackość jako podstawowa zasada wypowiedzi”⁹²). Warto jednak zaznaczyć, że bardziej literacka jest kompozycja *Papuszy*. W *Stryjeńskiej* Kuźniak zdecydowała się na chronologiczny układ zdarzeń (nieliczne antycypacje wtrącane w nawiasach) i operowanie scenami jako zasadę kompozycyjną (np. miejsca – książkę rozpoczyna scena na rynku, później czytelnik przenosi się do sklepu prowadzonego przez ojca malarki), nie ulegając pokusie budowania spójnej fabuły; w porządkowaniu zdarzeń pomagają odbiorcy daty. W *Papuszy* natomiast pisarka konsekwentnie przeplata dwie opowieści – o Bronisławie Wajs starej, osamotnionej po śmierci męża (pierwsze zdanie: „– Zdjęłam z głowy czarne, bo to już rok, jak umarł”⁹³) oraz chronologicznie ułożonego sprawozdania z życia, które otwiera się przed *Papuszą* młodą. Retrospektywność – jakby *Papusza* przypominała sobie swoje życie – odsłania zamysł pisarski Kuźniak: opowiadanie z perspektywy bohaterki, ale też pokazuje dwa sposoby zbliżania się reportażystki do Bronisławy Wajs – rekonstrukcja dokonywana jest na podstawie nagrań (z czasów, gdy *Papusza* mieszkała w Gorzowie Wielkopolskim) – oraz na podstawie dokumentów (m.in. pamiętnika, listów, notatek) i informacji biograficznych wspartych podłożeniem tła (np. historycznego)⁹⁴.

książka Anny Król *Rzeczy. Jarosław Iwaszkiewicz intymnie*. Nie jest to biografia reporterska, autorka od początku podkreśla fikcjonalność opowieści o Iwaszkiewiczu (już w słowie wstępnym: „Wszystkie przytaczane historie są prawdziwe lub prawdopodobne [...]. Szczegóły, zachowanie bohaterów i dialogi są już moją fantazją” – A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015, s. 8). Poznając pisarza przez tytułowe przedmioty, Król opowiada nie tylko o wybranych epizodach z życia bohatera, również o osobistym stosunku do niego i własnych przygodach związanych z przygotowywaniem książki. Można wręcz uznać, że Król jest równie ważną bohaterką *Rzeczy* co Iwaszkiewicz.

⁹² M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 129. Badacz odnosi pojęcia „beletryzacja” i „upowieściowienie” nie do wprowadzenia fikcji w obręb dokumentu, lecz do kompozycji.

⁹³ A. Kuźniak, *Papusza*, s. 9.

⁹⁴ Rekonstrukcja – obok dokumentacji i weryfikacji – jest elementem researchu. Budowanie obrazków to jeden z chwytów reportażowych, w których dominuje szczegół. Kuźniak opowiada o swojej metodzie tak: „Na przykład w »Papuszy« jest scena, w której mąż Cyganki, Dyśko, siedzi na zwałonym pniu sosny i robi struny do harfy z baranich jelit. O tym, jak to robi, *Papusza* nie pisze ani nie mówi. Znalazłam więc muzyków, którzy znali tę technikę. Skonsultowałam się też z innymi Cyganami. Z kolei początek »Stryjeńskiej« to Kraków, rok 1907. I znów pytania: gdzie kupowano książki z horoskopami? Jakie rękawiczki były modne? Do kiedy po ulicach miasta chodzili ha-

Metabiografią reporterską jest natomiast *Boznańska. Non finito*, moim zdaniem – inteligentny odautorski komentarz na temat rekonstruowania przebiegu cudzego życia w paradygmacie dziennikarskim. Wygląda na to, że Kuźniak, świadoma już reporterka-biografka, zaczyna bawić się formą od-twarzania, uwypuklając performatywność gestu rekonstrukcji. Służy temu ostentacyjna obiektywizacja – „Autorka” jest jedną z bohaterek opowieści, a proces tworczy ulega tematyzacji (np. „Ponieważ kamienica Boznańskich jeszcze istnieje – dzisiaj to ulica Piłsudskiego 21 – i wizja lokalna kosztowała niewiele trudu, przeprowadzono takową”⁹⁵; „Autorka zmuszona jest na moment zawiesić narrację. Trzeba skorygować pewien powszechny sąd [...]”⁹⁶; „Autorka znalazła się w kropce. Są zaledwie poszlaki. Pominięcie tego wątku byłoby jednak błędem”⁹⁷). Formalnym środkiem udratyzowania opowieści jest nawiązanie do infrastruktury tekstu dramatycznego, wyrażające się nie tylko w dopowiadających *Didaskaliach*. *Boznańską* rozpoczyna również spis *dramatis personae* zatytułowany *Ważniejsi świadkowie*. W biogramach zawarto informacje pozwalające ocenić stopień wiarygodności osób, z których listów czy dzienników Kuźniak czerpała informacje o Boznańskiej. Na przykład o Izabeli Boznańskiej, młodszej siostrze malarki, autorka pisze: „Ze względu na brak emocjonalnego dystansu do Olgi Boznańskiej, należy ją uznać – w wielu przypadkach – za świadka stronniczego”⁹⁸. O Józefie Czapskim, który był w paryskiej pracowni bohaterki: „Uwaga: zeznania Czapskiego – istnieją na to dowody – są w wielu wypadkach podkoloryzowane. W tekście autorka zachowała należyłą ostrożność”⁹⁹. O Izabeli Stachowicz „Czajce” (która była pierwowzorem Heli Bertz z *Pożegnania jesieni* Witkacego): „Świadek z dużym poczuciem humoru. Spostrzegawczy”¹⁰⁰. O Janie Szymańskim, radcy Ambasady Polskiej w Paryżu: „Świadek doskonały, wyrażał się jasno i rzeczowo. Choć... autorka zachowała należyłą czujność – lubił wyolbrzymiać sprawę”¹⁰¹.

labardnicy? Kiedy przestano używać bibularzy? Bo wydało mi się dziwne, że ojciec Zosi (wtedy jeszcze Lubańskiej) ciągle zasypuje świeży atrament piaskiem z piaseczniczki. Sprawdziłam, bibularze pojawiły się wcześniej. Bez znaczenia? Przeciwnie, dzięki temu widać, jak bardzo Lubański był przywiązany do tradycji” – J. Czechowska, *Z bohaterem muszę mieć chemię. Z Angeliką Kuźniak rozmawia Justyna Czechowska*, <http://kulturaliberalna.pl/2016/01/26/z-bohaterem-musze-miec-chemie-angelika-kuzniak/> [dostęp: 14.02.2016].

⁹⁵ A. Kuźniak, *Boznańska. Non finito*, Kraków 2019, s. 27.

⁹⁶ Tamże, s. 84.

⁹⁷ Tamże, s. 139.

⁹⁸ Tamże, s. 7.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże, s. 11.

¹⁰¹ Tamże.

Autotematyczny gest powoływania na świadków oceniam jako ostentacyjnie literacki. Czyniąc ze współczesnych bohaterce osób współtwórców narracji o niej, Kuźniak wybiera prezentację mozaikową, obraz szkicowany z wielu punktów widzenia (jej własny, jako autorki, jest jednym z wielu, równorzędnym, nieuprzywilejowanym). Jest to też sposób aktywizacji odbiorcy. Kuźniak ujmuje proces dowodzenia o czymś życiu w żartobliwą formę sądu, by nie powiedzieć: zagadki niekryminalnej. Odauteurskie wskazówki dotyczące wiarygodności świadków służą zaangażowaniu czytelnika w rozczytywanie palimpsestowych relacji. Bo też tajemnic jest w życiorysie Boznańskiej niemało, wiele zagadek pozostawia Kuźniak w zawieszeniu, w surowej formie plotki.

Obecność świadków służy też autorce do stworzenia literackiej klamry kompozycyjnej. Biografię rozpoczyna budowanie scenek z wyraźnym wskazaniem źródła. Pierwszym obrazem jest symulacja wizyty czytelnika w paryskiej pracowni Boznańskiej („Początek lat trzydziestych ubiegłego wieku. Pracownia. Mrok”). Zacytuję fragment:

Wystarczało lekkie szarpnięcie klamki, by drzwi ustąpiły. Pierwszym, co uderzało po ich otwarciu, był słodkawy, duszący zapach półzwidłych kwiatów. I ostry papierosowego dymu. Według wiarygodnych zeznań świadków (świadek Adam Gerżabek, świadek Jerzy Waldorff oraz świadek Marcin Samlicki) zapach stawał się bardziej intensywny, kiedy po pokonaniu trzech schodków przechodziło się z pierwszego, pozbawionego okien pomieszczenia, do pracowni. [...]

W ciemnościach krzątała się drobna postać. Z „sinoczarnym wałem włosów wysoko w kok zaczesanym” (zeznanie Zofii Stryeńskiej), z jakimś „accroche-coeur przy uszach, niby u hiszpańskiej tancerki” (świadek anonimowy) oraz „gunią na szczupłych ramionach klamrą spiętą” (Konstancja Dygatowa), co chwilę znikająca za stołem rupieci¹⁰².

W toku opowieści świadkowie się wykruszają. Ostatni rozdział (*Pracownia. Noc*) rozpoczyna wyobrażona przez Kuźniak scena – Boznańska tuż przed śmiercią:

Patrzy daleko, choć siedzi tyłem do okna. Oczy nieobecne, opuchnięte od choroby, zrezygnowane. Skończyła siedemdziesiąt cztery lata. Od dwóch lat nie wychodzi z pracowni. Coraz bardziej nieufna do ludzi. Zaczęła się ludzi bać. Od dwóch lat każde kroki na schodach, każde skrzypnięcie drzwi, szmer, każde zamieszanie na podwórku budzą jej niepokój¹⁰³.

Ten ostatni, finalny obraz, można odczytać jako komentarz do opowieści o cudzym życiu – są momenty, w których działający z dystansu czasowego biografista musi zostać sam na sam z bohaterem i jest skazany na domysły.

¹⁰² Tamże, s. 13–14.

¹⁰³ Tamże, s. 281.

*

W czym wyraża się reportażowość książek biograficznych Kuźniak? Co oznacza reporterskość biografii? Odsyłam do rozważań na temat reportażu, ujętych w rozdziale *Pomiędzy reportażem a powieścią* i konkluzji o braku jednoznacznych wyznaczników gatunkowych reportażu – formalno-kompozycyjnych, semantycznych, stylistycznych czy światopoglądowych¹⁰⁴. Istotna jest określona sytuacja komunikacyjna i autorytet autora jako reportera. Ten Kuźniak ma. Spełnia też dziennikarski warunek gatunku: uczestniczy w zdarzeniach. Oczywiście w reportażu biograficznym uczestnictwo we wszystkich opisywanych zdarzeniach – nawet jeśli jest to tekst o żyjącym człowieku – raczej nie wchodzi w grę (trudno oczekiwać, by reporter towarzyszył bohaterowi w życiu), można tu mówić głównie o pracy z dokumentami i spisywaniu relacji świadków. Tak właśnie nad *Marlene*, *Papuszą* i *Stryjeńską*, a także *Boznańską*, pracowała Kuźniak.

Reporterską metodę biografisty często sprowadza się do sposobu zbierania materiałów. Jak pisze Renata Jochymek, biografisci-reporterzy „Porzucają [...] archiwa i biblioteczne zacisze po to, by spotkać się z ludźmi, którzy znali – często tylko pośrednio – fascynującego je człowieka i przeprowadzają z nim wiele wywiadów”¹⁰⁵. Nie sam research jest jednak istotny, lecz jego tematyzowanie¹⁰⁶. Ma to na celu podkreślenie autentyzmu, a także wprowadzenie łączności pomiędzy przeszłością a współczesnością. Jak pisze Maziarski, „Reportaże przedstawiające wydarzenia odległe w czasie zawierają na ogół, choćby tylko skrótowo zaznaczoną, aktualną sytuację sprawozdawczą potrzebną do nawiązania kontaktu reportera z materiałem źródłowym lub z postacią [...]”¹⁰⁷.

Rola reportera-detektywa (jak to ujęła Anita Ciałek) sprowadza się również do poszukiwania nowości. W otwierającym *Marlene* słowie „Od Autorki” Kuźniak pisze:

Ryszard Kapuściński mówił, że pisać warto tylko wtedy, jeśli można powiedzieć na ten temat coś nowego. Co jednak nowego można powiedzieć o Marlenie Dietrich,

¹⁰⁴ Wymieniam za: B. Witosz, *O granicach i ich przekraczaniu – w tradycji i we współczesnej refleksji genologicznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 78.

¹⁰⁵ R. Jochymek, *W zwierciadle biografii*, s. 7.

¹⁰⁶ Jacek Maziarski proponował wyróżnienie dwóch płaszczyzn reportażu – sytuacji narracyjnej (reporter jako narrator tożsamy z autorem) i sprawozdawczej (reporter jako bohater – pytający, uczestniczący w rozmowie czy zdarzeniach) – zob. J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 193 i nast.

¹⁰⁷ Tenże, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 934.

o której napisano kilkadziesiąt książek? Kluczem okazała się poźółkła kartka [...]. Dla reportera to wystarczająca zachęta do pracy, powód, żeby zacząć pytać¹⁰⁸.

Zgodnie z etymologią, reportaż jest doniesieniem, przedstawieniem czytelnikowi zdarzeń, w których nie mógł brać udziału – a chce w nich uczestniczyć, choćby w akcie lektury. Z takiej komunikacyjnej potrzeby wyniknęło charakterystyczne dla reportażu „skręcanie czasowej perspektywy sprawozdania, tj. dystansu między opisywanymi wydarzeniami i momentem narracji”¹⁰⁹. Wrażenie uczestnictwa wzmaga skupienie na szczególe. Jak piszą Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman: „buduje [on] tekst, jest jego podstawową tkaną. [...] Ogólnik to morderca reportażu”¹¹⁰. Kuźniak, która warsztatu uczyła się u Małgorzaty Szejnert i Włodzimierza Nowaka z „Dużego Formatu”, często opowiada, jak pisała z Nowakiem swój pierwszy reportaż *Noc w Wildenhagen*. Na przykład:

Przez uchylone drzwi widzimy dziewczynę. Leży w łóżku z pianą na ustach, w podartej sukience, możemy się domyśleć, że została wielokrotnie zgwałcona. Na progu jej pokoju leży kapelusik. Opisałam to Włódkowi, a on zadał jedno pytanie: „Jaki kolor ma kapelusik?”. To jedno pytanie nauczyło mnie uważności na szczegóły¹¹¹.

Empatyczna narracja, widoczna zwłaszcza w *Papuszy* i *Stryjeńskiej*, również wydaje się związana z angażowaniem czytelnika. Dzięki zmiennej focalizacji i przedstawianiu perspektywy bohatera biografii odbiorca ma możliwość zbliżenia się do postaci – proponuje się mu empatyczny model lektury.

Renata Jochymek podjęła próbę uzupełnienia typologii piśmiennictwa biograficznego o jej wariant reporterski (choć, jak wspomniałam, zaproponowane przez siebie nazwy genologiczne traktuje jako warianty biografii literackiej). Badaczka wymienia: biografię reportażową („portret wielowymiarowy i fragmentaryczny jednocześnie, a nie chronologiczny żywot danego pisarza, ujęty w konwencję typowej opowieści biograficznej”), podróż biograficzną („połączenie romantycznego gatunku podróży z reportażem podróżniczym”), opowieść biograficzno-eseistyczną („jej narrator-autor znacznie chętniej i obszerniej, niż to

¹⁰⁸ A. Kuźniak, *Marlene*, s. 157.

¹⁰⁹ J. Maziarski, *Reportaż*, s. 214.

¹¹⁰ M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść...*, s. 302.

¹¹¹ *Jaki kolor ma kapelusik? Rozmowa z Angeliką Kuźniak*, [w:] *Rozmowy na granicy. Z Brygidą Helbig, Angeliką Kuźniak, Ingą Iwasiów, Ignacym Karpowiczem, Ziemowitem Szczerkim rozmawiają Ksymbena Filipowicz-Tokarska i Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz*, Słubice 2014, http://www.cp.edu.pl/pl/public_relations/startsite_news/spalte_2/news/publikacja/Rozmowy-na_o-granicy.pdf [dostęp: 10.02.2015]

czynił narrator-reporter, snuje refleksje o świecie, przemijaniu, a nawet filozofii”) i opowieść reportażowo-biograficzną (wykorzystującą konwencję opowieści biograficznej, ale w sposobie prezentacji biograficznego materiału „wyraźnie reporterską”). Nazwa „opowieść biograficzna” zapożyczona została z typologii Marii Jasińskiej, która nazwała tak najbardziej faktograficzną i najmniej zbeletryzowaną odmianę biografii literackiej.

Zaskakuje brak w tej typologii reportażu biograficznego¹¹². Inną intuicję miała Joanna Drozd, która o książkach Barbary Wachowicz: *Malwy na lewadach*, *Marie jego życia* i *Czas nasturcji* (analizowanych również przez Jochymek) pisze, że „mają cechy opowieści biograficznych [...], natomiast ze względu na sposób zbierania informacji, odtwarzania biografii bohaterów narodowych i strategię piarską utwory te można zaliczyć do reportaży”¹¹³.

Uznając zasługi Jochymek dla badań nad piśmiennictwem biograficznym, proponuję korektę jej autorskiej typologii. W biografii reporterskiej widziałabym raczej nazwę rodziny gatunków (i dyskursów związanych ze stylami funkcjonalnymi, a więc określoną sytuacją nadawczo-odbiorczą i wynikającej z niej paktem), obok biografii literackiej czy naukowej¹¹⁴. Za główne odmiany uznałabym reportaż biograficzny (i jego wariant – biograficzny reportaż podróżniczy) oraz reporterską opowieść biograficzną¹¹⁵. Przykładem reportażu biograficznego jest *Mam bardzo cienkie powieki* Kuźniak. Punktem wyjścia było reporterskie odkrycie (kartka z nazwiskami odnaleziona w berlińskim archiwum) i to jemu podporządkowany jest tekst – z wyrażnie dominującym wątkiem (dwie wizyty Dietrich w Polsce) i opisanym procesem gromadzenia danych oraz znajdowania świadków. Formą przejściową pomiędzy reportażem biograficznym a reporterską opowieścią biograficzną jest *Marlene*. Chcąc rozbudować publikację książkową,

¹¹² Jochymek wspomina o nim w kontekście biografii reportażowej, w zaskakujący sposób je odróżniając („od reportażu biograficznego czy reportażu portretu [...] ten rodzaj biografistyki odróżnia obecność narratora-autora, który jest jedną z doskonale orientujących się w problematyce i nierzadko ujawniającą swoje zdanie postaci występujących w książce”).

¹¹³ J. Drozd, *Bohaterowie Barbary Wachowicz schodzą z piedestału. Między reportażem a biografią*, [w:] *Biografia w literaturze i sztuce*, red. E. Skrzyniarz, E. Krzewska, E. Kuryluk, Lublin 2014, s. 99.

¹¹⁴ Różni je dominanta pod względem funkcji – posługując się koniecznym uproszczeniem, można mówić o dominancie estetycznej (w przypadku biografii literackiej), informacyjnej i dydaktycznej (w biografii naukowej) oraz informacyjnej, dydaktycznej i ludycznej – w sensie atrakcyjności tematu, nasycenia anegdotą czy „sensacyjności” (w biografii reporterskiej, w której literackość nie jest głównym celem).

¹¹⁵ Jego definicja odpowiadałaby biografii reportażowej i opowieści reportażowo-biograficznej w typologii Jochymek. Reporterskość jest cechą obu odmian, a prezentacja życia bohatera oczywiście nie musi mieć układu chronologicznego.

autorka uzupełniła tekst o wątek starości Dietrich, ale i tu na pierwszy plan wybija się zadanie reporterskie – próby odpowiedzenia na pytanie, czy Niemcy wciąż mają problem z wyraźnym protestem artystki wobec hitleryzmu („Nigdy jej nie lubiłam. [...] Przecież nas zdradziła” – powie reporterce na cmentarzu, na którym pochowano Dietrich, osiemdziesięcioletnia Niemka¹¹⁶).

W *Papuszy* portret bohaterki jest bogatszy i wieloaspektowy. Kuźniak nie koncentruje się na odkryciu poetki przez Ficowskiego i odrzuceniu jej przez cygańską wspólnotę. Wprowadza tło kulturowe (pisze „o Cyganach, cygańskich obyczajach i cygańskim świecie”¹¹⁷; to konieczne dla próby zrozumienia Wajs jako człowieka) oraz historyczne (m.in. eksterminacja Cyganów w III Rzeszy, ich przymusowa asymilacja w Polsce Ludowej), sporo miejsca poświęca chorobie psychicznej poetki. O ile w *Marlene* (zwłaszcza w pierwszej części) opis researchu i wypowiedzi świadków miejscami dominują nad scenką, o tyle w *Papuszy* Kuźniak nie eksponuje ich tak wyraźnie; bardziej fabularyzuje. Z tego powodu zaliczyłabym *Papuszę* do reporterskich opowieści biograficznych. Podobnie jak *Stryjeńską*, której kompozycja opiera się na ciągu scen. Obrazek zdecydowanie dominuje, a utożsamiony z autorem narrator-reporter ukrywa się za rekonstrukcją zdarzeń, choć nie brak w książce reporterskich fragmentów (np. opis spotkania z wnukami Stryjeńskiej).

*

W innym znaczeniu, może nawet wyraźniej, dziennikarskie są reporterskie biografie śledcze, których autor ma do odkrycia tajemnicę, przejawia konfrontacyjny stosunek do bohatera i nastawia się na rewizję, gdy temat jest kontrowersyjny, a także pojawiają się problemy z dotarciem do źródeł. Śledztwo polega na szukaniu dokumentów potwierdzających tezę, zalepiających białe plamy. Jako przykład posłużą mi kościelne biografie Piotra Głuchowskiego: *Imperator* (2013), napisany z Jackiem Hołubem (o Tadeuszu Rydzyku), oraz *Uzurpator. Podwójne życie pralata Jankowskiego* (2019), którego współautorką jest Bożena Aksamit.

Bohaterem *Imperatora* jest niechętny „Gazecie Wyborczej” (i innym „mediom polskojęzycznym”) redemptorysta, który – co było do przewidzenia – nie zgodził się na rozmowę z autorami. W konsekwencji źródłem wiedzy do opowieści o osobie żyjącej stały się autoryzowane przez Rydzyka biografie, wywiad rzeka, a przede wszystkim wypowiedzi w mediach, np. z Radia Maryja czy TV Trwam. Stosunek do nich autorów *Imperatora* jest podejrzliwy; Głuchowski

¹¹⁶ A. Kuźniak, *Marlene*, s. 137.

¹¹⁷ Taż, *Papusza*, s. 190.

i Hołub z góry zakładają konieczność weryfikacji, a jeśli jest ona niemożliwa, manifestują nieufność wobec źródła i się dystansują. Nie ma tu mowy o sympatyzowaniu z bohaterem, jak w przypadku *Stryjeńskiej*, *Papuszy* czy *Boznańskiej* Kuźniak. Autorzy uprawdopodobniają opowieść przez wprowadzenie siebie jako bohaterów wymienionych z imienia i nazwiska – dziennikarzy publikujących doniesienia na temat Rydzyka w „Gazecie Wyborczej”. W toku narracji eksponują własne zdanie, np.:

Jest rok 1991. Redemptorysta Rydzyk jedzie do Polski czerwonym audi. W bagażniku ma figurę Matki Boskiej Fatimskiej, a w kieszeni – co wiele razy potem podkreśli – osiemdziesiąt fenigów. To może być prawda. Resztę pieniędzy Ojciec Dyrektor ma zapawne w walizce albo na koncie¹¹⁸.

Ich praca to przede wszystkim docieranie do dokumentów (np. lektura kroniki szkolnej) i kwerendy w IPN. Zagłębianie w akta i teczkę paszportową mają służyć np. rozwikłaniu „tajemnicy jesieni 1986” – nie wiadomo, co się wówczas z Rydzykiem działo. Dlaczego uciekł na Zachód? Czy spotkał się z tajniakami? Czy ogłaszając zbiórkę na ratowanie Stoczni Gdańskiej, wiedział już, że pieniądze zasilą Radio Maryja? Odpowiedzi na te pytania autorzy szukają u osób, które Rydzyka znają (a niektóre – co istotne – już z nim nie sympatyzują). Tak udało się wydobyć informację na temat handlowania samochodami w czasie pobytu w RFN czy zarabianiu na organizowaniu pielgrzymek do Jugosławii (Medjugorje). Anonimowy wysoki urzędnik IPN podsuwa Głuchowskiemu i Hołubowi pomysł, że tajemniczym agentem mógł być Andrzej Madejczyk, rzekomy dziennikarz katolicki.

Książka o pralacie Jankowskim wypączkowała z reportażu Bożeny Aksamit (*Sekret świętej Brygidy*¹¹⁹), który pełnił funkcję promocyjną (link do niego w zaповiedzi publikacji podawało wydawnictwo Agora), wraz z formułą polecającą. W tej podkreślono, że *Uzurpator* prostuje kłamstwa (znaczący jest podtytuł: *Podwójne życie pralata Jankowskiego*). W przedmowie, w której Głuchowski zarysowuje historię reporterskiej znajomości z pralatem, wielokrotnie pada znaczące sformułowanie „zmowa milczenia”. O ile w początkowej partii tekstu, zarysowującej historyczne tło, dominuje scena mająca ułatwić czytelnikowi lekturę, o tyle w toku opowieści przysłania ją montaż dokumentów: zeznania ofiar, sprawozdań, sądowych dokumentów. Autorzy posługują się chwytem wyliczenia, a formuła sprawozdawcza wymusza układ chronologiczny. W tych tekstach, które mają prymarnie charakter śledczy, reporterzy unikają upowieściowienia, na plan pierwszy wysuwając tematyzowanie researchu i procesy weryfikacji.

¹¹⁸ P. Głuchowski, J. Hołub, *Imperator*, loc. 1405–1407.

¹¹⁹ B. Aksamit, *Sekret świętej Brygidy*, „Duży Format”, 3.12.2018.



Ważnym wariantem reporterskich żywotów są biografie miejsc¹²⁰: *Muranów, Pałac. Biografia intymna* i *Betonia* Beaty Chomątowskiej, na których się skoncentruję, a także *Miedzianka* Filipa Springera, *Zanzibar* Małgorzaty Szejnert (punktami wyjścia do opowieści o Zanzibarze są miejsca, budynki), *Pusty las* Moniki Sznajderman i *Domy bezdomne* Doroty Brauntsch¹²¹ (dialogująca z *Betonią* biografia śląskich ceglanych domów, które zmiotły z powierzchni ziemi modernistyczne betonowe klocki). Określenie „reportaż architektoniczny”, które pojawiło się niedawno w krytycznoliterackim obiegu, wydaje mi się w stosunku do tych badających tożsamość miejsca tekstów redukcyjne. W odniesieniu do *Betonii* i *Pustego lasu*, tekstów również autobiograficznych, można zastosować pojęcie auto/bio/geografii, które zapożyczam od Elżbiety Rybickiej, definiującej „taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest przez miejsca geograficzne”¹²².

Pierwsza była Springerowska (ur. 1982) *Miedzianka. Historia znikania* (2012), obsypana nagrodami¹²³ śledcza biografia nieistniejącego już miejsca (Miedzianka, czyli Kupferberg, to miasteczko koło Jeleniej Góry, na którego ślad Springer natrafił, oglądając mapy). Ewa Winnicka porównała debiut Springera do powieści sensacyjnej, natomiast zbieżność z reportażem śledczym zauważyło wydawnictwo, uznając tę wskazówkę genologiczną za mającą potencjał promocyjny, o czym zaświadczyć może cytat z opisu książki:

Filip Springer przez ponad dwa lata szukał odpowiedzi na pytanie, dlaczego miasteczko z siedmowiekową tradycją zniknęło z powierzchni ziemi. Czy stało się tak na skutek zniszczeń spowodowanych rabunkowym wydobywaniem uranu przez Rosjan prowadzonym tutaj w latach 1948–1952? Czy też opowieści o szkodach górniczych zostały wymyślone przez władzę jako pretekst do wyburzenia miasta i ukrycia tajemnicy z przeszłości?¹²⁴.

Springer zawarł kompromis pomiędzy historiograficzną docieklivością archiwisty a reporterskim temperamentem. Dziennikarce „Rzeczpospolitej” mó-

¹²⁰ To pojęcie przywołuje również Edyta Żyrek-Horodyska (taż, *Kartografowie codzienności*), analizując *Białystok. Białą siłę, czarną pamięć* Marcina Kąckiego i *Miedziankę* Springera.

¹²¹ D. Brauntsch, *Domy bezdomne*, Warszawa 2019.

¹²² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 282.

¹²³ Nagroda im. Kapuścińskiego za reportaż literacki, Nagroda Literacka Nike i Nagroda Literacka Gdynia.

¹²⁴ *Miedzianka. Historia znikania*, http://filipspringer.com/?page_id=39&lang=pl [dostęp: 2.11.2019].

wił: „Bohaterką jest sama Miedzianka. **Ona jest jak przesiedlenie** [podkr. – I.A.-B.], który przeżył wschód, przeżył transport na zachód, poczucie zagrożenia i ponowne przesiedlenie. Historia Miedzianki to historia zbiorowej pamięci [...]”¹²⁵.

Odwołanie do metaforyki cielesnej jest w biografiiach miejsc częstym chwytem. Na przykład w książkach Beaty Chomątowskiej (współpracującej z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Gazetą Wyborczą” i miesięcznikiem „Znak”), które również lokują w przestrzeni pomiędzy pracą pasjonatki historyczki a opowieścią reporterki, niezamazującej swoich tekstowych śladów i niestroniącej od probabilistyki. W debiutanckiej *Stacji Muranów* (2012), biografii warszawskiego osiedla wzniesionego na gruzach getta, punktem wyjścia do kartografii prywatnej są mapy – z 1935 i 2012 roku – które Chomątowska nakłada na własną egzystencję. Książkę rozpoczyna zapis doświadczenia osobistego, wskazanie motywacji:

Przyprowadziła mnie mapa, kupiona za parę złotych w kiosku na Centralnym. Trzymając ją w ręce, szłam na rozmowę o nowej pracy w nowym mieście [Chomątowska przeprowadziła się do stolicy z Krakowa – I.A.-B.]. Był środek lata, upał. Sandały grzęzły w roztopionym asfalcie. Mapa, wymięta od ciągłego rozkładania, wskazała najpierw aleję Solidarności, potem Jana Pawła II – arterię kantorów i sex shopów. [...] Za to nazwy mijanych przecznic brzmiały znajomo: Nowolipki, Nowolipie, Stawki¹²⁶.

Obawa przed „niezabliźnioną raną po getcie” przerodziła się w badanie palimpsestu, zdefiniowanego w kontekście miejskim przez Ewę Rewers jako „konfiguracja śladów [...], konfiguracja miasta”¹²⁷. Najważniejszymi tekstowymi metaforami w książce Chomątowskiej są „bóle fantomowe” i „współmieszkanie”. Wielokrotnie jako jeden z bohaterów *Stacji Muranów* powraca Jerzy Ficowski, również jako niedoszły autor powieści o podziemnym mieście, w którym wciąż żyją ocaleni mieszkańcy getta (ten pomysł podchwyciła Sylwia Chutnik w dramacie *Muranoo*). Istotne dla myślenia o tej książce na jej etapie projektowym jest to, że – w pewnym sensie – powstała ona z internetowego hipertekstu tworzonego wraz z użytkownikami sieci (Internetowa Stacja Muranów¹²⁸), być może to najfortunniejszy pomysł przedstawiania palimpsestowej przestrzeni. Efekt końcowy

¹²⁵ K. Kazimierowska, *Rozmowa z Filipem Springerem o książce „Miedzianka”*, <https://www.rp.pl/artukul/750083-Rozmowa-z-Filipem-Springerem-o-ksiazce-Miedzianka.html> [dostęp: 5.08.2019].

¹²⁶ B. Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.

¹²⁷ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

¹²⁸ Chomątowska założyła stowarzyszenie, zajmujące się m.in. organizowaniem spacerów po palimpsestowym Muranowie, np. Nowolipkach (<http://stacjamuranow.pl>).

Paweł Dunin-Wąsowicz określił jako książkę-kłaczę¹²⁹. Rzeczywiście, metafora Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego pasuje do freskowych, horyzontalno-wertykalnych opowieści reporterskich

Pałac. Biografia intymna (2015) jest rozwinięciem przetestowanej w *Stacji Muranów* metody¹³⁰ budowania tekstowych pasaży. Widać większą swobodę w operowaniu dziennikarską anegdotą, np. w wyborze węzłowych bohaterów uszpólniających opowieść. To „Kocio” Sigalin, pełnomocnik Bieruta od spraw budowy „parodi[i] Empire State Building”, Filip Gryniewicz, który chce odzyskać rodzinny grunt, na którym stoi teraz PKiN, Tomasz, kolekcjoner „pałacowych” gadżetów, a przede wszystkim H., czyli Hanna Szczubelek, kronikarka Pałacu, z której nieregularnego, osobistego dziennika Chomątowska korzysta. Użycie inicjału nie jest oczywiście sposobem na ukrycie tożsamości bohaterki – Szczubelek jest wymieniona z imienia i nazwiska w podziękowaniach, Chomątowska zawarła w książce również jej zdjęcia. To raczej sposób na podkreślenie, że czytelnik ma do czynienia z reprezentantem bohatera zbiorowego: gorliwych architektów, planistów i budowniczych, tych, którym odebrano grunty¹³¹, pracowników pałacu. Sięgając w przeszłość, Chomątowska – z braku żyjących świadków – musi się uciekać do chwytu „reportażu z reportażu”¹³². W budowaniu obrazków pomagają autorce pocztówki, zdjęcie, a nawet rzeźba „wykonana przez Azeryjską Fabrykę Ceramiczną imienia 60-lecia Wszechzwiązkowego Lenińskiego Komsomołu w Estonii”. Jej bohaterów Chomątowska nakłada na konkretne postaci, znajdując pretekst do anegdotycznego przedstawienia ich w książce. I tak:

Budowlaniec dzierzący model wieżowca ma w sobie coś z Aleksandra Zacharowicza Antonowa. [...] Pierwowzorem kobiety z rylcem [...] **mogła być** młoda

¹²⁹ „Wielki reportaż, w którym źródła historyczne przeplatają się z migawkami z codzienności, a powstanie w getcie warszawskim odbija się na forach internetowych” – fragment blurbu cytuję za stroną internetową wydawcy (*Stacja Muranów. Beata Chomątowska*, Czarne.com, <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/stacja-muranow>, dostęp: 22.07.2019).

¹³⁰ Również podkreślenie palimpsestowości przestrzeni i gest mapowania, np. „Gdyby inne charakterystyczne punkty pałacu nałożyć w podobny sposób na siatkę Żłotej, Wielkiej i Siennej, która zniknęła w jego brzuchu, wyglądałoby to tak [...]”.

¹³¹ „O zwrot gruntów w rejonie placu Defilad ubiega się około czterdziestu byłych właścicieli” – *Pałac*, loc. 5100.

¹³² Nawiązuję tu oczywiście do sformułowania „literatura z literatury”, nie w rozumieniu Edwarda Balcerzana, podejmującego pojęcie w kontekście przekładu, choć i taką analogię można przeprowadzić; Chomątowska przekłada peerelowskie reportaże na dzisiejsze realia, interpretuje je w kontekście wiedzy, którą dysponuje. Na marginesie – autorka *Pałacu* zwraca uwagę, że jeden z dziennikarzy podpisał się jako „Preobrażeński”. Być może to żartobliwe nawiązanie do *Psięgo serca* Michaiła Bułhakowa? To mógłby być przykład prasowego kodowania przeciwko cenzurze.

Lidia Gorina, związana z pałacem jako inżynier planista [...]. Kolchoźnica to **wypisz, wymaluj** bufetowa Wala. Jest jedną z najpopularniejszych postaci na budowie [...]. Do postaci komsomółki **mogła pozować** Anna Lubaszyna [podkr. – I.A.-B.]¹³³.

Betonia. Dom dla każdego (2018) to najpełniejsza reporterska realizacja żywotów miejsc Chomątowskiej. Historia społecznych osiedli mieszkaniowych, betonowych miast w mieście wypączkowała z projektu, który początkowo miał być analizą Gropiusstadt w Berlinie, i rozrosła się do imponujących rozmiarów. Perspektywę polską (Kraków, Warszawa, Wrocław) Chomątowska zderza z zagraniczną – niemiecką, francuską, radziecką, co całkiem zrozumiałe, bo utopijnym projektem patronował internacjonalistyczny duch modernizmu i socjalizmu. Autorka przygląda się mrówkowcom w perspektywie antropologicznej – przedstawia punkty widzenia architektów, planistów, ale przede wszystkim mieszkańców. Jest to biografia totalna blokowisk, od narodzin ich idei aż po – spodziewane lub dokonane – śmierci konkretnych realizacji (rozdział o wyburzeniu osiedla w Glasgow nosi tytuł *Egzekucja*), z końcowym akcentem publicystycznym (po upływie daty przydatności do spożycia bloków ludzkość stanie w obliczu gigantycznego problemu mieszkaniowego). Chomątowska z reporterską skrupulatnością przedstawia ideowe założenia projektantów i recepcję ich dzieł (m.in. posługując się cytatami z reportaży), niekiedy – by zdynamizować tekst – przez pryzmat losów konkretnych osób (np. Christine F. znana – również w Polsce – z dokumentu osobistego *My, dzieci z dworca zoo* – czy Ulrike Meinhof). Wprowadza scenki, rekonstruowane na podstawie przeprowadzonych wywiadów. Za próbkę tej metody może posłużyć następujący fragment:

Na biurkach – puderniczki, lusterka, szczotki do włosów. To u kobiet. U ich współpracowników – przybory do golenia. [...] Gwiżdżą czajniki, po pokojach rozchodzi się zapach rozpakowywanych kanapek. Słychać śmiechy – trwa w najlepsze wymiana plotek i poglądów. Tak zwykle upływa architektom pierwsza godzina pracy w biurze Miastoprojekt Stolica-Północ w centrum Warszawy¹³⁴.

Pojedyncze obrazki nie wystarczają jednak, by ułożyć morze materiałów w tekstowy pasaż, tak żeby „dobrze się czytało”. W jednym z wywiadów autorka opowiadała o problemach z zapanowaniem nad źródłami:

Najbardziej pracochłonna była właśnie struktura; w tym wymiarze książka składa się z kilku współgrających ze sobą warstw i po raz pierwszy rozpisywałam sobie je

¹³³ B. Chomątowska, *Pałac*, loc. 2016 i nast.

¹³⁴ *Taż*, *Betonia. Dom dla każdego*, Wołowiec 2018, loc. 1815 i nast.

ręcznie w postaci nieco przypominającej klocki do zabawy. Można powiedzieć, że tworzyłam coś na kształt projektu urbanistycznego – teraz mam świadomość, jak muszą namęczyć się przy tym architekci¹³⁵.

Fabularnym spójnikiem jest więc w *Betonii* los rodziny, która na początku książki wprowadza się na krakowskie osiedle Tysiąclecia PRL, by w połowie opowieści, już po przemianowaniu na Krowodrzą Górkę, z ulgą (chwilową) przenieść się do domku na przedmieściach. Czytelnik po raz pierwszy styka się z głową rodziny Stanisławem, gdy ten dokumentuje fotograficznie wznoszące się osiedle w Krakowie pod czujnym okiem pasących się w okolicy krów. Adiunkt na dorobku do bloku wprowadzi się z żoną Marią, urodzi im się córka, na pierwszym zdjęciu w domowym wnętrzu tło tworzy meblościanka z „wytworami polskiego przemysłu szklarskiego”. Córka to dziecko bloku, „pierwsze kroki postawi na betonowej podłodze pokrytej parkietem, dziesięć metrów nad ziemią”¹³⁶. Potem będzie celować gumą do żucia w pranie zawieszone przez sąsiadkę z niższego piętra i zaglądać przez szklane okienko do windy. Narratorka-reporterka powie o nich familiarnie: „Nasi bohaterowie lubią swoje osiedle”¹³⁷.

Lekturowa intuicja może podpowiadać zaznajomionemu z długometrażowymi reportażami odbiorcy, że mamy tu do czynienia z postaciami syntetycznymi, a może nawet wymyślonymi. To atrakcyjna hipoteza – fikcyjna rodzina (na moment w krakowskim bloku pojawia się nawet babcia z Ziem Odzyskanych, która od mrówkowca woli dom „po Niemcu”) nawiguje czytelnika przez historię eksplozji i upadku modernistycznej (a potem socrealistycznej) utopii. To bohater prowadzący znany z powieści, w której pomagają ugłaskać, przysposobić czytelniczo symultaniczność, a jednocześnie nośnik reporterskiej perspektywy mrówki. Czas mija razem z bohaterami – córka Marii i Stanisława zaczyna chodzić do szkoły, gdzie konfrontuje się i z dziećmi ze wsi, i z nowymi uczniami wnoszącymi do podstawówki powiew Zachodu („Szczęśliwcy, którzy mieli okazję ich odwiedzić, opowiadają z przejęciem o braku obrazów z papierem [...]”¹³⁸). Przesiaduje na klatce z kolegą z siódmej klasy, kiedy matka ogląda *Dynastię*. Przygląda się rodzicom walczącym z epidemią mrówek. Jako nastolatka pragnie (bezsukcesyjnie) własnego pokoju i intymności. Kontekst dla opowieści o osiedlach z betonu tworzą jej lektury – *Pierogi dla Old Firehanda* Krystyny Boglar, *Opium w rosole* Małgorzaty Musierowicz i, oczywiście, *Dzieci z dworca zoo*.

¹³⁵ A. Napiórska, Rozmowa: „*Betonia*” Beaty Chomątowskiej, <http://zwyklezycie.pl/2018/08/rozmowa-betonia-beaty-chomatowskiej/> [dostęp: 3.09.2019].

¹³⁶ B. Chomątowska, *Betonia*, loc. 161.

¹³⁷ Tamże, loc. 192.

¹³⁸ Tamże, loc. 1747.

Blokowa dziewczynka nie jest postacią fikcyjną, ale o tym czytelnik dowie się, dopiero kończąc *Betonię*. Tekstowa Dziennikarka (utożsamiana z autorką książki) dołącza wówczas do socjologów badających blokowe społeczności:

Dziennikarka kilkakrotnie wraca w towarzystwie socjologów na swoje dawne osiedle. Będzie im służyć za przewodniczkę. Podchodzi pod blok przy Opolskiej, klatka numer 23, mieszkanie na trzecim piętrze. Klatka jest zaskakująco wąska – nie jak zapamiętała. Echo niesie między piętrami najmniejszy odgłos. Trudno jej pojąć, jakim cudem można było kiedyś przesiadywać bezkarnie na schodach, prowadząc niekończące się dyskusje. Nie była tutaj od dwudziestu lat¹³⁹.

Uwzględnienie tej osobistej perspektywy ujęcia tematu przyszło Chomątowskiej do głowy w trakcie zbierania materiałów. Co ciekawe, posłużenie się reporterским podmiotem nomadycznym (jeżdżącym po Europie), wygnańcem z blokowiska, pozwala autorce zdystansować się do tematu i uciec od tezy. O niespodziewanym odkryciu korzeni (które – wbrew biologii – zapuszczane są nawet w betonie) pisarka opowiada tak:

[...] w momencie, w którym uświadomiłam sobie, że przecież też mogę wpleść do książki własną historię kilkunastu lat życia w bloku, wydało mi się absurdalne, że wciąż w mediach dominuje narracja o „blokowiskach”, „blokiersach”, słowem: ludziach bez perspektyw, gorszej kategorii człowieka mieszkającej w blokach, jakby polskie osiedla przypominały francuskie czy brytyjskie blokowe getta, które wytworzyły się na obrzeżach miast. No proszę cię, ja nawet nigdy nie myślałam o sobie, że jestem dziewczyną z bloku, nie było to podstawą do samoidentyfikacji, a teraz może jeszcze powinnam obnosić się z tym dumnie, bo „przetrwalam na blokowisku”?¹⁴⁰

Chomątowska eksperymentuje z punktami widzenia, wykorzystując nawet ten, który Małgorzata Czermińska ujęła w schemat „swój o obcym do swoich”. „Obcy” jest tu podwójnie znaczący, bo pisarka przedstawia taki eksperyment myślowy: „Puśćmy [...] wodze fantazji i wyobraźmy sobie, że oto E.T. z kolegami postanowił wylądować nie na kalifornijskich przedmieściach, lecz na osiedlu Trzydziestolecia PRL w Krakowie”¹⁴¹. Pozaziemska ekspedycja przygląda się przygotowaniom do tajemniczego rytuału (jest Wigilia), a na koniec jeden z uczestników ziemskiej eskapady zagląda do komórki mieszkalnej i dochodzi do wniosku, że „ludzie – przynajmniej w tej części świata – muszą żywić szczególne upodobanie do barwy brązowej”¹⁴².

¹³⁹ Tamże, loc. 6563.

¹⁴⁰ A. Napiórska, *Rozmowa: „Betonia” Beaty Chomątowskiej*.

¹⁴¹ B. Chomątowska, *Betonia*, loc. 3407.

¹⁴² Tamże, loc. 3456.

Ponownie nawiążę tu do metaforycznego ujęcia etnografa, który musi być jednocześnie konwertytą i Marsjaninem. Pisarstwo Chomątowskiej jest asocjacyjne – na ten trop humorystycznego wykorzystania UFO naprowadziły autorkę Osiedle Kosmonautów, powstający na nim program Adama Słodowego, w którym polski MacGyver pokazywał, jak skonstruować hełm astronauty, i smutna historia pomnika Armstronga; anegdota to podstawowy wyznacznik żywiołu dziennikarskiego *Betonii*. Ale ten eksperyment ma poważniejszy cel. W toku narracji Chomątowska wielokrotnie podkreśla mityzację blokowych zagadnień, wyciąganie pochopnych wniosków. Takich, jakie na podstawie pobieżnej obserwacji poczynili koledzy E.T. *Betonię* kończy zresztą montaż głosów poprzedzony oduktorskim komentarzem: „Sąd nad blokami [...] już się zaczął; potrzebujemy jeszcze adwokata diabła. Nie zostawiamy autorki samej w tej niewdzięcznej roli; zresztą nie jest przekonana, czy chciałaby w niej wystąpić”¹⁴³.

¹⁴³ Tamże, loc. 5273.

TRUE CRIME NOVEL POWIEŚĆ O PRAWDZIWEJ ZBRODNI

W 2015 roku dziennikarz Tomasz Sekielski założył wydawnictwo *Od Deski do Deski*, mające się specjalizować w literaturze faktu, biografistyce, beletryzowanym reportażu i dziennikarstwie śledczym. Flagową serię powieści dokumentalnych zatytułowano *Na F/Aktach*. To „zbeletryzowane historie kryminalne, często bardzo mroczne, dotyczące przestępstw, które wydarzyły się w Polsce w ostatnich kilkunastu latach” – zapowiadał Sekielski w magazynie „Press”¹, dodając, że w tych sensacyjnych opowieściach zamierza mówić o kondycji naszego społeczeństwa². Zaproszonym do projektu wydawniczego pisarzom przedstawiono listę polskich zbrodni, które miały dostarczyć fabularnych inspiracji. Wydawnictwo udostępniło autorom akta sądowe i zachęciło ich, by

na podstawie dokumentów, doniesień z sal sądowych oraz zeznań i artykułów prasowych, stworzyli sfabularyzowane historie głośnych zbrodni, które popełniono w ciągu ostatnich dekad. Prawdziwe opowieści i obraz społeczeństwa tworzą swoisty reportaż z polskiej codzienności³.

Marketingowym zabiegiem jest etykietowanie serii poprzez nazwę gatunkową – *true crime novel* – i wskazywanie jako źródła inspiracji *Z zimną krwią* Trumana Capote’a. Literatura o prawdziwych zbrodniach ma jednak o wiele dłuższą tradycję, a pierwsze powieści wydane w serii⁴ mają niewiele wspólnego z bestsellerem Capote’a.

¹ D. Różańska, *Tomasz Sekielski założył wydawnictwo Od Deski do Deski*, <http://www.press.pl/newsy/telewizja/pokaz/47711,Tomasz-Sekielski-zalozyl-wydawnictwo-Od-Deski-do-Deski> [dostęp: 28.10.2015].

² K. Majak, *Tomasz Sekielski otwiera wydawnictwo: To nie będzie publicystyka wynikająca z tego, że ktoś nie wziął tabletek*, *Natemat.pl*, <http://natemat.pl/131695,tomasz-sekielski-wchodzi-w-ryzykowny-biznes> [dostęp: 10.12.2015].

³ Informacja podana na skrzydełku tylnej okładki książek w serii „Na F/Aktach”.

⁴ H. Klimko-Dobrzaniecki, *Preparator*, Warszawa 2015; Ł. Orbitowski, *Inna dusza*, Warszawa 2015; J.L. Wiśniewski, *I odpuść nam nasze...*, Warszawa 2015; M. Omilianowicz, *Bestia. Studium zła*, Warszawa 2016; S. Chutnik, *Smutek cinkciarza*, Warszawa 2016; W. Kuczok, *Czarna*, Warszawa 2017; J. Ostrowski, *Ostatnia wizyta*, Warszawa 2017; A. Fryczkowska, *Równonoc*, Warszawa 2018.

True crime novel (powieść o prawdziwej zbrodni) definiowana jest jako hybrydyczny gatunek łączący fakt z fikcją⁵. Tematem jest najczęściej zabójstwo lub seria morderstw, spektakularna kradzież lub działalność grup przestępczych. Jej bohaterem bywa psycho- lub socjopata (jak Kuba Rozpruwacz⁶, Ted Bundy, Charles Manson, Joseph Fritzl, Karol Kot, Leszek Pękalski czy Mariusz Trynkiewicz), narkotykowy baron (Pablo Escobar) czy terrorysta (Anders Breivik), którego motywacji nie sposób wytłumaczyć determinacją społeczną. Ta odmiana fikcji powiązana jest z *crime fiction* (powieść tajemnic, powieść detektywistyczna i powieść kryminalna), jak również z literaturą dokumentalną (np. biograficzną, wspomnieniową czy prasowym dziennikarstwem śledczym). W *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History* Jen A. Huntley podkreśla amerykańską proveniencję *true crime novel*. Na jej powstanie miała, jej zdaniem, wpływ tamtejsza „fascynacja przemocą, psychologią i dążeniem do sprawiedliwości”⁷. Nie bez znaczenia były też gwałtowny rozwój prasy i umasowienie czytelnictwa, m.in. poprzez obniżenie ceny książki. Prasa groszowa przyczyniła się do powstania kategorii mordercy celebryty, który mógł stać się popularnym bohaterem literackim. Jedną z najpopularniejszych w USA powieści z gatunku *true crime* jest *Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstw Mansona* Vincenta Bugliosiego i Curta Gentry’ego, a Ann Rule poświęciła Tedowi Bundy powieść *The Stranger Beside Me*⁸.

⁵ *True crime* to nazwa ponadmedialna (programy telewizyjne, filmy, czasopisma), ponadrodzajowa (np. *true crime docudrama*) i ponadgatunkowa. W odniesieniu do piśmiennictwa używa się często ogólnego określenia *true crime books*. To pojęcie stosuje np. Anita Biressi, która proponuje wyodrębnienie subgatunków pod kątem tematu (typ zabójcy – *Women who Kill, Doctors of Death*, sposób zabójstwa – *Classic Murder, region – Crimes of East Anglia*, czas – *Victorian Poisoners*) i autora (A. Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Basingstoke, New York 2001).

⁶ Stał się kryminalnym celebrytą pod koniec lat 80. XIX wieku. Jego morderstwa elektryzowały londyńczyków. Peter Acroyd (*Londyn. Biografia*, s. 291–292) pisze o „kryminalistycznych turystach” odwiedzających miejsca zbrodni i *peep-show* w Whitechapel, gdzie prezentowano woskowe figury ofiar. Popyt na informacje o tajemniczym mordercy spowodował wysyp broszur i książek, już w 1888 roku (*The Whitechapel Murders, or The Mysteries of the East End* George’a Purkessa, *The Curse Upon Mitre Square* Johna Francis Brown, *Jack the Ripper: Or the Crimes of London, London’s Ghastly Mystery*), również w Ameryce („*Leather Apron: or the Horrors of Whitechapel*” Samuela Hudsona i *The History of the Whitechapel Murders: A Full And Authentic Narrative Of The Above Murders, With Sketches* Richarda Kyle’a Foca, wydawcy „National Police Gazette”). Literatura „ripperologiczna” jest popularna do dziś; w 2002 roku *Portrait of a Killer: Jack the Ripper – Case Closed* opublikowała autorka kryminalnych bestsellerów Patricia Cornwell.

⁷ J.A. Huntley, *True Crime Novels*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, eds. J.S. Rubin, S.E. Casper, Oxford 2013, s. 269.

⁸ D. Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago 2005.

Stephen Wade⁹ wymienia następujące podgatunki powieści o prawdziwej zbrodni: historyczny (np. *The Suspicious of Mr Whicher* Kate Summerscale, powieść o zabójstwie Constance Kent z 1860 roku, 2008¹⁰), śledczy, sensacyjny i hybrydyczny (*genre cocktail*), sugerując, by pisać raczej o gatunkach niż o gatunku. True crime przyjmować może formę biografii (np. *I'm no Monster. The Horrifying True Story of Joseph Fritzl* Stefanie Marsh i Bojana Pancevskiego, 2009) lub wspomnień (wektor autobiograficzny często podkreślany jest w tytule, np. *The Phantom Prince* Liz Kendall nosi podtytuł *My Life with Ted Bundy*; w tej kategorii umieścić można również *3096 dni* Nataschy Kampusch, o której powstały inne publikacje z kategorii true crime, np. *Girl in the Cellar. The Natascha Kampusch Story* Allana Halla i Michaela Leidiga, 2006). Innym wariantem jest nawiązanie do tradycji powieści społecznej. I – oczywiście – każda z tych form może mieścić się w horyzoncie gatunkowym powieści dziennikarskiej¹¹.

Niektórzy badacze (np. Laura Browder) wyodrębniają w obrębie true crime dwa warianty – wysokoartystyczny (np. związany z literary journalism model non-fiction novel) oraz popularny, sensacyjny (pulp fact). Ten drugi ma charakterystyczną szatę edytorską (m.in. dużo zdjęć). To np. wspomniana już książka Anne Rule *Stranger Beside Me*, zawierająca liczne fotografie Teda Bundy'ego i jego ofiar oraz miejsc zbrodni, a także faksymile listu, który autorka otrzymała od mordercy. Na okładce wydania z 2012 roku umieszczono zachęcającą informację: „16 stron fotografii!”. Jean Murley¹² przyznaje, że popularne opowieści z kategorii true crime pochłaniała z „zawstydzającym zadowoleniem”, choć były przewidywalne i nudne. Na czym polega fenomen ich czytelniczej i rynkowej atrakcyjności? Kluczem jest nie tylko sensacyjność, zgodnie z maksymą „If it bleeds, it leads” (criminal entertainment wzbudza kontrowersje; przykładem dyskusje wokół książki Gitty Sereny *Cries Unheard* [1998] o dzieciobójczyni Mary Bell lub wycofanie się

⁹ S. Wade, *Writing True Crime: A Guide to Skills and Research in Producing Books and Articles*, Brighton 2009, s. 11.

¹⁰ Ten londyński detektyw jest bohaterem polskiej powieści kryminalnej Agnieszki Chodkowskiej-Gyurics i Tomasza Bochińskiego *Pan Whicher w Warszawie* (2012), o której pisała Agnieszka Izdebska (taż, *Pan Whicher w przedpowstaniowej Warszawie i radca Estar Van Houten w sklepie Wokulskiego – kryminał historyczny jako opowieść o przeszłości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 50 (4) s. 173–194).

¹¹ True crime pisują nie tylko profesjonaliści – np. dziennikarze – lecz również detektywi czy osoby związane z ofiarami lub mordercą. Ann Rule była przyjaciółką Bundy'ego, ale też policjantką i dziennikarką; Polly Nelson, autorka opublikowanej w 1994 roku książki *Defending the Devil* – obrońcą Bundy'ego, Vincent Bugliosi (*Helter Skelter*) – prokuratorem w sprawie Mansona. W napisaniu książki *Dzieciobójczyni* (2014) pomagał Przemysławowi Słowińskiemu psycholog śledczy Bogdan Lach.

¹² J. Murley, *The Rise of True Crime. 20-th Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Connecticut–London 2008.

Empiku z dystrybucji książki o Katarzynie Waśniewskiej *Wybaczcie mi* autorstwa Izabeli Bartosz, redaktorki naczelnej „Gali”) czy kusząca perspektywa wejścia w psychikę mordercy. Jak wykazała Laura Browder, *true crime* to lektura przede wszystkim kobieca. Badaczka podkreśla kompensacyjno-katartyczną funkcję tych opowieści (forma pornografii, dystopijny romans; w trakcie lektury kobiety „mogą doświadczyć perwersyjnego seksu oraz przemocy i przeżyć”), a także terapeutyczną i edukacyjną, poradnikową (czytelniczki dowiadują się, z kim nie umawiać się na randki; „moim celem było ostrzec kobiety przed niebezpieczeństwem i uratować ich życie radą czy ostrzeżeniem, które wyczytają z mojej książki”¹³). Browder wyodrębnia nawet subgatunek *true crime*, którego bohaterka pada ofiarą uwodziciela-psychopaty lub idealnego męża (*Dying to Get Married* [1991] Ellen Francis Harris, *Too Good to be True* [1991] Janet Parker Beck czy *Marrying the Hangman* [1992] Sheili Weller). W *Stranger Beside Me* Rule cytuje listy od czytelniczek, które pytają, czy była zakochana w mordercy. Opisuje również *groupies* (fanki) Teda Bundy’ego obecne na wszystkich rozprawach.

W streszczonej powyżej definicji godne rozwinięcia wydają się dwie kwestie. Po pierwsze, jednoznaczne skojarzenie gatunku z literaturą amerykańską, na co miały zapewne wpływ okoliczności upowszechnienia nazwy – za pomocą takiej etykiety promowana była „prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach”¹⁴, opublikowana w 1966 roku powieść Trumana Capote’a *Z zimną krwią*. Sukces powieści stworzył popyt na tego typu literaturę faktograficzną, a Nagroda Pulitzera dla Normana Mailera za *Pieśń kata* (1979) ugruntowała ten trend¹⁵. A przecież – na co wskazuje choćby John A. Cuddon – za faksje o zbrodni można uznać już brytyjskie *Newgate novels* z lat 30. i 40. XIX wieku¹⁶. David Schmid przyznaje, że okoliczności powstania nazwy gatunkowej są niejasne,

¹³ A. Rule, *The Stranger Beside Me: The Shocking Inside Story of Serial Killer Ted Bundy*, New York 2009, s. xix.

¹⁴ Tak brzmi drugi człon tytułu powieści Capote’a w tłumaczeniu Bronisława Zielińskiego (T. Capote, *Z zimną krwią. Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1990). Na tym przekładzie będę się opierać.

¹⁵ Powstały nawet podręczniki uczące tworzenia tego typu tekstów, np. *Writing Bestselling True Crime and Suspense* Toma Byrnesa, współautora powieści reprezentującej gatunek: *Madam Foreman: A Rush to Judgement?*, traktującej o sprawie O.J. Simpsona.

Zdaniem Pawła Frelika *true crime novel* to wręcz nowy gatunek amerykańskiej prozy popularnej lat 80. i 90. XX wieku. Autor uznaje go za odmianę thrillera, choć dodaje, że w tych „powieściach kryminalnych” „akcja to bardziej rekonstrukcja rzeczywistych zbrodni niż nastawiona na grę z czytelnikiem fikcyjna intryga”; zob. P. Frelik, *Proza popularna: nowe gatunki*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003, s. 650.

¹⁶ J.A. Cuddon, *Newgate fiction*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London 1999, s. 545.

a być może sięgają 1651 roku¹⁷. Po drugie, w haśle Huntleya oprócz wskazania wpływających na rozwój gatunku przemian kultury literackiej brak nawiązań do dziennikarstwa. Na oksymoroniczną naturę *true crime novel* wskazuje natomiast Robert Siegle, podkreślając – na marginesie *Ręcznie robionych trumien* Capote’a – charakteryzujące ten gatunek „połączenie rzeczywistości i fikcji, dziennikarstwa z powieściopisarstwem, faktograficzności z wyobraźnią”¹⁸. Dostrzega to również Paweł Frelik, pisząc: „Ze względu na charakter tego podgatunku, wielu autorów zaczynało swoją karierę w dziennikarstwie bądź wymiarze sprawiedliwości, wielu wciąż prowadzi «podwójne» życie jako pisarze i w swoim pierwszym zawodzie”¹⁹.

Capote nie stworzył nowego gatunku literackiego, przyczynił się natomiast do popularyzacji jego współczesnej odmiany, nadania gatunkowi nowej formy²⁰ – nie w sensie wykorzystywania faktu w powieści, lecz odwrotnie: beletryzowania lub upowieściowienia relacji dziennikarskiej²¹. Podkreślanie przez pisarza nowatorstwa *Z zimną krwią* było raczej gestem promocyjnym. Problem z tą nazwą gatunkową jest taki, że jest zbyt szeroka. Trzy główne wzorce gatunkowe eksploatujące zbrodnię jako temat – powieść tajemnic, powieść detektywistyczna i powieść kryminalna (które Amerykanie określają niekiedy ogólniejszą nazwą *crime fiction*) – również mogą nawiązywać do faktów. Czy wprowadzenie prawdziwego bohatera – zbrodniarza – wystarczy, by mówić o *true crime novel*? Wydaje się, że ważniejsze od tematycznego wyznacznika gatunkowego jest rozpięcie powieści o prawdziwej zbrodni pomiędzy beletrystką a dziennikarstwem.

Kulturowa historia *true crime novel* pokazuje relację pomiędzy beletrystką a dziennikarstwem i ich wzajemne wpływy. Proponuję przyrzeć się gatunkowi, zestawiając jej dwa dziennikarskie warianty, które (oczywiście z konieczności upraszczając) nazwę brytyjskim i amerykańskim. Pierwszy związany był

¹⁷ D. Schmid, *True Crime*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, eds. C.J. Rzepka, L. Horsley, Chichester–Malden, MA 2010, s. 198.

¹⁸ R. Siegle, *Capote's Handcarved Coffins and the Nonfiction Novel*, „Contemporary Literature” 1984, vol. 25, no. 4, s. 437–451.

¹⁹ P. Frelik, *Proza popularna...*, s. 650–651.

²⁰ Również z tym sądem nie wszyscy badacze się zgadzają. Na przykład Ralph F. Voss wskazuje jako prekursora Jima Bishopa, autora *The Day Lincoln was Shot* (1955); R.F. Voss, *Truman Capote and the Legacy of „In Cold Blood”*, Tuscaloosa 2011, s. 94.

²¹ Teoretycy dziennikarstwa (np. A.H. Gottlieb, *Media and Cinema*, [w:] *Culture and Customs of the United States*, vol. 2: *Culture*, ed. B.F. Shearer, Westport–London 2008, s. 278) wywodzą *true crime reporting* z Nowego Dziennikarstwa, sytuując ten gatunek w kontekście innych nowych form literatury faktu z lat 60. – obok *style journalism*, *rock journalism*, *travel writing* (piśmiennictwa podróżniczego). Do tej listy można dodać również *gonzo journalism*; zob. K. Plummer, *Documents of Life 2: An Invitation to a Critical Humanism*, London–New Delhi 2005, s. 56.

z kształtowaniem się powieści społecznej (i kryminalnej, choć to akurat jest mniej interesujące w kontekście tych rozważań), drugi – z powstaniem Nowego Dziennikarstwa.

Zanim powstała powieść o prawdziwej zbrodni, ogromną popularnością cieszyły się tak zwane kryminalne biografie – „gatunek [...] poświęcony realistycznej dokumentacji społecznej”²². Ian Watt jako jedną z pierwszych egzemplifikacji tego gatunku podaje kompilację *Caveat or Warning for Common Cursitors* Thomasa Harmana z 1566 roku. W XVI, a zwłaszcza w XVII wieku w Wielkiej Brytanii rozpowszechniano za pomocą broszur informacje o brutalnych morderstwach, zagmatwanych śledztwach i spektakularnych egzekucjach²³. Spisywane zeznania sprawców i relacjonowane z detalami zbrodnie elektryzowały brytyjskiego czytelnika. Choć miał on wrażenie obcowania z wiarygodnym źródłem, jak sygnalizuje Albert Borowitz²⁴, wiele z tych rewelacji było sfabrykowanych. Fikcyjna była także większość z trzydziestu „tragicznych historii” przestępców spisanych przez Johna Reynoldsa, podróżującego po Europie kupca z Exeter. *The Triumphs of God's Revenge Against the Crying and Execrable Sin of Wilful and Premeditated Murder* [Triumf zemsty Boga nad płaczącymi i nienawistnym grzechem umyślnego, popełnionego z premedytacją morderstwa] (pierwsze wydanie 1621) to jeden z pierwszych bestsellerów w dziedzinie literatury o zbrodni, źródło nieocenionej inspiracji dla elżbietañskich i jakobiñskich dramatopisarzy²⁵.

Wpływ na „wytworzenie rodzimej literatury dokumentalnej, rejestrującej działalność przestępców, ich procesy i egzekucje oraz dostarczenie bogatych materiałów i literackich form podawczych autorom powieści kryminalnych XIX i XX wieku”²⁶ miały też słynne *Kalendarze Newgate* – kolekcje rzekomo prawdziwych opowieści o osadzonych w legendarnym londyńskim więzieniu Newgate, które było „większą inspiracją dla powstania licznych wierszy, dramatów i powieści niż jakikolwiek inny londyński budynek”²⁷. Popularność biuletynów

²² I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 123.

²³ Francuskim wariantem tego typu pisarstwa były oczywiście pitavale – sprawozdania z procesów kryminalnych, nazwane tak od nazwiska autora pierwszego zbioru François Gayota Pitavala (1739); zob. T. Żabski, *Pitaval*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 433.

²⁴ A. Borowitz, *Blood & Ink. An International Guide to Fact-based Crime Literature*, Kent–London 2002.

²⁵ Jedną z opowieści posłużyła Thomasowi Middletonowi za fabułę *Zwodnicy* – i ta podobno jest prawdziwa. Zbiór Reynoldsa stał się inspiracją książki *Caleb Williams* Williama Godwina (1794).

²⁶ W. Ostrowski, *Kalendarz więzienia Newgate – prototyp angielskich pitawali*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1994, nr 36, s. 87.

²⁷ P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011, s. 265.

o przestępcach oraz sprzedawanych na targowiskach i przed publicznymi egzekucjami broszur sprawiła, że zaczęły powstawać kompilacje w formie książkowej (pierwsza w 1773 roku). Spisane w sposób atrakcyjny dla czytelnika, dowcipnie²⁸, ale z morałem, kryminalne biogramy pełniły funkcję ludyczną (poczytność zapewniały im sensacyjność i komizm, czytelnik odczuwał „wojerystyczną przyjemność” obcowania ze zbrodnią i karą²⁹), jak również dydaktyczną (opowieści o grzesznikach służyły za pouczające *exempla*). Ta dwubiegunowość widoczna była już w zbiorze Reynoldsa.

(Anty)bohaterami *Kalendarzy Newgate* byli mordercy, gwałciciele, włamywacze, fałszerze, highwaymani i poligamiści oraz złodzieje, również ci wykradający trupy na sprzedaż na sekcje zwłok dla lekarzy. Publikę elektryzowały np. historia Sawneya Beana, kanibala i kazirodca (uświadamiająca czytelnikowi, do czego może doprowadzić człowieka „brutalny temperament, nieokiełznany edukacją”³⁰), Thomasa Blooda, który w 1671 roku ukradł z Tower of London królewską koronę, czy Johna Smitha, który „udowodnił, że perukarze nie są dobrymi rozbójnikami, bo jego kariera trwała zaledwie tydzień”³¹ (jak widać, humor był ważnym elementem kryminalnych biografii, podobnie jak dzisiejszych tabloidów). Wśród osadzonych nie brakowało przedstawicielek płci pięknej, np. skazanej w 1746 roku Mary Hamilton, która, udając mężczyznę, zaprowadziła przed ołtarz aż czternaście kobiet. A także znanej szerzej pod pseudonimem Moll Cutpurse (Moll Kieszonkowiec) osiemnastowiecznej legendy londyńskiego półświatka – Mary Frith³², która zainspirowała Daniela Defoe do napisania *Moll Flanders*. Defoe, o czym już wspominałam, pisywał zresztą dla „Applebee’s Journal” sprawozdania z więzienia Newgate, dzięki czemu nazywano go drukarzem „ichmości panów zbrodniarzy”³³. Jednym

²⁸ Na przykład o Mary Frith anonimowy autor pisze, że „nosiła damskie stroje tak uroczo, jak pies nosiłby kamizelkę”, *Mary Frith Otherwise Moll Cutpurse. A famous Master-Thief and an Ugly, who dressed like a Man, and died in 1663*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng25.htm> [dostęp: 3.12.2015].

²⁹ H. Worthington, *From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, s. 13–27.

³⁰ Sawney Bean. *An incredible Monster who, with his Wife, lived by Murder and Cannibalism in a Cave. Executed at Leith with his whole Family in the Reign of James I*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng9.htm> [dostęp: 22.12.2015].

³¹ John Smith. *Who Proved That a Peruke-Maker Does Not Make a Good Highwayman, for His Career Lasted Only a Week. Executed 20th of December, 1704*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng103.htm> [dostęp: 22.12.2015].

³² *Mary Frith Otherwise Moll Cutpurse. A Famous Master-Thief and an Ugly, Who Dressed Like a Man, and Died in 1663*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng25.htm> [dostęp: 3.12.2015].

³³ J. Kott, *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. 86.

z bohaterów dziennikarskich doniesień był słynny Jack Sheppard – sześciokrotny zbieg z Newgate, któremu kibicował cały Londyn, bo „uciec z najbardziej widocznego i represyjnego symbolu władzy [...] to w pewnym sensie uwolnić się od wszelkich ograniczeń codziennego świata”³⁴.



Il. 13. Mary Frith (Moll Cutpurse), artysta nieznan, szkic z XVIII wieku

Źródło: © National Portrait Gallery, London

W XIX wieku popularna stała się tak zwana *Newgate novel* (*Newgate crime novel*, *Newgate fiction*) – angielska odmiana XIX-wiecznej powieści przestępców³⁵,

³⁴ P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, s. 272.

³⁵ W. Ostrowski, *Newgate novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 606–607.

którą, jak wspomniałam, Cuddon nazywa wczesną formą faksji³⁶. Była to raczej złośliwa etykieta niż nazwa gatunkowa³⁷, stosowana w odniesieniu do kilku powieści opublikowanych w latach 30. i 40. XIX wieku. Za prekursora szkoły uważa się Edwarda Bulwera-Lyttona, dziś pisarza raczej zapomnianego (wypchniętego na obrzeżach kanonu literatury powszechnej), a przez jemu współczesnych uważanego za głównego rywala Dickensa³⁸. Bulwer-Lytton był politykiem, ale też wydawcą prasowym („New Monthly”, „Monthly Chronicle”). W kreacji tytułowego bohatera powieści *Paul Clifford* (1830) doszukiwano się inspiracji losami Dicka Turpina, Eugeniusz Aram (*Eugeniusz Aram*, 1832) zaś to postać zapożyczona wprost z Kalendarza Newgate³⁹. Współczesnym nie podobala się sympatia, jaką Bulwer-Lytton manifestował – ich zdaniem – wobec bohaterów wywodzących się ze świata przestępczego. Na krytykę, m.in. ze strony Williama M. Thackeraya, pisarz odpowiedział opublikowanym w 1838 roku na łamach „Morning Chronicle” manifestem *On Art in Fiction*, w którym obok fragmentów dotyczących np. konstrukcji powieści znalazł się też obszerny ustęp na temat zbrodni w literaturze i portretowania kryminalistów – wielowymiarowego, z uwzględnieniem społecznych okoliczności popełnienia zbrodni⁴⁰. Naśladowcami Bulwera-Lyttona byli William Harrison Ainsworth (gotycka powieść *Rookwood* z 1834 roku, *Jack Sheppard* z 1839 roku) oraz Charles Whitehead. Należy dodać, że o ile Defoe pisał na ogół o osobach i sytuacjach sobie współczesnych, o tyle *Newgate novel* była w zasadzie powieścią historyczną (takie gatunkowe doprecyzowanie ma w tytule polskiego tłumaczenia *Jack Sheppard* Ainswortha⁴¹).

³⁶ J.A. Cuddon, *Newgate fiction*, s. 545.

³⁷ Zwraca na to uwagę choćby Keith Hollingsworth (tenże, *The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit 1963, s. 14–15).

³⁸ J.H. Grossman, *Edward Bulwer-Lytton*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, vol. 1, Oxford 2006, s. 308. To Bulwer-Lytton jest autorem znanej, często parafrazowanej formuły inicjalnej: *It was a dark and stormy night* (*Paul Clifford*), uważanej za przykład literackiego kiczu. Bulwer-Lytton dał się zapamiętać również jako opresyjny małżonek, rozwodzący się z żoną pod pretekstem jej choroby psychicznej i wtrącający ją do szpitala dla obłąkanych. Rosina Bulwer Lytton (swoje nazwiska zapisywała bez łącznika, dla odróżnienia), która również była pisarką, skarykaturowała byłego męża w jednej z powieści (zob. V. Blain, *Rosina Bulwer Lytton and the Rage of the Unheard*, „Huntington Library Quarterly” 1990, vol. 53, no. 3, s. 210–236).

³⁹ *Eugene Aram. A Self-Educated Man, with remarkable Linguistic Attainments, who was executed at York on 6th of August, 1759, for a Murder discovered Fourteen Years after its Commission*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng278.htm> [dostęp: 3.12.2015].

⁴⁰ E. Bulwer Lytton, *On Art in Fiction*, [w:] *Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, ed. G.L. Barnett, New York 1971, s. 84–108.

⁴¹ W. Ainsworth, *Jakób Sheppard, bandyta londyński. Powieść historyczna*, przeł. (z franc.) W. Szymanowski, t. 1–4, Warszawa 1851.

Keith Hollingsworth, autor monografii *Newgate novel*⁴², zwraca uwagę, że celem autorów takich powieści było zreformowanie systemu penitencjarnego i prawa karnego w Anglii, w której kara śmierci służyła za narzędzie klasowej represji. Dopiero w 1832 roku zniesiono ją np. za fałszerstwo czy kradzież owiec i koni, od 1841 roku za gwałt i molestowanie dzieci poniżej dziesiątego roku życia⁴³. *Paula Clifford* Bulwera-Lyttona Hollingsworth nazywa wręcz otwartym atakiem na prawo karne⁴⁴. Autor powieści wyraził to zresztą wprost w przedmowie do wydania z 1848 roku, pisząc: „Paul Clifford jest głośnym krzykiem do społeczeństwa [...]”. To apel Ludzkości do Prawa⁴⁵.

Zdaniem Hollingswortha *Paul Clifford* to pierwszy przykład powieści społecznej (*social novel*), którą należy odróżnić od wcześniejszej powieści społeczno-politycznej (*novel of doctrine, doctrinaire novel*)⁴⁶ autorstwa np. Williama Godwina (*Caleb Williams, or Things as They Are* z 1794 roku), w której kwestie społeczne rozpatrywane były z wyżyn społecznych, nie na materiale konkretnej grupy społecznej. Zamiast politycznego wykładu, Bulwer przedstawia w *Paulu Cliffordzie* mechanizm zejścia na złą drogę (podobny motyw czytelnik znajdzie w *Oliwerze Twiście* Dickensa). Osierocony przez matkę w dzieciństwie, główny bohater trafia do domu poprawczego za kradzież, której nie popełnił. Pod wpływem złych wzorców po trzech miesiącach ucieka i dołącza do highwaymanów. Z powieści Bulwera jasno wynika przekonanie, że człowiek jest dobry z natury, a do zbrodni doprowadzają okoliczności społeczne: *Circumstances make guilt*.

W powieści *Eugene Aram*⁴⁷ (1832) Bulwer-Lytton idzie jeszcze dalej – przestępcą może zostać człowiek uczony. Tytułowy bohater to tym razem postać wyjęta wprost z *Kalendarza Newgate*, choć nie bez elementów fikcji, co ściągnęło na autora oskarżenia o nieprawdopodobieństwo psychologiczne⁴⁸. Stracony w 1759 roku miłośnik literatury i poliglota popełnił odkryte po latach morderstwo na tle rabunkowym. Bulwer nie był nigdy przeciwko karze śmierci i nie podaje w powieści w wątpliwość winy Arama. Sprzeciw krytyki spowodowało jednak to, że Aram jako postać literacka może wzbudzać sympatię czytelnika.

⁴² K. Hollingsworth, *The Newgate Novel 1830–1847*.

⁴³ Więcej zob. tamże, rozdz. *Reform in The Criminal Law*, s. 9–27.

⁴⁴ Tamże, s. 27.

⁴⁵ E. Bulwer Lytton, *Preface to the Edition of 1848*, [w:] tegoż, *Paul Clifford*, Philadelphia 1874, s. xii.

⁴⁶ Tenże, *Paul Clifford*, s. 65.

⁴⁷ Wydanie polskie: *Eugeniusz Aram*, przeł. F.S. Dmochowski, Warszawa 1837.

⁴⁸ Henryk Lewestam w *Historii literatury powszechnej* z 1865 roku pisze: „Bulwer, idealizując historię kryminalną prawdziwą, przekreślił zarazem jej prawdę: rzeczywisty bowiem Eugeniusz Aram był to bakalarz na wpół obłąkany, mający monomanię zbierania książek i tą monomanią doprowadzony do morderstwa i kradzieży”; tenże, *Historia literatury powszechnej*, t. 3, Warszawa 1865, s. 334.

Jak widać, wczesna forma *true crime novel* była wyraźnie dwubiegunowa. Zaludniali ją bohaterowie niczym z powieści straganowej, a sensacyjność fabuły gwarantowała atrakcyjną treść. Fascynacja zbrodnią, której ulegały masy niewykształconych odbiorców, podsycana było zresztą broszurami, doniesieniami prasowymi czy sztukami teatralnymi⁴⁹. O żywym zainteresowaniu światkiem przestępczym i walką z nim świadczy też to, że w 1783 roku zakończono publiczne egzekucje w Tyburn, bo tłumne procesje groziły rozruchami i umożliwiały ucieczki skazanych. Potwierdza to również kryminalna turystyka, o której w swojej monumentalnej biografii Londynu wspomina Peter Ackroyd. W środy i czwartki więzienie Newgate otwierano dla zwiedzających, aby mogli posiedzieć w celi śmierci, a także podziwiać odlewy głów zbrodniarzy oraz łańcuchy i kajdany, które rzekomo miał na sobie sam Jack Sheppard. Kiedy wybuchło zainteresowanie Kubą Rozpruwaczem, natychmiast stał się on bohaterem broszur i książek, takich jak *The Mysteries of the East End*, *The Curse Upon Mitre Square*, *Jack the Ripper: Or the Crimes of London*, *London's Ghastly Mystery*⁵⁰. Do East Endu ściągала publika oglądająca miejsca zbrodni, a w peep-show w Whitechapel wystawiano woskowe figury ofiar. Powieści te pisane były nie tylko ku rozrywce. Wczesne kryminalne biografie obudowywano wskazówkami umoralniającymi i ostrzeżeniami – czy to przed łamaniem praw boskich, czy kodeksu karnego. *Newgate novel* czy powieści Dickensa to już ujęte w formę powieści projekty społeczne – protest przeciwko surowości i niesprawiedliwości wymiaru sprawiedliwości.

Amerykański wariant *true crime novel* związany jest z Nowym Dziennikarstwem⁵¹, z którego wyewoluował upowieściowiony reportaż. Ten ostatni przyniósł sprawozdania, które – jak to ujął w 1973 roku Tom Wolfe – „czyta się jak beletrystykę”. W tych żywych, szczegółowych relacjach⁵² ukierunkowanych na

⁴⁹ K. Hollingsworth, *The Newgate Novel*, s. 29.

⁵⁰ P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, s. 291.

⁵¹ O różnych okolicznościach używania określenia „*New Journalism*” (również w odniesieniu do *yellow press*) zob. P. Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*, New York 1994, s. 134.

⁵² Żywość i szczegółowość (Wolfe używa określenia *saturation* – nasycenie) relacjonowania kojarzy się z pojęciem „gęsty opis” wprowadzonym przez Gilberta Ryle’a i spopularyzowanym przez Geerta w odniesieniu do piśmiennictwa antropologicznego; C. Geertz, *Opis gęsty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, przeł. M. Piechaczek [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 17–47. Geertz przytacza znaną anegdotę Ryle’a o mruganiu, które może być tikiem, sposobem komunikacji albo parodią, z której wynika, że brak kontekstu uniemożliwia odpowiednią interpretację (odróżnienie nerwowego tiku od porozumiewawczego mrugnięcia). Cytuje Thoreau: „nie warto wędrować dookoła świata tylko po to, by policzyć koty na Zanzibarze” (tamże, s. 32) – co idealnie współgra z refleksjami dotyczącymi założeń Nowego Dziennikarstwa (pojedyncze wydarzenie nie jest opisywane dla samego siebie, dla notki, newsa).

pokazanie odbiorcy „prawdziwego życia” stosowane były techniki kojarzone na ogół z realistyczną powieścią czy opowiadaniem⁵³ (wspominane już w tej książce konstrukcja scena po scenie i udratyzowanie przedstawianych losów, wprowadzanie rozbudowanych dialogów w miejsce typowych dla informacyjnych tekstów dziennikarskich cytatów, stosowanie wielu punktów widzenia i nasycenie tekstu detalami społecznymi, a także, dodane przez. Johna Hollowella, zastosowanie monologu wewnętrznego i przedstawianie myśli bohaterów oraz złożoną, wielowarstwową charakterystykę postaci, poprzez prezentację ich zachowań)⁵⁴. Literackie inspiracje tego nurtu są czytelne. „Dziennikarstwo operuje płaszczyzną horyzontalną, opowiada pewną historię, natomiast proza literacka – dobra proza – operuje płaszczyzną wertykalną, wnika w głębi postaci i zdarzeń”⁵⁵ – mówił Truman Capote w jednym z wywiadów, ogłaszając powstanie syntezy reportażu i powieści.

Jak widać z przytoczonych powyżej cech, literackie naddatki rozumiane są dwojako – w sensie wprowadzenia fikcji w obręb tekstu dziennikarskiego (zwłaszcza monolog wewnętrzny ma charakter domniemany) oraz pragnienia uniwersalizacji. Teksty Nowych Dziennikarzy traktują nie tylko o konkretnym problemie czy zdarzeniu, są również (a może przede wszystkim) opowieścią o społeczeństwie. W tym kontekście szczególnie znamienne jest spostrzeżenie Wolfe’a dotyczące ówczesnej literatury amerykańskiej wyrażone w założycielskiej antologii z lat 70.: nie powstają literackie panoramy społeczne, nie ma współczesnych Dickensów, Fieldingów i Balzaków, obowiązek portretowania i diagnozy przejęli więc dziennikarze.

Przypomnę, że, choć określana jedną etykietką, proza dziennikarska Toma Wolfe’a, Joan Didion, Gaya Talese’a, Johna McPhee, Tracy Kidder, Huntera S. Thompsona czy Normana Mailera jest zróżnicowana. Gra z konwencjonalnym piśmiennictwem dziennikarskim toczy się w tych tekstach na różnych poziomach – od eksperymentów stylistycznych po poszerzanie świadomości i stawianie w centrum osobistych doświadczeń. Najbardziej radykalna postać Nowego Dziennikarstwa to *gonzo journalism*. Porównując *Z zimną krwią* z późniejszymi o dekadę tekstami Huntera S. Thompsona, trzeba przyznać, że powieść Capote’a nie była szczególnie eksperymentatorska, nie spełniała też wszystkich postulatów nurtu. Publikacja w 1966 roku książki o morderstwie farmerskiej rodziny

⁵³ *The New Journalism: With an Anthology*, eds. T. Wolfe, E.W. Johnson, New York 1973, s. 15.

⁵⁴ Przegląd różnych stanowisk i definicji: T.B. Connery, *Discovering a Literary Form*, [w:] *A Source-book of American Literary Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre*, ed. T.B. Connery, New York 1992, s. 3–37.

⁵⁵ G. Steinem, *A Visit with Truman Capote*, „Glamour”, kwiecień 1966, cyt. za: G. Clarke, *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2008, s. 377.

Clutterów rozpoczęła jednak debatę o mariażu dziennikarskiego faktu i fikcji (przypomnijmy – to przy jej okazji utworzono neologizm *faction*, fackcja), a także zapoczątkowała modę na nową formę *true crime novel*. Gorliwe działania autopromocyjne spowodowały, że Capote był nawet uważany przez niektórych krytyków za twórcę gatunku.

Inspiracja nadeszła z gazety. 16 listopada 1959 roku pisarz⁵⁶ przeczytał w „New York Timesie” informację prasową zatytułowaną *Śmierć bogatego farmera i trojga członków jego rodziny*. Pierwszy akapit sformułowano następująco: „Znaleziono ciała bogatego plantatora pszenicy, jego żony oraz dwojga dzieci zastrzelonych dziś we własnym domu. Zginęli od strzałów strzelby oddanych z małej odległości. Wcześniej ich związano i zakneblowano”⁵⁷. Capote poszedł z wycinkiem prasowym do redakcji zaprzyjaźnionego „New Yorkera”. Początkowo nie był zainteresowany mordercami (kiedy zaczynał zbierać materiały, Perry Smith i Dick Hickock cieszyli się zresztą jeszcze wolnością i nie było pewności, czy zostaną ujęci) – zamierzał opisać „wpływ zbrodni na tę niewielką społeczność”⁵⁸. W jednym z wywiadów wyjaśnił:

[...] postanowiłem napisać coś, co nazwałem powieścią faktu – książkę, którą czyta się dokładnie tak jak powieść, z tą jednak różnicą, że każde zawarte w niej słowo będzie absolutnie prawdziwe. [...] zdecydowałem się na tę mroczną zbrodnię w odległym zakątku stanu Kansas, gdyż czułem, że jeśli prześlę ją od początku do końca, dostarczy mi ona materiału, żebym mógł pokazać prawdziwą techniczną wirtuozerię⁵⁹.

Zbieranie materiałów trwało wiele miesięcy, faktograficzną bazę stanowiło cztery tysiące stron notatek⁶⁰. Książka powstawała sześć lat. Capote czekał, aż życie przyniesie mu zakończenie – egzekucję morderców.

W 1979 roku Norman Mailer wydał *Pieśń kata* – dwutomową książkę o podwójnym mordercy Garym Gilmorze, pierwszym straconym po przywróceniu w Stanach kary śmierci w 1976 roku (wybrał on rozstrzelanie). Medialną popularność zdobył dzięki domaganiu się skazania, wbrew staraniom obrony. Stał

⁵⁶ Capote zaczynał karierę dziennikarską jako goniec w „New Yorkerze” na przełomie 1942 i 1943 roku. Nie chciano publikować tam jego tekstów, debiutował więc w magazynach o modzie, „Mademoiselle” i „Harper’s Bazaar”. Gdyby został, „efekt mógłby być katastrofalny [...] [...] bezwiednie uległby pokusie, by przystrzyc swoją coraz bujniejszą prozę do ulubionego przez pismo powściągliwego i pełnego niedopowiedzeń stylu”; G. Clarke, *Truman Capote*, s. 82.

⁵⁷ Tamże, s. 334.

⁵⁸ Tamże, s. 336.

⁵⁹ L. Grobel, *Rozmowy z Capote’em*, przeł. W. Łyś, Poznań 1997, s. 116.

⁶⁰ G. Clarke, *Truman Capote*, s. 350.

się również bohaterem wspomnieniowej książki napisanej przez brata, Mikala Gilmore'a (*Strzał w serce*, 1994)⁶¹. Mailer rywalizował z Capote'em, ich *true crime novels* często ze sobą porównywano. Odmienność formalna jest znacząca, a w jej nakreśleniu pomoże przywołanie wskazanej przez Michała Głowińskiego różnicy pomiędzy beletryzacją a upowieściowieniem dokumentu. Zarówno *Z zimną krwią*, jak i *Pieśń kata* mają status piśmiennictwa dokumentarnego. Pakt faktograficzny/referencjalny zawierany jest z ich czytelnikiem na mocy wskazówek metatekstowych. Informacje wyrażone w tytule (drugi człon tytułu książki Capote'a: *Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*), przedmowie (*Z zimną krwią*) czy posłowniu (*Pieśń kata*) tworzą ramę, w której ujawnia się realny nadawca, dziennikarz, a nie narrator, czyli fikcyjna konstrukcja nadawcza.

Uwzględnienie takich informacji w przypadku dużej formy narracyjnej formalnie przypominającej powieść jest konieczna – nie jest to tekst drukowany w prasie, a więc pakt faktograficzny nie mógłby zostać zawarty na podstawie miejsca publikacji. Stąd potrzeba uświadomienia czytelnikowi we wstępie czy posłowniu, że ma do czynienia z relacją niefikcjonalną. Capote we wprowadzeniu oświadcza: „Cały materiał w niniejszej książce, nie pochodzący z moich własnych obserwacji, został zaczerpnięty z akt urzędowych, albo jest wynikiem rozmów z bezpośrednio zainteresowanymi osobami”⁶². Mailer zdaje szczegółową relację z researchu w *Posłowniu* – pisze, że opierał się na wywiadach, dokumentach, stenogramach rozpraw sądowych, że wyjeżdżał wielokrotnie do Utah i Oregonu:

Z ponad setką osób przeprowadzono rozmowy twarzą w twarz, z dużą liczbą osób rozmawiano telefonicznie. Ogółem, zanim stracono rachubę, suma poszczególnych rozmów zbliżyła się do trzystu, trwały zaś od kwadransa do czterech godzin [...]. Można spokojnie przyjąć, że zapis nagrań wszystkich rozmów liczy około piętnastu tysięcy stron⁶³.

Zarzeka się, że „zapis wydarzeń jest najwierniejszy z możliwych”, podkreśla, że weryfikował nawet zeznania, w przypadku kilku wersji zdarzeń wybierając najbardziej prawdopodobną. Podkreślanu faktograficzności służy w obu książkach cytowanie dokumentów – dzienników, spisanych wspomnień, listów czy zeznań, notatek prasowych i specjalistycznych artykułów. W *Posłowniu* Mailer tłumaczy się nawet z ich korygowania (np. szyku zdań w wywiadach z Gilmore'em i notatkach prasowych) i przyznaje do zmiany nazwisk i danych osobowych niektórych osób, objaśniając tę decyzję koniecznością ochrony prywatności.

⁶¹ Agnieszka Holland wyreżyserowała film *Strzał w serce* na podstawie tego memuaru (2011).

⁶² T. Capote, *Z zimną krwią*, s. 5.

⁶³ N. Mailer, *Pieśń kata*, przeł. B. Jankowiak, t. 2, Warszawa 1992, s. 574.

Za podstawowy chwyt sprzyjający upowieściowieniu Michał Głowiński uznaje montaż (jego zdaniem: jeden z głównych czynników literackości), rozumiany nie tylko jako selekcja, ale również zestawianie i łączenie⁶⁴ wątków. Porównując pod tym kątem *Z zimną krwią* Capote'a z *Pieśnią kata* Mailera, trzeba odnotować znaczącą różnicę. U tego ostatniego układ wydarzeń jest chronologiczny – opowieść rozpoczyna się od momentu zwolnienia z więzienia Gary'ego Gilmore'a na prośbę kuzynki, a kończy ją egzekucja przestępcy. Rozbicie na dwie części – pierwszą poświęconą zbrodni, drugą zaś chęci poddania się karze – również umotywowana jest faktograficznie i chronologicznie. Zupełnie inną strategię zastosował Capote. Kompozycja *Z zimną krwią* jest starannie przemyślana. W każdej z czterech części konsekwentnie przeplatane są wątki. W pierwszej, zatytułowanej *Ostatni, którzy widzieli ich żywych*, ekspozycja Clutterów i ich rodzinnej rutyny prowadzona jest równoległe z sekwencjami z życia Dicka i Perry'ego zdążających na miejsce zbrodni. W kolejnych fragmentach, w których autor koncentruje się na parze morderców, zestawiane są z wątkiem ich poszukiwania i policyjnego śledztwa. Capote przemyślał też ramę. *Z zimną krwią* rozpoczyna od panoramicznego spojrzenia na Holcomb ujętego w ton sprawozdawczy („Miasteczko Holcomb leży na wysokich pszenicznych równinach zachodniego Kansas, odludnym obszarze, który inni mieszkańcy tego stanu nazywają »tam daleko«”⁶⁵), a perspektywa stopniowo jest zawężana – aż do przypominającego filmowy zoom zbliżenia na farmę River Valley. „Prawdziwą relację o zbiorowym morderstwie” autor kończy zabiegiem ewidentnie literackim – wymyślnym spotkaniem na cmentarzu Susan Kidwell (przyjaciółki zamordowanej Nancy Clutter) z Alvinem Deweyem (śledczym prowadzącym dochodzenie w sprawie morderstwa rodziny farmerów). Zoom przechodzi w ujęcie panoramiczne – odchodząc od nagrobka, Dewey „poszedł ku drzewom i między nie, pozostawiając za sobą szerokie niebo i szept głosów wiatru w wiatrem przygiętej pszenicy”⁶⁶. Wyjściowa suchość i sprawozdawczość zastąpiona została poetyckim opisem.

Przeplatanie wątków pokazuje wewnętrzne rozdarcie *Z zimną krwią*. Z jednej strony Capote opisuje wydarzenia zgodnie z ich logiką i zachowaniem chronologii (rekonstrukcja zbrodni, domniemania co do zabójstwa – w zgodzie

⁶⁴ Jeszcze radykalniej stawia sprawę Zofia Mitosek. Jej zdaniem o literackości świadczy już porządkowanie zebranych materiałów (np. wypowiedzi) przez reportera. Rozmowy z katem byłyby jej zdaniem „prawdziwym autentykiem” wyłącznie prezentowane w postaci rozmów nagranych na taśmę. Ponieważ jednak taki „prawdziwy” dokument byłby „dyskursem psychotycznym”, autorom pozostaje stosowanie konwencji literackich; zob. Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, [w:] tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 278.

⁶⁵ T. Capote, *Z zimną krwią*, s. 11.

⁶⁶ Tamże, s. 546.

z procesem zbierania materiału, który rozpoczął się, kiedy sprawcy byli jeszcze nieznani), z drugiej – ujawnia wiedzę, którą dysponuje już po zebraniu materiałów dotyczących sprawy Clutterów, w momencie pisania książki. Zastosowanie prezentacji scenicznej ułatwia czytelnikowi przeżywanie zdarzeń wraz z autorem-narratorem powoduje wrażenie uczestnictwa i wciąga w fabułę. A jednak narrator, którego z pewnym zastrzeżeniem można nazwać wszechwiedzącym (wnika w psychikę postaci, przedstawia myśli bohaterów), dysponuje wiedzą większą niż czytelnik (a na pewno bohaterowie). Niektóre wydarzenia są antycypowane (zapoznając czytelnika z rodzinną rutyną ofiar tuż przed zabójstwem, Capote pisze: „Potem, dotknąwszy daszka czapki, [Clutter – I.A.-B.] ruszył ku domowi i pracy czekającej go tego dnia, nieświadom, że będzie on jego ostatnim”⁶⁷).

Uwagę krytyki i badaczy prozy Capote’a przyciągnęła oczywiście rezygnacja z wprowadzenia w tekst autorskiego „ja”. Narracja jest trzecioosobowa, przezroczysta. Wprawdzie Capote objaśniał tę decyzję zamiarem nieodciągania czytelnika od głównego tematu, w stworzeniu iluzji realności poprzez ukrywanie instancji nadawczej za tekstem widać jednak wyraźne nawiązanie do wzorca tradycyjnej powieści realistycznej. Na tle Nowego Dziennikarstwa, sprzyjającego raczej eksponowaniu autorskości i subiektywności (elementy meta służą podkreśleniu, że także rzeczywistość jest konstruowana), była to decyzja na tyle zaskakująca, że Jerzy Durczak nazwał twórczość Capote’a „nieosobową odmianą Nowego Dziennikarstwa”⁶⁸. To właśnie w tej decyzji narracyjnej upatrywałabym podstawowej przesłanki pozwalającej uznać to dziennikarskie sprawozdanie za upowieściowione.

Przypomnijmy – definiując upowieściowienie, Głowiński zastrzegł, że „kształtowanie tekstu na wzór i podobieństwo powieści” nie może prowadzić do „pełnej z nią identyfikacji, za którego sprawą dokument utraciłby swe cechy specyficzne”⁶⁹. Wydaje mi się, że taką cechą specyficzną w przypadku upowieściowionego reportażu Capote’a jest redundancja faktograficzna. O ile jednym z wyznaczników literatury pięknej jest naddatek formy (przeciwstawiając prasowość literackości, Kazimierz Wolny-Zmorzyński i Andrzej Kaliszewski objaśnili go jako „nadmiar elementów zbędnych z punktu widzenia treści informacji”⁷⁰), o tyle pakt faktograficzny ufundowany jest między innymi na szczególe. Ta nadwyżka danych (Capote informuje np., kiedy został zamknięty bank Holcomb, w którym roku przybył do Stanów pierwszy emigrant o nazwisku Clutter, bardzo precy-

⁶⁷ Tamże, s. 28.

⁶⁸ J. Durczak, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej...*, t. 2, s. 334.

⁶⁹ M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, s. 129.

⁷⁰ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 18.

zyjnie określa barwę kanapy Clutterów – jako wątrobianą – i włącza w opowieść rozwlekłe sprawozdanie z sądu, przykłady można by mnożyć) wychodzi poza wzmiankowany przez Głowińskiego nieużyteczny szczegół tworzący w powieści efekt hiperrealności. Gdyby oceniać *Z zimną krwią* jako konwencjonalną powieść, trzeba by przyznać, że jest ona nadmiernie detaliczna. Nieprzypadkowo (choć krzywdząco) jeden z recenzentów, Stanley Kauffmann, nazwał *Z zimną krwią* „rozдутым do ogromnych rozmiarów gazetem reportażem kryminalnym”⁷¹. Tak szczelne wypełnianie miejsc niedookreślonych wykracza poza przykład budujący społeczny czy psychologiczny kontekst, poza uplastycznienie opisu ubarwiającego narrację. Szczegółów jest w tekście Capote’a za dużo, rozsadzają one formę powieściową. Ich rola to sygnalizowanie wierności faktom – nagromadzenie detali wynika z reporterskiego poczucia konieczności zanotowania każdego drobiazgu.

Drugim kluczowym zabiegiem, za którego sprawą relacja Capote’a nie traci statusu reportażu, jest wzmiankowana już odautorska rama. Stosując w tekście narrację trzecioosobową, Capote opatruje jednak *Z zimną krwią* przedmową za-tytułowaną *Od autora*, na mocy której należy uznać, że „[o]soba mówiąca jest tożsama z autorem, nazwisko autora, jego funkcja zawodowa i społeczna są gwarantem prawdziwości i odpowiedzialności”⁷².

Porównując *Z zimną krwią* Capote’a z *Pieśnią kata* Mailera, można dostrzec dwie strategie reportażowego pisania o zbrodni. Ten pierwszy zdecydował się na zapożyczoną z powieści realistycznej konwencjonalną wszechwiedzę, jego książka pisana jest z perspektywy rozstrzygnięcia, a montaż jest literacki. Opowiadacz *Pieśni kata* dysponuje wiedzą ograniczoną, układ tekstu jest chronologiczny. Redundancja faktograficzna występuje w obu tekstach, u Mailera w wyższym stopniu. Choć *Pieśń kata* uhonorowana została Nagrodą Pulitzera w dziedzinie fikcji, jest to zbeletryzowany reportaż książkowy. *Z zimną krwią* nazwałabym natomiast upowieściowionym reportażem. Dlaczego nie powieścią reportażową? Wydaje się, że istnieje pomiędzy tymi formami faksji taka zależność jak pomiędzy biografią upowieściowioną i powieścią biograficzną. Ich gatunkowa odrębność jest przez badaczy wyraźnie podkreślana i definiowana jako wywodząca się „z innego stosunku do fikcji i powieściowego uogólnienia”⁷³.

Przykładem innego sposobu podejścia do literackiej prezentacji faktów przedstawiciela Nowego Dziennikarstwa jest powieść Johna Berendta (dziennikarza

⁷¹ S. Kauffmann, *Capote in Kansas*, „The New Republic”, 22.01.1966, s. 19, cyt. za: G. Clarke, *Truman Capote*, s. 35.

⁷² K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie*, s. 19.

⁷³ Zob. M. Jasińska, *Zagadnienie biografii literackiej*. Na marginesie warto dodać, że Anna Łebkowska mieści biografię upowieściowioną w ramach powieści biograficznej (taż, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 28).

„Esquire” i „New York Magazine”) *Północ w ogrodzie dobra i zła* (1994). Tematem jest sprawa Jamesa („Jima”) Williamsa, bogatego handlarza antykami, który w 1981 roku zastrzelił w Savannah Danny’ego Hansforda, rzekomo w obronie koniecznej. W 1995 roku powieść znalazła się w finale Nagrody Pulitzera w kategorii *non fiction* mimo oczywistych przykładów wprowadzenia fikcji (m.in. odautorskiego narratora w sytuacjach, w których Berendt nie mógł być obecny), o czym zresztą Berendt pisze w odautorskiej nocie: „Chociaż jest to książka oparta na faktach, pozwoliłem sobie na pewną swobodę, zwłaszcza, jeśli chodzi o czas wydarzeń. Nie trzymałem się ściśle faktów, ale moją intencją było wierne ukazanie postaci i przebiegu wydarzeń”⁷⁴. *Północ w ogrodzie dobra i zła* klasyfikowana jest również jako trawelog – Berendt przyjął perspektywę obserwatora z zewnątrz (jankeski pisarz na Południu), podkreślając egzotykę Savannah (portrety ekscentrycznych mieszkańców).

*

Zupełnie inny model *true crime novel* realizowany jest w inicjatywie wydawniczej Sekielskiego. Faktograficznym pretekstem do napisania *Preparatora* (2015) jest historia Adama Deptucha, pracownika łódzkiego prosekutorium, który został skazany na dożywotnie więzienie za kazirodztwo, profanację zwłok i podwójne morderstwo – w 2011 roku zabił matkę i siostrę. Łukasz Orbitowski wybrał historię Jacka Balickiego, który w latach 90. ubiegłego wieku w Bydgoszczy zamordował kuzyna i sąsiadkę, a w 2000 roku został skazany na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Sylwia Chutnik (*Smutek cinkciarza*, 2016) – tajemniczą śmierć Józefa R., sopockiego cinkciarza, z 1985 roku (sprawa uległa przedawnieniu). Wojciech Kuczok w *Czarnej* (2017) zainspirował się historią Marioli Myszkiewicz, nauczycielki z Czarnej Białostockiej, skazanej na dwadzieścia pięć lat więzienia za zabójstwo ucznia. Jacek Ostrowski (*Ostatnia wizyta*, 2017) powrócił do lat 70. i tajemniczego uprowadzenia płońskiej lekarki Stefanii Kamińskiej. Anna Fryczkowska w *Równonocy* (2018) wraca do tajemniczych zaginięć dzieci, które elektryzowały media pod koniec lat 90. XX w. (w województwie zachodniopomorskim znikło wówczas czterech chłopców; sprawa nie została rozwiązana, a faktów, do których można by się w książce odnieść, było w aktach niewiele. Punkt ciężkości przeniesiony został przez autorkę z zabójcy [zabójców] lub ofiary na rodziców pozbawionych możliwości przejścia procesu żałoby). Inspiracja prawdziwymi zdarzeniami podkreślana jest ogólnie na karcie wydawniczej (konwencjonalna formuła: „Zarys fabuły [...] oparty jest na prawdziwych zdarzeniach”), ale wskazówek dotyczących tego, do jakich niefikcyjnych historii

⁷⁴ J. Berendt, *Północ w ogrodzie dobra i zła*, przeł. P. Walczak, Poznań 2012, s. 468.

autorzy się odnoszą, szukać można wyłącznie w wypowiedziach prasowych i informacjach promocyjnych wydawnictwa. Tylko w przypadku powieści Janusza L. Wiśniewskiego w okładkowym blurbie podano konkrety dotyczące zbrodni, która zainspirowała pisarza – tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy. W tym wypadku to jej ofiarę można by określić mianem celebryty, nie zabójcę. Zaucha nie żyje, podanie jego nazwiska nie naraża wydawnictwa na proces.

Powieści z serii *Na F/Aktach* to nie upowieściowione reportaże (wyjątkiem jest *Bestia. Studium zła* (2016) Magdy Omilianowicz o Leszku Pękalskim; jak doprecyzowano w metateksie, jest to „dziennikarski reportaż wzbogacony o fabularyzowane fragmenty”)⁷⁵. Autorzy nie zawierają z czytelnikami paktu fakto-graficznego. Książki opatrzone odredakcyjnymi notami: „Tekst nie jest reportażem, tylko dziełem fikcji literackiej. Nie należy go traktować jako dokumentu. Wypowiedzi i myśli bohaterów, ich charakterystyka, a także opisy szczegółów miejsc i wydarzeń nie mogą stanowić źródła wiedzy o faktach”. Owszem, autorzy przeprowadzili dokumentację, opierała się ona jednak głównie na przewertowaniu akt sądowych oraz informacji prasowych. Tylko Janusz L. Wiśniewski spotkał się z bohaterem swojej powieści⁷⁶. Fakty posłużyły autorom wyłącznie jako punkt wyjścia do literackiej kreacji. Klimko-Dobrzaniecki opowiadał np. o wykorzystywaniu akt sądowych:

[...] było [w nich – I.A.-B.] mnóstwo faktów technicznych, które nie wydały mi się dla fabuły ważne, więc z tysiąca stron do zbeletryzowania nadało się jakieś 120. Wziąłem, oczywiście, rzeczy kluczowe [...]. Były tam też listy, które przeczytałem, i ogólnie sporo informacji, ale nie aż tyle, żeby zrobić z tego powieść na 230 stron.

⁷⁵ M.in. rekonstrukcje zbrodni, wymyślona scena, w której Pękalski wychodzi z więzienia; Omilianowicz kończy *Bestię* jak reportaż problemowy, zadając np. pytanie o karę śmierci.

⁷⁶ Co ciekawe, zarówno Wiśniewski, jak i Orbitowski motywowali swoje decyzje etycznie. Wiśniewski w jednym z wywiadów powiedział: „Przygotowuję się do wszystkich swoich książek. Ta była szczególna, tym bardziej że piszę o osobie żyjącej, która będzie to czytała”; Janusz L. Wiśniewski o spotkaniu z zabójcą Andrzeja Zauchy, http://ksiazki.wp.pl/tytul,Janusz-L-Wisniewski-o-spotkaniu-z-zabojca-Andrzeja-Zauchy,wid,21431,wiadomosc.html?ticaid=115e7d&_ticrsn=3 [dostęp: 23.12.2015]. Orbitowski natomiast z góry założył, że nie chce sympatyzować z mordercą. Nie próbował również dotrzeć do rodzin jego ofiar: „Miałem sygnały, że nie chcą do tego wracać. Zdaję sobie sprawę, że moja książka jest dla nich kłopotliwa. Te rany nigdy się nie zagoiły, ale po latach chociaż trochę zblizniły. I ja znów w nich grzebię. Nie chciałem przysparzać więcej bólu. Skorzystałem z przywileju pisarza i stworzyłem swoje postaci”; M. Kowalski, Łukasz Orbitowski: *Ktoś da mi w łeb za to, co napisałem o Bydgoszczy*, <http://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/1,48722,18476382,ktos-da-mi-w-leb-za-to-co-napisalem-o-bydgoszczy.html> [dostęp: 23.12.2015].

Musiałem działać pisarsko, fabularyzować, wymyślać, dokładać, stworzyć bohaterowi życiorys, młodość, dzieciństwo... [...]. Młodość, którą przeżył w siermiężnej, komunistycznej Polsce, była też moim przeżyciem. Więc oddanie jej nie było trudne. To zdecydowanie mogło się wydarzyć⁷⁷.

Sformułowanie „mogło się wydarzyć” jest kluczowe. W *Preparatorze* rządzi powieściowa logika prawdopodobieństwa. Nie czując obowiązku rygorystycznego trzymania się faktów, autorzy zmieniają imiona postaci (bohater *Innej duszy* Orbitowskiego ma na imię Jędrek, nie Jacek, Wiśniewski zostawił oczywiście Zauchę, ale z jego zabójcy zrobił Victora, zmienił też imię jego narzeczonej, bohater powieści Klimko-Dobrzanieckiego pozostaje bezimienny). Tworząc zainspirowaną faktami fikcję literacką, tylko autor *Preparatora* nawiązał do konwencji piśmiennictwa dokumentarnego.

Strategię Klimko-Dobrzanieckiego można nazwać mimetyzmem formalnym⁷⁸. Powieść stylizowana jest na wywiad rzekę, przesłuchanie, a może spowiedź. Autor był świadomy konsekwencji takiego wyboru narracyjnego – w jednym z wywiadów przyznał, że „[n]arracja pierwszoosobowa zawsze jest najbardziej wiarygodna”⁷⁹. Gdyby książka była niefikcjonalna, pasowałoby do niej przestarzałe już określenie „literatura magnetofonowa” (stosowane zresztą w odniesieniu do upowieściowionych dokumentów antropologicznych Oscara Lewisa, o których pisał Głowiński)⁸⁰ – wyznanie głównego bohatera wygląda jak poddany stylistycznej obróbce zapis nagrania na dyktafon. Wyznania mordercy podzielone są na pięć fragmentów, podanych bez wprowadzenia, jakby ich spisanie było owocem pięciu spotkań. Taka segmentacja, a także swobodny strumień wywodu (okiełznany jednak kompozycyjnie; morderca powraca do porzuconych wątków) również służą pozorowaniu dokumentu. Podobny zabieg został zastosowany przez Fryczkowską. Forma podawcza początkowych rozdziałów *Równonocy* to monolog wypowiedziany⁸¹, w domyśle: do reporter-

⁷⁷ K. Sarniewicz, „Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny”. Rozmowa z autorem książki „Preparator”, <http://www.polskatimes.pl/artukul/3812231,nie-wierze-w-cal-kowite-zlo-bez-przyczyny-rozmowa-z-autorem-ksiazki-preparator,id,t.html> [dostęp: 23.12.2015].

⁷⁸ Przypomnijmy, że Michał Głowiński zdefiniował mimetyzm formalny jako naśladownictwo przez powieściopisarza „innych niepowieściowych form wypowiedzi” (tenże, *Powieść młodopolska*, Kraków 1997, s. 224–225).

⁷⁹ K. Sarniewicz, *Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny*.

⁸⁰ S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977, s. 55.

⁸¹ Nazwany przez Czermińską „estetyką spontaniczności” (taż, *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie (o „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego)* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 276.

ki. Fragmenty mające udawać dokumenty wyróżnione zostały typograficznie krojem maszynowym.

W powieściach Orbitowskiego i Wiśniewskiego nie ma mimetyzmu formalnego. *I odpuść nam nasze...* to powieść popularna z wątkiem romansowym, w *Innej duszy* odnaleźć można wzorzec powieści obyczajowej (tło – lata 90. XX wieku) i Bildungsroman, przy czym ten pierwszy opowiada o dojrzewaniu nie mordercy, tylko jego przyjaciela, postaci fikcyjnej. Jej wprowadzenie – i snucie opowieści głównie z tej perspektywy – pozwoliło pisarzowi wyraźnie zdystansować się do faktów. Spostrzeżenie Dariusza Nowackiego, że Orbitowski posługuje się „techniką narracyjną zbliżoną do reportażu”⁸², to konsekwencja sugestii, że *Inna dusza* jest powieścią faktograficzną.

Powolywanie się na wzorzec gatunkowy *true crime novel* w przypadku serii *Na F/Aktach* należy uznać za chwyt promocyjny. Tę moralną dwuznaczność projektu wydawniczego podkreśliła Karolina Sulej, pisząc, że Klimko-Dobrzanieckiemu udało się umknąć logice tabloidu, którą zastąpił logiką literatury⁸³. Medialność tematów znanych z pierwszych stron gazet jest – podobnie jak w brytyjskim modelu *true crime novel* – gwarancją interesującej opowieści. Najlepiej marketingowo etykietą gatunkową jest obecnie połączenie kryminału z reportażem – dwóch gatunków dominujących na listach sprzedaży⁸⁴. Dobrym przykładem takiego mariażu jest reportażowa książka znanego autora kryminałów Marka Krajewskiego *Umarli mają głos* (2015), na której okładce podano również nazwisko Jerzego Kaweckiego, sądowego medyka, który posłużył autorowi za eksperta.

True crime novel to zatem nie tylko *non fiction novel*, lecz również powieść inspirowana faktami, jak *Compulsion* Meyera Levina (1956) o słynnej sprawie Leopolda i Loeba, którzy w 1924 roku postanowili popełnić morderstwo doskonałe. Levin zmienia ich personalia – fikcyjnym odpowiednikiem Nathana Leopolda jest Judd Steiner, Richarda Loeba – Artie Straus. W przedmowie nawiązuje do *Czerwonego i czarnego* Stendhala, *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego i *Tragedii amerykańskiej* Theodore’a Dreisera, sugerując, by czytać tę powieść jako historyczną i dokumentalną. Inspirowana faktami (a nie faktograficzna) jest również powieść Marty Szreder *Lolo* (2015)⁸⁵ – jest to to historia seryjnego mordercy Karola Kota,

⁸² D. Nowacki, *Chętka, by zabić, i już – Orbitowski znów napisał swą najlepszą powieść*, http://wyborcza.pl/1,75475,18128589,Chetka_by_zabic_i_juz_Orbitowski_znow_napisal.html [dostęp: 23.12.2015].

⁸³ K. Sulej, S. Chutnik, *Spowiedź podwójnego mordercy*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,17885016,Spowiedz_podwojnego_mordercy.html [dostęp: 23.12.2015].

⁸⁴ M. Kube, *Zbrodnia i prawda*, <http://www4.rp.pl/arttykul/1208690-Zbrodnia-i-prawda.html> [dostęp: 23.12.2015].

⁸⁵ M. Szreder, *Lolo*, Kraków 2015.

„wampira z Krakowa”, w 1968 roku skazanego na karę śmierci. Zbierając materiały do książki, autorka przeczytała zeznania składane przez mordercę w trakcie trwania śledztwa i relacje z wizji lokalnych, pamiętnik zakochanej w Kocie dziewczyny, publikowane w prasie artykuły i wywiad z Kotem przeprowadzony przez Bogusława Sygita. Podążyła też tropem miejskiej legendy, wypytując o Kota krakowian (rozmawiała m.in. z taksówkarzami⁸⁶). Żaden z dokumentów nie został włączony w powieść na prawach cytatu. Tekst publikowany był w odcinkach w „Dzienniku Polskim” (wersja książkowa została zmieniona, nie tylko stylistycznie – autorka zrezygnowała również z opatrywania konkretnych scen datami i wskazywania miejsc akcji; prototypem powieści był scenariusz filmu, w wersji drukowanej w prasie dominują jeszcze dialogi), ale z doprecyzowaniem, że to fikcja literacka. Tak jak Orbitowski w *Innej duszy*, Szreder wykorzystwała schemat powieści o dojrzwaniu, budując powieść głównie na serii (domniemanych) obrazków z życia codziennego, a rezygnując np. z podawania szczegółów dotyczących śledztwa, które w upowieściowionym czy zbeletryzowanym reportażu na pewno zostałyby uwzględnione.

Formę powieści o prawdziwej zbrodni zyskują też **reportaże historyczne**. Za przykład posłuży mi pisarstwo Cezarego Łazarewicza, dziennikarza publikującego m.in. w „Gazecie Wyborczej”, „Polityce”, „Newsweeku” i „Wprost”⁸⁷. Nagroda Nike za *Żeby nie było śladów* (2016) to potwierdzenie renesansu polskiej *true crime novel*. W *Eleganckim mordercy* (2015) Łazarewicz przypomniał czytelnikom sylwetkę Władysława Mazurkiewicza, cofając się do lat 50. XX wieku, w *Żeby nie było śladów* zajął się sprawą zabójstwa Grzegorza Przemyka, która wstrząsnęła opinią publiczną w latach 80. XX wieku. *Koronkowa robota* (2018), w której Łazarewicz przygląda się procesowi Rity Gorgonowej, dotyczy jeszcze starszej historii (międzywojnie). Wydawcy – W.A.B. i Czarne – nie posługiwali się nazwą gatunkową. Być może dlatego, że nie było to konieczne – wszystkie sprawy wybrane zostały z dziennikarską intuicją i świadomością, że wzbudzą zainteresowanie czytelnika. Ich medialny potencjał przeszedł próbę czasu, co potwierdza trwała obecność bohaterów tych historii w kulturze popularnej. Porównywany przez współczesnych mu dziennikarzy do Eugeniusza Bodo Władysław Mazurkiewicz – „morderca z kwiatkiem”, „upiór krakowski”, „potwór z Biskupiej” – był bohaterem prasowego „krwawego dreszczowca kryminalnego” w odcinkach⁸⁸.

⁸⁶ B. Zatońska, „Karol Kot nie był typowym seryjnym mordercą”, <http://www.tvp.info/22848216/karol-kot-nie-był-typowym-seryjnym-morderca> [dostęp: 23.12.2015].

⁸⁷ Oprócz analizowanych *true crime novels* opublikował też książkowe reportaże: *Zapraszamy do Trójki* (2012), *Kafka z Mrożkiem. Reportaże pomorskie* (2012), *Sześć piętér luksusu. Przerwana historia Domu Braci Jabłkowskich* (2013, o warszawskim rodzie kupieckim), w 2018 roku również z żoną, Ewą Winnicką, 1968. *Czasy nadchodzą nowe*.

⁸⁸ Lucjan Wolanowski relacjonuje proces w „Expressie Wieczornym”; Łazarewicz czerpie z tych sprawozdań.

Niedawno, jak o dekadę późniejszy Karol Kot, stał się bohaterem zrealizowanego w konwencji *noir* filmu *Śpij kochanie* w reżyserii Janusza Langa. Książkę o Gorgonowej z jeszcze większą pewnością można uznać za reporterski *blockbuster*, przejaw *historytainmentu/histotainment*⁸⁹. Gorgonowa, której proces relacjonowany był z takim zacięciem, że Łazarewicz przyrównał to do medialnej opery mydlanej (ludyczny potencjał tej historii porównać można do przypadku Barbary Ubryk, również natychmiast wchłoniętej przez obieg trywialny kultury), nie straciła zainteresowania po wojnie, stając się m.in. bohaterką znanego filmu Janusza Majewskiego, a ostatnio i sztuki Jolanty Janiczak, na której podstawie zrealizowano spektakl⁹⁰. Przypominając sylwetkę Gorgonowej, dziennikarka „Wysokich Obcasów” nazwała ją „Lady Makbet II RP”⁹¹. Maciej Burda, adwokat, mówił: „Zamknięty krąg podejrzanych, ograniczone możliwości dowodowe. To zagadka jak z kryminału Agaty Christie”⁹². W sztuce Janiczak Amerykański Producent zachwala: „W tej sprawie każdy znajdzie coś dla siebie, niezależnie od wieku, gustu czy urzędu”⁹³, a Gorgonowa uznana zostaje za bohaterkę tragiczną, „wzniosłą, piękną” (jak Medea, Antygona, Demeter czy Elektra). Podejmując wątek medialności sprawy Gorgonowej, Łazarewicz po części go tematyzuje, jak Andrew Jarecki w filmie *Sekretne życie Friedmannów*. To sytuacja, gdy „Długotrwały proces staje się faktem medialnym, który zaczyna funkcjonować samostannie i służy jedynie podtrzymaniu sensacji dla potrzeb tworzonego wokół tego faktu show biznesu”⁹⁴.

Podstawowa różnica pomiędzy powieścią Capote’a a książkami Łazarewicza wynika z przyjętego dystansu czasowego. Łazarewicz nie interesują pojęte wąsko aktualia, jak w przypadku założycielskiego *Z zimną krwią* Capote’a. Oczywiście nikt już nie traktuje pojęcia „reportaż historyczny” jako oksymoronu,

⁸⁹ Neologizm powstały – na wzór popularniejszego *infotainment* – z połączenia słów *history* i *entertainment* – sprzężenie edukacji historycznej z rozrywką. Pojęcie obejmuje całe spektrum zjawisk – od wplatania w dyskurs podręcznikowy Asterixa poprzez dydaktyczny potencjał angażujących gier miejskich czy rekonstrukcji oraz muzeo-sensoria po przedstawianie postaci historycznych w taki sposób, jak celebrytów.

⁹⁰ Janiczak trzymała Gdynską Nagrodę Dramaturgiczną 2016 (w Starym Teatrze w reżyserii Wiktora Rubina w 2015; dla Teatroteki – w reżyserii Darii Kopiec).

⁹¹ D. Wodecka, C. Łazarewicz, *Rita Gorgon, bohaterka najgłośniejszego procesu II RP. „Nie dość, że była kobietą, to jeszcze cudzoziemką, służącą i konkubiną”*, Wysokieobcasy.pl, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23131487,rita-gorgonowa-lady-makbet-ii-rp.html> [dostęp: 19.06.2019].

⁹² C. Łazarewicz, *Koronkowa robota*, s. 203.

⁹³ J. Janiczak, *Sprawa Gorgonowej*, <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2016/04/Sprawa-Gorgonowej-Jolanta-Janiczak.pdf> [dostęp: 19.06.2019].

⁹⁴ Informacje o spektaklu ze strony internetowej Teatru Collegium Nobilium (*Sprawa Rity G.*, <https://tcn.at.edu.pl/spektakl/sprawa-rity-g/>, [dostęp: 19.06.2019]).

a przypomnijmy, że dawniej uznawano tę odmianę gatunkową za reportaż pośredni⁹⁵, domagając się jednak zaistnienia kryteriów nowości i aktualności. Te warunki zostały w reportażach Łazarewicza spełnione. Impulsem do zajęcia się sprawą Gorgonowej była próba rehabilitacji matki podjęta przez Ewę Ilić, jej starszą córkę. „Kiedy kilka lat temu córka Rity [...] ogłosiła, że będzie domagać się rehabilitacji napisały o tym wszystkie gazety i portale internetowe. Czulem, że to ludzi wciąż interesuje⁹⁶” – wyjaśniał Łazarewicz w jednym z wywiadów. Pojechał do Trzebiatowa, żeby przeprowadzić wywiad dla portalu internetowego (o czym wspomina w prologu do książki), a z rozmowy wyklął się pomysł na reportaż. Za późno, by z całą pewnością ustalić, kto zabił, ale reporterowi udało się przynajmniej odkryć, co mogło się dzieć z piękną Ritą po wojnie.

Sprawa Mazurkiewicza była ciekawa nie tylko z powodu skali (ofiara „eleganckiego mordercy” padło kilkanaście osób, a вина „mordercy z kwiatkiem” nie ulegała nigdy wątpliwości). Research ukierunkowany został na odpowiedzenie na pytanie, czy Mazurkiewicz faktycznie współpracował z UB. Reporter poszedł tu śladem Krzysztofa Kąkolewskiego, domyślającego się, że „Mazurkiewicz mógł być jednym z agentów gestapo, którego po wojnie przewerbowała na swoją stronę NKWD⁹⁷”. Podejmując porzucony przez poprzednika temat, Łazarewicz wpisał się w trend rewizjonistyczny reportażu historycznych, skupiając się na tym, czego sprawozdawcy sądowi w tamtych latach napisać nie mogli. Na przykład cytowany w książce Marek Hłasko, który wspomina w *Pięknych dwudziestoletnich*:

Mazurkiewicz był szpiclem i prowokatorem UB i świadkowie bali się otworzyć mordę na procesie. Wszyscy wiedzieli, że pan Władzio jest mordercą, ale wszyscy myśleli, że wykonuje wyroki swych mocodawców z UB. Trzeba pamiętać, że proces Mazurkiewicza toczył się przed Październikiem.

Niestety, potwierdzenia tej tezy w archiwach IPN Łazarewicz nie znalazł⁹⁸.

Piotr Mitzner, przewodniczący jury Nagrody Kapuścińskiego, uzasadniał niedawno na łamach „Dużego Formatu” popularność reportażu historycznego:

⁹⁵ Takiego określenia używa Jan Paclawski w cytowanej już książce *O reportażu i reportażystach*, s. 109.

⁹⁶ M. Zaremba, Cezary Łazarewicz: „Sprawa Gorgonowej to była opera mydlana rozgrywająca się na oczach przedwojennej Polski”, <https://histmag.org/Cezary-Lazarewicz-Sprawa-Gorgonowej-to-byla-opera-mydlana-rozgrywajaca-sie-na-oczach-przedwojennej-Polski-16660> [dostęp: 06.06.2018].

⁹⁷ C. Łazarewicz, *Koronkowa robota*, s. 214.

⁹⁸ Tenże, *Elegancki morderca*, s. 202. Nowością w sprawie było dotarcie do notatek obrońcy mordercy, mecenasa Zygmunta Hofmoka-Ostrowskiego, które zostały odtajnione dopiero dziesięć lat po śmierci autora.

[...] myślę, że można tu wręcz mówić o pewnej tendencji. W zasadzie każda z finałowych książek do tego podgatunku przynależy. I każda z nich próbuje walczyć z mitami, fałszerstwami, półprawdami. Wróciliśmy do czasów, w których mity znów odgrywają bardzo ważną rolę, nierzadko scalając pewne grupy społeczne. Nieważne, że mogą być zapożyczone od sąsiada, którego nie znosimy, że w żaden sposób nie są odkrywcze – tam, gdzie pęka jakaś opowieść, narracja, trzeba ją natychmiast wypełnić mitem. A te nasze finałowe książki idą pod prąd, walczą z tym, co różne zbiorowości sobie dziś wyobrażają⁹⁹.

Nowe światło padło na sprawę Przemyka, ale bynajmniej nie dlatego, że Łazarewiczowi udało się dotrzeć do niepublikowanych dotąd dokumentów (otrzymane od córki Wiktora Woroszyńskiego dziennik ojca pomógł odtworzyć klimat tamtych czasów). Choć Łazarewicz wyznał, że miał problemy z wydaniem książki, bo „lata 80. nikogo nie interesują”, w wywiadzie udzielonym Magdzie Jethon mówił już:

Pisząc tę książkę, jeszcze przed „dobrą zmianą”, byłem pewien, że piszę książkę historyczną. [...] Dziś jak patrzę na propagandę, na to, co się dzieje z mediami publicznymi, to widzę, że PiS wchodzi na te same tory. Okazuje się, że to są takie same mechanizmy. [...] Ludzie szukają analogii z tym, co jest dzisiaj. Dostałem mnóstwo maili z pytaniem: czy sprawa Przemyka wydaje mi się podobna do sprawy Stachowiaka z Wrocławia¹⁰⁰.

Jak widać, aktualizacja tematu dokonuje się po stronie odbiorcy. „Ta książka może też być przestrożą przed sytuacją, w której wymiar sprawiedliwości traci niezależność i staje się instrumentem politycznej władzy” – mówił Tomasz Fijałkowski z jury Nagrody Literackiej Nike. Opowieścią o współczesnej Polsce ma być również *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia* (2019). Głównym bohaterem jest tym razem „sympatyczny morderca”, nacjonalista, Polak mieszkający w RPA. W 1993 roku Waluś zastrzelił lidera partii komunistycznej Chrisa Haniego, uważanego za poważnego konkurenta do fotela prezydenckiego w przypadku zniesienia segregacji rasowej. Został namówiony przez działacza Partii Konserwatywnej, chcącego utrzymać w RPA apartheid. Przez młodych polskich narodowców nazywany jest „ostatnim żołnierzem wyklętym”. Łazarewicz sygnalizuje odbiorcy tryb lektury następująco:

Niech nas nie zmyli, że rzecz się dzieje dziesięć tysięcy kilometrów stąd, na innej półkuli, w egzotycznym świecie. To też opowieść o współczesnej Polsce, o tym, jak

⁹⁹ P. Mitzner, M. Nogaś, *W reportażu drażnią mnie...*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,23376254,piotr-mitzner-w-reportazu-draznia-mnie-klisze-epatowanie.html> [dostęp: 5.12.2019].

¹⁰⁰ M. Jethon, *Cezary Łazarewicz: Nie trzeba dużo, żeby człowiek się zeświinił*, <https://koduj24.pl/cezary-lazarewicz-nie-trzeba-duzo-zeby-czlowiek-sie-zeswinil/> [dostęp: 5.12.2019].

dzieli się ludzi i wykorzystuje ich łatwowierność. O tym, że łatwo rozbudzić gniew i nienawiść, a trudniej nad nimi zapanować¹⁰¹.

Przeanalizowane pod kątem poetyki normatywnej Wolfe'a i wzorca gatunkowego Capote'a, książkowe reportaże Łazarewiczka wykazują wiele podobieństw. Zauważalne jest przede wszystkim stosowanie chwytu „scena po scenie”. Plastyczność obrazków uwidacznia się zwłaszcza w inicjalnych fragmentach. *Elegancki morderca* rozpoczyna się od anegdoty – Stanisław Łopuszański, pierwsza ofiara Mazurkiewicza, z bólem głowy zgłasza się do szpitala. Prześwietlenie wykazuje, że w potylicy pacjenta tkwi pocisk pistoletowy. W pierwszym akapicie autor rekonstruuje uczucia ofiary: „Przed oczami wirują mu ciemne plamy. Czuje, jak jego mózg pulsuje i rozsadza czaszkę. Tak od samego rana. Nie pomagają przeciwbólowe tabletki z krzyżykiem, napary, inhalacje ani zimne kompresy”¹⁰².

Żeby nie było śladów inicjuje rzut oka na sytuację tuż przed dramatycznymi wydarzeniami. Łazarewicz posługuje się, jak beznamiętny rejestrator, chwytem oka kamery:

Na łóżku leży chłopiec zawinięty w śpiwór. To w zasadzie nawet nie łóżko, tylko piankowy materac rozłożony na podłodze i przykryty grubym kocem. Chodzą po nim dwa rude koty: Sabina i Róża. Przy legowisku śpi zwinięty w kłębek kundel, trochę przypominający szpica. To Gaś.

Przez okno wpadają poranne promyki wiosennego słońca. Jest ciepło i sucho.

W pokoju stoi pianino (prezent od ojca), oparta o ścianę gitara, biurko zarzucone książkami i okładkami płyt¹⁰³.

Łazarewicz opisuje pokój Przemyka – zrekonstruowany na podstawie uważnego przeglądania zdjęć, czytania wspomnień, może i rozmów z osobami zaprzyjaźnionymi z Sadowską i jej synem – tak, by czytelnik z łatwością mógł sobie to mieszkanie wyobrazić. Co więcej, tworzy iluzję, jakby w tym pokoju był. Cytuje nawet wiersz Wojaczka, „wykaligrafowany zieloną kredką” nad pianinem na ścianie¹⁰⁴. Za pomocą środków językowych buduje dioramę, modelarską makietę. Ta technika kojarzy się z *The Nutshell Studies of Unexplained Death* – miniaturowymi

¹⁰¹ C. Łazarewicz, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*, Katowice 2019, s. 7–8.

¹⁰² Tenże, *Elegancki morderca*, s. 7.

¹⁰³ Tenże, *Żeby nie było śladów*, s. 13.

¹⁰⁴ I przykład drugi, już z fragmentu dotyczącego procesu: „W czarnej todze z czerwonym żabotem, krokiem kawalerzysty, wczesnym wtorkowym rankiem do sali rozpraw wypełnionej po brzegi kamerami, reflektorami, mikrofonami radiowymi wchodzi przysadzista tleniona blondyna – prokurator wojewódzka Wiesława Bardon, zwana Bardonową” (tamże, s. 266).

scenami zbrodni rekonstruowanymi przez Frances Glessner Lee w latach 40. XX wieku w formie domków dla lalek¹⁰⁵.

Jeszcze odważniej, bo od rekonstrukcji snu, rozpoczyna się *Koronkowa robota* (2018). Czytelnik wrzucony zostaje *in medias res*, w sam środek zdarzeń (podkreślmy – fikcjonalnych):

Wyłonił się z mroku i leci wprost na niego. Jest mały i bardzo kolorowy. Zmącony umysł podpowiada inżynierowi, że to koliber. Widział podobnego w książce. Być może w encyklopedii u Trzaski, Everta i Michalskiego? Miał turkusowe piórka, pomarańczowy dziób i mały czarny ogonek.

Tylko skąd się wziął w Galicji, u podnóża Karpat, w środku śnieżnej, mroźnej zimy? Nawet on – inżynier architekt – wie, że kolibry żyją w tropikalnych lasach Ameryki Południowej. Zastanawia się nad tym i patrzy na swoją wielką, pomarszczoną dłoń, z której ptak zabiera ziarenko, podfruwa do jego ust i próbuje mu je wcisnąć pod siwiejący wąs. I wtedy jego turkusowe piórka zmieniają się w szare, dziób się zakrzywia, zaostwiają się pazury, puchnie głowa i korpus. Już nie jest kolibrem, ale sępem. Jego bure skrzydła są tak wielkie, że zasłaniają niebo. Wbija ostre szpony w pierś inżyniera, a zakrzywionym dziobem próbuje rozpruć aortę. Nim tryśnie z niej krew, do snu wdziera się krzyk czternastoletniego chłopca¹⁰⁶.

Z przeglądu bibliografii można się domyślić, że barwny opis snu powstał na bazie zapisków Zaremby; Łazarewicz podaje w spisie źródeł wydany w formie książkowej pamiętnik *Spowiedź ojca zamordowanej Lusi*. W tekście reportażu tego nie zaznaczono.

Zbudowana za pomocą detali plastyka opisu zbliża poetykę reportażu kryminalnych Łazarewicza do protorealistycznych szkiców, ale pełni nie tylko funkcję literacką. Przesycenie szczegółem, które można nazwać redundancją faktograficzną, służy podtrzymaniu paktu faktograficznego. Na przykład relacjonując proces Przemyska, Łazarewicz pisze: „Gdy prokurator Bardonowa rozpoczyna po południu swą oskarżycielską mowę, kierują się na nią wszystkie obecne w sali 244 obiektywy i mikrofony”¹⁰⁷. W powieści taka drobiazgowość nie byłaby konieczna, tu zaświadcza o kompletności researchu – ale też nakłada na autora obowiązek odwołania do źródeł, jeśli nie w metatekście (wydane przez Czarne reportaże Łazarewicza mają przypisy źródłowe¹⁰⁸), to w wywiadach.

¹⁰⁵ O walorach nie tylko edukacyjnych (szkolenie detektywów jak oceniać dowody w miejscu zbrodni), też artystycznych.

¹⁰⁶ C. Łazarewicz, *Koronkowa robota*, s. 11.

¹⁰⁷ Tamże, s. 266.

¹⁰⁸ Nieobligatoryjne w reportażu, który nie jest przecież pracą naukową. Zaświadczają, że np. wplecione w narrację dialogi nie są wytworem wyobraźni. Z dokumentacji czytelnik dowiaduje się, które wypowiedzi pochodzą z których protokołów, a które fragmenty – z listu Sadowskiej.



Il. 14. Frances Glessner Lee, *Nutshell Studies of Unexplained Death*

Fot. Lorie Shaull



Pisząc *Żeby nie było śladów*, autor czerpał m.in. z dziennika Wiktora Woroszyńskiego, który udostępniła mu córka pisarza. W jednym z wywiadów opowiadał:

Dla mnie te skrupulatne zapiski były bardzo cenne, pomagały wejść w atmosferę stanu wojennego, kiedy to wszystko się dzieje, oddać klimat tego systemu. Są tam np. opisy przesłuchań prowadzonych przez jedną z najbardziej nienawidzonych postaci w Warszawie, prokurator Annę Detko-Jackowską. Drobne szczegóły dotyczące jej strojów, dekolty, makijażu – pozornie bez znaczenia, ale to dzięki tym realiom książka nabiera wiarygodności, przestaje być tylko suchym zapisem faktów¹⁰⁹.

Capote nazywał tę technikę „destylacją rzeczywistości”¹¹⁰.

Kopalnią wiedzy o detalach były akta. Na pytanie, czy dałoby się napisać tę książkę bez tomów akt z IPN i prokuratury, Łazarewicz odpowiedział: „Nie, możliwe, pamięć ludzka jest zbyt dziurawa”. I dodał: „IPN, jak odkurzacz, zasysał wszystko – i pierdoły, i cuda”. Szczęście miał również w przypadku sprawy Gorgonowej. Tu pomocą służą skupiający się na szczególe dziennikarze:

Ważne jest wszystko: w co jest ubrana, jak uczesana, czy idzie pewnie, czy się uśmiecha, jak siada, gdzie patrzy. Te szczegóły można każdego dnia znaleźć w gazetach. Stąd wiadomo, że drugiego dnia rozprawy, we wtorek 26 kwietnia 1932 roku, ma znów selskinowe futro, wypieki na policzkach i na salę rozpraw wkracza pewnym, równym krokiem¹¹¹.

Z trzech analizowanych reportaży książkowych Łazarewicza najbardziej przemyślaną kompozycję ma *Żeby nie było śladów*. Podobnie jak w *Z zimną krwią* Capote’a, jej dominantą jest paralelizm, przeplatanie dwóch planów – w jednym prezentowana jest właściwa akcja i mechanizm działania władzy, w drugim autor skupia się na pojedynczym człowieku i jego dramatach. Łazarewicz relacjonuje wydarzenia miesiąc po miesiącu – od 12 maja 1983 roku, dnia, w którym syn opozycyjnej poetki Barbary Sadowskiej zostaje pobity, aż po 16 lipca 1984 roku – procesu, w którym zostają uniewinnieni zomowcy Ireneusz Kościuk i Arkadiusz Denkiewicz. Prezentacja sceniczna i rezygnacja z manifestowania dystansu czasowego sprawia, że – mimo eksponowania dat – czytelnik ma wrażenie uczestniczenia w wydarzeniach. Rekonstrukcję piętnastu miesięcy zmagających prowadzących

¹⁰⁹ H. Orzechowski, *Bili tak „by nie było śladów”. A jednak o zabójstwie Grzegorza Przemyka dowiedział się świat*, <http://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/cezary-lazarewicz-zeby-nie-bylo-sladow-sprawa-grzegorza-przemyka-wywiad,artykuly,416872,1.html> [dostęp: 9.08.2019].

¹¹⁰ „All art is composed of selected detail, either imaginary or, as in *In Cold Blood*, a distillation of reality” (R.F. Voss, *Truman Capote and the Legacy of „In Cold Blood”*, s. 800).

¹¹¹ C. Łazarewicz, *Koronkowa robota*, s. 75.

do zatuszowania udziału milicji w zdarzeniu Łazarewicz przeplata fragmentami przybliżającymi *dramatis personae*, z naciskiem na tych, których można uznać za poszkodowanych przez system. Oprócz Barbary Sadowskiej, matki Przemyska, są to Cezary F., główny – i niezłomny – świadek, przyjaciele zabitego maturzysty, oraz działający w jego sprawie jego adwokat. Miniportrety osób, z którymi Łazarewiczowi udało się po latach spotkać i porozmawiać, przedstawione zostały w formie monologów, co podkreśla ich dokumentalny charakter.

W historycznych reportażach kryminalnych Łazarewicz wyraźnie widać negocjowanie gatunku, rozpiętego pomiędzy dziennikarstwem a literackością. Na reportażowe rusztowanie (redundancja faktograficzna, ekspozycja „ja” tożsamego z autorem) nakłada powieściową fasadę. „Rola reportażu zawsze było informowanie [...]. Trzeba jednak pamiętać, że w czasach powszechnego dostępu do internetu, kiedy informacje na temat światowych wydarzeń mamy w swoim telefonie, znaczenie informacyjnej warstwy reportażu książkowego się zmienia”¹¹² – zauważył celnie Rafał Hetman. Starając się ukształtować tekst tak, by czytało się go jak powieść, dba o podtrzymanie paktu faktograficznego. Wyraźnie widać to zwłaszcza w reportażach opublikowanych przez Czarne, *Żeby nie było śladów* i *Koronkowa robota*, które podzielone zostały na dwie części. Te drugie są już zdecydowanie reporterskie, autor skupia się w nich na odsłanianiu kulis zbierania materiału i akcentuje, czego nowego udało mu się dowiedzieć w sprawie (np. w książce o Przemysku Łazarewicz ustala, co się dzieje z odpowiedzialnym za śmierć maturzysty zomowcem – Ireneusz Kościuk przeprowadził się do Włoch, reporter ogląda go na zdjęciach zamieszczonych na facebookowym profilu żony: „Nie jest zbyt podobny do tego człowieka, którego znam ze zdjęć w sali sądowej. Tam zawsze był zasępiony, bez uśmiechu, z szarymi oczami bez wyrazu. Tu na każdej fotografii się śmieje. Być może dlatego, że na żadnej ławie oskarżonych już nie usiądzie”¹¹³). W *Koronkowej robocie* rekonstruktor – nie kryminolog-detektyw, tylko poszukujący reporter śledczy – ujawnia się, by pochwalić się trudami researchu; jeden z podrozdziałów zatytułowany został: *Szukam jej po omacku*. Rekonstrukcja ma tu dwa znaczenia i jest strategią nie tylko reporterską (próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, „jak było naprawdę”), lecz również artystyczną (od-twarzanie jako rearanżacja elementów wydestylowanych – jak to ujął Capote – z rzeczywistości). Wspólne z capote’owskim wariantem *true crime novel* jest też dążenie do uniwersalizacji, „wyjścia ponad konkretny czas i miejsce”¹¹⁴. *Koronkowa*

¹¹² R. Hetman, *Co drażni w reportażu wydawanym w Polsce*, <https://czytamrecenzuje.pl/1378/co-drazni-w-reportazu-wydawanym-w-polsce> [dostęp: 5.12.2019].

¹¹³ C. Łazarewicz, *Żeby nie było śladów*, s. 307.

¹¹⁴ M. Nogaś, Piotr Mitzner: *W reportażu drażnią mnie klisze, epatowanie, efekciarstwo. Rozmowa z przewodniczącym jury Nagrody Kapuścińskiego*, <https://wyborcza.pl/duzy-format/7,127290,23376254,piotr-mitzner-w-reportazu-draznia-mnie-klisze-epatowanie.html> [dostęp: 5.07.2019].

robota, w interpretacji autora, „[t]o jest opowieść o Polsce przedwojennej, plotce, instynktach stadnych i o dziedziczeniu zbrodni”¹¹⁵. Sprawa Przemyka

[t]o jest reportaż o kłamstwie. O tym, jak mając we władaniu prasę, radio, telewizję, służby prasowe, można odwracać kota ogonem, zamiatać niewygodne sprawy pod dywan i zacierać wszystkie ślady. Gdy oddawałem „Żeby nie było śladów” do redakcji w 2015 r., wydawało mi się, że jedynie odtworzyłem historię, opowiedziałem, o czymś, co już przeminęło. Ale szybko zrozumiałem, że niekoniecznie...¹¹⁶

Formą pośrednią pomiędzy powieścią inspirowaną faktami (seria Sekielskiego) a upowieściowionymi reportażami Łazarewicza są *true crime novels* Przemysław Semczuka, dziennikarza współpracującego m.in. z „Newsweekiem” i „Wprost”. Semczuk jest autorem *Wampira z Zagłębia* – książki o Zdzisławie Marchwickim¹¹⁷ – i *Kryptonimu „Frankenstein”* – historii Joachima Knychala, którego media nazwały „śląskim Frankensteinem”, seryjnego mordercy działającego na Śląsku na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Książkę o Knychale rozpoczyna metatekst o charakterze doprecyzowania gatunkowego (zawarcie paktu faktograficznego): „Jest to fabularyzowana opowieść osnuta na faktach. Imiona i nazwiska znacznej części bohaterów książki zostały zmienione ze względu na ich prawo do prywatności”. We wstępie Semczuk wyjaśnia:

Często słyszę głosy, że książka dokumentalna jest trudna i ludzie boją się tego gatunku, że wolą zmyślane historie kryminalne, opisane w łatwiejszej w czytaniu formie fabularnej. I dlatego właśnie zdecydowałem się na taką formę książki dokumentalnej, która bardziej jednak przypomina powieść. Oczywiście dialogi i część opisów to moja kreacja literacka, ale oparta na faktach¹¹⁸.

Semczukowi przyświeca cel prymarnie dziennikarski – rewizjonistyczny. Autor chce ustalić, czy Knychala był zabójcą, czy też jego proces był pokazowy; po wnikliwym – jak można wnosić z lektury – przeglądzie wszystkich dokumentów dochodzi do wniosku, że Marchwiccy padli ofiarą systemu (cytat z rozmowy telefonicznej ze Stefanem Tokarzem: „Gdyby jakiś komputer mógł wytypować

¹¹⁵ M. Zaremba, Cezary Łazarewicz: „Sprawa Gorgonowej to była opera mydlana rozgrywająca się na oczach przedwojennej Polski”. Winę po matce odziedziczy urodzona w więzieniu córka Ewa, na którą w sierocińcu wołano „Gorgonicha”.

¹¹⁶ M. Nogaś, Nike 2017. Cezary Łazarewicz: Po zabójstwie Przemyka władza oczerniała sanitariuszy, dziś prowadzi kampanię przeciw sędziom. Mechanizm jest ten sam, <http://wyborcza.pl/7,75517,22457600,nike-2017-cezary-lazarewicz-po-zabojstwie-przemyka-wladza.html> [dostęp: 5.07.2019].

¹¹⁷ P. Semczuk, *Wampir z Zagłębia*, Kraków 2016.

¹¹⁸ Tenże, *Kryptonim „Frankenstein”*, Kraków 2017, loc. 93.

sprawcę, to dzisiaj nie mielibyśmy przestępstw. To była bajka na potrzeby propagandy. Gazety o tym pisały, aby ludzie wierzyli, że jak milicja chce, to każdego znajdzie"). Autor uznaje za konieczne zaznaczenie interpretacji materiału, na marginesie przygody z tekstem:

Czytając akta sprawy, publikacje prasowe, relacje świadków, a nawet zeznania samego Marchwickiego, wielokrotnie wątpiłem. Raz byłem przekonany o jego winie, by już po chwili uznać go za niewinnego. Nie udało mi się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy Zdzisław był Wampirem. Mam jednak na ten temat własne zdanie¹¹⁹.

Kryptonim „*Frankenstein*” zbudowany jest metodą montażu (fragmenty dokumentów, cytaty z odniesieniem do źródła przeplatają się z zastosowaniem mowy niezależnej). Podobnie jak w powieściach Łazarewicza, rozpoczyna go scenka:

Wysoki mężczyzna w eleganckim czarnym garniturze przeciskał się pomiędzy podróżnymi stojącymi na korytarzu. W końcu dotarł do przedziału, w którym było jedno wolne miejsce. „To tu!” – upewnił się, sprawdzając numer na drzwiach. Skinął głową do pozostałych podróżnych, przepaszając za potrącanie nóg siedzących, po czym usiadł przy oknie. Przez chwilę szukał czegoś w czarnej skórzanej teczce, którą postawił na kolanach. Wreszcie wyjął z niej i położył na stoliku książkę, egzemplarz „Trybuny Ludu”, termos i zawiniętą w papier śniadaniową kanapkę. Potem wstał i umieścił teczkę na półce na bagaż podręczny. Siedząca naprzeciwko dziewczynka nie odrywała od niego wzroku.

– Pan też do Krakowa? – zapytała, uśmiechając się i patrząc mu prosto w oczy¹²⁰.

Przyjęta przez Semczuka w *Kryptonimie „Frankenstein”* forma jest kompromisem – po stronie faktograficzności stoją formuły inicjalne rozdziałów (miejsce i data), autotematyczne wstawki odautorskie, a także obecność wykazu źródeł (np. pretekstem do zacytowania fragmentu z prasy jest scena, w której bohater czyta gazetę, ale po wyróżnionym typograficznie cytacie znajduje się odnośnik kierujący czytelnika do źródła). Rozdziały powieściowe przeplatane są takimi, w których narrator jest tożsamy z autorem – to reporter prowadzący śledztwo, np. docierający do akt (reporterskie „ja”). Zakończenie również jest reportażowe, nie powieściowe. Semczuk stawia w nim pytanie: dlaczego? (uważa, że Knychala był chory psychicznie); podkreśla dokładność researchu (w przeciwieństwie do poprzedników praca nad tekstem nie ograniczała się do przeglądu internetu – autor udowadnia, że żaden z reporterów, którzy

¹¹⁹ Tamże, loc. 3820.

¹²⁰ Tamże, loc. 105.

zajmowali się sprawą Knychaly, nie zaglądali do akt). *Tak będzie prościej* to natomiast powieść oparta „na faktach” – autor porzuca formułę reportażową, ale podkreśla faktograficzny punkt wyjścia (aneksem jest artykuł opublikowany przez autora w prasie).

Serię wydawniczą Prawdziwe zbrodnie zainicjowało też wydawnictwo Agora, związane z „Gazetą Wyborczą” i nastawione na promowanie jej dziennikarzy próbujących swoich sił w obszerniejszych formach niż wiadomość prasowa czy gazetowy reportaż. Pierwsze publikacje w serii to książki Piotra Głuchowskiego, autora m.in. wspomnianych już w tej książce biografii śledczych Tadeusza Rydzika (*Imperator* – wspólnie z Jackiem Hołubem) i pralata Jankowskiego (*Uzurpator* – z Bożeną Aksamit). Zarówno *Zatoka świń* (napisana z Aksamit), jak i *Tabloid. Śmierć w tytule* (z Marcinem Kowalskim; faktograficznym punktem wyjścia było zabójstwo Krzysztofa Mrugały, właściciela kantoru z Buska-Zdroju) promowane były przez wydawnictwo jako kryminały *non fiction*. W obu książkach podstawą do zawarcia paktu referencjalnego są odautorskie wstępy.

W metatekście otwierającym *Tabloid* autorzy wyjaśniają, że będzie to nie tylko „rekonstrukcj[a] niewyjaśnionej zbrodni”¹²¹, ale też m.in. opowieść o mocy tabloidów oraz „najnowsze dzieje Polski”¹²² (rozbudowane tło historii rodzinnej tworzy opis bazarowych lat 90.). Te wskazówki dla odbiorcy mają nie tyle ułatwić zgodną z autorskimi intencjami interpretację, przede wszystkim są sygnałem nobilitacji – *Tabloid* to nie tylko reportaż kryminalny, lecz także – jak solidna powieść obyczajowa – fabuła osadzona w kontekście społecznym i z wyraźnie postawionym problemem. Zgodnie z tytułem, tematem wiodącym jest mechanizm skazywania przez tytułowe tabloidy. Dlatego autorzy przybliżają czytelnikowi również historię rywalizacji pomiędzy „Super Expressem” a „Faktem” i przedstawiają profile pism.

Bez względu na to, jak bardzo dziwna wyda się czytelnikom część opisanych tutaj zajęć, niniejsza książka nie jest fikcją. Przedstawione wydarzenia są faktami. Przytaczane rozmowy zostały nam zrelacjonowane przez tych, którzy je słyszeli. Cytaty pochodzą z ust bohaterów i bohaterek, z listów, pamiętników, prasy, akt śledztwa i stenogramów trzech kolejnych procesów¹²³

– zaznaczają autorzy.

Zatokę świń kończy natomiast wyjaśnienie, że „historia oparta jest na faktach, co znaczy, że **osiowe zdarzenia** [podkr. – I.A.-B.] są autentyczne. Wiele szczegółów zmieniliśmy jednak i poprzestawialiśmy, aby odsłonić tajemnice w odpo-

¹²¹ P. Głuchowski, M. Kowalski, *Tabloid. Śmierć w tytule*, Warszawa 2015, loc. 46.

¹²² Tamże, loc. 48.

¹²³ Tamże, loc. 52 i nast.

wiedniej kolejności. Wymyśliłmy też nowe imiona skrzywdzonym dziewczynkom. Poza Anaid, która stała się symbolem tej sprawy”¹²⁴.

Wbrew zapowiedziom to *Tabloid* jest bardziej literacki; można nawet powiedzieć, że autorzy realizują model Capote’a. Inicjalna scena zabójstwa napisana jest w taki sposób, by czytelnik miał wrażenie wręcz uczestniczenia w niej, z perspektywy osoby, która za chwilę umrze. Efekt zostaje wzmocniony przez zastosowanie zabiegu fokalizacji. Zacytuję fragment:

Tylko jeden z nich ma na głowie kominiarkę. Dwaj pozostali zasłaniają usta chustkami. A może to wysoko podciągnięte golfy? [...]. Najniższy z trójki napastników, ten w kominiarce, stanął pomiędzy autem a ścieżką, która prowadzi do drzwi rozłożystej willi. Głupio tak dać się zaskoczyć pięć metrów od własnego domu, w którym czeka na niego „Kleopatra”. Ale jeszcze nie przychodzi mu do głowy, że wszystko stracone.

Chcą kasy? OK, można pogadać¹²⁵.

Scena śmierci przedstawiona zostaje następująco:

Usiłuje jeszcze się wyprostować i nabrać powietrza, by krzyknąć. Tyle że to, co wciąga w głąb gardła, to nie powietrze, lecz krew. Czas stoi w miejscu, nie ma dołu ani góry, a mózg – jak wirujący bąk – wyrzuca pod powieki kolejne obrazy¹²⁶.

Nie ma wątpliwości, że to tylko hipoteza. Efektem wzmacniającym reportażowość są natomiast takie formułki, jak „powie potem”, „opowie nam po latach”, „wspomni po latach” – z jednej strony cecha narratora auktorialnego (dysponowanie większą wiedzą, niż ma ją czytelnik), z drugiej – manifestacja reporterskiego „ja”, wzmacniającego pakt faktograficzny/referencjalny.

*

Zgromadzony materiał pozwala na wyróżnienie **dwóch modeli powieści o prawdziwej zbrodni** – prymarnie **literackiej** i prymarnie **dziennikarskiej**. W pierwszej wyjściowy materiał faktograficzny traktowany jest jako fabularny półprodukt. W książkach z serii Na F/Aktach zaczerpnięte z akt fakty poddawane są daleko idącej obróbce. Teksty tracą status dokumentu nie tylko przez kontaminowanie faktu z fikcją, ale również dzięki wykorzystywaniu skonwencjonalizowanych literackich wzorców gatunkowych (mimetyzm formalny *Preparatora* Klimko-Dobrzanieckiego miał, jak sądzę, złagodzić ten efekt) i rezygnacji

¹²⁴ P. Głuchowski, B. Aksamit, *Zatoka świń*, Warszawa 2016, loc. 3441 i nast.

¹²⁵ P. Głuchowski, M. Kowalski, *Tabloid*, loc. 59–66.

¹²⁶ Tamże, loc. 78–79.

z redundancji faktograficznej. W odmianie dziennikarskiej dominuje natomiast intencja reporterska, a zaangażowanie autora w zdobywanie informacji i pozyskiwanie nowych danych jest podkreślane. Różnicę pomiędzy tymi dwoma modelami można wychwycić również w książce Phyllis Frus wprowadzającej obok *nonfictional novels* (*true-life novels*) sformułowanie „pisanie na tematy medialne” (*writing about newsworthy subjects*)¹²⁷.

¹²⁷ P. Frus, *The Politics and Poetics...*, s. ix.

REPORTAŻ WCIELENIOWY

Zwrot performatywny, który dokonał się w humanistyce¹, może się przysłużyć również badaniu tekstów dziennikarskich. Metafora aktu i pojęcie sprawczości odnoszą się przecież w ogólności do takich oczywistych operacji, jak wpływanie za pomocą tekstów na rzeczywistość (*doing by reporting*), ustalanie porządku dnia (*agenda setting*) czy inscenizowanie wydarzeń (rekonstrukcja). Zawężając problem, można mówić o dziennikarstwie performatywnym i parateatralnych działaniach reporterskich (Abbie Hoffman nazwał działalność Güntera Wallraffa „teatrem partyzanckim” – *guerilla theatre*). Istnieje nawet określenie *role-reporting*, które nasuwa skojarzenie z fabularnymi grammi typu RPG. Reportaże wcieleniowe, którym zamierzam się przyjrzeć w tym rozdziale, można traktować jako dokumenty autoetnograficzne, choć prymat doświadczenia bywa oceniany pejoratywnie – o tego typu tekstach pisze się jako o reporterskiej turystyce², wskazuje się na koncentrację na ego autora, wreszcie – zarzuca się reporterom kłamstwo, oszustwo (w USA powstało określenie „oszust rasowy” – *race faker*). Tematyzowanie awanturnicznych metamorfoz przybliża je do popularnych reality shows typu *extreme makeover*³ (zmiana nie do poznania).

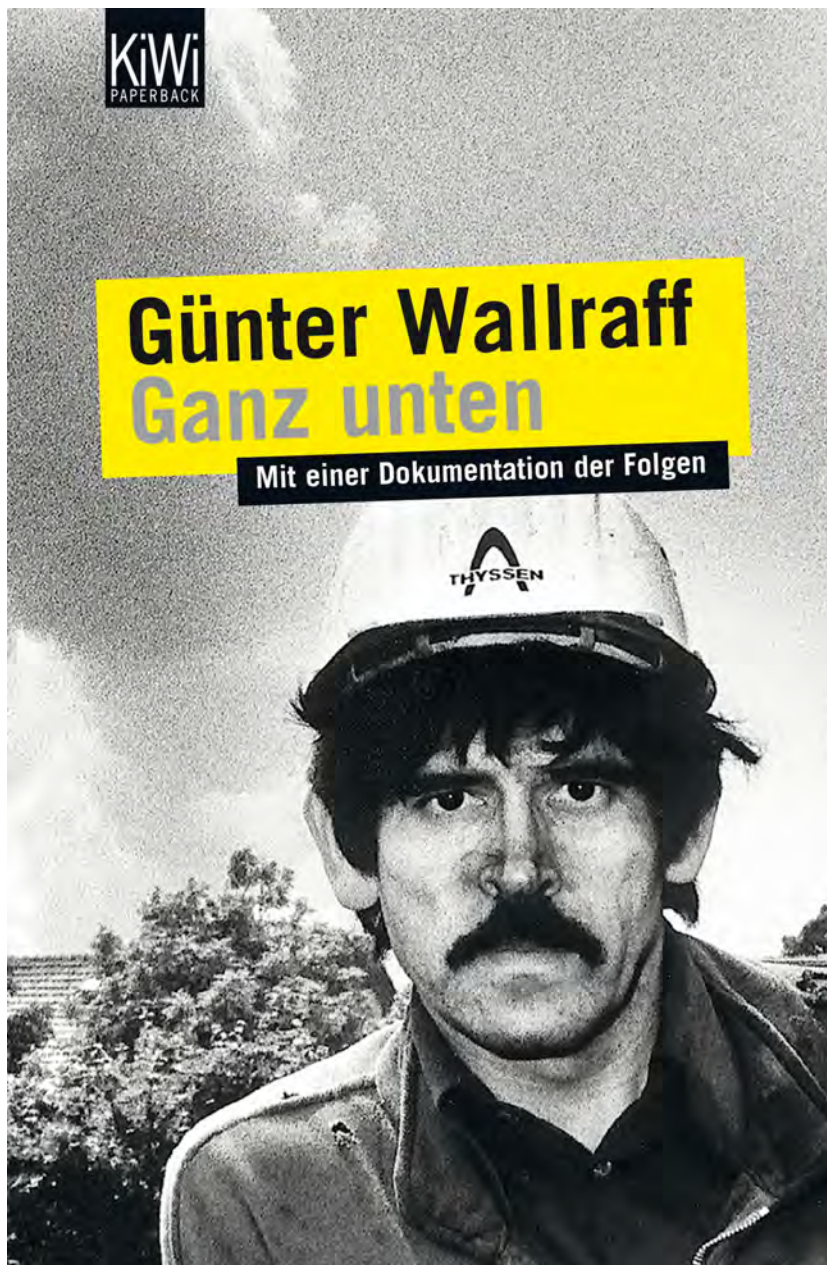
Reportaż wcieleniowy to fabularyzowany tekst dziennikarsko-literacki, którego autor udaje kogoś, kim nie jest, albo zataja informacje o swojej profesji i celu przeprowadzania researchu, działając jak szpieg czy agent pod przykrywką. To wariant dziennikarstwa uczestniczącego (*immersion journalism*), którego celem jest infiltracja danego środowiska (np. zawodowego, politycznego) w celu

¹ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

² Zob. E. Eide, *‘Being the Other’ – or Tourist in her Reality? Reporters’ and Writers’ Attempts at Cross-Identification*, „Social Identities” 2007, vol. 13, no. 1, s. 3–17). Reporter wcieleniowy został przedstawiony w tym tekście jako turysta, który wkracza w życie Innych, by zaprezentować własne awanturniczne przygody.

³ Tego typu *reality shows* jest mnóstwo. Alisha Gaines w książce *Black for a Day* opisuje na przykład program telewizyjny *Black/White*, w którym biała i czarna rodzina zamieniają się życiami. O programie telewizyjnym tego typu, w którym chodzi o zmianę płci, wspomina też Norah Vincent w analizowanej w tym rozdziale książce reporterskiej *Self-Made Man: One Woman’s Year Disguised as a Man*. Książka opublikowana została w Polsce w tłumaczeniu Jacka Koniecznego (*Mężczyzna od podstaw. Podróż pewnej kobiety do świata mężczyzn tam i z powrotem*, Kraków 2006). Korzystam z wersji oryginalnej.

przekazania informacji niedostępnych doświadczeniu czytelnika lub wskazaniu nieprawidłowości związanych np. z warunkami pracy czy funkcjonowaniem opieki społecznej.



Il. 15. Okładka książki Güntera Wallraffa *Ganz unten*, KiWi Verlag

Joe Salzman i Ron Smith wymieniają trzy formy *undercover journalism*⁴. Aktywna mistyfikacja (prowokacja dziennikarska) to aranżowanie sytuacji mającej doprowadzić do zdemaskowania. Z pasywną mistyfikacją mamy do czynienia wtedy, kiedy dziennikarz nie ujawnia swojej roli i nie wyprowadza z błędu osób biorących go za np. policjanta czy lekarza. Trzecim typem jest maskarada, w której motyw „przebieranki” jest zazwyczaj tematyzowany w tekście. Można nazwać tę odmianę **wcieleniem roli** (kiedy reporter, jako tzw. zwykły człowiek prowadzi badania terenowe, uczestnicząc w podróży, żyjąc pomiędzy, będąc pacjentem czy pracownikiem – przeprowadzając opis środowiskowy od wewnątrz) albo **maski**, gdy przybiera fikcyjną tożsamość, często popartą charakteryzacją (szeroko rozumiany *cross dressing*). Tę usytuowaną na pograniczu tekstów dziennikarskich, memuarystyki i trawelogu odmianę reportażu wyróżnia aktywny podmiot performatywny tworzący się w trakcie maskarady, nie do końca tożsamy z autorem. Pakt faktograficzny zostaje podtrzymany, bo w szczególności operacji wprowadzony zostaje czytelnik.

John Howard Griffin i Grace Halsell pytali o rasistowską Amerykę, udając czarnoskórych. Günter Wallraff wcielił się w Turka Alego i Somalijszyka, by sprawdzić, jak Niemcy traktują gastarbeiterów i osoby niebędące przedstawicielami rasy kaukaskiej. Norah Vincent przez rok funkcjonowała pod męskim alter ego jako Ned. Jacek Hugo-Bader ucharakteryzowany na bezdomnego sprawdzał, czy w kapitalistycznej Polsce „walka klas trwa”. Do analizy wcieleniowej maskarady, grania w rasę, pleć czy klasę, można wykorzystać spopularyzowaną przez Rogera Caillois metaforę mimikry. Autor *Żywiolu i ładu* zaczerpnął ją ze świata przyrody, w którym ten kamuflaż, rodzaj mimetyzmu, służy przystosowaniu do otoczenia – biernego, poprzez wtopienie się w nie, upodobnienie do przyrody ożywionej lub nie (przyjęcie barw ochronnych, pozorowanie umiejętności obronnych, które w niej nie występują), albo czynnego, bo zdarza się, że mimikra jest metodą ułatwiającą polowanie. W tę biologiczną grę grają nie tylko imitujące gałązki patyczaki czy przypominające otoczaki żaby, ale i drapieżne storczyki wabiące ofiary wyglądem nieświeżego mięsa. W świecie zwierząt i roślin mimikra bywa nie tylko wizualna, ale również wokalna i zapachowa (pająk oszukuje čmy imitacją zapachu feromonów ich samicy). W ujęciu Caillois jest to gra lub zabawa, która zakłada

czasowe przyjęcie, jeśli nie iluzji, to w każdym razie świata zamkniętego, umownego i do pewnego stopnia fikcyjnego. Gra czy zabawa polegać może nie na jakimś działaniu lub poddaniu się losowi w środowisku stworzonym przez wyobraźnię, lecz

⁴ J. Saltzman, *Deception and Undercover Journalism*, [w:] *Journalism Ethics Goes to the Movies*, ed. H. Good, Plymouth 2008, s. 59; R.F. Smith, *Grouping for Ethics in Journalism*, Ames 2003.

na tym, że człowiek sam staje się postacią wymagowaną [...] wówczas jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala to sobie wmówić, lub usiłuje wmówić otoczeniu. Zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać kogoś innego⁵.

Czy transkulturowa identyfikacja z przedmiotem badań jest możliwa? Clifford Geertz podaje w wątpliwość mit badacza-kameleona, „doskonale zestrojonego ze swym egzotycznym otoczeniem, wcielonego ideału empatii, taktu, cierpliwości i kosmopolityzmu”⁶. „Moralną idealizację badaczy terenowych” nazwał sentymentalnym urojeniem⁷. Etnografom nie powinno chodzić o naśladowanie, tylko dialog⁸ – pisze w *Interpretacji kultur*. Na ambiwalencję eksponowania inności zwraca z kolei uwagę bell hooks, pisząc o utowarowieniu inności jako „zjadaniu Drugiego” (*eating the Other*), pożeraniu przez kultury dominujące tych, które są im podległe⁹. Posługując się metaforą kulinarną, badaczka wskazuje, że etniczność działa jak przyprawa, która może „ożywić nudne danie – głównonurtową kulturę”, służąc białemu podniebieniu. Nie bez znaczenia jest to, kto naśladuje kogo – słabszy silniejszego czy silniejszy słabszego. Ten aspekt staje się znaczący np. w studiach postkolonialnych; pisząc o kolonialnej mimikrze, Homi Bhabha określa tym mianem upodobnienie, niewolnicze naśladowanie kolonizatora przez kolonizowanego¹⁰. Jednocześnie może mieć ono potencjał subwersywny, stanowiąc „powtórzenie ze zmianą” (*repetition with difference*)¹¹; wówczas „Kolonizowany tylko z pozoru wiernie imituje wzory imperialne – w rzeczywistości przerysowuje je, zniekształca”¹², wyśmiewa.

Czy i w jakim stopniu reporterska mimikra może mieć wymiar translacyjny? Czy może się zamienić w niezamierzoną parodię? Jaka intencja stoi za analizowanymi tekstami, w jaki sposób autorzy fantazjują na temat obiektu, który będą naśladować? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, zapożyczając od autorów analizowanych tekstów metafory: lustra, papierka lakmusowego, balu maskowego i walęsającego się psa.

⁵ R. Caillouis, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1997.

⁶ C. Geertz, *Z punktu widzenia tubylca. O naturze antropologicznego rozumienia*, [w:] tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 63.

⁷ Tamże, s. 64.

⁸ Tenże, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 28.

⁹ b. hooks, *Eating the Other: Desire and Resistance*, [w:] tejże, *Black Looks. Race and Representation*, New York–London 2015, s. 21–40.

¹⁰ H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, vol. 28, s. 125–133.

¹¹ Tenże, *The Location of Culture*, London 1994, s. 86.

¹² Tamże.

*

W 1959 roku biały Teksańczyk John Howard Griffin czyta raport o wzroście samobójstw czarnoskórych na południu Stanów. Postanawia wyruszyć na rasistowskie Południe. Chce sprawdzić, „jak to jest być Murzynem w kraju, w którym prześladowane są Murzynów”¹³ (to słowo nie było jeszcze wówczas uznawane za obraźliwe). A „[j]ak inaczej biały człowiek mógłby dowiedzieć się prawdy, niż samemu stając się Murzynem?”¹⁴. Griffin decyduje się czarnoskórego zagrać. W słynnym reportażu *Czarny jak ja* (1961), który jest świadectwem kilku tygodni spędzonych w przebraniu, przedstawia też przygotowania i proces metamorfozy.

„Przemiana w Murzyna” poprzedzona została konsultacjami dermatologicznymi. Została nie tylko opisana, ale również udokumentowana na zdjęciach. Wykonany w Nowym Orleanie fotoreportaż Dona Rutledge’a pokazuje Griffina pod lampą kwarcową – dzięki działaniu promieni UV skóra po zażyciu stosowanego w terapii bielactwa leku ciemniała szybciej. Na innej fotografii, przedstawiającej już efekt po, Griffin wyszczerza zęby przed lustrem; na tle zaczernionej skóry są śnieżnobiałe. W podpisie zamieszczono cytata z reportażu: „Zmoczyłem gąbkę, nalałem na nią trochę farby i przyciemniłem wargi i kąciaki ust, miejsca zawsze sprawiające najwięcej problemów”¹⁵.

Ponieważ wspomagane działaniem leków opalanie nie dało efektów tak spektakularnych, jak oczekiwał Griffin, dodatkowo przyciemnił on skórę farbą. Ostatnim elementem charakteryzacji było ogolenie głowy. I to wszystko. W podsumowaniu swojego eksperymentu autor podkreśla, że przemiana, której się poddał, była wynikiem wyłącznie tych dwóch działań: „[...] nie zmieniłem niczego więcej. Tak samo się ubierałem, tak samo mówiłem, przedstawiałem się tym samym nazwiskiem i na każde pytanie odpowiadałem zgodnie z prawdą”¹⁶. Ograniczenie do dwóch najbardziej rzucających się w oczy cech wizualnych jest konieczne, żeby udowodnić postawioną tezę – różnica w traktowaniu jest konsekwencją właśnie tej kosmetycznej różnicy. Griffin ma pozostać „tą samą osobą, tylko o innej powierzchowności”¹⁷. Tymczasem widząc inny kolor skóry, ludzie przypisują mu fałszywe „cechy rasowe i etniczne”¹⁸.

¹³ J.H. Griffin, *Czarny jak ja*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2016, s. 9.

¹⁴ Tamże, s. 13.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 204.

¹⁷ Tamże. To akurat okazało się iluzją poznawczą. „Złudzenie mojej »murzyńskości« było tak zupełne, że sam zacząłem w podobny sposób mówić i myśleć” – zauważa Griffin (tamże, s. 40)

¹⁸ Tamże, s. 204.

Choć w podsumowaniu eksperymentu Griffin objaśnia go właśnie w taki sposób, „przekroczeni[e] dzielącej nas [białych i czarnych] przepaści”¹⁹ i „przyjęci[e] czarnej tożsamości”²⁰ jest bardziej skomplikowane. Pokazują to sceny z użyciem lustra, które nabiera znaczenia metaforycznego. Spotkanie drugiego „ja”, sobowtóra czy bliźniaka powoduje, że Griffin, niczym dziecko w teorii Jacques’a Lacana, odkrywa swoją podmiotowość. Czarne ciało objawia mu się jako inna istota, w której nie zakochuje się jak Narcyz. Podział na odbicie i odbijającego się podkreśla zapośredniczony charakter samopoznania. Ujawnia też – może nieintencjonalnie – zdanie Griffina, niepozabawione tendencji do stereotypizacji (nie potrafi on myśleć o sobie jako mężu białej żony i ojcu białych dzieci).

Oto opis pierwszego zetknięcia z czarnym „ja”:

W jasnych promieniach lampy, odbijających się od białych kafelków, z lustra patrzyła na mnie twarz kogoś obcego – ponurego, łysiego, bardzo czarnego Murzyna. Zupełnie niepodobnego do mnie. Przemiana była całkowita i wstrząsająca. Oczekiwałem, że zobaczę siebie – zmienionego i zamaskowanego – tymczasem efekt był niespodziewany. To był jakiś obcy człowiek, nieznany i niesympatyczny, a ja byłem uwięziony w jego ciele. John Griffin, którym byłem, zniknął bez śladu. Ku swojemu przerażeniu nawet odczuwałem wszystko inaczej niż zwykle. Patrzyłem w lustro i nie mogłem sobie przypomnieć niczego z przeszłości białego Johna Griffina; jego wspomnienia prowadziły teraz do Afryki, do slumsów getta, do bezowocnej walki ze stygmatem czarnej skóry. Nagle, niemal bez uprzedzenia, bez racjonalnego przygotowania, ta świadomość przeniknęła całe moje jestestwo. Pojąłem, że nie ma czegoś takiego, jak zamaskowany biały człowiek, o ile czarnego koloru nie da się zmyć w każdej chwili. Człowiek o czarnej skórze jest całkowicie Murzynem, bez względu na to, kim był wcześniej. I ja stałem się teraz Murzynem, który musi wyjść na zewnątrz i zacząć życie w nieznanym świecie²¹.

Dalej pisze:

Przeraziła mnie zupełność tej przemiany. Efekty odbiegały od wszelkich moich wyobrażeń. Czulem się, jakbym był dwiema osobami naraz: jedną, która obserwuje z zewnątrz, i drugą, którą ogarnia panika, która czuje się Murzynem aż do trzewi. Opadło mnie poczucie ogromnej samotności, nie dlatego, że byłem Murzynem, tylko dlatego, że prawdziwy ja, którym byłem i którego znałem, był teraz ukryty w obcym ciele²².

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ Tamże, s. 15–16.

²¹ Tamże, s. 23–24.

²² Tamże, s. 24.

Drugi raz w lustro spogląda w drewnianym baraku, w którym wynajęto mu pokój w Hattiesburgu. Wówczas konwersuje z sobowtorem:

Zapaliłem światło i spojrzałem w obtłuczone lustro, przymocowane do ściany zagiętymi gwoździami. Ze zmąconego odbicia patrzył na mnie łysy Murzyn. Widziałem, że czuje się, jakby był w środku piekła. [...]

Usłyszałem własny głos, jakby należał do kogoś obcego, dzwiczący głucho w pustym pokoju, jakby dochodził z oddali:

– I co, czarnuchu, czego tak stoisz i beczysz?

Widziałem łzy spływające mu po twarzy, lśniące w żółtym świetle.

A potem usłyszałem, jak powtarzam to, co słyszałem już wokół tyle razy: „To nie w porządku. To po prostu niesprawiedliwe”²³.

Po raz trzeci w swoje odbicie, tym razem w szybie, wpatruje się w trakcie rozmowy telefonicznej:

Rozmawiałem z żoną i dziećmi jako mąż i ojciec, ale moje odbicie w grubej szybie pokazywało kogoś, kogo by nawet nie rozpoznali. Właśnie wtedy, gdy najbardziej chciałem zapomnieć o tym dysonansie, byłem go najbardziej świadomy – boleśnie świadomy, że nie jestem tym, kogo znała, tylko kimś obcym, kto akurat ma taki sam głos i te same wspomnienia²⁴.

Wcześniej pisze:

Otworzyłem oczy, spojrzałem na swoje ręce i zobaczyłem każdy czarny por pozbawionej włosów skóry, każdą czarną bruzdę. Jakże białe wydawały mi się we wspomnieniach moje dzieci i żona. Ich twarze i ciała lśniły białością i jakby należały do zupełnie innego życia, tak odległego teraz ode mnie, że ogarnęła mnie straszna samotność²⁵.

Jednym z zagrożeń, jakie niesie za sobą mimikra, jest depersonalizacja (o czym pisał Caillois). Z zacytowanych fragmentów *Czarnego jak ja* wyłania się jednak nie lament wynikający z utraty tożsamości. Paradoksalnie opis Griffina jest wyrazem samopoznania. Robert Bonazzi, biograf pisarza, odnajduje w tych opisach pierwotną figurę cienia²⁶, która – choćby w teorii Jungowskiej²⁷ (*Schatten*)

²³ Tamże, s. 92–93.

²⁴ Tamże, s. 150.

²⁵ Tamże, s. 48–49.

²⁶ R. Bonazzi, *Man in the Mirror: John Howard Griffin and The Story of Black Like Me*, New York 1997, s. 43.

²⁷ C.G. Jung, *Cień*, [w:] tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb. i przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 68–71. „Cień jest problemem moralnym, który rzuca

– wyraża niewygodną prawdę o naturze jednostki. „Griffin przeżył spotkanie **z sobą samym w roli obcego** [podkr. I.A.-B.] i stanął twarzą w twarz z własnym nieuświadomionym rasizmem”²⁸ – pisze. Sam Griffin nazywa tę nieznaną, objawioną w lustrze postać „wewnętrznym Innym” (*The Intrinsic Other*)²⁹.

Książkę Griffina przeczytała Grace Halsell, dziennikarka z Teksasu. Postanowiła powtórzyć jego eksperyment i po dekadzie stworzyć kobiecą wersję *Czarnego jak ja*. Owocem podróży po USA w czarnej charakteryzacji była opublikowana w 1969 roku książka reporterska o barokowym tytule *Soul Sister: The Story of a White Woman Who Turned Herself Black and Went to Live and Work in Harlem and Mississippi* (1969). W przeciwieństwie do Griffina Halsell doświadczyła molestowania seksualnego. Już przygotowania do mistyfikacji pokazały różnice związane z perspektywą genderową. Dziennikarka odkryła, że łatwiej zmienić wizualnie rasę mężczyźnie niż kobiecie. Zanim wsiadła w autobus do Harlemu, największej czarnej metropolii świata, które każdy chce zobaczyć – ale niewiele zrozumieć³⁰ – ubrana w prostą bawełnianą sukienkę, z włosami ukrytymi pod chustą, podobnie, jak Griffin, brała leki na bielactwo, ale też opalała się w Puerto Rico, by przyciemnić barwę całego ciała. Zafarbowała włosy, włożyła czarne soczewki kontaktowe. Zanim jej skóra nabrała koloru karmelu, napisała w liście do dermatologa Roberta Stolarza: „Zaczynam dostrzegać liczne plusy bycia mężczyzną! Mogłabym nosić bluzki z długimi rękawami i spodnie, zaczerniając sobie wyłącznie twarz i dłonie”³¹.

Kobiece czarne ciało jest nie tylko publiczne, ale i prywatne. Analizując przypadek Halsell, Alisha Gaines zauważa: „Halsell fantazjuje o sobie i czarnej, i drag”³² (w przebraniu drugiej płci). Griffin nigdy nie czuł potrzeby wystawiania na ogłód publiczny całego ciała; zachował się więc jak minstrelowie używający spalonego korka do zaczerniania twarzy i dłoni. Wystarczała mu „teatralna” czarność. Halsell zaś musiała przejść gruntowniejszą metamorfozę. Zostaje ona podkreślona wizualnie na okładce. Wydanie opublikowane na trzydziestolecie, w 1999 roku, zdobi zestawienie dwóch Grace: jedna to uśmiechnięta biała ko-

wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną postawą wszelkiego samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem” (tamże, s. 68–69).

²⁸ R. Bonazzi, *Postłowie do jubileuszowego wydania z okazji pięćdziesiątej rocznicy ukazania się Czarnego jak ja* (2011), [w:] J.H. Griffin, *Czarny jak ja*, s. 240.

²⁹ J.H. Griffin, *The Intrinsic Other*, 1966.

³⁰ Cyt. za: A. Gaines, *Black for a Day: White Fantasies of Race and Empathy*, Chapel Hill 2017, s. 91.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 90.

bieta, wyglądająca tak, jakby przed chwilą wyszła od fryzjera, druga – zmieniona nie do poznania – to wykrzywiona w ekspresji, pomarszczona czarna kobieta z opuszczonymi kącikami ust i skórą błyszczącą od potu.

W wydanych w 1996 roku wspomnieniach zatytułowanych *In Their Shoes* Halsell wyjaśnia swoją motywację: „Chciałam utożsamiać się z czarnymi. Kiedy dorastałam, byli w moim otoczeniu, ale niewidzialni. Moi dziadkowie mieli niewolników”³³. W liście do czarnoskórego Jima Hamiltona, który zarzucał jej, że maskarada nie pozwoli jej na odkrycie prawdy, że ona sama jest naiwna i egocentryczna, odpowiada: „Nie próbuję zrozumieć czy pisać o **twoim** życiu, tylko pożył chwilę w Harlemie i zrelacjonować **moje** doświadczenia”³⁴ [podkr. I.A.-B.].

Krytycy zarzucali Halsell naiwną afirmację utożsamienia. Rzeczywiście, jest w *Soul Sister* więcej optymizmu niż w *Czarnym jak ja* Griffina. Na przykład po połknięciu pierwszej tabletki mającej przyciemnić jej skórę autorka objaśnia poetycko, że jest „jak ciężarna czująca w sobie kiełkujące nasionko”³⁵.

Zmiana rasy/etnosu, oparta z konieczności na stereotypie (żeby była czytelna), wywoływała zawsze wiele kontrowersji. Zabawę w *cross-racial* krytykuje Alisha Gaines w książce pod znamienym tytułem *Black for a Day: White Fantasies of Race and Empathy* (2017). Wymienia ona trzy główne grzechy „empatycznego wcielenia rasowego” (*empathetic racial impersonation*). Pierwszym jest epatowanie rasizmem Północy (*Dixie terror*), mające wymiar merkantylny, bo obrazy przemocy dobrze się sprzedają, a sprowadzają się do stereotypizacji Północy i idealizacji Południa. Drugi schemat powtarzający się w tego typu narracjach to odpowiedź na pytanie, jak być dobrym czarnuchem (*how to be a good Nigger?*) – kształtowanie/ umacnianie wzorców zachowania się wobec białych (*casus* Wuja Toma i metafora oreo – markizy złożonej z dwóch ciemnych ciastek z białym kremem w środku – używana na określenie nieautentyczności rasowej, sytuacji, w których osoba czarnoskóra zachowuje się jak biała). Trzecim jest mit Nowego Czarnego Człowieka, czyli osoby, która „wie, jak to jest być czarnym”. Gaines określa tę postawę mianem *hubris* – pychy, zuchwałości, arogancji, folgowaniu nieuzasadnionemu przekonaniu o całkowitości utożsamienia.

Halsell ulega pokusie wyrażenia sukcesu wcielenia przy okazji innej metamorfozy. Zachęcona sukcesem *Soul Sister*, w 1973 roku na krótko „staje się” Indianką Nawaho, Bessie Yellowhair (imię i nazwisko zapożyczyła od postaci od autentycznej). O tej książce napisze we wspomnieniach:

³³ G. Halsell, *In Their Shoes*, Kindle Edition, loc. 1463.

³⁴ Taż, *Soul Sister: The Story of a White Woman Who Turned Herself Black and Went to Live and Work in Harlem and Mississippi*, New York 1969, s. 46.

³⁵ Tamże.

Zawsze zastanawiałam się, jak to jest być Indianką. Łatwiej czy trudniej niż czarnoskórą? Żeby wcielić się w czarnoskórą, musiałam tylko zmienić się kosmetycznie. A czy Indianie nie są inni, niż biali i czarni, psychologicznie, bardziej zgrani z Matką Naturą? Jak miałabym wejść w ich świat, w ich psychikę?³⁶

Ambicją Griffina nie było imitowanie „murzyńskości”, tylko zagranie roli, wystawienie się na reakcje. Reflektor skierował na siebie – interesowało go to, jak sam zareaguje, co będzie czuł – ale przede wszystkim na innych białych; chciał zbadać, w jaki sposób odnoszą się oni do czarnoskórych. Zmianę perspektywy zewnętrznej na wewnętrzną opisuje następująco: „A więc to było murzyńskie getto. Widziałem już takie miejsca, ale zawsze z pozycji osoby, która patrzy z zewnątrz i się lituje. Teraz byłem wewnątrz, przynależałem tu i już na pierwszy rzut oka zauważyłem różnicę³⁷. Czarna skóra jest tylko *exemplum*. W innym miejscu pisze:

To opowieść o prześladowanych, oszukanych, budzących lęk i odrazę. Równie dobrze mógłbym być Żydem w Niemczech, Meksykaninem w niektórych stanach USA albo przynależać do jakiegokolwiek „gorszej” grupy. Tylko szczegóły byłyby różne, historia pozostałaby taka sama³⁸.

Zakończenie eksperymentu nazywa „powr[otem] do pozycji białego człowieka”³⁹.

Podobny cel, wzbogacony o perspektywę feministyczną, przyświecał Halsell. A także, w reportażu *Czarne na białym*, Günterowi Wallraffowi, najbardziej znanemu niemieckiemu reporterowi wcieleniowemu. Sprowokowany przez rasistowskie wypowiedzi niemieckich polityków, postanowił on „stać się **papierkiem lakmusowym** [podkr. I.A.-B.] i przeprowadzić test nastrojów”⁴⁰, „sondować niemiecką mentalność”⁴¹. W metamorfozie pomogła zaprzyjaźniona plastyczka, która „tworzyła maski”. „Stosowała ona metodę specjalnego natryskiwania, która pozwalała „przefarbować” człowieka białego tak, że robił wrażenie „niepodrobionego” czarnoskórego”⁴². Wallraff przedstawiał się jako bezrobotny uciekinier z Somalii. Na początku eksperymentu postawił sobie pytanie:

Czy moje „czarne” alter ego pozna kraj tolerancyjny, taki, jaki gloryfikowano z okazji mistrzostw świata w piłce nożnej w 2006 roku, czy też odwrotnie – przekonam

³⁶ G. Halsell, *In Their Shoes*, loc. 1476.

³⁷ J. Griffin, *Czarny jak ja*, s. 32.

³⁸ Tamże, s. 9.

³⁹ Tamże, s. 165.

⁴⁰ Tamże, s. 6.

⁴¹ Tamże, s. 37.

⁴² Tamże, s. 8.

się, że nastroje tutaj kształtuje prasa brukowa, która często raczy czytelników odstrasżającymi przykładami czarnoskórych jako dealerów, azylantów-oszustów i kryminalistów?⁴³.

Jak łatwo się domyślić, wygrała opcja druga. Wallraffowi odmówiono wynajęcia mieszkania, przyznania ogródka działkowego i miejsca na kempingu, a nawet zapisania do koła turystycznego seniorów, przyjęcia psa na tresurę i wejścia na dyskotekę. Z pociągu wypełnionego kibicami nazistami ucieka. Nie utożsamia się z postacią, którą odgrywa, nie przedstawia dylematów tożsamości. Powierzchniowość opisu i językowa żartobliwość sugerują, że należy zakwalifikować działanie Wallraffa do kategorii pranków, dosadnych, ludycznych prowokacji.

Papierek lakmusowy, czyli zmieniająca kolor pod wpływem nasączenia bibułka, kojarzy się z dziennikarstwem zanurzeniowym (*immersion journalism*). W przeciwieństwie do Griffina i Halsell Wallraff nie zanurkował tym razem w inną/cudzą tożsamość, lecz we wrogie otoczenie. Kiedy zbierał materiały do swojej najbardziej znanej książki, *Na samym dnie* (1985), nałożywszy ciemne soczewki kontaktowe, czarną treskę i zacząwszy mówić „gastarbeiterską niemieczyzną”, stał się Alim, upokarzany robotnikiem sezonowym. Wtedy zbudował postać, wokół której snuł fabułę, prowokował zdarzenia. Długość trwania eksperymentu i jego ciągłość przełożyły się na stopień zaangażowania, które w przypadku *Czarnego na białym* znalazło się w domyśle, poza tekstem.

Śladem Wallraffa wyruszył Jacek Hugo-Bader, gdy w 2016 roku, ucharakteryzowany na czarnoskórego, wziął udział w stołecznym Marszu Niepodległości. Opublikowany w „Dużym Formacie” tekst *Wyp... stąd, Czarnuchu* rozpoczyna się następująco:

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

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

Bo nigdy, przenigdy nie będziesz wiedział, co się czuje, gdy na miejsce zbiórki przez most Poniatowskiego zasuwasz na piechotę, bo policja nie puszcza już w tamtą stronę tramwajów i autobusów, a przed tobą idą faceci w czarnych kurtkach z napisami na plecach wołającymi o „śmierć dla wrogów ojczyzny”. Idziesz i zastanawiasz się: czy jesteś wrogiem? Nie czujesz się, ale jak upaprales gębę na czarno, to może jednak jesteś, ale ważniejsze, co oni o tym myślą, i kombinujesz, czy ich wyprzedzić,

⁴³ G. Wallraff, *Z nowego wspaniałego świata*, przeł. U. Poprawska, Wołowiec 2012, s. 6.

bo zwykle chodzisz szybko, czy przejść na drugą stronę ulicy, albo poczekać, żeby mijanka wypadła nad wodą, a nie nad plażą albo bulwarem – i czy śmierć przez zrzućcie z mostu też jest brana pod uwagę?

Oczywiście przesadzam, panikuję, mówi sobie Czarnuch, ale nic nie poradzi, takie ma myśli, szczególnie gdy w tramwaju słyszy rozmowę. – Facet ma jaja – mówi chłopak do dziewczyny, którą trzyma na kolanach.

– No, żeby 11 listopada jechać do miasta... – ona na to.

A co to ja, kurwa, z getta uciekłem, żeby mieć jaja do jazdy tramwajem?! – piekli się Czarnuch w cichości⁴⁴.

Ten obszerny cytat potrzebny jest do pokazania strategii Hugo-Badera – apelując do czytelniczego „ty”, o sobie pisze on jako o Innym, w trzeciej osobie. W dodatku używając słów z rejestru, z którego czerpią raczej nacjonaliści niż reportażyści współpracujący z „Gazetą Wyborczą”: „bambus”, „Makumba”, „brudas”, „czarnuch”, „asfalt”. To ironiczne, subwersywne działanie sprowokowało Bawera Aondo-Akaa, czarnoskórego Polaka, polityka Prawicy Rzeczypospolitej, do protestu. W imieniu obrażonego skargę do Rady Etyki Mediów złożyło, znane skądinąd, stowarzyszenie Ordo Iuris. Prawicowe media nawiązywały do parodiowania czarnoskórych przez białych komików z pomalowanymi twarzami (*blackface* w popularnych w XIX wieku w USA teatralnych występach minstrelskich⁴⁵ – w groteskowych makijażach wykonanych przypalonym korkiem lub pastą do butów, z ogromnymi różowymi ustami i wełnianymi perukami na głowie odgrywali oni z komediowym zacięciem role np. szczęśliwych czarnuchów z plantacji, stereotypowych „Murzynów”, przedstawiając czarnoskórych w sposób rasistowski jako leniwych, przesądnych i słabych wesołków).

Wariantem gry w etnos, a zarazem przykładem autoegzotyzacji (*self-othering*) jest książka reporterska Yorama Binura *My Enemy, My Self* (1989). Autor, trzydziestotrzyletni wówczas dziennikarz izraelskiego tygodnika, w 1986 roku przez sześć miesięcy żył jako Palestyńczyk. W tygodniku odpowiadał za opisywanie arabskich środowisk w Izraelu – mówił dobrze po arabsku, doskonale znał obyczaje Palestyńczyków, potrafił kopiować ich gesty i etykietę. Często brano go za Araba. Postanowił to wykorzystać w narracji wcieleniowej. We wstępie precyzuje on cele eksperymentu: przyjrzeć się relacjom pomiędzy Izraelczykami a Palestyńczykami w różnych środowiskach i opisać własne wrażenia oraz reakcje obserwowanych i obserwatorów. W konkluzji podkreśla:

⁴⁴ J. Hugo-Bader, *Wyp... stąd, Czarnuchu*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,20985967,wyp-stadcarnuchu-ucharakteryzowany-jacek-hugo-bader.html> [dostęp: 15.03.2018]. W poszerzonej wersji tekst został włączony do książki reporterskiej *Audyty*, Wołowiec–Warszawa 2018 (rozdział *Wkręcanie narodowców*).

⁴⁵ Nazwa pochodzi od Virginia Minstrels (Minstrelowie z Wirginii) – jednego z pierwszych tego typu zespołów.

Chciałem dać sygnał ostrzegawczy, postawić **lustro** [podkr. I.A.-B.] przed izraelskim społeczeństwem, którego jestem częścią. Teraz, po wybuchu Intifady, [...] poziom nieufności pomiędzy mieszkańcami okupowanych terytoriów wzrósł i powtórzenie tego eksperymentu byłoby o wiele bardziej niebezpieczne⁴⁶.

Proces wcielania w palestyńskiego robotnika rozpoczął Binur od charakterystyki. Przestał się golić, a ubrania – za duże czarne spodnie, stare workowate koszule – kupił w lumpeksie. Od matki pożyczył tani plastikowy koszyk na zakupy, w którym zamierzał nosić ilustrowany arabski tygodnik. Zainwestował też w papierosy Farid o mocnym, gorzkim smaku, których Żydzi nigdy nie palą. I czerwoną kefiję. W arabskich noclegowniach musiał zdejmować soczewki kontaktowe po kryjomu, bo Palestyńczycy ich nie noszą. Swoje arabskie alter ego, określane jako „pożyczona tożsamość”, Birun nazwał Fat’hi Awad.

Fat’hi Awad pracował jako mechanik w warsztacie samochodowym, był pomocnikiem kuchennym w restauracji, przyrządzał shoarmę w pubie „Papu-ga”, jako wolontariusz dostał się, nie bez problemów, do jednego z kibuców, pojawił się też w obozie dla uchodźców w strefie Gazy. Większość prac zdobył w Tel Awiwie. Jerozolimy unikał, bo tam wcześniej mieszkał (obawiał się zde-maskowania).

Pracował ponad miarę i za groszowe wynagrodzenie, sypiał z karaluchami, a w kibucu został oskarżony o kradzież. W arabskiej noclegowni najadł się strachu, mając świadomość tego, że w razie dekonspiracji może zostać oskarżony o szpiegostwo (na wszelki wypadek nosił za pazuchą list żelazny od arabskiego lidera z okupowanych terenów zaświadczaający, że jest tylko dziennikarzem). W zaawansowanej fazie eksperymentu Binur zaczął się na tyle solidaryzować z Fat’hi Awadem, że – jako pracownik warsztatu samochodowego – naciągał bogatych Izraelczyków, którzy irytowali go swoim stosunkiem do Arabów. Jednym z najbardziej nieprzyjemnych zdarzeń była konfrontacja polityczna z Żydem sugerującym, że Arabom nie powinno się ufać, a powstanie Palestyny mogłoby doprowadzić wyłącznie do bezsensownego rozlewu krwi. Zapisał:

Byłem zszokowany. To, co mówił Yossi, Izraelczycy często powtarzali między sobą, ale bezpośrednio, z jaką rzucił te oskarżenia w twarz Araba, była brutalna i nietaktowna. Jako Żyd miałem ochotę udzielić mu lekcji kulturalnej debaty. Jako Arab nie mogłem kontynuować tej rozmowy⁴⁷.

Najbardziej upokarzająca sytuacja zdarzyła mu się w pubie, którego właścicielka uprawiała seks na zapleczu, nie przejmując się obecnością mimowolnego świadka. Yoram Binur, a właściwie Fat’hi Awad, zanotował: „Trudno opisać uczucie

⁴⁶ Y. Binur, *My Enemy, My Self*, New York 1989, s. 215.

⁴⁷ Tamże, s. 82.

absolutnego upokorzenia, którego doświadczyłem. Dla nich po prostu nie istniałem. Byłem niewidzialny. Byłem nikim. Patrząc wstecz, myślę, że to był najbardziej degradujący moment z całej maskarady⁴⁸.

Konkluzja, jaką pisarz opatruje swój eksperyment, pokazuje, że najistotniejszym elementem wcielenia maski jest doświadczenie samotransformacji.

[Udawanie przez rok Palestyńczyka – I.A.-B.] nie nasunęło daleko idących wniosków. To, że Arabowie są dyskryminowani przez żydowskie państwo Izrael, trudno uznać za wstrząsającą rewelację. [...] Ale dopiero jako oszust [*imposter*] zrozumiałem, co to znaczy bać się i żyć w niepewności we własnym domu, gdy patrol wojskowy przechodzi obok. Wielokrotnie słyszałem opowiadających o tym Palestyńczyków, ale traktowałem te historie jako uciążliwy przykład upiększania rzeczywistości i podawania argumentów przeciwko okupacji. Do momentu, kiedy mnie samego ogarnął ten paraliżujący strach, kiedy poczułem to w trzewiach [...]. Nie odkryłem nowych faktów, ale dowiedziałem się, co znaczy te fakty czuć⁴⁹.

Na marginesie: dyskusje na temat reportaży wcieleniowych często są związane z problematyką etyczną. Tak było i w przypadku *My Enemy, My Self*. Jako Fat'hi Awad, Birun związał się z Żydówką. Romans zakończył po angielsku – kobieta dowiedziała się o swojej roli w powstającym reportażu z programu telewizyjnego.

Przykładem „gry w gender” jest opublikowana w 2006 roku książka Norah Vincent *Self-Made Man. One Woman's Journey into Manhood and Back Again*. Już w tytule pojawia się nawiązanie do trawelogu, do którego autorka odnosi się bezpośrednio w tekście, nazywając swój eksperyment „podróżą do serca amerykańskiej męskości”. Nie jest to zatem, jak w przypadku Griffina i Halsell, wcielanie się w słabszego, dyskryminowanego, lecz wyprawa w drugą stronę – ku rzeczywistości uprzywilejowanych (tak się przynajmniej Vincent z początku wydaje). Kiedy zaprzyjaźniona *drag king* namawia dziennikarkę do jednorazowej maskarady, Vincent zauważa na ulicach Nowego Jorku zupełną zmianę w byciu postrzeganą: przebranie podziałało jak czapka niewidka. Ta obserwacja prowokuje ją do spenetrowania różnic między płciami.

Budowanie alter ego rozpoczyna się metamorfozą fizyczną – charakterystyczną („Zrobiłam sobie kozia bródkę i wąsy, przykleiłam przesadne bokobrody. Założyłam bejsbolówkę, luźne dzinsy i flanelową koszulę. W lustrze wyglądałam jak swojski koleś⁵⁰”), maskulinizacją ciała (budowa muskulatury), wreszcie – nadaniem nowego imienia (na czas eksperymentu Vincent przyjmuje imię Ned).

⁴⁸ Tamże, s. 70.

⁴⁹ Tamże, s. 210.

⁵⁰ N. Vincent, *Self-Made Man: One Woman's Journey Into Manhood and Back Again*, 2006, loc. 140 i nast.



Il. 16. Okładka książki Norah Vincent w tłum. polskim, Wydawnictwo Otwarte

Tak jak w przypadku *Soul Sister* Halsell, okładka *Self Made-Man* podzielona została na dwie części. Jedną zdobi zdjęcie uśmiechniętej kobiety w sukience z dekoltem, drugą – mężczyzny w garniturze i okularach, pod krawatem. Vincent przyznaje jednak, że większą wagę przyłożyła do transformacji psychologicznej, zwłaszcza uwierzenia w zmianę *gender*, nabrania pewności i zyskania naturalności w kopiowaniu zachowań „typowego” mężczyzny, np. opowiadania seksistowskich dowcipów. Przez osiemnaście spędzonych

w przebraniu mężczyzny gra w kęgle, odwiedza kluby ze striptizem, chadza na randki z kobietami, pracuje jako domokrązca i wstępuje do zakonu. Bywa na męskich spotkaniach terapeutycznych w poszukiwaniu „wewnętrznego neandertalczyka” – odkrywa tam to, czego nie mogłaby dowiedzieć się, penetrując męskie towarzystwo jako kobieta. Wybiera grupy stereotypowo „męskie” (w których o wartości decyduje stężenie testosteronu albo zasobność portfela). „Nie wiem, jak to jest być mężczyzną i nie mogłabym się tego dowiedzieć. Ale wiem wystarczająco. Wiem, jak to jest być traktowaną jak mężczyzna. I to było celem eksperymentu. Nie »bycie«, ale »bycie odbieranym«⁵¹” – pisze w ostatnim rozdziale książki.

Podróż ku przywilejom Vincent odczuła najwyraźniej, kiedy założyła garnitur, który porównała do peleryny izolacyjnej. W opisie obronnej uniformizacji widać pojętą po Bourdieu’owsku dystynkcję. Vincent wkroczyła w pole władzy.

Po raz pierwszy w trakcie mojej podróży jako Ned poczułam się uprzywilejowana [...] a wszystkie męskie zachowania, które do tej pory świadomie starałam się produkować na potrzeby mojej roli, przyszły do mnie nagle bez wysiłku⁵² – zauważa.

Tej refleksji towarzyszyła automatyczna zmiana zachowania – Vincent opisyje, jak przestała „obsesyjnie przeproszać, mówić proszę i dziękuję w restauracjach, na stacjach benzynowych i w sklepach”. Zaczęła się zachowywać w sposób oschły, dosadny, lakoniczny, bezpośredni.

Mimo wejścia w pozycję osoby uprzywilejowanej „męskość” okazała się nie tak łatwa do udźwignięcia, jak się Vincent z początku wydawało, a maskarada bardziej niż odgrywanie wymaginowanej osoby stała się projektem – pisarka poznawała Neda w trakcie eksperymentu, któremu się poddała. „Skróciłam wszystko: śmiech, dobór słownictwa, gesty, wyrażenia. Spontaniczność zastąpiona została przez zwięzłość, udawanie i kontrolę. Stwardniałam do kości”⁵³ – podsumowuje. Eksperyment wykazał, że kluczem do sukcesu wcielenia nie jest ubranie czy sztuczna broda, tylko „mentalna projekcja”. „Ludzie nie widzą oczami, tylko umysłem. Widzą to, co chcę, żeby widzieli – przynajmniej na początku, kiedy jeszcze miałam kontrolę nad wizerunkiem. Później dostrzegali to, czego oczekiwali i to, czym się bezwiednie stałam – sposób myślenia Neda”⁵⁴ – pisze Vincent, używając określenia „gender jako stan umysłu” (*gender state of mind*). Zauważa, że męskie „ja” to w większym stopniu niż „ja” kobiece fikcja, autokreacja.

⁵¹ Tamże, loc. 3846 i nast.

⁵² Tamże, loc. 2659.

⁵³ Tamże, loc. 3875 i nast..

⁵⁴ Tamże, loc. 3961.

Przetrwalam w męskim świecie nie dlatego, że moja maska była tak zbliżona do rzeczywistości, ale dlatego, że świat mężczyzn jest **balem maskowym** [podkr. – I.A.-B.]. Tylko w mojej męskiej grupie zobaczyłam te maski ściągnięte [...]. Tylko wtedy wiedziałam, że moje przebranie było jedyną wspólną cechą z każdym mężczyzną w pokoju⁵⁵ – pisze.

Nie tylko dźwiganie podwójnej tożsamości, lecz również odkryta przez nią w męskim świecie konieczność samokontroli i wystawienie na nieustanną ewaluację męskości spowodowały załamanie nerwowe, którego rezultatem był pomysł na kolejną książkę. *Voluntary Madness. My Year Lost and Found in the Loony Bin* (2008) ma za scenerię szpitale psychiatryczne⁵⁶.

Porównanie wcieleń Griffin i Vincent pokazuje, że stopień identyfikacji z alter ego może być różny. Choć ten pierwszy był człowiekiem empatycznym, na co wpłynęła też czasowa utrata wzroku⁵⁷, która nie tylko uniemożliwiła mu dzielenie ludzi na czarnych i białych, ale też spowodowała, że sam stał się Innym, nigdy nie był naprawdę czarny; jego przemiana była tylko kosmetyczna. Inna była sytuacja Vincent – łatwiej jej było się zmaskulinizować, bo – jak wyjaśnia w *Self-Made Man* – zawsze była *butch* („męskim” typem lesbijki), a eksperyment z Nedom stanowił w pewnym sensie powrót do okresu dzieciństwa i dojrzewania⁵⁸. Reakcją Griffina na lustrzane odbicie „ponurego, лыsego, bardzo czarnego Murzyna” był szok. Vincent, choć eksperyment z Nedom okazał się konstrukcją w procesie, pisała o swoim alter ego z sympatią, jako o przeczuwanej części swojej natury. Imię, które przybrała, też było nieprzypadkowe – było to przypomniane przezwisko z dzieciństwa.

Abbie Hoffman, amerykański aktywista polityczny, skojarzył działalność reporterską Wallraffa z „teatrem partyzanckim”, zaangażowanym, zorientowanym politycznie, antysystemowym, opartym na skeczu, cielesności i zniekształcaniu rzeczywistości. *Guerilla theatre* to operujące dziwacznym kostiumem „widowiska o charakterze agitacyjno-politycznym odgrywane w naturalnej scenerii wielkomiejskiej i wciągające do uczestnictwa przygodnych świadków”⁵⁹. Podobny wymiar ma „klasowy transwestyzm”, który przedstawię na przykładzie tekstów Jacka Hugo-Badera, choć oczywiście jego źródła wywodzą się z XIX wieku

⁵⁵ Tamże, loc. 3851.

⁵⁶ Za prekursorkę tego typu prowokacji można oczywiście uznać Nellie Bly.

⁵⁷ Doznał jej w trakcie wojny (pisał o tym w dzienniku) (R. Bonazzi, *Man in the Mirror*, s. 22). Zdaniem Alishy Gaines opowieść o tym zdarzeniu służyła wzmocnieniu mitu „rasowej obiektywności” (*Griffin's blindness, years spent navigating the world without racialized sight, bolstered the myth about his own racial objectivity* – s. 55).

⁵⁸ N. Vincent, *Self-Made Man*, s. 7.

⁵⁹ M. Głowiński, *Teatr guerilla*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Kraków 1988, s. 524.

(w 1894 roku Stephen Crane przeprowadził dwa „eksperymenty” – *An Experiment in Misery* i *An Experiment in Luxury*, drukowane w „New York Press”; z tego okresu wywodzi się klasyfikowany jako literatura podróżnicza *Tramping with Tramps* Josiah Flynta, w którym obserwacja uczestnicząca z elementami wcielenia służy jednak ambicjom naukowym, nie dziennikarskim)⁶⁰.

W reportażu *Charlie w Warszawie* (1993) i jego kontynuacji *Walka klas trwa!* (2009) Hugo-Bader przetestował polską demokrację – w 1993 roku i szesnaście lat później:

W Bristolu spryskiwali mnie wodą pachnącą, w Holidayu zafundowali ciastko Rapsodia i nie policzyli za szatnię, w Sobieskim machnęli ręką, gdy nie mogłem uregulować rachunku, w Marriocie zostałem pobity. W przebraniu biedaka odwiedziłem najelegantsze miejsca stolicy – pisze reporter⁶¹.



Il. 17. Jacek Hugo-Bader, *Charlie w Warszawie*

Fot. Krzysztof Miller

⁶⁰ Flynta jako socjologa interesowały typologie i charakterystyki; głównym tematem jego studiów była seksualność. Nowość metody badawczej polegała na tym, że wcześniej zachowaniom przestępców przyglądano się wyłącznie w więzieniach, nie w ich „naturalnym środowisku”.

⁶¹ J. Hugo-Bader, *Charlie w Warszawie*, „Magazyn” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 30.09.1993.



Il. 18. Jacek Hugo-Bader, *Walka klas trwa!*

Fot. Anna Bedyńska

Maskarady Hugo-Badera wyróżniają się na tle opisanych już przykładów. Reportażysta, którego zaliczyć można do opisanego w kolejnym rozdziale tej książki nurtu *gonzo*, chętnie operuje komediodramatem i parodią, nie obawia się dysonansu. Motywacja do przebieranki pozostaje taka sama jak w poprzednich przypadkach. „Świat bezdomnych można opisać tylko z pozycji śmiecia leżącego na ulicy czy też z perspektywy wałęsającego się psa⁶²” – wyjaśnia w książce reporterskiej *Skucha*.

Trzy eksperymenty Hugo-Badera z udawaniem bezdomności różnią się od siebie. W reportażu prasowym *Charlie w Warszawie* decyduje się on nie na rolę, tylko na maskę. W dodatku parodystyczną. Jak pisze, w za dużych butach mimowolnie zaczyna naśladować Charliego Chaplina ze słynnego filmu *Brzdąc* (w ostatniej scenie reporterowi towarzyszy nawet pięcioletnia córka jako rekwiżyt). Pauperyzacja – wizualna przemiana w bezdomnego – jest stopniowalna. Podróż po Warszawie Hugo-Bader rozpoczyna od następującej charakterystyki:

[...] mam wielką barankową czapę, którą rozprułem na czole, żeby nie cisnęła. Wyprodukowano ją w 1962 roku w moskiewskiej firmie Mosgorsofnarchog, jak głosi dumnie pieczętka. Pod czapką wełniane nauszniki. Spod przykrótkiej, niezmiernie umorusanej i porwanej kurtki wystaje przydługa czerwona kamizelka żony.

⁶² J. Hugo-Bader, *Skucha*, Warszawa–Wołowiec 2016, s. 295.

Przykrótkie, wyświecone spodnie kończą się kilka centymetrów nad ogromnymi zniszczonymi kamaszami. Zapusiłem też dłuższą niż zwykle brodę i dwa tygodnie nie obcinałem paznokci⁶³.

Prowokacja nabiera rozpędu, bo im wystawniejsze miejsce, tym pauperyzacja bardziej pogłębia. Zanim uda się do hoteli Marriott i Holiday Inn, ponownie się przebierze:

Kurtkę zastąpiłem podpinką od palta, które mój sąsiad wkłada idąc do kotłowni. Wzulem też, choć wydaje to się niemożliwe, jeszcze gorsze buty: nadjedzone przez korniki drewniaki wyprodukowane w Generalnej Guberni. Na posadzkach i trotuarach potwornie hałasują⁶⁴.

W ostatniej fazie traci buty. „Z biedaka stałem się nędzarzem. Nogi owinałem szmatami i torbą foliową”⁶⁵.

Test „wolności, równości i braterstwa” nie wypada najlepiej. Kapitalizm Charliego nie rozpieszcza. Zostaje nawet pobity – przez byłego funkcjonariusza „MO albo SB”, a po zmianie ustrojowej – hotelowego ochroniarza. W 2007 roku, w reportażu *Walka klas trwa* będącym *sequelem Charliego w Warszawie*, reporter ponownie mówi „sprawdzam” w równie ludycznym tonie (jeden ze śródtytułów brzmi *Menelgame* – gra w menela). Wcielenie w bezdomnego nie jest dla niego transgresją. W rezygnacji z przywilejów upatruje wręcz korzyści. Wyjaśnia to następująco w reportażu *Walka klas trwa*:

Przebranie nędzarza daje niesamowite uczucie wolności. Uwalnia od starej tożsamości, pozwala przestać wstydzić się w imieniu tego, kim byłeś poprzednio. Kłopot sprawia tylko wyjście w lachmanach z domu, ale kiedy się od niego oddalisz, bez oporów zrobić możesz niemal wszystko i nie zastanawiać się, co o tobie pomyślą. Możesz śmiać się i zagadać do każdego, wyciąć hołubca na ulicy, nie zwracać uwagi na samochody i światła na przejściach dla pieszych. Charlie nigdy nie rozgląda się, przechodząc przez ulicę. Może posiedzieć, gdzie tylko zechce, choćby pod warszawską palmą albo wysoko na cokole obok Kopernika, z pięknym widokiem na Krakowskie Przedmieście. Bez problemu może wysikać się na skwerku obok hotelu Bristol i opatulony w kołdrę w środku dnia usnąć na nieskalanym ludzką stopą trawniku pod pomnikiem Mickiewicza, a kiedy zbudzą go policjanci, uciec przed nimi na wielką brzozę, która rośnie koło wieszczą⁶⁶.

W *Białej gorączce* na gościnnych występach w Rosji też udaje włóczęgę – bomża, bicza, brodiagę: „Bomż to człowiek bezdomny, osoba bez stałego miej-

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ J. Hugo-Bader, *Walka klas trwa!*, „Duży Format”, 27.09.2009.

sca zamieszkania [...]. Bicz to bomż, który się zmenelił, upodlił, rozpił i zapuścił. [...] Brodiaga to włóczęga, łazęga”⁶⁷. Charakteryzacja nie zajmuje dużo czasu: założył lachmany, wytarzał się w zaschniętej kałuży. Dzień spędza na placu Kom-somolskim i pobliskich dworcach, w towarzystwie innych bomżów, na zebraniu w cerkwi, oddawaniu butelek do skupu, piciu i rozmowach. Aż do zaśnięcia na za-pleczu Dworca Leningradzkiego, pomiędzy paletami i stosem kostek brukowych. W pewnym momencie mija ich „przepiękna wataha punków. [...] Lubią bomżów, bo uważają ich za ludzi, którzy tak jak oni postawili w życiu na wolność”⁶⁸.

„Zanurzenie” oddaje też warstwa stylu; narracja podporządkowana jest mi-metyzmowi językowemu:

Podmiejskie zule, bezdomni [...]. A jakie mordy! Ja rozumiem – ryba tropikalna, rozgwiadza, muchomor, ale żeby taki kolor miał człowiek! Co kilkanaście kroków leży sponiewierany pijak z rozbitym łbem. Milicjanci nie zwracają na nich uwagi, a jak jedzie polewaczka, zmywa ich razem z rzygowinami. A jak nie przejedzie, do rzygowin złatują się gołębie. Jeden żre bez umiaru, podrywa się do lotu. Robi bec-kę, korkociąg i rżnie łbem w reklamę piwa Sybirska Gwiazda. Schlał się jak świnia⁶⁹.

Emma, *cicerone* Hugo-Badera, tłumaczy, że bomżowanie to antyteza kolek-tywnego życia, wybierana przez indywidualistów.

Jak za przestawieniem wajchy ze zmianą ubrania pozbywasz się tożsamości dzien-nikarza, męża, ojca, właściciela, obywatela – jednym słowem normalsa, mugola – i stajesz się włóczęgą, nie wstydzisz się żebrać, sikać w parku, spać na trawniku pod pomnikiem Mickiewicza Adama⁷⁰.

W *Skusze* Hugo-Bader powraca do bomżowania, opatrując metaforą włóczę-gi reporterski fach i wyjaśniając, dlaczego wcielanie w bezdomnego sprawia mu przyjemność:

[...] w poprzednim życiu byłem wałęsającym się psem. [...] nie piszę „bezpaiń-skim”, tylko wałęsającym się. Bo cóż to za przyjemność mieć pana? Nie byłem więc nawet psem bezpieczeństwa ani bezdomnym, tylko wolnym, swobod-nym, włóczącym się. Wprawdzie wiecznie głodnym, parszywym, zapchlonym i ob-lazłym egzemą, [...] ale za to radosnym, ba!, szczęśliwym psem⁷¹.

Dla Hugo-Badera wcielenie jest – paradoksalnie – ucieczką od roli społecznej.

⁶⁷ Tegoż, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011, s. 373.

⁶⁸ Tamże, s. 384.

⁶⁹ Tamże, s. 372.

⁷⁰ J. Hugo-Bader, *Skucha*, s. 295.

⁷¹ Tamże, s. 294.



Dobrym kontekstem dla maskarad Jacka Hugo-Badera może być działalność Teda Conovera, jednego z czołowych amerykańskich przedstawicieli dziennikarstwa immersyjnego. Na potrzeby *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes* (1984) syn prawnika i student antropologii (a także dziennikarz obywatelski, jak mówi o sobie w zbiorze wywiadów *The New New Journalism*) stał się *hobo* (włóczęgą; *hoboes* zainspirowani byli bitnikami, zwłaszcza Jackiem Kero-uakiem, pozostający z wyboru na marginesie społeczeństwa, „w drodze”⁷²; Polacy znają tę subkulturę dzięki filmowi Sarah George *Catching Out*), miesiącami podróżował na gapę towarowymi pociągami. Po powrocie z obfitującej w ciekawe zdarzenia ekskursji został zaproszony do współpracy przez „The Indianapolis Star” i – już jako reporter – zaczął pisać książkę. „Fascynuje mnie idea wchodzenia w cudze buty i to, jak się zmienia wygląd człowieka w zależności od jego pozycji w świecie”⁷³ – opowiadał Boyntonowi; po wejściu w rolę „nawet rodzice nie rozpoznali go, gdy pojawił się w drzwiach”⁷⁴. Na okładce jednego z wydań – tak jak w przypadku memuaru Norah Vincent – znajduje się zdjęcie autora już po metamorfozie, nieogolonego, w czapce, grubym swetrze i parce. Na zachętę podano fragment recenzji z „The New York Times Book Review”: „Tak żywe, że po kilku stronach ma się ochotę strzepnąć kurz z ubrania”⁷⁵.

Kolejne publikacje ugruntowały autorytet Conovera jako reportera uczestniczącego i wcieleniowego. W *Coyotes: A Journey Through the Secret World of America's Illegal Aliens* (1987) zajął się nielegalnymi migrantami z Meksyku, dostrzegając podobieństwo między pracującymi na farmach robotnikami a *hoboes*. Żeby ich poznać, cztery razy przekroczył granicę USA i Meksyku, podróżował z migrantami przez Kalifornię, Arizonę, Idaho i Florydę, zbierał pomarańcze i cytryny. W *Whiteout. Lost in Aspen* (1991) zainteresował się celebrytami z Aspen (obserwując ich m.in. z siedzenia taksówki, pracując – na potrzeby książki – jako kierowca), a swoją metodę nazwał „etnografią hedonizmu”. *Newjack: Guarding Sing Sing* (2000) opowiada o straznikach więziennych w Sing Sing.

⁷² Po ponad trzydziestu latach Conover powtórzył tę awanturniczą przygodę w towarzystwie osiemnastoletniego syna. Opublikowany w „Outside” tekst rozpoczyna żartobliwe zdanie: „Czułem, jakbym wreszcie zaczął uczyć syna polować” (T. Conover, *Rolling Nowhere, Part Two*, 10.07.2014, <https://www.outsideonline.com/1922756/rolling-nowhere-part-two> [dostęp: 3.11.2019]).

⁷³ R. Boynton, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York 2005, s. 8.

⁷⁴ Tamże, s. 3.

⁷⁵ Blurb okładowy z wydania T. Conover, *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes*, Kindle Edition 2001.



Il. 19. Ted Conover jako *hobo* przed napisaniem książki *Rolling Nowhere*

Fot. Margo Conover, z archiwum Teda Conovera



Il. 20. Ted Conover jako strażnik więzienny przed Sing Sing

Fot. Jennifer Klein, z archiwum Teda Conovera

Tym razem w pracy pomogło Conoverowi to, że strażnicy również noszą notesy – bez przeszkód mógł zapisywać na bieżąco, co w przypadku innych uczestniczących tekstów było utrudnione. Za tę książkę reporter dostał nagrodę National Book Critics Circle Award, znalazł się też w finale Nagrody Pulitzera. Jak podaje Robert S. Boynton, w 2004 roku Conover dostał „największy komplement, jaki życie może dać artyście” – używając jego książki jako podręcznika, grupa osadzonych próbowała (bezsukcesownie) wydostać się z Sing Sing, udając strażników. Conover wybierał takie środowiska, by „autoegzotyzacja” (*self-othering*) wiązała się z wyborem grupy stygmatyzowanej (włóczędzy, Meksykanie), klasy uważanej za „wyższą” (bogata śmietanka towarzyska z *Whiteout*) i środowiska zawodowego, do którego mógł przynależeć nie tylko na użytek eksperymentu. Przymierzając się do aktorstwa „więziennego”, zauważył, że nieprofesjonalnych biografii osadzonych powstaje mnóstwo, nikt natomiast nie opisał tego środowiska z perspektywy „bufora”, czyli strażnika.

Tylko w *Newjack* Conover faktycznie działał pod przykrywką. Jak mówi Boyntonowi, z tego właśnie powodu nie podpisał kontraktu na książkę, pracując w Sing Sing: nie chciał być oskarżonym o oszustwo. Zaproszony przez jednego z kolegów z pracy do domu, odmówił, żeby nie nadużywać zaufania, nie naruszać intymności i nie „szpiegować” (rozdzielenie na „świadka” i „szpiega” Conover uznaje za istotne). Wcielanie się pisarz porównuje do aktorstwa, wspomina też o kształtowaniu na jego miarę słownictwa i mowy ciała: „Zacząłem rozumieć, dlaczego życie tajnych policjantów i agentów narkotykowych tak często rozpada się na kawałki. Prowadzenie podwójnego życia nie jest łatwe”⁷⁶. Zapytany przez Boyntona, dlaczego nie przeprowadził po prostu wywiadów ze strażnikami, odniósł się do rozróżnienia na turystę i podróżnika, uznając doświadczenie tego pierwszego za powierzchowne.

Modus operandi Conovera pokażę na przykładzie *Rolling Nowhere* (1984) – reportażu wcieleniowego, w którym autor opisuje, jak – w odpowiednim kamuflażu – podąża tropem *hoboes*, czyli podróżujących pociągami po Stanach włóczęgów⁷⁷. Początkowo miał to być temat pracy dyplomowej z antropologii (profesor zareagował niechętnie, ostrzegając Conovera, że ten, uprawiając taką partyzantkę, łatwo może stracić nogi pod kołami pociągu), który przerodził się w czteromiesięczną włóczęgę (po latach uzna w przedmowie za „przygodę młodego chłopaka”). Książka Conovera jest nie tylko zapisem tej „awantury”

⁷⁶ Tamże, s. 17.

⁷⁷ Mity i narracje prekursorskie (np. Jacka Londona, Josiaha Flynta czy Jacka Kerouaca) opisuje J.D. Seelye (tenże, *The American Tramp: A Version of a Picaresque*, „American Quarterly” 1963, vol. 15, no. 4, s. 535–553).

Seelye traktuje włóczęgów jako antytezę amerykańskiego mitu self-made mana, ale nawiązuje też do postaci trickstera i picara.

(unikania policjantów, wskakiwania do pędzących pociągów, poszukiwania w śmietnikach zdolnych do zjedzenia produktów, odpoczywania i nawiązywania kontaktów w noclegowniach – w jednym z fragmentów Conover przechodzi test na „Kopciuszka”: dostaje od kolegów buty, bo pasują na jego stopy) i środowiskowym szkicem (jak Michał Książek, o którym piszę w kolejnym rozdziale, Conover kolekcjonuje też slangowe osobliwości leksykalne grupy, do której na czas badań terenowych dołączył), również opowieścią o jednym z amerykańskich mitów – *hoboes* reprezentowali wolność wyboru, ostentacyjnie antykonsumpcyjny model życia, które „sam chciałby wieść”; włóczęgowskie *slow life* sprzyjało koncentracji na patrzeniu, myśleniu i rozmowach. „Być może wpadłem na pomysł życia z *hoboes*, bo wydawało mi się to sposobem na ucieczkę od nawyków i postaw właściwych mojej klasie społecznej i na przyjrzenie się sobie z zewnątrz”⁷⁸ – notuje reporter. Aspekt osobisty jest bardzo istotny – jako wychowany w Denver chłopiec Conover dorastał z „romantyczną wizją *hoboes* jako renegatów, sumiennie sprzeciwiających się pracy od dziesiątej do piątej, osób, które buntowały się przeciwko normom i autorytetom, żeby znaleźć wolność w drodze”⁷⁹. Podążanie szlakiem *hoboes* jest konfrontacją z amerykańskim mitem braterstwa i wolności.

Jak Griffin w *Czarnym jak ja* (do którego zresztą się odnosi⁸⁰), w *Rolling Nowhere* Conover spotyka się z „nowym sobą” w lustrze po założeniu kostiumu – w lumpeksie wybrał ubrania, które okazały się niedopasowane, rażąco kolorowe i niemodne: za krótkie spodnie, płaszcz z dziurami pod pachami. „Najbardziej uderzyło mnie przed lustrem to, jak tanie ubrania wpłynęły nie tylko na mój wygląd, ale i samopoczucie. Czuję się wręcz obskurnie”⁸¹ – notuje. Dokupił plastikowy pojemnik na wodę, który widział u *hobo* na zdjęciach. Ale charakteryzacja wciąż była niepełna – broda za jasna, włosy zbyt symetryczne ścięte, zęby wyprostowane przez ortodontę („niemal życzyłem sobie, żeby paru brakowało”). Dopiero po czasie spędzonym w drodze zmienia się nie do poznania. W trakcie wizyty w katolickim schronisku misyjnym dla mężczyzn ogląda się w łazience: „Moja broda była gęstsza i mierzyła prawie pół cala; zobaczenie tego było bardziej uderzające, niż codzienny wzrost. Moje brudne zęby wymagały szczotkowania, tak samo włosy. Leżały tłuste, przyklepnięte, blisko czaszki, zmieniając kontur mojej głowy”⁸². Kiedy w rodzinnym Denver widzi na ulicy koleżankę, ta go nie rozpoznaje. Oczywiście wygląd to nie wszystko; to z kolei Conover uświadamia sobie, próbując dotrzeć do włóczęgowskiej enklawy zwanej dżunglą. Zapytany,

⁷⁸ T. Conover, *Rolling Nowhere*, s. 11.

⁷⁹ Tamże, s. 10.

⁸⁰ Tamże, s. 221.

⁸¹ Tamże, s. 17.

⁸² Tamże, s. 43.

czy jest *hobo*, odpowiada twierdząco, ale natychmiast zaczyna zastanawiać się nad swoją przemianą. Pisze:

Całymi dniami zamartwiałem się o swój wygląd. Czy upodobiłem się już do *hobo*? Czy patrząc na mnie widzą siebie? Te sprawy bardzo mnie zajmowały. Teraz zrozumiałem, że zaniedbywałem to, co działo się we mnie. Musiałem przestać być outsiderem, obcym, który „nie przynależy”, żeby myśleć i zachowywać się tak jak włóczęga⁸³.

W trakcie trwania eksperymentu odnotowuje też uzależnienie od papierosów i alkoholu.

Opowieść o podążaniu szlakiem *hoboes* oczywiście obfituje w przygody. Conover zostaje zatrzymany przez policję i trafia do więzienia (z aresztu dzwoni do matki, ale nie chce, żeby zapłaciła za niego kaucję, bo przecież prawdziwy *hobo* nie miałby takiej możliwości). Skrupulatnie notuje rewizje poglądów (np. na działanie amerykańskiej brutalnej policji), przeżywa małe olśnienia, iluminacje: „Tej nocy zrozumiałem to, co dla *hoboes* musi być oczywistością: łatwiej być w drodze, jeśli dom nie wzbudza w tobie pozytywnych uczuć”⁸⁴. Epizod więzienny kwituje następującą konstatacją:

Podróżowanie z włóczęgami było spełnieniem moich marzeń. Kiedy wszedłem w świat *hobo*, zdawało mi się, że jest on wolny od odpowiedzialności i niesprawiedliwości. Że tak, jak włóczędzy kontestują kulturę oficjalną, tak ja mogę rzucić wyzwanie akademickiemu światu – odrobić lekcje, przy okazji dobrze się bawiąc.

Ale gliny przypomniały mi, że życie włóczęgi **to nie gra** [podkr. I.A.-B.]⁸⁵.

Jednym z momentów przełomowych było odrzucenie Conovera przez grupę, z którą przez jakiś czas się identyfikował. To etap konfrontacji wiedzy podręcznikowej z własnymi doświadczeniami.

Socjolog, którego książkę czytałem w szkole, nazywał społeczność włóczęgów „światem obcych, którzy są przyjaciółmi”. Jednak ten socjolog nigdy nie żył z tram-pami i pomyślałem teraz, że nie miał racji. Nie byliśmy „przyjaciółmi”, tylko „partnerami”, którzy dzielą się jedzeniem, ogniem i rozmową. Słownikowa definicja „przyjaciela” to „osoba odczuwająca do kogoś szacunek, przywiązanie, życzącą mu dobrze i wchodzącą w bliskie relacje”. To w ogóle nie pasowało do włóczęgów⁸⁶ – uważa Conover.

⁸³ Tamże, s. 140.

⁸⁴ Tamże, s. 90.

⁸⁵ Tamże, s. 89.

⁸⁶ Tamże, s. 178.

Wyciąga też wnioski dotyczące legendarnej inkluzywności *hoboes*, zauważając, że w włóczęgowskich społecznościach spotykał osoby o różnych kolorach skóry, ale nigdy nie byli to Meksykanie. Objaśnia to nie tylko barierą językową, ale przede wszystkim uprzedzeniami. *Hoboes* uważali swoje włóczęgostwo za prestiżowe, podczas gdy Meksykanie po prostu podróżowali za pracę⁸⁷.

Z przedstawionych przykładów wynika, że reporterskie wcielenie w odmianę maskarady jest – po pierwsze – stopniowalne (w sensie zarówno kompletności charakteryzacji – *casus* męskości/kobiecości – Griffin a Halsell, jak i zaangażowania emocjonalnego – na co wskazuje porównanie eksperymentu Griffina z *Czarno na białym* Wallraffa). Po drugie, może przebiegać w dwie strony – z dominującej pozycji (rasowej, etnicznej, genderowej) do podporządkowanej lub z powrotem (Conover). Może pełnić różne funkcje, stając się sposobem na poznanie własnego wewnętrznego „ja” (Griffin), rekwizytem wspomagającym prowokację (Wallraff), sposobem na zdemaskowanie wcielania się i odgrywania ról w społeczeństwie (Vincent) czy najpełniejszą realizacją własnej włóczęgowskiej tożsamości (Hugo-Bader). Miewa potencjał subwersywny, jak w przypadku eksperymentu Vincent. W żadnym z przeanalizowanych przypadków nie stanowi naruszenia paktu faktograficznego, bo przebranie nie jest zatajone, wręcz przeciwnie – motyw metamorfozy wprowadzony jest – i umotywowany – już w początkowych partiach tekstu.

Niektórzy badacze utożsamiają reportaże wcieleniowe (zwłaszcza roli) z uczestniczącymi. Bywa, że granica pomiędzy nimi jest płynna. Przypomnijmy, że podstawą do wprowadzenia rozróżnienia jest jawność uczestniczenia w eksperymencie – w teksach uczestniczących reporter nie ukrywa, że jest dziennikarzem. Za przykład „zanurzających”, ale nie poprzez grę z tożsamością, reporterskich narracji posłużą *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* Huntera S. Thompsona (1967) oraz *Among the Thugs. The Experience, and the Seduction, of Crowd Violence* (1990) Billa Bufforda.

Thompson zainteresował się gangami motocyklowymi dzięki redaktorowi naczelnemu „The Nation”. Uznając oficjalne doniesienia prasowe na temat ich ekscesów za jednostronne, postanowił przyjrzeć się „hunom na jednośladach” terroryzującym kalifornijskie miasteczka od środka. Reporterowi gonzo udało się to z łatwością. W toku procesu zaprzyjaźniania się z opisywaną grupą, autor *Lęku i odrazy w Las Vegas* notuje:

[...] byłem już tak pochłonięty całą tą akcją, że nie wiedziałem już, czy jeszcze zbieram informacje na temat Aniołów Piekła, czy może powoli się z nimi stapiam. Okazało się nagle, iż spędzam dwa albo trzy dni każdego tygodnia w ich barach, domach albo na wspólnych wypadach i imprezach. Z początku zachowywałem dystans,

⁸⁷ Tamże, s. 127–128.

trzymając ich z dala od własnego świata, ale po kilku miesiącach moi przyjaciele przyzwyczaili się do zastawiania Aniołów w moim mieszkaniu o każdej porze dnia i nocy. Ich odjazdy oraz przyjazdy wywoływały regularne alarmy wśród sąsiedztwa i czasami gromadziły tłumy na chodniku. Kiedy wiadomość o tym dotarła do chińskiego właściciela spółki mieszkaniowej, wysłał on emisariuszy, aby odkryli prawdziwą naturę mojej pracy⁸⁸.

Ten wątek zakończył się tylko nakazem eksmisji, ale bratanie się z Aniołami – poważnym pobiciem Thompsona, ostatecznie zamykającym eksperyment, a opisanym w *postscriptum* („przesadziłem w igraniu z losem”⁸⁹). Jakże proroczo brzmi cytat zamieszczony w *Hell’s Angels*: „Dobry reporter, o ile wybierze właściwe podejście, potrafi zrozumieć kota albo Araba. To decyzja jest tutaj problemem – jeśli wybierze niewłaściwie, odejdzie podrapany lub zagubiony”⁹⁰.

Wgląd Billa Bufforda⁹¹ w środowisko brytyjskich „kiboli” (tak przetłumaczyłabym tytułowe *thugs*) był znacznie mniej entuzjastyczny niż Thompsona w subkulturę motocyklistów. Bufford miał większy dystans do tematu, bo opisywał kibiców Manchesteru czy Chelsea z pozycji Amerykanina, który nigdy nie pasjonował się piłką nożną, a chuligańskich wybryków nie widywał nawet w telewizji. Dantejskie sceny, których stał się mimowolnym świadkiem w trakcie podróży pociągiem, naprowadziły go na myśl, że ogląda przedziwne zjawisko socjologiczne. Zaintrygowany, postanowił zgłębić temat. Jako dziennikarz, z notesem pod pachą, towarzyszył chuliganom m.in. w wyprawach na mecze wyjazdowe czy spotkaniach Frontu Narodowego, awanturach i kibicowskich ustawkach, przypatrując się nie tylko strukturze i motywacjom, ale i własnym reakcjom (np. po atrakcjach w podróży do Manchesteru Bufford przyłapuje się na czerpaniu przyjemności z bycia uważanym za członka chuligańskiej grupy). Ma świadomość konsekwencji przyjęcia wewnętrznej (choć nieprowadzącej do utożsamienia) perspektywy. Zastanawiając się nad dziennikarskim obiektywizmem, którego „celem jest rejestrowanie i przedstawianie prawdy, jakby prawda była właśnie tam, czekając na pojawienie się reportera”, na marginesie tej warsztatowej dygresji Bufford czuje się w obowiązku wyznać: „[R]eporter był bardzo, bardzo pijany”⁹².

To, że Thompson i Bufford nie udawali przed przedstawicielami obserwowanych środowisk kogoś, kim nie są, zupełnie inaczej sytuuje ich działania w kontekście performatywnym i partycypacyjnym, niż ma to miejsce w przypadku re-

⁸⁸ H.S. Thompson, *Hell’s Angels. „Anioły Piekła”. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocyklistach*, przeł. J. Pypno, R. Pisula, Warszawa 2016, s. 67.

⁸⁹ Tamże, s. 379.

⁹⁰ Tamże, s. 43.

⁹¹ Ten sam, z którego wywiadu z Kapuścińskim zamieszczałam już w tej książce cytat.

⁹² B. Bufford, *Among the Thugs*, 2001, loc. 996 i 999.

porterów wcieleniowych. Claire Bishop posługuje się zaczerpniętym od Pawła Althamera sformułowaniem „reżyserowanie rzeczywistości”⁹³. Działania Wallraffa czy Griffina dobrze wpisują się w pojęcie „performansu delegowanego”, nazywanego przez Bishop „outsourcingiem autentyczności”. Strategia ta „polega na zapraszaniu nieprofesjonalistów [...], aby występowali w imieniu artysty i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie”⁹⁴, np. odgrywając „pewne aspekty swojej tożsamości”. Jako przykład Bishop podaje pracę Maurizia Cattelana, który w 1991 roku zmontował drużynę piłkarską złożoną z imigrantów w Afryki Północnej, „wystawiając” ją do lokalnych meczów we Włoszech⁹⁵. Analizując pracę Catellana, Bishop zadaje pytanie o demokratyczność takich partycypacyjnych prac (wyrażnie obecnych np. w projekcie Pawła Althamera, współtworzącego z amatorską grupą Nowolipie). W analizowanych reportażach wcieleniowych mimowolni uczestnicy nie działają wprawdzie według „reżyserskich” wskazówek, ale aranżowanie zdarzeń przez działającego pod przykrywką reportera można, jak sądzę, rozpatrywać w kontekście „performansu delegowanego”, którego owocem jest tekst reportażu – dokumentacja performansu.

*

Odmianą reportażu wcieleniowego jest **reporterska rekonstrukcja historyczna**, której ramę narracyjną stanowi relacja z performatywnego odtworzenia zdarzenia z przeszłości, najczęściej z użyciem rekwizytów z epoki⁹⁶. Występuje ona w dwóch wariantach – podróżniczym (ekspedycja tropem postaci historycznej lub grupy osób) i jako „historia żywa/ożywiona” (symulacja życia codziennego). Wykorzystując edukacyjny i rozrywkowy potencjał *historytainment*, autorzy posługują się często parateatralną metodą *cosplay* (*costume play*). Reporterska rekonstrukcja sytuuje się na pograniczu memuarystyki i prozy o dominującej

⁹³ C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 65.

⁹⁴ Tamże, s. 381.

⁹⁵ „Włączający” i aktywizujący charakter miała też *Tęczowa trybuna* Pawła Demirskiego, który wymyślił gejowskie stowarzyszenie kibicowskie i dał mu własne życie w internecie. Wykorzystując zgromadzony w tym eksperymencie materiał, Demirski napisał tekst sztuki, którą wystawiła Monika Strzępka.

⁹⁶ O społecznym potencjale tego typu akcji performatywnych pisze w *Sztucznych pieklach* Claire Bishop na przykładzie *The Battle of Orgreave* Jeremy’ego Deller’a (2001), brytyjskiego artysty. Rekonstrukcja starcia strajkujących górników z policją w 1984 roku pełniła, zdaniem Bishop, nie tylko założoną funkcję terapeutyczną, ale przede wszystkim ludyczną (przypominając „bardziej wiejską zabawę z orkiestrą dętą, biegającymi wkoło dziećmi i rozstawionymi straganami, na których sprzedawano rośliny doniczkowe i paszteciki” – C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 64).

funkcji poznawczej (np. dziennikarskiej). Przedstawiana bywa określeniem *quest* (poszukiwanie, wyprawa odkrywcza) czy *challenge* (wyzwanie). Charakterystyczną cechą tego typu tekstów jest dwupłaszczyznowość – opowieść historyczna dotycząca zdarzeń z przeszłości przeplatana jest współczesną narracją: zawieszającymi dystans czasowy przygodami doświadczającego podmiotu.

Rekonstrukcja to oczywiście podstawowy, obok kompletowania i weryfikacji, element warsztatu dziennikarskiego. Trudno wyobrazić sobie powstanie reportażu historycznego z pominięciem tego etapu; bywa wręcz osią konstrukcyjną, wieńczy śledztwo (np. w *El Negro i ja* [2004] Frank Westerman⁹⁷ próbuje odtworzyć historię tzw. buszmena z Banyoles, podróżując i przeprowadzając kwerendy w archiwach i bibliotekach, a Beata Chomątowska w *Stacji Muranów* odtwarza ze śladów nieistniejącą dzielnicę żydowską Warszawy). W węższym, przyjętym tu znaczeniu, rekonstrukcja rozumiana jest nie jako próba przedstawienia prawdopodobnego przebiegu zdarzeń na podstawie zgromadzonych dokumentów, lecz **forma cielesnego zaangażowania reportera w spektakl**, aktywne inscenizowanie, odgrywanie przeszłości. Na podobnej zasadzie działają tzw. grupy rekonstrukcyjne, zajmujące się np. inscenizowaniem bitew (badania tych praktyk kulturowych w Polsce przeprowadził zespół pod kierownictwem Tomasza Szlendaka – *Dziedzictwo w akcji*⁹⁸). Powstanie tego wariantu dziennikarstwa wcieleniowego to konsekwencja zwrotu afektywnego w historiografii, dowartościowującego indywidualne doświadczenie i mikrohistorie. Te tendencje obecne są też w turystyce, edukacji, muzealnictwie⁹⁹, jak również np. w muzyce (wykorzystanie instrumentów dawnych). Medialną formą rekonstrukcji historycznej są też survivalowe telewizyjne *reality shows* w rodzaju *The Colony* (SBS, 2005 – biorące udział w tym programie rodziny próbowały przetrwać w kolonii karnej z początku XIX wieku) i *Outback House* (ABC, 2005; uczestnicy przez trzy miesiące żyli jak w połowie XIX wieku). Odpowiedzią na rosnące zainteresowanie uprawiania „historii ożywionej” są poradniki, np. Stacy F. Roth, *Past into Present: Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation* czy C. Johnson, *Who was I?: Creating a Living History Persona: A Modest Guide to The Hows and Whys* (1995), publikacje uczące projektowania strojów z epoki i książki kucharskie przybliżające wiedzę na temat tego, co jadano w napoleońskich legionach, a co np. na niemieckim froncie w trakcie I wojny światowej.

W **podróźniczej odmianie** reporterskiej rekonstrukcji historycznej dominuje formuła trawelogu, często awanturniczego. Punktem odniesienia pozostaje

⁹⁷ F. Westerman, *El Negro i ja*, przeł. M. Woźniak-Diederer, Warszawa 2015.

⁹⁸ T. Szlendak, J. Nowiński, K. Olechnicki, A. Karwacki, W. Burszta, *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Warszawa 2012.

⁹⁹ Zob. *Enacting History*, eds. S. Magelssen, R. Justice-Malloj, Tuscaloosa, Alabama 2011.

eksperyment Nellie Bly (Elizabeth Jane Cochran/Cochrane), która wyruszyła bez przyzwotki w podróż „w 72 dni dookoła świata” (*Around the World in Seventy-Two Days*, 1890), prześcigając Phileasa Fogga z powieści Jules’a Verne’a. Przypomnijmy: Bly była jedną ze *stunt journalists* (dziennikarek kaskaderek) Josepha Pulitzerza („New York World”). Sponsorowana przez potentata *yellow press* wyprawa zelektryzowała Amerykanów, którzy z uwagą śledzili postępy dwudziesto-pięcioletniej dziennikarki (sprzedało się 300 tys. gazet, powstała gra planszowa, co potwierdziło medialny potencjał tego typu reportaży przygodowych). *Around the World in Seventy-Two Days* wyznacza kierunek dla reporterskich inscenizacji, nie będąc rekonstrukcją – wyczyn bohatera Verne’a stanowił tylko pretekst do podjęcia wyzwania (Bly rywalizowała nie tylko z postacią literacką, ale też gonila ją rywalka z konkurencyjnej gazety, Elizabeth Bisland z „Cosmopolitan”), skutkującego turystycznym memuarem pełnym egzotycznych osobliwości (zaklinacze węży, bombajska kaczką). Do wspomnianej kategorii należą natomiast transoceaniczne wyprawy Thora Heyerdahla, opisane np. w książkach *Kon-Tiki* (1947) i *Ra* (1969–1970), które można usytuować na pograniczu przygody i eksperymentu naukowego. Eskapada pierwsza miała przynieść odpowiedź na pytanie, jak została zaludniona Polinezja; Heyerdahl postawił tezę, że zrobiły to ludy, które przepłynęły się na tratwach z Peru. Żeby odtworzyć legendarną podróż, sięgnął do polinezyjskiego folkloru i wypłynął na tratwie zbudowanej według wzorów Inków – z balsy, bez użycia gwoździ. W podróż drugą wyruszył papirusową łodzią, by udowodnić, że starożytni Egipcjanie mogli dopłynąć do Ameryki.

Śladem Ulissesa, Sindbada, Argonautów, Dżyngis-chana i Robinsona Crusoe wyruszał Tim Severin. Podróż „Brendana”¹⁰⁰ to zapis eskapady, jaką w 1976 roku odbył średniowieczną skórzaną łodzią przez Atlantyk, żeby udowodnić, że irlandzki mnich mógł tysiąc lat przed Kolumbem dopłynąć z Irlandii do Ameryki Północnej. Szlakiem kapitana Cooka wyruszył Tony Horwitz, który opisał swoją podróż w książce *Blue Latitudes: Boldly Going Where Capitan Cook Has Gone Before* (2002)¹⁰¹.

Wykorzystywanie historycznego źródła/trasy powoduje uwznioślenie podróży, która staje się Ekspedycją i nabiera wartości medialnej. Tak stało się z multimedialną wyprawą szlakiem Benedykta Polaka, w którą wyruszyły m.in. Beata Pawlikowska i Krystyna Czubówna (rejestrowano ją audiowizualnie). Sponsorów udało się znaleźć Tomaszowi Grzywaczewskiemu, który wspólnie z Bartoszem Malinowskim i Filipem Drożdżem podążył w 2010 roku śladem Witolda Głińskiego – polskiego oficera, uciekiniera z łagru na Syberii. Zapisem wyprawy pieszej, konnej i rowerowej przez Mongolię, Tybet i Nepal jest oparty na

¹⁰⁰ T. Severin, *Podróż „Brendana”*, przeł. I. Gurska, Gdańsk 1983.

¹⁰¹ Polski przekład B. Gadomskiej – *Błękitne przestrzenie*, Warszawa 2005.

podróżnych notatkach reportaż przygodowy *Przez dziki Wschód* (2012). Próba przybliżenia historii gulagów i opowieści o losie zesłańców, niejako wymuszone przez ramę narracyjną, przeplatają się z – jednak pierwszoplanowym – zapisem męskiej przygody, który klóci się z nieustannie podejmowaną próbą patriotycznego uzasadnienia wyprawy.

W wariancie drugim reporterskiej rekonstrukcji historycznej osi konstrukcyjną jest **symulacja otoczenia** z użyciem dekoracji i (lub) rekwizytów. To teksty z pogranicza memuarystyki, które można nazwać „autoreportażem”, choć oczywiście koncentracja na doświadczającym podmiocie nie oznacza rezygnacji z obserwowania i przedstawiania społecznego tła. Znanym przykładem tego rodzaju narracji jest autoreportaż A.J. Jacobsa, *The Year of Living Biblically: One Man's Humble Quest to Follow the Bible as Literally as Possible* (2007) – żartobliwa opowieść o przygodach, których autor doświadczył, starając się żyć „biblijnie”, tak dosłownie, jak to tylko możliwe, ale też opowieść o współczesnej Ameryce. Kobięcą wersję eksperymentu przeprowadziła Rachel Held Evans, przedstawiając efekty w *A Year of Biblical Womanhood. How a Liberated Woman Found Herself Sitting on Her Roof, Covering Her Head, and Calling Her Husband Master* (2012). Pisarka przez rok stosowała się do Dziesięciu Przykazań Kobiety Żyjącej Biblijnie, które ułożyła sobie z wypisów z Biblii. Zapuszczała włosy, wstawiała przed światem, szyła sobie ubrania, nauczyła się gotować. Modliła się w chuście, tytułowała męża „Panem”, odwiedziła szkołę amiszów. Opis wyrzeczeń i *qui pro quo* ma potencjał ludyczny. Wspomniane książki przypominają takie wyzwania (questy), jak *challenge* Susan Maushart, który zaowocował książką *E-migranci. Pół roku bez internetu, telefonu i telewizji* (*The Winter of Our Disconnect*, 2010)¹⁰².

Przyjrzyjmy się książce A.J. Jacobsa, który postanowił na rok „wejść w umysł starożytnego Izraelity”. Założenia i cele eksperymentu, czyli „**gry w religię**” (a raczej – próbę przeistoczenia się w biblijnego literalistę), autor przedstawia następująco:

[...] żyć, najbardziej jak się da, w zgodzie z Biblią. A ściślej mówiąc, przestrzegać wskazań Biblii tak dosłownie, jak tylko to możliwe. Trzymać się Dekalogu. Być płodnym i rozmnażać się. Miłować bliźniego. Płacić dziesięcinę. Ale także stosować się do zasad często zapomnianych: unikać noszenia odzieży z włókien mieszanych, kamieniować cudzołóżników oraz, rzecz jasna, nie golić włosów po bokach brody (Kpł 19, 27). Staram się respektować całość Biblii bez przebiegania i kręcenia nosem¹⁰³.

¹⁰² S. Maushart, *E-migranci. Pół roku bez internetu, telefonu i telewizji*, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2014.

¹⁰³ A.J. Jacobs, *Rok biblijnego życia*, s. 8.



Il. 20–21. A.J. Jacobs w trakcie „roku biblijnego życia”

Źródło: z archiwum A.J. Jacobsa

Teksty Jacobsa – dziennikarza współpracującego z „Esquire”, „The New York Times” czy „New York Magazine” – należy czytać całościowo, w kontekście wszystkich projektów immersyjnych. A było ich wiele – *Rok biblijnego życia* poprzedziła książka *The Know it All* będąca zapisem przygody intelektualnej Jacobsa, który przeczytał *Encyklopedię Britannicę* od A do Z (a właściwie Ż; ostatnim hasłem był „Żywiec”, miasto w południowej Polsce znane z produkcji piwa), a ukoronowaniem tego życiopisania jest książka *The Guinea Pig Diaries: My Life as an Experiment*¹⁰⁴, w której Jacobs zebrał publikowane m.in. w „Esquire” wcieleniowe ego-reportaże. Oprócz przeżycia przygody rok „biblijnego” życia miał być dla Jacobsa „przepustką do świata duchowego”. W toku narracji reporter uważnie przygląda się zmianom zachowania i postrzegania świata, opisuje mikroepifanie, stara się być „lepszym człowiekiem”. Ale jest to również projekt etnograficzny, sposób „na zgłębienie ogromnego i fascynującego tematu dosłownej interpretacji Biblii. Miliony Amerykanów twierdzą, że biorą jej zalecenia dosłownie. Według ankiety Instytutu Gallupa z 2005 roku liczba ta waha się w rzeczywistości w okolicach trzydziestu pięciu procent”¹⁰⁵. Wektor eksperymentu skierowany jest do wewnątrz i na zewnątrz, co sprawia, że można ułożyć go pomiędzy kursem samorozwoju a próbą przedstawienia egzotycznych (z pewnego punktu widzenia) grup społecznych (amisze, samarytanie, kreacjoniści, ruch chrześcijańskich poligamistów, ale też grupa Nowojorskich Ateistów; Jacobs opisuje też ze swadą obyczaje ultra-ortodoksyjnych żydów i konsternację w biurze świadków Jehowy, do którego po raz pierwszy ktoś zadzwonił, by umówić się na wizytę domową). Płynnie żeglują pomiędzy „perspektywami konwertyty i Marsjanina”, jak to ujął Fred Davis¹⁰⁶. Zabieg „domestykacji” ułatwiają okoliczności odbywania eksperymentu – Jacobs żyje „biblijnie” w towarzystwie żony i syna (a pod koniec eksperymentu – trzech synów, bo w międzyczasie małżonka zachodzi w ciążę), którzy – *nolens volens* – są zmuszeni do biernego uczestnictwa w doświadczeniu. Ta sytuacja sprawia, że jest mu łatwiej przekładać to, co dawne i niezrozumiałe, na kontekst codziennych doświadczeń (np. zakładanie teflin porównuje do opatulania syna w powijaki)¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Jacobs przedstawia się w tej książce jako ludzka świnka morska (w sensie królika doświadczalnego). Píše: „[J]estem uzależniony od tych eksperymentów. [...] jeśli naprawdę chcesz zgłębić dany temat, powinienes [...] zanurzyć się i spróbować żyć tym tematem. Jeśli interesujesz się Rzymem, możesz przeglądać mapy i pocztówki oraz czytać dane spisowe. Możesz też pojechać do Włoch i spróbować gnocchi z pesto. Jak mówi stare powiedzenie: aby zrozumieć Włochów, musisz przejść milę w ich mokasy-nach (A.J. Jacobs, *The Guinea Pig Diaries: My Life as an Experiment*, New York–London–Toronto–Sydney 2009, loc. 87–90).

¹⁰⁵ Tenże, *Rok biblijnego życia*, przeł. A. Andrzejewska, Kraków 2009, s. 13.

¹⁰⁶ F. Davis, *The Martian and the Convert: Ontological Polarities in Social Research*, „Urban Life” 1973, vol. 2, no. 3, s. 339–343.

¹⁰⁷ A.J. Jacobs, *Rok biblijnego życia*, s. 300.

Komizm tego przedsięwzięcia zasadza się na zderzeniu treści Biblii ze współczesnymi przekonaniem i na odgrywaniu przez Jacobsa „biblijnego” życia we współczesnej Ameryce. Autor eksploatuje tę płaszczyznę porozumienia w śmiechu z czytelnikiem za pomocą współczesnej metaforyki, duchowość porównując do wykresów Nasdaq, ekscentrycznego, charyzmatycznego przywódcę sekty nazywając „ultrareligijnym Donaldem Trumpem”, a doświadczenie dęcia w róg zestawiając z paleniem gigantycznego cygara. Wyraźnie widać ten amalgamatyczny koncept w projekcie okładki – wystylizowany na Mojżesza (tablice, krzaczasta broda, szaty i pielgrzymie sandały), Jacobs spogląda w niebo na tle panoramy Nowego Jorku, trzymając w dłoni kubek kawy. Stworzone na potrzeby eksperymentu alter ego nazywa Jakubem („jest do tego stopnia osobnym bytem, że zacząłem nazywać go innym imieniem [...]. Obserwuję tego gościa, Jakuba, badam go”¹⁰⁸). Proces fizycznego przeobrażenia prezentuje na karcie przytytułowej, na której zamieszczono serię zdjęć legitymacyjnych. W pierwszym akapicie prologu reporter koncentruje się właśnie na fizyczności:

W chwili, gdy piszę te słowa, mam brodę, w której wyglądam jak Mojżesz lub Abraham Lincoln, względnie Ted Kaczynski. [...] Nie jest to zadbana, społecznie akceptowana broda, tylko nieujarzmiony gąszcz krzewiący się w górę aż do oczu i zwisający na piersi¹⁰⁹.

Jacobs zaczął ubierać się wyłącznie na białą (jak nakazuje Król Salomon w Księdze Koheleta). Do ubrań (koniecznie bez włókien mieszanych!) poprzyszywał frędzle. W sklepie z kostiumami na Halloween kupił przepasaną sznurem szatę pasterza. Nosił ze sobą składane krzeselko, żeby nie siadać w miejscach „nieczystych”, okazjonalnie – również dziesięciostrunową harfę i kozi róg. Rygorystyczne trzymanie się biblijnych zakazów zmienia jego zwyczaje, np. kulinarne (wzorcem jest książka *Dieta Stwórcy*). Kiedy „Esquire” zamawia u niego wywiad z aktorką, musi skorzystać z wypożyczalni Clean-Fliks (dla osób bardzo religijnych), która „[p]rzesyła klientom ugrzecznione filmy hollywoodzkie z wyciętymi scenami przemocy i seksu”¹¹⁰. Gdy w swoim eksperymencie przechodzi do Nowego Testamentu, zaczyna co rano palić mirrę. Ubiblijnia też swoje mieszkanie, np. „pozbawiając [...] wizerunków, które graniczą z bałwochwalstwem”¹¹¹ (np. zdjęć w towarzystwie celebrytów). To nie jest ten przypadek utożsamienia, który nazywa się syndromem jerozolimskim (tematyzowała go w swoim projekcie artystycznym Katarzyna Kozyra) – „ostrym zaburzeni[em] urojeniowym,

¹⁰⁸ A.J. Jacobs, *Rok biblijnego życia*, s. 67.

¹⁰⁹ Tamże, s. 7.

¹¹⁰ Tamże, s. 200.

¹¹¹ Tamże, s. 234.

opisanym w medycynie dopiero w drugiej połowie XX wieku. Cierpiący nań chorzy, odwiedzający Ziemię Świętą, utożsamiają się z postaciami biblijnymi, najczęściej z Mesjaszem”¹¹². Taka osoba raczej nie napisałaby o sobie, że wygląda jak Pippi Långstrump. Zderzenie *sacrum* z *profanum* wywołuje efekt karnawalizacji, zwłaszcza w momencie eksploatowania Listy Najbardziej Kłopotliwych Przykazań Biblijnych (znajduje się na niej np. znalezienie czerwonej krowy w celu oczyszczenia się czy nakaz kamieniowania grzesznych; Jacobs sprytnie to ogrywa, używając żwiru). Są w *Roku biblijnego życia* elementy popnaukowe, przede wszystkim jednak zakwalifikowałabym tę książkę do kategorii *reportainment*, czyli połączenia sprawozdania z rozrywką.

Przypomnijmy, że Ben Yagoda określa tego typu piśmiennictwo mianem *shticklit* (literatura oparta na sztuczce). To forma szczególnie popularna w Ameryce. Przykładem jest małżeństwo Chrismanów, które postanowiło przenieść się w czasie do epoki wiktoriańskiej. Opis wybranych przygód z czterech lat przeżytych jak w XIX wieku (małżonkowie wybrali lata 80. i 90.) Sarah A. Chrisman zawarła w memuarze *This Victorian Life: Modern Adventures in Nineteenth Century Culture, Cooking, Fashion and Technology* (2015). Wcześniej (2013) opisała, jak na jej życie wpłynęło noszenie gorsetu (*Victorian Secrets: What a Corset Taught Me about the Past, Present and Myself*). W zależności od wielkości dystansu czasowego wzorem i mentalnym punktem odniesienia może być zaprawione nostalgią własne dzieciństwo i (lub) wspomnienia osób, które w danych czasach żyły (Meyza, Szablowski) albo wywiedziony z lektur obraz epoki. Książka Chrisman to dobry przykład romantyzacji życia bez elektryczności; autorka wyobraża sobie późną epokę wiktoriańską jako „świat tykających zegarów i szeleszczącego jedwabiu, pachnący olejem parafinowym, naftą i atramentem wyciskany z pachnących płatków kwiatów”¹¹³. Jako wzór domowej enklawy posłużyło jej muzeum Flavel House w Astorii, wskazówki dotyczące życia domowego czerpała z pisma „Good Housekeeping”.

Osobnym wariantem reporterskiej rekonstrukcji historycznej jest **prezentacja środowiska** rekonstruktorów. Na inscenizowany front udał się korespondent wojenny Tony Horwitz. Swoje obserwacje zawarł w reportażu *Confederates in the Attic. Dispatches from the Unfinished Civil War* (1999), który można traktować również jako zbiór wskazówek dotyczących rekonstrukcji historycznych (np. uwagi na temat złudzenia autentyczności, wywoływanego poprzez szczegółowość dekoracji i [lub] kostiumu; Horwitz pisze, że największą obelgą w środowisku rekonstruktorów jest „farb” – akronim od *far-be-it-from-authentic*). Liczne

¹¹² Szukając Jezusa, <http://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/szukajac-jezusa> [dostęp: 29.08.2019]. Tu również o projekcie Kozyry.

¹¹³ S.A. Chisman, *The Victorian Life: Modern Adventures in Nineteenth-Century Culture, Cooking, Fashion and Technology*, New York 2015, loc. 73

autorekonstrukcje historyczne przedstawił w książce *Man of War: My Adventures in the World of Historical Reenactment* (2012) Charlie Schroeder, który przez rok dołączał do różnych grup rekonstrukcyjnych, co traktował jako formę przyspieszonej edukacji historycznej. Wprowadzenie w świat rekonstruktora wojennego staje się atrakcyjne, bo autor sam uprawia *roleplaying*, wcielając się w role wcielających się w role, np. przebierając się za wikinga, nazistę walczącego pod Stalingradem i rzymskiego legionistę (jako aktor ma ułatwione zadanie). Wynikający z inscenizacji komizm ubarwia szkic środowiskowy. Element wcielenia zawarty jest też w tytułowym reportażu Michała Olszewskiego ze zbioru *Najlepsze buty na świecie* (2013) – „W niecały kwadrans z dziennikarza zmieniam się w żołnierza Wehrmachtu w drodze w głąb Związku Radzieckiego”¹¹⁴, pisze – ale to dla odmiany reportaż publicystyczny, nie fabularny.

¹¹⁴ M. Olszewski, *Najlepsze buty na świecie*, [w:] tegoż, *Najlepsze buty na świecie*, Wołowiec 2014, loc. 2069.

REPORTERSKA PIKARESKA

W 2013 roku Ziemowit Szczerek opublikował łże-reportaż *Przyjdzcie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*. Zainspirowany *Lękiem i odrazą w Las Vegas* Huntera S. Thompsona, odwołuje się w nim do tradycji dziennikarstwa *gonzo*. Zapożyczenie etykiety kojarzonej z jednym z przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa uważam za gest przede wszystkim marketingowy; opowieść o podróży na Ukrainę okazała się jednak inspirująca w kontekście rozważań nad formatywnym potencjałem dziennikarstwa. Podobnie jak Thompson w *Lęku i odrazie w Las Vegas*, Szczerek wprowadził w swój faktograficzny tekst fikcyjnego narratora. Wychodząc od koniecznej w obliczu definicyjnych różnic rekonstrukcji pojęcia *gonzo*, chciałabym się skupić na rozważeniu, jakie konsekwencje dla dziennikarskości tekstu ma budowanie tekstowego *alter ego* autora. Co decyduje o zawarciu paktu faktograficznego? Na tekst Szczerka spojrzę porównawczo, przez pryzmat książek reporterskich Jacka Hugo-Badera, którego uważam za nieświadomego realizatora wielu cech dziennikarstwa *gonzo*.

W języku włoskim *gonzo* oznacza wariata, szaleńca. Hiszpańskie *ganso* to gęś, a przenośnie – człowiek niechlujny, prostak, nieuk, głupiec¹. Jako styl dziennikarski i technika narracyjna *gonzo* charakteryzują skrajny subiektywizm, luźne podejście do faktów i językowa hiperbola. Głównym bohaterem tekstu jest jego autor, osią fabularną – przygody o awanturnicznym charakterze. Zapis researchu sprawia, że teksty *gonzo* nazywane są metadziennikarskimi. Uczestnictwo, a niekiedy wręcz wywoływanie zdarzeń, rozmywa granice pomiędzy podmiotem i przedmiotem narracji. Nie bez znaczenia jest temperament reportera, który znajduje wyraz w tekście – styl *gonzo* jest „odważny, pełen przesady, satyryczny”², „szalony, graniczny, wywrotowy”³. „Dziki punkt widzenia” kojarzy się niektórym

¹ Podaję hiszpańskie i włoskie źródła słowa *gonzo* (najpełniejszą etymologię przedstawia P. Tamony, *Gonzo*, „American Speech” 1983, vol. 58, no. 1, s. 73–75). W kontekście dziennikarstwa określenia użył po raz pierwszy związany z „Boston Globe” Bill Cardoso. Przeczytawszy opublikowany w czerwcu 1970 roku artykuł Thompsona *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky* wysłał do autora list z entuzjastyczną adnotacją: *It was pure gonzo journalism* („To prawdziwe dziennikarstwo *gonzo*”).

² B. Franklin, M. Hamer, M. Hanna, M. Kinsey, J.E. Richardson, *Key Concepts in Journalism Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2005, s. 95.

³ N. Nuttall, *Cold-blooded Journalism*, [w:] *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, eds. R. Keeble, S. Wheeler, New York 2007, s. 137.

badaczom (np. Williamowi Stephensonowi) z figurą trickstera. Inni umieszczają styl w kontekście karnawalizacji i bachtinowskiego realizmu groteskowego⁴. Nie mniej ważne jest podkreślanie literackiego charakteru tekstu, zarówno w zakresie operacji językowych, jak i włączania elementów fikcji. Teksty *gonzo* bywają niegotowe, podkreślona jest ich warsztatowość. Stanowią kolaże notatek, fragmentów artykułów z prasy, transkrypcji nagranych wywiadów, podanych słowo w słowo rozmów telefonicznych, przepisanych treści telegramów⁵. To oczywiście zabieg podkreślający przenikanie się faktu i fikcji⁶.

Styl *gonzo*, jeden z nurtów Nowego Dziennikarstwa⁷, nie bez przyczyny powstał akurat w Ameryce przełomu lat 60. i 70. Przypomnijmy – wojna w Wietnamie spowodowała nieufność wobec „faktów” i ich prezentacji w mediach. Zwrócono się ku doniesieniom z pierwszej ręki. Charakterystyczne dla Nowego Dziennikarstwa były teksty uczestniczące (Tom Wolfe, pisząc *Próbę kwasu w elektrycznej oranżadzie*, podróżował po Stanach z hipisami; Norman Mailer napisał

⁴ M. Hames-Garcia, *Fugitive Thought: Prison Movements, Race, and the Meaning of Justice*, Minneapolis 2004, s. 56.

⁵ W. McKeen, *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*, Boston 1991, s. 36.

⁶ Dla przykładu – w jednym z rozdziałów *Lęku i odrazy w Las Vegas* znalazła się transkrypcja nagrania z taśmy, z notą redaktorską: „doktor Duke zaliczył kompletny odlot; oryginalny rękopis staje się nieczytelny (...). W najlepiej pojętym interesie dziennikarskiej rzetelności publikujemy poniższy fragment dokładnie w takiej wersji, w jakiej został zapisany na taśmie – jednej z wielu powierzonych nam przez Duke’a razem z rękopisem w celu weryfikacji” (H.S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, il. R. Steadman, przeł. M. Wróbel, M. Potulny, Warszawa 2013, s. 201).

⁷ Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, czy *gonzo* należałoby uznać za styl osobniczy Thompsona (takiego zdania są Herbert Mitgang i Jason Mosser – zob. J. Mosser, *What’s Gonzo about Gonzo Journalism?*, „Literary Journalism Studies” 2012 vol. 1, no. 4, s. 85–90), czy też nazwą tą można opatrywać teksty innych twórców (nie tylko w sensie stylizacji na pisarstwo Thompsona). Autor *Lęku i odrazy w Las Vegas* za współtwórców *gonzo* uważał rysownika Ralpha Steadmana, który stworzył odpowiednik stylu w ilustracji (brutalna, niechlujna kreska, charakterystyczne kleksy atramentu) oraz Oscara Zeta Acostę, który w *Lęku i odrazie* przedstawiony został jako dr Gonzo. Wskazywał też w wywiadach na innych przedstawicieli stylu, np. Roberta Sabbagą, autora książki *Snowblind. A Brief Career in Cocaine Trade* z 1977 r.

Niektórzy używają określenia *gonzo* synonimicznie z Nowym Dziennikarstwem, a nawet *literary journalism* (zob. numer tematyczny krakowskiego pisma „Ha!art” poświęcony *gonzo*, zwłaszcza: B. Stopel, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Ha!art” 2013, nr 41, s. 14–21) czy po prostu dziennikarstwem uczestniczącym (zob. G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 390–392).

The Armies of the Night o pokojowym marszu na Pentagon przeciwko wojnie w Wietnamie z punktu osoby zaangażowanej, a nie biernego, starającego się zachować obiektywizm obserwatora). Z etykietką gonzo Thompson idealnie wpisywał się w nurt, choć podkreślał też, co odróżnia go od innych przedstawicieli: nie podejmował, jak Gay Talese czy Tom Wolfe, próby rekonstrukcji wydarzeń, traktując spontaniczność jako swój wyróżnik⁸.

Z tradycyjnej prasy (w typie „Timesa”) Thompson naigrywał się, podkreślając, że nie realizował zleceń. Zamówienia traktował pretekstowo. Choć dla magazynu „Rolling Stone” miał przygotować sprawozdanie z gonitwy konnej, w *Upadku i demoralizacji na Derby Kentucky* właściwy temat ujął w pięciu zdaniach (w tym znamionym: „Sam wyścig trwał tylko dwie minuty i nawet z naszych superstatusowych miejsc, przy użyciu dwunastokrotnie powiększających szkieł, nie dało się zobaczyć, co dzieje się z naszymi końmi”⁹). *Lęk i odraza w Las Vegas* to zapis kolejnych niezrealizowanych zleceń – relacji z pustynnego rajdu Mint400 dla „Sports Illustrated” i konferencji o narkotykach dla „Rolling Stone”. *Kłatwę Lono* rozpoczyna list od redaktora „Running Magazine” – Thompson ma opisać maraton w Honolulu. Zamiast klasycznych sprawozdań powstały subiektywne zapisy podróży, tak realnych, jak mentalnych (również w odrębne stany świadomości, wywoływane nadużywaniem alkoholu i narkotyków). Głównym bohaterem pozostaje dziennikarz. „Przyjechaliśmy tu, żeby zobaczyć te straszne sceny – ludzi nawalonych jak szmaty i rzygających na siebie, te sprawy... I wiesz co? To my” – podsumowuje przygodę w Kentucky Ralph Steadman, towarzyszący reporterowi rysownik. Sam Thompson nazwał swój pierwszy artykuł gonzo „kłasyką nieodpowiedzialnego dziennikarstwa”¹⁰.

⁸ Opowiadał o tym w wywiadzie dla „Playboya” (przedruk w zbiorze: *Ancient Gonzo Wisdom: Interviews with Hunter S. Thompson*, ed. A. Thompson, London 2010, s. 47).

⁹ H.S. Thompson, *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!art” 2013, nr 41, s. 29.

¹⁰ Za: M. Weingarten, *The Gang that Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote & the New Journalism Revolution*, New York 2006, s. 234.

Thompson – chuligan reportażu, dziennikarz wyklęty – był gonzo również w życiu. Z biografii mówionej spisanej przez Janna Wennera i Coreya Seymoura (*Gonzo. The Life of Hunter S. Thompson*, 2008 – ciekawy przykład nowej formy, *oral biography*) wyłania się obraz człowieka nadużywającego narkotyków i alkoholu, a przez to popadającego w problemy pisarskie. Podobne spostrzeżenia na temat Thompsona miała Cheryl Della Pietra, dziennikarka, w latach 90. asystentka pisarza na słynnej Owl Farm w Aspen. W powieści *Gonzo Girl* (klasyfikowanej przez autorkę jako powieść, nie memuar, choć w wywiadach Pietra opowiadała, że większość opisanych scen jest prawdziwa) to sekretarka pomaga tekstowemu odpowiednikowi Thompsona stworzyć z logorei w miarę spójne dzieło. Zob. C. Della Pietra, *Gonzo Girl*, New York 2015. Odsyłam również do gonzoautobiografii Thompsona (tenże, *Królestwo lęku*, przeł. D. Barłowski, Warszawa 2020).

Do takiej tradycji dziennikarskiej kontrkultury sięga Ziemowit Szczerek w zbiorze czternastu tekstów będących zapisem podróży po Mordorze (aluzja do Tolkienowskiego *fantasy* służy podkreśleniu ukraińskiej egzotyki, ale też wprowadza już w tytule elementy fikcjonalne; to też nawiązanie do kapitalizmu korporacyjnego, który na Ukrainę jeszcze nie dotarł; „Mordor” to w młodzieżowym slangu „tyranie” i „męczarnia”; w ten sposób – jako „Mordor na Domaniewskiej” – określa się warszawskie zagłębienie biurowe na przemysłowym Służewcu). Książka Szczerka jest nie tyle diagnozą współczesnej Ukrainy, ile refleksją na temat Polaków, ich stosunku do ukraińskości oraz Słowiańszczyzny (trasa wiedzie śladem Adama Mickiewicza, Henryka Sienkiewicza, Brunona Schulza; bohaterami tekstu są m.in. studentki polonistyki z Krakowa na tropie ulicy Krokodyli czy polskie wycieczki na cmentarzu Orląt), a także Polski oglądanej przez pryzmat Ukrainy („Bo to podróż w Schadenfreude, podróż, w którą jedzie się po to, by było do czego wracać”¹¹).

Szczerek wpisuje swój tekst w styl *gonzo* na kilka sposobów. Po pierwsze – używając bezpośrednich aluzji do *Lęku i odrazy w Las Vegas* Thompsona, a właściwie ekranizacji książki – *Las Vegas Parano* („Jak hardkor to hardkor, jak *Fear and Loathing to Fear and Loathing*”, „Balsam Wigor uspokoił mnie na tyle, że sam zeżarłem kwas. Faktycznie, jak parano, to parano”¹²; „Zabrzmiało to tak zimno, że aż cały, ciepły w sumie, klimat *Fear and Loathing* zdrzął w posadach”¹³). Po drugie – odwołując się ogólniej do dziedzictwa kontrkultury, np. Kena Keseya i skupionej wokół niego grupy Merry Pranksters (ich awanturnicze przygody opisał Tom Wolfe w reportażu drogi *Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie*) czy Jacka Kerouaca („Zamiast benzedryny mieliśmy balsam Wigor. Zamiast wiejskiej Ameryki i Meksyku lat 50. – mieliśmy Ukrainę”). Oprócz wskazówek intertekstualnych *gonzo* przywołane zostaje również na poziomie metatekstu. Rozdział zatytułowany *Gonzo*, dziennikarskie *credo* narratora, można traktować jako eksplikację rozumienia terminu przez pisarza. Narrator wyjawia, że pisze „łże-reportaże”, tłumacząc tę decyzję koniunkturą:

Zawodowo zająłem się ściemnianiem [...] Wystarczyło, bym pisał kilka tekstów na temat Ukrainy utrzymanych w tonie gonzo – a już miałem zlecenia. Epatowałem w tych tekstach ukraińskim rozdupczeniem i rozwłóceniem. Musiało być brudno, mocno i okrutnie. Taka jest istota gonzo. W gonzo jest gorzała, są szlugi, są dragi, są panienki. Są wulgaryzmy¹⁴.

¹¹ Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013, s. 114.

¹² Tamże, s. 74–75.

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Tamże, s. 99.

Tak rozumiany styl *gonzo* realizowany jest w tekście. Z *Lękiem i odrazą w Las Vegas* łączy *Przyjdzie Mordor i nas zje* nie tylko egzotyczny temat i zapis podróży potraktowany jako oś fabularna. Wspólna jest również subiektywizacja narracji, przejawiająca się z jednej strony w koncentracji na zdarzeniach, w których centrum znajduje się narrator, a nieistotnych z punktu widzenia klasycznego reportażu (problemy ze znalezieniem noclegu, wyprawa do baru, rozbudowane wielowątkowe dialogi – jak w *Lęku i odradzie w Las Vegas*), z drugiej – w bezpardonowym ferowaniu ocen. Narrator *Przyjdzie Mordor i nas zje* jest złośliwy i politycznie niepoprawny (stereotypowa Rosjanka ma „złote zęby i róż na wyschniętych policzkach”, Ukraina nazwana zostaje „trzecim światem”). Książkę Szczotka kończy zresztą zdemaskowanie opowiadacza przez jednego z ukraińskich bohaterów: „[...] przez cały czas patrzyłeś na mnie i moich rodaków, na cały mój kraj – jak na małpy w zoo”¹⁵.

Choć *Przyjdzie Mordor i nas zje* Szczotka promowany jest jako „pierwszy polski reportaż *gonzo*”, cechy tej techniki pisarskiej można odnaleźć w twórczości Jacka Hugo-Badera. Nie jest to, jak w przypadku tego pierwszego, świadome nawiązanie, manifestowane w tekście. Do analizy wybrałam *Białą gorączkę* i *Dzienniki kołymskie* – przez zbieżność tematyczną i formalną (egzotyka, reportaż drogi), a także dlatego, że zostały pomyślane jako książki (nie zbiory reportażów, jak *W rajskiej dolinie wśród zielska*), choć nawiązywać będę też do innych tekstów autora. „Dziki Wschód”, na który wyprawiają się Hugo-Bader i Szczotka, to odpowiednik egzotycznego Południa penetrowanego w *Lęku i odradzie w Las Vegas* przez Thompsona. Niewykluczone, że Szczotka inspirował się reportażami Hugo-Badera (i nie chodzi tylko o wskazówkę tekstową – jeden z bohaterów czyta książkę dziennikarza „Gazety Wyborczej”). W *Dziennikach kołymskich* pojawia się skojarzenie z Mordorem: „[...] czuję, jakbym po wjechaniu do Jakucji [...] znalazł się nagle w Narnii, czy też odwiedził Alicję w jej Krainie Czarów. Kiepskie porównanie, za słodkie. To raczej ziemia jednookiego Saurona – Władcy Pierścieni i Mordoru”¹⁶.

Biała gorączka to szalone (celowo używam tego określenia, nawiązując do etymologii *gonzo*; tytułowe określenie oznacza obłąd opilczy) penetrowanie imperium – zapis podróży, którą Hugo-Bader odbył w 2007 roku z Moskwy do Władywostoku przez Syberię. Inspiracji dostarczyła książka Michaiła Wasilijewa i Siergieja Guszczewa, reporterów „Komsomolskiej Prawdy” (jak pamiętamy, interteksty wymieniane są jako jedna z cech *gonzo*). Hugo-Bader postanawia sprawdzić po półwieczu, czy przewidywania autorów *Reportażu z XXI wieku* się sprawdziły. *Dzienniki kołymskie* można potraktować jako kontynuację *Białej gorączki* – w 2010 roku Hugo-Bader wyprawia się, tym razem autostopem, przez Kołymę – szlakiem Warłama Szalamowa, autora *Opowiadań kołymskich*. Oba teksty nazwać można

¹⁵ Tamże, s. 219.

¹⁶ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011, s. 302.

metareportażami (reportażami o powstawaniu reportażu) podobnie jak *Lęk i odrazę w Las Vegas* Thompsona czy *Przyjdzie Mordor i nas zje Szczotka*¹⁷. *Biała gorączka* rozpoczyna się opisem przygotowań do podróży, np. poszukiwań sponsora. Nie brakuje wstawek autotematycznych: „Piszę o takich głupstwach, duperelach, drobiazgach, bo one dobrze opisują codzienność”¹⁸, „Z reporterskiego punktu widzenia dzisiejszy dzień uważam za udany”¹⁹, „Próbuję przed snem wystukać na komputerze relację z XIV dnia, ale strasznie marzną mi ręce”²⁰.

Z cech *gonzo* w tekstach Hugo-Badera pojawiają się zarówno te stylistyczne (kolokwializmy, wulgaryzmy), jak i kompozycyjne (heterogeniczność, inkorporowanie różnych form podawczych – słowniczek, rozbudowane dialogi, wywiady, *ready-mades* – cytaty, np. z literatury gulagowej, nawiązania do beletrystyki). Na tych aspektach nie będę się jednak skupiać. Najistotniejsze z punktu widzenia tematu książki jest eksponowanie autorskiego „ja” i daleko idąca subiektywizacja opisu. Koncentracja na reporterskim „ja” uwyrażnia się już w motywacji podjęcia tematu *Białej gorączki*: „[...] postanowiłem sobie zrobić prezent na pięćdziesiąte urodziny”²¹.

Osią kompozycyjną reportażu jako takiego często są przeżycia autora, Hugo-Bader jest jednak nie tylko świadkiem czy uczestnikiem opisywanych wydarzeń, ale też przede wszystkim głównym bohaterem własnych książek reporterskich (który ustępuje niekiedy miejsca rozmówcom). W tekstach dominuje jego własny punkt widzenia i gawędziarski ton relacji. W *Dziennikach kołymskich* sprzyjają temu dodatkowo porządkujące tekst kartki z podróży. Notki dziennika pisane były w trakcie wyprawy, na gorąco i wysyłane do publikacji w „Gazecie Wyborczej”. Na przykład dwudziestego szóstego dnia podróży autor spontanicznie podejmuje decyzję, żeby przyznać się do wzięcia łapówki:

[...] wymyślam, że jak już piszę ten dziennik, to chyba może być osobiście? Połowa drogi za mną, to dobra okazja. Przypuszczę się wreszcie, zdradzę, wygadam i będę miał z głowy. [...] Chciało mi się rzygać. Facet mnie przecwelił, wziął pod siebie, wydymał jako reportera, zrównał z ruskimi dziennikarzami, u których kupić można wszystko²².

Innym razem relacjonuje wyprawę, z której właśnie powrócił: „Tego dnia nie da się opisać na kartce mniejszej niż mapa Rosji w skali 1:100 000 (a to płachta ogromna jak spadochron). Odlotowe porównania, ale właśnie przyleciałem. Nie-

¹⁷ William McKeen, biograf Thompsona, nazywa *gonzo* „metadziennikarstwem” (to *research* jest historią do opowiedzenia), zob. W. McKeen, *Outlaw Journalist*, s. 35.

¹⁸ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, s. 151.

¹⁹ Tamże, s. 167.

²⁰ Tamże, s. 137.

²¹ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011, s. 14.

²² Tenże, *Dzienniki kołymskie*, s. 231–232.

mal. I dałem zdrowo w palnik”²³. Mniejszy dystans czasowy sprawia, że – niepoddane takiej obróbce jak pozostałe fragmenty książki – kartki dziennika pozostają bardziej emocjonalne.

Kluczowy dla *gonzo* aspekt subiektywizacji narracji – relacjonowanie z pierwszej ręki, z centrum wydarzeń, wymaga rozwinięcia. Obiektywizm kojarzony jest z bezstronnością (a więc też apolitycznością), uczciwością, rzetelnością²⁴ i prawdomównością, a przede wszystkim zachowywaniem dystansu. Subiektywna narracja objaśniana jest po prostu jako uczestnictwo w zdarzeniach²⁵.

Cechy *gonzo* mają wszystkie reportaże wcieleniowe, które Marek Miller w książce *Reporterów sposób na życie* nazywa „specyficznym aktorstwem”, „przebieranką”. Jak pisał Maciej Siembieda, jest to typ „ciągle umiłowany przez miłośników przygód, ciągle niezastąpiony jako substytut wydarzeń, ciągle stwarzający okazję do skierowania reflektora na autora, a nie na temat”²⁶. Tekstem, w którym spotykają się wszystkie cechy nurtu, jest *Bomżycha* („Bezdomna”) – reportaż, który wszedł w skład *Białej gorączki*. Hugo-Bader poznaje w Leningradzie tytułową bohaterkę i postanawia jej towarzyszyć. Przebiera się w lachmany, wspólnie z bomżychą zbiera puszkę i pije alkohol. Czytelnik wprowadzony zostaje w temat następującym fragmentem:

Matka Boska Komsomolska nie daje dupy, ale jak komu dusza wyje z rozpacz, to i przytuli, i pocałuje przeciągle z jęzorem [...]. Chłła rozdrobniony spirytus techniczny. Obgryza pazury. Nazywa się Emma Rudulfowna Łysenko [...]. Umawiam się z Emmą, że zostanę ruskim bomżem. Całą następną dobę spędzimy razem. Nie odstępaję jej na krok od świtu do świtu²⁷.

²³ Tamże, s. 103.

²⁴ W latach 20. uświadomiono sobie, że dziennikarstwo nie jest wolne od przesądów i uprzedzeń, nawet podświadomych. Wymóg obiektywności zmusił dziennikarzy do opracowania spójnych metod weryfikacji informacji – przejrzystego podejścia do dowodów – tak aby osobiste i kulturowe uprzedzenia nie naruszyły wiarygodności ich pracy. Za T.B. Connery, *Journalism and Realism. Rendering American Life*, Evanston, Illinois, 2011.

²⁵ Na takie potoczne rozumienie problemu wskazuje Wojciech Furman, przeprowadzając w swoim artykule dekonstrukcję pojęć (tenże, *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikarskiego*, „Polityka i Społeczeństwo” 2012, nr 9, s. 99–108).

²⁶ M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 71. Reportaże wcieleniowe na ogół nie są wyodrębniane jako odmiana gatunkowa. W *Słowniku gatunków literackich* Marka Biernackiego i Marty Pawlus pojawia się podział reportażu ze względu na stopień autorskiego zaangażowania – czysto informacyjny, relacjonujący lub przedstawiająco-sceniczny (ciż, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 611).

²⁷ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, s. 371, 373.

Opowieść o dniu spędzonym wśród bezdomnych dotyczy próby spenetrowania środowiska od wewnątrz (przy aprobacie bomżów, przed którymi autor nie ukrywał swojej tożsamości).



Il. 23. Jacek Hugo-Bader w uazie, którym chce dojechać do Władywostoku,
18 listopada 2007 roku, Moskwa

Fot. Robert Kowalewski/Agencja Gazeta

W przypadku *Lęku i odrazy w Las Vegas* oraz inspirowanej nią książki Szczerka sytuacja jest bardziej skomplikowana. Narratorem reportażu *gonzo* Thompsona jest dziennikarz sportowy Raoul Duke. Co istotne, autor sygnalizuje jednak w tekście, że Duke jest jego pseudonimem (wprowadzona zostaje poszlaka nazwiskowa – do „Raoula Duke’a” przychodzi telegram adresowany do „kogoś o nazwisku Thompson”). Takiej wskazówki nie ma w książce Szczerka. Tu konsekwentnie narratorem jest Łukasz Ponczyński, dziennikarz współpracujący z portalami internetowymi, który dodatkowo publikuje pod pseudonimem. Autor zastosował zabieg *mise en abyme* – fikcji w fikcji.

Wprowadzona przez Thompsona i Szczerka konstrukcja narracyjna łączy się ze wskazanym w kontekście współczesnej beletrystyki przez Ryszarda Nycza podmiotem sylleptycznym. To „»ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby **równocześnie**: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-

-powieściowe”²⁸. Nycz doprecyzowuje, że z najwyraźniejszym zaakcentowaniem sylleptyczności podmiotu czytelnik ma do czynienia wówczas, gdy nosi on to samo imię i nazwisko co autor (chwyt stosowany przez Aleksandra Wata, Witolda Gombrowicza, a w literaturze najnowszej – przez Dorotę Masłowską, Michała Witkowskiego). Efektem jest dwuznaczność – z jednej strony można traktować występowanie tekstowego autora w roli bohatera jako formę obnażenia, gest ekshibicjonistyczny, z drugiej jest to jednak autokreacja. W tekście, w którym (pomimo „zmącenia”) prymarna jest jednak dziennikarskość, sylleptyczność podmiotu kreowana jest *à rebours*, przez zmianę imienia i nazwiska. W ten sposób zachwiany zostaje pakt faktograficzny (tak jak w beletrystyce gra się paktem autobiograficznym)²⁹.

Syllepsa objawia się również w tekstach, w których tematyzowany jest proces twórczy. Można więc uznać podmiot sylleptyczny za charakterystyczny dla sylw nowoczesnych i ponowoczesnych. Również i tu widać punkty wspólne. Sylwy cechują: hybrydyzacja (lub niedookreśloność) gatunkowa i stylistyczna, dezintegracja formy (zmierzanie do formy otwartej), mieszanie elementów fikcjonalnych z niefikcjonalnymi i czerpanie z różnych dyskursów, w tym wykorzystywanie cytatów z rzeczywistości oraz tematyzacja zasad organizacji tekstów. Niektóre z tych cech aktualizowane są również w reportażach *gonzo* (np. *Kłątwie Lono* [1983] Thompsona). Wprowadzone przez Szczereka określenie „łże-reportaż” kojarzy się zresztą z „łże-dziennikiem”, formułą spopularyzowaną przez Tadeusza Konwickiego (pisarz nazwał tak swój utwór *Kalendarz i klepsydra*, w którym fikcyjność splata się właśnie z autobiograficznością, a dokumentarność z literackością).

Kluczowe pytanie brzmi: czemu służy wprowadzanie fikcyjnego narratora w tekst dziennikarski? Thompson wyjaśniał powody wymyślenia postaci Raoula Duke’a w liście do Jima Silbermana z Random House. „[...] daje mi więcej swobody improwizowania na temat rzeczywistości bez jej zniekształcania” – pisał, dodając, że jest to postać „półfikcyjna, ale na tyle mglista, że może mówić i robić rzeczy, do których nie mógłbym się przyznawać w pierwszej osobie”³⁰. Zastąpienie autora empirycznego (reportażysty) postacią fikcyjną miało zabezpieczyć Thompsona przed ewentualnymi konsekwencjami prawnymi.

Ziemowit Szczerek wprowadzenie tekstowego alter-ego w *Przyjdzie Mordor i nas zje* uzasadniał w rozmowie z Justyną Sobolewską dla „Polityki” następująco:

²⁸ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 114.

²⁹ Oczywiście zdaje sobie sprawę z tego, że tekstowy autor reportażu zawsze jest kreacją, nawet jeśli występuje pod własnym imieniem i nazwiskiem.

³⁰ H.S. Thompson, *Fear and Loathing in America: The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist. The Gonzo Letters, volume II, 1968-1976*, ed. D. Brinkley, New York 2000, s. 268.

Po to stworzyłem tego bohatera, żeby popchnąć go do takiego sukinsyństwa, do którego sam bym nie był zdolny [...] Łukasz, mój bohater, wykorzystywał formułę gonzo po to, żeby umacniać stereotypy, które Polacy będą chcieli czytać³¹.

W innym wywiadzie dodał:

Jako autor pchnąłem jednak bohatera do robienia rzeczy, których sam bym nie zrobił i nie chodzi mi tutaj o prowadzenie samochodu na bani czy na kwasie. Bohater żyje z utrwalania negatywnych stereotypów, uczynił sobie, jak to pięknie ujmuje kodeks karny, z tego procederu główne źródło dochodów. Ja tak nie robiłem i nie robię³².

Dla Thompsona *gonzo* było formą mowy ezopowej – dzięki fikcyjnej kreacji narracyjnej mógł uniknąć konsekwencji prawnych. Książkę Szczerka potraktowałabym jako formę autopromocyjnej kreacji (stąd jawne nawiązania do *Lęku i odrazy w Las Vegas*; mamy tu do czynienia raczej ze stylizacją na *gonzo*). Zaryzykowałabym określenie *Przyjdzie Mordor i nas zje* mianem *reportainment* – połączenia konwencji reportażu z walorami rozrywkowymi, na wzór pojęć takich *infotainment*, *edutainment* czy *historytainment*.

W przypadku książki Szczerka pakt faktograficzny nie zostaje zawarty. Krótki rzut oka na jej recepcję pozostawia jednak wątpliwości. Autor hasła w Wikipedii nazywa *Przyjdzie Mordor i nas zje* „fabularyzowanym reportażem”. Dziennikarz „Polityki” był ostrożniejszy, pisząc, że książka Szczerka „łączy schemat powieści drogi z reportażem spod znaku *gonzo*”³³. Urszula Pieczek i Iwona Boruszkowska w „Popmodernie”³⁴ sugerują, że jest to powieść drogi. Style odbioru są więc zróżnicowane. Wydaje się, że najważniejszą wskazówką i sygnałem klasyfikacji rodzajowej pozostaną notki na okładce. Blurby jednoznacznie wskazują na dziennikarskość (Andrij Bondar nazywa książkę Szczerka

³¹ J. Sobolewska, *Rozmowa z Ziemowitem Szczerkiem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkiem.read> [dostęp: 1.07.2014].

³² *Ziemowit Szczerek: Mordor próbuje wyrwać się z Mordoru*, rozm. A. Szwedowicz, http://fakty.interia.pl/raport-srodek-wschod/aktualnosci/news-ziemowit-szczerek-mordor-probuje-wyrwac-sie-z-mordoru,nId,1097866#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox [dostęp: 1.07.2014].

³³ *Literatura: Ziemowit Szczerek*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1567031,1,ziemowit-szczerek.read> [dostęp: 1.07.2014].

³⁴ U. Pieczek, I. Boruszkowska, „I opowiadać sobie wszystkie te ruskie hardkorowe historie...” („*Przyjdzie mordor i nas zje*”), <http://popmoderna.pl/%E2%80%9Ei-opowiadac-sobie-wszystkie-te-ruskie-hardkorowe-historie-przyjdzie-mordor-i-nas-zje/> [dostęp: 1.07.2014].

„orzeźwiający i szokujący reportażem”, Sławomir Shuty chwali autora za to, że: „[...] udowadnia, że reportaż jako gatunek nie zużył się, a wkroczył w nowy, świeższy etap”). Pakt z czytelnikiem tworzony jest również za pośrednictwem notki biograficznej („Ziemowit Szczerek jest dziennikarzem”). Autor *Przyjdzie Mordor i nas zje* przedstawiany jest jako redaktor portalu Interia.pl i współpracownik „Nowej Europy Wschodniej”³⁵.

Ziemowit Szczerek wyraźnie oddziela działalność dziennikarską od literackiej. W rozmowie z Sebastianem Frąckiewiczem opowiada: „[...] sam jestem robałem żerującym na rzeczywistości, bo pracuję w dziale »wydarzenia« dużego portalu informacyjnego. Ale gdy piszę rzetelne artykuły, to wtedy nie podkreślam. Dlatego od podkreśniania mam książkę, czyli literaturę”³⁶. Biorąc pod uwagę kwestię autorskiej intencji, wydaje się, że można mówić o mimetyzmie formalnym, który Michał Głowiński zdefiniował jako naśladowanie w utworze literackim innych skonwencjonalizowanych form piśmiennictwa (listu, dziennika, gawędy i in.)³⁷. Szczerek odgrywa tekstowo formę reportażu.

Co więcej, zabieg polegający na wprowadzeniu w tekst fikcyjnego narratora można powiązać z historią alternatywną – literackim gatunkiem prozy fikcjonalnej, spekulatywnej, lokowanej w obrębie *science-fiction*, odpowiadającej na pytanie „co by było, gdyby”³⁸, czy też historiografią kontrfaktyczną (odmianą dyskursu akademickiego). Co istotne, alternatywną historią jest kolejna książka Szczerka – *Rzeczpospolita zwycięska* (2013). Oczywiście w przypadku historii alternatywnych kwestia zmyślenia jest wyrazistsza (wiadomo np., że nie było paktu Ribbentrop–Beck, o którym pisze w swojej książce Piotr Zychowicz). W *Przyjdzie Mordor i nas* je elementy probabilistyczne zaakcentowane są na poziomie metatekstu (w rozdziale *Gonzo* narrator wprowadza w kulisy swojej pracy twórczej nad reportażem: „Wyobraziłem sobie, co [...] [bohater tekstu – I.A.-B.] mógłby w tej sytuacji zrobić. Wymyśliłem, że [...]”³⁹). Odbiorca jest jednak skazany na domysły. Może bazować na udzielanych przez Szczerka wywiadach, w których autor wyjawia, że niektóre zdarzenia (ale nie wszystkie) są fikcyjne, wzbraniając się jednak przed podawaniem przykładów.

³⁵ Kiedy opublikował książkę *Rzeczpospolita zwycięska*, do biogramów, np. na stronie internetowej wydawnictwa Znak, zaczęto dodawać określenie „historyk”, co może sugerować podkreślanie autorytetu pisarza.

³⁶ S. Frąckiewicz, *Obnazanie kompleksów i mitów*, <https://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow> [dostęp: 21.05.2014].

³⁷ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie oraz Dialog w powieści* [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

³⁸ N. Lemann, *Historia alternatywna* (hasło), [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 380–388.

³⁹ Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje*, s. 105.

Inaczej sprawa wygląda w przypadku książek Jacka Hugo-Badera. W żadnej nie pojawia się fikcyjny narrator, opowiadacz jest tożsamy z autorem, empiryczny. To główna cecha pozwalająca odróżnić *Białą gorączkę* i *Dzienniki kołymskie* od „łże-reportażu” Szczerka. Nie brak jednak domniemań. Od hipotezy zaczyna się *Biała gorączka*. Motywując wybór *Reportażu z XXI wieku* na źródło inspiracji, autor zestawia prawdopodobne (ale niemożliwe do zweryfikowania) fakty: „być może” (!) przyszedł na świat w tym samym dniu, w którym redaktor naczelny radzieckiego dziennika wydał dziennikarzom polecenie opisanego, jak będzie wyglądał Związek Radziecki za pół wieku. Hipotez niemożliwych do sprawdzenia jest w książkach reporterskich Hugo-Badera więcej. Ufundowane są na nich choćby plastyczne zapisy wynikające z obserwacji. Niektóre kojarzą się z *Imperium* Kapuścińskiego (kto pamięta wycięty w mroźnej mgle obrys dziewczynki idącej ze szkoły, ten skojarzy je z odczytywaniem tropów wysikanych na śniegu – Hugo-Bader snuje przypuszczenia, kto zatrzymał się na parkingu koło syberyjskiego miasteczka Jerofiej Pawłowicz: „Ten mało dzisiaj pił, bo zostawił w śniegu bardzo żółtą dziurę. [...] A tutaj z pewnością przykucnęła kobieta, bo dziura zrobiona pod dużym kątem [...]. A ten [...] ma problem z prostatą i jeszcze nasikał sobie na buty”⁴⁰). Tropienie śladów jest oczywiście elementem tematyzowania researchu. Podstawowa różnica pomiędzy strategią Hugo-Badera a Szczerka jest taka, że autor *Białej gorączki* demaskuje domniemania w swoich tekstach. Jak już wspomniałam, zrobił tak również w *Długim filmie o miłości*. Gra z fikcją w może przybierać też inne formy. *Dzienniki kołymskie* rozpoczyna umotywowanie *layoutu* okładki i układu książki. Hugo-Bader wyjaśnia, że przepowiedziała mu to szamanka, przyczyniając się do spełnienia wróżby (pisarski gest i decyzja wydawnicza sprawiają, że to, co fantastyczne, staje się realistyczne).

Przesunięcie akcentu z zagadnienia prawdy na prawdopodobieństwo otwiera kolejne zagadnienie wynikające z doboru i kombinacji materiału. Iluzję prawdopodobieństwa może zaburzać nadmierna koncentracja na egzotyce i skupienie na zdarzeniach balansujących na granicy potencjalności. Z takich anegdot zbudowany jest *Przyjdzie Mordor i nas zje* Szczerka (w Bakczysaraju Polka czyta z afektem *Sonety krymskie*, obok Tatar pasie kozy z *Kodem Leonarda da Vinci*; turystki płasają „w szpilkach po skałach Czufut-Kale jak kozice”, wielbłądy wwożone są na szczyt Aj Petri autobusem). Ten sam chwyt, choć osłabiony refleksjami i głębszym wnikiem w postaci, charakteryzuje książki reporterskie Hugo-Badera. Można z nich wywnioskować, że imperium zaludnione jest przez alkoholików, mafiosów i Chrystusów. Jeden z bohaterów doznał urazu kręgosłupa, bo spadła na niego stopa z pomnika Lenina, inni skonsumowali świnie, która zjadła nogę ich dziecka. Nagromadzenie takich – zdawałoby się – nieprawdopodobieństw zawiesza czytelnice przekonanie o prawdziwości tekstu. Podobne wątpliwości miała też Małgorzata

⁴⁰ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, s. 21–22.

Szejnert, gdy Hugo-Bader przynosił do redakcji swoje pierwsze „brawurowe teksty”. We wstępie do *W rajskiej dolinie wśród zielska*⁴¹ Szejnert pisze:

Reporter może czasem podkolorować opis swoją emocją, jeśli rzeczywistość grozi nudą. Może zagęścić jakieś sytuacje, przyspieszyć rytm wydarzeń. Może z kilku postaci zrobić jedną albo losami jednej obdarzyć parę [...]. Ale [...] reporter musi znać miarę. Utrata miary jest groźna dla reportażu⁴².

Faktograficzność tekstu podkreślana jest w sposobie przytaczania dialogów. Hugo-Bader akcentuje w swoich książkach reporterskich, że nagrywa rozmowy. Spędzony wśród bezdomnych dzień kończy się monologiem bomżychy urywającym się znieńacka (bo narrator zasypia). Gdyby czytelnik nie miał świadomości, że to transkrypcja z taśmy, mógłby go uznać za chwyt literacki. Nagrywanie pozwala Hugo-Baderowi na korygowanie subiektywnych wrażeń. Kiedy opisuje w *Dziennikach kołymskich* przeprawę łódką przez rzekę Ałdan, uściśla: „Skąd wiem, że to tylko siedem minut? Bo włączyłem dyktafon, kiedy wsiadałem na naszą maleńką łódeczkę. On mierzy długość nagrania”⁴³. Wizyta u szamanki zrelacjonowana jest następująco:

Muszę zamknąć oczy, więc włączam dyktafon, żeby chociaż dźwiękowo zapamiętać, co robi. Powietrze gęstnieje od dymu, a ona zaczyna walić w bęben [...]. Po trzech, czterech minutach ucicha i pluje na mnie mlekiem. Kiedy przed tygodniem przesłuchiwałem kasety, okazało się, że to nie były trzy, cztery minuty. Taśma przewinęła się do końca, więc minęła co najmniej godzina⁴⁴.

Hugo-Bader wyraźnie czuje się odpowiedzialny za swój (poza)tekstowy wizerunek – nie wprowadziwszy, jak Szczerek, podmiotu sylleptycznego, nie może ukryć się za sfingowanym narratorem (nie bez znaczenia jest to, że występuje jako pracownik redakcji). Dlatego na przykład uznał za konieczne wytłumaczyć się

⁴¹ Na marginesie: warto zaznaczyć, że dziennikarska teoria wartości informacyjnych (wymienione przez Johana Galtunga i Mari Holmboe Ruge w „Journal of International Peace Studies” cechy sprawiające, że fakty zyskują potencjał medialny) stoi w sprzeczności z literacką zasadą prawdopodobieństwa organizującą teksty realistyczne. Według *theory of news values* to zdarzenia nieprawdopodobne i zaskakujące są medialnie cenniejsze. Zob. J. Galtung, M. Ruge, *Structuring and Selecting News*, [w:] *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media*, eds. S. Cohen, J. Young, London 1981, s. 62–72. O teorii wartości informacyjnych zob. Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, s. 154; B. Garlicki, *Selekcja informacji w dziennikarstwie*, Kraków 1981; M. Morozowski, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mass mediów*, Warszawa 1991, s. 221–223.

⁴² M. Szejnert, [Wstęp], [w:] J. Hugo-Bader, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Wołowiec 2010, s. 5.

⁴³ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, s. 13.

⁴⁴ Tenże, *Biała gorączka*, s. 143–144.

w *Białej gorączce* z picia alkoholu z bohaterami: „Od osiemnastu lat podróżuję po Rosji i zawsze przy alkoholu próbuję się wymigać, opuszczać kolejki, pić połówkami, ale to nigdy się nie udaje [...] Staram się unikać alkoholu, jak mogę, ale wychodzi na to, że bez przerwy jestem na bani”⁴⁵.

Mimo różnic teksty Thompsona, Szczerka i Hugo-Badera łączy charakterystyczny dla gonzo motyw włóczęgi. Każdy z analizowanych utworów jest zarazem relacją podróży – autotypczną, eksponującą warstwę podmiotową (i stąd – zsubiektywizowaną, podatną na dygresje), a także sekwencyjną (wędrówka jako oś fabularna)⁴⁶. Wbrew temu, co pisał Marek Miller w książce *Reporterów sposób na życie* („Podróż nie stanowi nigdy celu samego w sobie, wartości samej w sobie”⁴⁷), zarówno w *Białej gorączce*, jak i *Dziennikach kołymskich* pojawia się znaczące zdanie: „To podróż jest ważna, a nie jej cel”⁴⁸. Trafnie to ujął Mariusz Szczygieł, stwierdzając, że „Hugo-Bader opisuje imperium z perspektywy wałęsającego się psa”⁴⁹. Włóczęgistwo sprzyja stylowi gonzo, zwłaszcza gdy trasa wiedzie przez egzotyczne dla podróżnika rejony. Nie byłoby stylu Thompsona bez *mad society*, a także bez przekraczania granic czy – jak to ujęła Lidia Ostalska – naruszenia zasad gry⁵⁰. Oczywiście najłatwiej przekracza się granice, wykorzystując maskę fikcyjnego narratora, zdejmującego z autora odpowiedzialność związaną z pisaniem we własnym imieniu.

*

Celebrytyzacja polskiego życia literackiego⁵¹ nie ominęła autorów literatury podróżniczej, którzy tym bardziej nie są wolni od kreowania wizerunku medialnego i tworzenia markowych formatów, ponieważ dają się wpisać w szerszy, transme-

⁴⁵ Tamże, s. 301.

⁴⁶ R. Krzywy, *Opis podróży*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 661–667.

⁴⁷ M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1983, s. 81.

⁴⁸ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, s. 209; tenże, *Dzienniki kołymskie*, s. 263.

⁴⁹ M. Szczygieł, *Zamiast wstępu*, [w:] J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, s. 5. W rozmowie z dziennikarzem „Dwutygodnika” Hugo-Bader nazwał się „reporterem trotuarowym” (*Historia musi mnie sponiewierać. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem, „Dwutygodnik”* 2010, nr 23, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/843-historia-musi-mnie-sponiewierac.html> [dostęp: 4.07.2014]).

⁵⁰ L. Ostalska, *Wstęp. Brawura, ryzykanctwo, posłannictwo?*, [w:] G. Wallraff, *Na samym dnie*, s. 8.

⁵¹ Na przykład numer „Tekstów Drugich” poświęcony „Kulturze liter@ckiej” (2012 nr 6), książka Dominika Antonika *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej i społeczeństwa informacyjnego* (Warszawa 2014), a z dyskusji środowiskowych – wątpliwości dotyczące stosowności chwytów autopromocyjnych, po jakie sięgają np. Michał Witkowski i Szczepan Twardoch.

dialny, nurt trawelebrytyzmu. Barbara Koturbasz, autorka pojęcia, które powstało z kontaminacji angielskich słów *travel* i *celebrity*, definiuje je następująco:

Travelebrity to osoba, która z podróżowania uczyniła swój zawód i źródło dochodu, a za sprawą przekazywania swoich doświadczeń i opowieści za pomocą środków masowego przekazu, stała się osobistością znaną i podziwianą ze względu na swoje wyprawy. Travelebrity to **bohater-podróżnik**, który ze względu na nową sytuację kulturową musiał przeistoczyć się w bohatera masowej wyobraźni i dostosować do panujących w magicznym świecie konsumpcji reguł gry.

Travelebrity to **ucieleśnienie wszystkich marzeń o podróżach**, przygodach i egzotycznych krainach [podkr. – I.A.-B.]⁵².

Świetnym przykładem takiego wytworu medialnego⁵³ jest Nela Mała Reporterka, której fenomen trafnie zdekonstruowała Eliza Szybowicz⁵⁴. Nela to sympatyczna dwunastolatka, edukacyjno-zabawowy format pozbawiony nazwiska, ale za to mający imię kojarzące się z Nel Rawlison. Podróżuje bezpiecznie (co stwarza złudzenie samodzielności, bo kreowany z pomocą Neli świat poddawany jest przecież cenzurze) po świecie pełnym egzotyki, ale – zgodnie z powyższą definicją – takim, w którym widz/czytelnik chciałby się znaleźć (Szybowicz posługuje się metaforą kolorowej bańki).

Interesuje mnie sytuacja, w której autor stawia w tekście podróżujące „ja” na pierwszym planie, ale kreując wizerunek ostentacyjnie antymedialny. Strategia autokompromitacji, którą chciałabym przedstawić na przykładzie trawelogów Teda Conovera, Sylvaina Tessona, Michała Książka i Juliusza Strachoty, służy podkreśleniu/kreowaniu szczerości sytuacji narracyjnej. Awanturnicze „ja” w reportażu uczestniczącym i innego rodzaju podróżopisarstwie przypomina antybohatera, którego korzenie tkwią w pikaresce⁵⁵. To postać z plebsu, włóczęga, który spogląda na osobliwość świata raczej z perspektywy nizin, mający wiele wspólnego z naszym

⁵² B. Koturbasz, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny travelebrity*, „Panoptikum” 2009, nr 8, s. 121. Rozważania autorki rozwinęła Elżbieta Rybicka (*Travelebrity – markowanie dyskursu podróżniczego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 117–124). Robert Clarke (*Travel and Celebrity Culture*, „Postcolonial Studies” 2009, vol. 12, no. 2, s. 145–152) wprowadza rozróżnienie na *travel celebrity* (osoby, które zyskują sławę dzięki podróżom) i *celebrity traveller* – to postaci znane w innej dziedzinie (jako przykład Clarke podaje Angelinę Jolie i Boba Geldofa).

⁵³ W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 7.

⁵⁴ E. Szybowicz, *Cudowny świat Neli*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/eliza-szybowicz-nela-mala-reporterka/> [dostęp: 8.01.2019].

⁵⁵ Odnoszę się do szerszego rozumienia terminu. Więcej np.: A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

swojskim sowizdrzałem⁵⁶. Jeśli „realistyczny punkt widzenia” łotrzyka zinterpretować można jako „reakcję na idealizm ksiąg rycerskich”⁵⁷, aktualizację tej konwencji narracyjno-fabularnej w literaturze podróżniczej wolno uznać za formę krytyki wobec celebryckich doniesień podróżniczych oraz eksploatawania turystycznych hotspotów na Instagramie. Oczywiście „bohater z nizin” to już nie plebejusz czy wyrzutek społeczny, lecz po prostu postać nie-heroiczna⁵⁸, ukazywana w estetyce prząsnej, nitelewizyjnej, o perypetiach nie kryminalnych, lecz ośmieszających bohatera-podróżnika, dezawuuujących go w oczach odbiorcy. Powieść łotrzykowska „nie tyle przedstawia jednostki poza społeczeństwem, ile raczej świat zwykłych, przeciętnych ludzi [...]”⁵⁹. W jej nowoczesnej aktualizacji polaryzację klasową zastępuje pozycjonowanie się wobec dominującego wzorca medialnego. Nieprzypadkowo teksty tego rodzaju wiodą na wschód – do krajów byłego ZSRR – poradzieciji, jak to ujmuje w swoich apokaliptycznych narracjach Ziemowit Szczerek – a sposoby ujęcia tematu wynikają z (post)kolonialnej natury refleksji.

Limes patronuje *Drodze 816* – reportażowi-esejowi Michała Książka, raportu z pieszej wędrówki Nadbużanką (drogą, która biegnie wzdłuż granicy Polski z Białorusią i Ukrainą). Refleksja na temat poznającego podmiotu, Obcego na terytorium Innych, wsparta została o metaforę Głupiego Jasia. Na przykład w takim fragmencie:

W Kolemczycach trzeba było, który to już raz, znosić głupawe uwagi pograniczników. Nie mogli pojąć, po co to tak iść, w błocie i deszczu, zamiast wysiadywać w domu hemoroidy. Nawet nie wzięli mnie za przemytnika, raczej za przygłupa. W rękę trzymałem suche lodygi wiesiołka i wrotczyca. Za uchem zimowa gałązka lipy. Spotkali Głupiego Jasia z pękiem ziół w garści⁶⁰.

Autor rozwija myśl w jednym z wywiadów:

Często upodabnam się do ludzi w miejscach, w których akurat jestem. Chyba mimochodem. Z jednej strony, jako przyjezdny i piszący wchodzę w rolę dziwaka. Bo reporter, szczególnie w podróży, jest takim trochę jurodiwym, cudakiem⁶¹.

⁵⁶ Np. S. Grzeszczuk, *Plebejski antybohater*, [w:] tegoż, *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*, Katowice 1988; oraz: tenże, *Staropolskie potomstwo Sowizdrzała. Plebejski humor literacki*, Warszawa 1990.

⁵⁷ A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów*, s. 107.

⁵⁸ Tamże, s. 110.

⁵⁹ W. Ostrowski, *Picaresque novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 706.

⁶⁰ Tamże, s. 31.

⁶¹ A. Śmigulec, *Kwestionariusz reportera: Michał Książek [finałści nagrody Kapuścińskiego]*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,19909580,kwestionariusz-reportera-michal-ksiazek-finalisci-nagrody.html> [dostęp: 10.01.2019].

Osią konstrukcyjną *Dzienników kołymskich* jest prowadzony w trakcie wyprawy dziennik, układ zdarzeń pozostaje chronologiczny. Znacznie bardziej hybrydyczna jest kompozycja *Białej gorączki*. W ramowej opowieści o wyprawie umieszczone zostały wywiady, szkice, wypiski z dziennika, fragmenty *Reportażu z XXI wieku*, z którym Hugo-Bader konfrontuje swoje rozpoznania, a nawet „mały i niepraktyczny rusko-polski słownik slangu hipisowskiego”⁶², sporządzony przez autora w Moskwie, gdy nudziło mu się w oczekiwaniu na uaza. Niepewny status tekstowy jest konsekwencją przyjętego modelu poznawania świata. Rebecca Solnit⁶³ pisze o przechadzce potraktowanej jako forma literacka, w której wałęsanie się znajduje odzwierciedlenie w dygresyjności, a dla wędrującego podmiotu poruszanie się stanowi ustawienie w „tekstowej pozycji”. To tłumaczyłoby także mozaikowość i fragmentaryczność trawelogów Michała Książka – *Jakuck. Słownik miejsca* (2013), a przede wszystkim *Droga 816* (2015). To inny typ narracji, której podstawą jest przeplatanie narracji przyrodniczej i ekogawędy (w tym – o ulubionej przez Książka awifaunie) zaobserwowanymi scenkami, okruciami etnograficznymi i filozoficzno-egzystencjalnymi refleksjami. Tematem tekstów Książka jest *mundus sensibilis* (świat doświadczony), a poznający podmiot również jest typem pikarejskim, bo przecież „[w] podróżowaniu tkwią elementy zbrojstwa, samotnictwa i buntu”⁶⁴.

Tytuł książki *Jakuck. Słownik miejsca* nie pasuje do konwencji reporterskiej pikareski. I faktycznie – w relacji wykorzystano chwyt porządkowania i mapowania, zarówno leksykograficznego (za rusztowanie służy tytułowy słownik, aluzja do publikacji Edwarda Piekarskiego), jak i przestrzennego oraz historycznego. *Jakuck* rozpoczyna się jak książka popularnonaukowa, etnograficzna, a nie reporterska, szkieletem fabularnym pozostaje jednak wałęsanie się. Książek posługuje się metaforą palimpsestu, nie tylko do opisu krajobrazu, ale również osobliwości językowych i toponimicznych, w których zachowały się ślady postsowieckich uległości, co dobrze pokazuje zestawienie jakuckich słów na określenie stron i orientujących w przestrzeni z „piątą stroną świata” – prospektem Lenina, główną arterią Jakucka. „Na nazwy trzeba tutaj uważać. Powstające po kolektywizacji sztuczne wsie chrzczono hasłami z czerwonych transparentów albo według własnego widzimisię”⁶⁵ – pisze Książek. Dlatego gest sporządzania słownika jest znaczący, zgodnie z Wittgensteinowskim przekonaniem, że granice języka są granicami naszego świata. Autor pisze:

⁶² M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015, s. 33.

⁶³ R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018 (korzystałam z e-booka).

⁶⁴ Tamże, loc. 2610.

⁶⁵ M. Książek, *Jakuck. Słownik miejsca*, Wołowiec 2013, loc. 994–995.

Wielu naszych sąsiadów pyta, czy prezydentem Polski jest Polak, czy mamy mniejszości narodowe, czy wszyscy mówimy po polsku i czy mamy dużo bibliotek. Wyłania się z tych pytań jakucka wizja narodu i pobrzmiewają w nich echa etnicznego przebudzenia z lat dziewięćdziesiątych. Po upadku Sojuza Jakuci zrozumieli, że po raz pierwszy od lat mogą pisać i mówić o własnej kulturze⁶⁶.

Książek postanawia pisać o mniejszościach etnicznych z wykorzystaniem ich języka.

Reporterskie „ja” pozostaje z początku dyskretnie, nie narzuca się czytelnikowi, ujawnia się w początkowych partiach tekstu wyłącznie po to, by stworzyć warunki do zawarcia paktu faktograficznego (instytucja świadka, biernego uczestnika). Wskazany po raz pierwszy punkt orientacyjny – „za naszym blokiem” – ustanawia punkt widzenia i opowiadania, a o sobie samym reporterskie „ja” informuje początkowo jakby mimochodem. Książek rozumie swoje bycie w Jakucku jako odwiedzin gościa, o tubylcach pisze: „[...] patrzymy na siebie z wzajemną ciekawością”⁶⁷. Oswaja przestrzeń: „[...] powiesiłem w kuchni na ścianie wielką mapę Jakucji. Dzięki niej nie ulegam złudzeniu, że otacza nas pustka, gigantyczne nic”⁶⁸. Kolekcjonuje i kataloguje, tworzy miniatlasy, np. ptaków, posługując się Geertzowską metodą gęstego opisu przedstawia obyczaje, sporządza listy – tajgowej konfekcji (ortaliony z kiszek morsa) czy kulinariów („mrożona wątroba rocznego żrebaka nazywana jest jakucką czekoladą”). To również reportaż śledczy śladem Wacława Sieroszewskiego, powstający na oczach czytelnika, który towarzyszy reporterowi w archiwum i w trakcie przeprowadzania bibliotecznych kwerend. Książek dzieli się odkryciami i podkreśla ich wagę (np. jeden z najstarszych mieszkańców zawiózł go ogrodu Sieroszewskiego; godziny spędzone w bibliotekach i archiwach owocują zlokalizowaniem miejsca, w którym Sieroszewski mieszkał. Dyrektor Muzeum Krajoznawczego w Jakucku pożycza łopatę i samochód, dostaje zgodę na wykopaliska; Książek nazywa to „ekshumacją czasu”; „Nikt z piszących o Sieroszewskim i polskiej zsyłce na Syberii nie wspomina o wielkim ogrodzie, który założył pisarz [...])”).

Są w hybrydycznej narracji Książka również elementy reportażu uczestniczącego – został pomocnikiem dajniebojszczyka (kierowcy, który „trudni się transportem żywności i wszelkich kłopotów do najbardziej odległych miejscowości republiki”; podróżując z nim, poznaje pustolód, trafia na lokalne wesele i uczestniczy – niechętnie i jako świadek, nie uczestnik – w sześciodniowej pijatyce). W innym miejscu pisze:

Sowiecki film czy książka nie znają postaci wędrowca. Włóczęga nie jest więc zbyt mile widziany, szczególnie w okolicach Jakucka, gdzie zdarza się dużo kradzieży

⁶⁶ Tamże, loc. 619–622.

⁶⁷ Tamże, loc. 597.

⁶⁸ Tamże, loc. 214.

i ludzie obawiają się bomża albo bicza. [...] Na szczęście Polakowi w Jakucji łatwo **wejść w rolę** [podkr. I.A.-B.] uczonego przebywającego na badaniach terenowych⁶⁹.

Na pierwszy rzut oka *Jakuck* sytuuje się na antypodach narracji Hugo-Badera. O pokrewieństwie świadczą trzy sceny. Oto pierwsza z nich:

Żeby tu zamieszkać, musisz udowodnić, że nie masz syfilisu, gruźlicy, a twój stolec wolny jest od jaj glist. O ile próbę gruźliczą i zdjęcie płuc można znieść łatwo, o tyle badanie kupy okazało się niemalą traumą. Starsza pani za biurkiem w żadnym wypadku nie chciała, bym otwierał przygotowaną zawczasu fiolkę, bo okna zostały już zašrubowane na zimę i nie można wietrzyć. Wręczyła mi więc zapalkę, nakazała kucnąć, „poszperać sobie tam, gdzie trzeba, i wydostać ciut-ciut”. Kiedy tak kuciałem, speszony, za parawanem niskim jak pierwsze bizantyńskie ikonostasy, czułem na sobie jej badawczy wzrok i zwyczajnie nie mogłem się skupić. Wtedy dostrzegłem na ziemi zapalkę z nienaturalnie wielkim brązowym łebkiem, pozostawioną tu najwyraźniej przez któregoś z poprzedników. Podciągnąłem spodnie i, trochę ryzykując, wręczyłem pielęgniarce znalezisko jako swoje.

– *W poriadku* – zawyrokowała, zapuściwszy badawcze oko w okular mikroskopu, a po chwili zerkając na mnie⁷⁰.

Książek opisuje też wizytę w poradni chorób wenerycznych, skupiając się na fizjologii:

Kiedy myszkowała w poszukiwaniu oznak chłamydii czy rzeżączki, przytrafiła mi się – cóż począć? – gwałtowna erekcja. Spiekłem raka i nie czekając komendy, podciągnąłem pośpiesznie slipy pod samą szyję. Miętolać zaświadczenie i rozporek, pożegnałem się szybko⁷¹.

To skatologiczne żarty o proveniencji sowizdrzalskiej. Zabawnego błazna czyni z Książka też wygląd, choć długi nos bohatera, z którego wyśmiewają się spotkani w autobusie młodzi Sacha („[...] jak stary łoś!” – porównuje jeden z nich) to nie sowizdrzalska aluzja do anatomicznych walorów, lecz konsekwencja różnic w wyglądzie Azjaty i Europejczyka (w innym miejscu Książek pisze o człowieku, który jest „z racji długiego nosa nazywany Polakiem”). Im głębiej w Jakucję, tym gęstnieje fizjologizacja opisu, tym większą rolę przywiązuje się do poskreślenia doświadczenia. „Wielki mróz nie szczypie, tylko boli. Jak kopniak albo ciężka bomba w nos”⁷². Gdzie indziej stwierdza:

⁶⁹ Tamże, loc. 3374–3379.

⁷⁰ Tamże, loc. 1198.

⁷¹ Tamże, loc. 1268.

⁷² Tamże, loc. 2232.

Siku! Zapomniałem odlać się przed wyjściem na miasto. Mam na sobie wspaniałe bawełniane reformy, na nich chińskie kalessony, potem gruby dres i wojskowe spodnie, więc sikać będzie trudno. Tym bardziej w tych narciarskich rękawicach. Jeśli wypuszczę zimno za majtki, nie załatwię sprawunków; będę musiał wrócić do domu i porządkować się zagrzać, żeby znów móc wyjść. Zaciskam więc pęcherz i prę naprzód.

Jakuci mają na to specjalny czasownik: *chabaghыр*, czyli „wstrzymywać moc”, a dosłownie „spęcherzyć się”⁷³.

Jak widać, pikarejski ogląd świata jest obecny również w książce *Jakuck. Słownik miejsca*.

Wzorcem dla tego typu narracji jest *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes* Teda Conovera, o której wspominałam w poprzednim rozdziale. Inny charakter ma *Turysta polski w ZSRR* (2018) Juliusza Strachoty – książka nie dziennikarska, lecz autobiograficzna, terapeutyczny memuar, zapis fantasmagorycznej podróży sentymentalnej. Realnej, ale zaplanowanej według szlaku, którego już nie ma – zdjęć z przewodnika *Turystyka i rekreacja z ZSRR*. Jeszcze wyraźniej niż w analizowanych wcześniej tekstach autokreacja oparta jest na chwycie autokompromitacji. Strachota to leń i kłamczuch (na opisach nieistniejących podróży ufundował sobie w młodości towarzyski PR). Uzależniony od alkoholu, narkotyków, a potem leków antydepresyjnych, traktuje opisywaną wyprawę jako formę terapii:

Jeśli pół życia się zmyśliło, a resztę przegapiło, to można zawrócić do ostatniego wyraźnego obrazu w pamięci i od niego zacząć jeszcze raz. Nawet jeśli tym obrazem jest Związek Radziecki. Po wyjściu ze szpitala psychiatrycznego trafiłem na przewodnik po ZSRR, który namiętnie kartkowałem w dzieciństwie. I znów: Baku. Samarkanda. Frunze. Duszanbe. Leninabad. Kaukaskie Mineralne Wody. Ałma Ata. Obóz pionierów Artek na Krymie. Nazwy, mapy i zdjęcia wciąż działały, więc zamiast trenować codzienność, wybrałem się na skrzyżowanie pamięci i fantazji⁷⁴.

Paradoksalnie przyznanie się do mitomańskiej przeszłości jest skutecznym chyba elementem nawiązywania paktu autobiograficznego z czytelnikiem „Zmyślane wspomnienia” Strachota postanawia zastąpić prawdziwymi, ale ostentacyjnie odhacza fotografie z przewodnika po ZSRR, jakby w każdym miejscu robił sobie *selfie*, by je umieścić na Instagramie. Znaczący jest tytuł, w którym Strachota już na wstępie ustawia się w pozycji nie podróżnika, tylko turysty właśnie. Publikowanym na gorąco wzmiankom z wypraw upowszechnianym na Twitterze towarzyszyło autoprzęśmiewcze motto: „Udaję wielkie samotne przygody, a żona stoi obok i puka się w czoło”.

⁷³ Tamże, loc. 2090 i nast.

⁷⁴ J. Strachota, *Turysta polski w ZSRR*, Kraków 2018, cytat z tylnej okładki.

Pikareska jest też atrakcyjnym sztafażem dla hybrydycznych narracji z nurtu *historytainment*. Francuski podróżnik Sylvain Tesson postanowił w męskim towarzystwie przejechać urolem (sowieckim motocyklem z bocznym koszem), podążając śladem Napoleona, trasą Wielkiej Armii wycofującej się z Rosji w 1812 roku. Wprawdzie, jak wielokrotnie objaśnia w tekście, celem było upamiętnienie bohaterstwa żołnierzy, ale z *Berezyny* (wszystko mówi podtytuł: „O męskiej przyjaźni, podróżach motocyklem i micie Napoleona”) wyłania się przede wszystkim fantazmat „prawdziwej podróży”. Tesson rozumie ją tak: „Fiksacja, dryfowanie przez historię i geografę, przesycone wódką kluczenie na wzór Kerouaca [...]”. „Wpakujemy się w nie lada tarapaty, obiecuję”⁷⁵ – zachęca do wyprawy towarzyszy (szlakiem wojsk napoleońskich pojechał z dwoma Francuzami i dwoma Rosjanami).

Berezyna to gawęda historyczna o charakterze podręcznikowego bryku (a nie np. reportażu historycznego), ale osią fabularną i pierwszoplanowym chwytem jest awanturniczy tryb opisu wyprawy. Przedstawiana humorystycznie od momentu publicznego ujawnienia planu w trakcie Moskiewskich Targów Książki (Tesson zastosował spojrzenie z zewnątrz: „wyglądaliśmy pewnie jak Bouvard i Pécuchet”⁷⁶), rozpędu nabiera wraz z wyruszeniem w trasę. Autor zdecydował się na maskaradę, charakterystyczną dla reportażu wcieleniowych. Sowieckim motocyklem, który wywołuje w pasażerze wrażenie że „[...] dosiada [on – I.A.-B.] wierchowca, a równocześnie steruje rybackim kutrem”⁷⁷; panowie podróżują z akcesoriami, których zastosowanie w tym konkretnym czasie wydaje się tak absurdalne, że nasuwa skojarzenia z szaleństwem.

Miałem na głowie kopię cesarskiego bikornu, jaki widuje się w zakładach dla obłąkanych, i nie zamierzałem się z nim rozstawać podczas naszej wyprawy. [...] Może na skutek jakiejś tajemnej alchemicznej transmutacji ów bikorn tchnie we mnie cząstkę geniuszu Cesarza...⁷⁸ – dowcipkuje Tesson.

Na dziobie przyczepy zatknięty został sztandar: „Na trójkolorowym tle napisaliśmy złotymi literami: Gwardia Cesarska, Cesarz Francuzów I pułk szwoleżerów”⁷⁹. Rosjanie ozdobili swój pojazd carskimi sztandarami. Zapytany, kim będzie, Tesson odpowiada: „– Napoleonem, rzecz jasna [...] wiedząc, że tego rodzaju zamysły wiodą nas prosto do domu wariatów”⁸⁰.

⁷⁵ S. Tesson, *Berezyna. O męskiej przyjaźni, podróżach motocyklem i micie Napoleona*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2015, loc. 86. i 101.

⁷⁶ Tamże, loc. 117.

⁷⁷ Tamże, loc. 270.

⁷⁸ Tamże, loc. 152 i nast.

⁷⁹ Tamże, loc. 275 i nast.

⁸⁰ Tamże, loc. 461.

Trasa wiodła z Moskwy przez Borodino – Wiaźmę – Smoleńsk – Borysów – Wilno – Augustów – Warszawę – Pniewy – Berlin – Naumburg – Bad Kreuznach – Reims aż do Paryża (wyprawa kończyła się efektownie na Esplanade des Invalides, pod pomnikiem Cesarza). Zasygnalizowana w tytule „męska przyjaźń” znajduje swoją wykładnię w preferowanym typie rozrywek; podróżnicy nie stronią od alkoholu („I jeśli udaliśmy się na spoczynek o dość wczesnej porze, to dlatego, że menedżer baru wyrzucił nas za drzwi, gdy zaczęliśmy zachowywać się jak nieokrzesani żołdacy, krzycząc na całe gardło, i podpaliliśmy obrus, przewracając stojące na naszym stole świeczki”⁸¹). W Warszawie umawiają się z Francuzką Mireille Cheval i wyjaśniają, że chcą ją mieć w opowieści „z powodu nazwiska” (*cheval* to po francusku koń – i pretekst do niewybrednego żartu: „– Cesarz dośiadał konia w dzień i w nocy, nikogo nie uprzedzając”. – Na pewno przypadłaby mu pani do gustu – rzekł Goisque. – Lubił znaczące nazwiska”⁸²). Tesson chętnie podkreśla własne niezręczności i *faux pas*; z początku podróżował na motorze, niewiele widząc, bo z nowego kasku nie zdjął folii ochronnej, a pewnego dnia tak mocno zaciskał zęby podczas jazdy, że jeden stracił. Te epizody, zupełnie nieistotne z punktu widzenia sygnalizowanego celu podróży, niewątpliwie koloryzują „męską” sytuację narracyjną, która została butnie zasygnalizowana w tytule (Berezyna – w potocznej francuszczyźnie: synonim katastrofy, „Cudem uniknęliśmy śmierci”⁸³). Jednym z nawiązań intertekstualnych sugerowanych przez autora jest klasyka włoczęgowskiej literatury motocyklowej – *Zen i sztuka obsługi motocykla* (1974) Roberta Pirsiga.

Medialny potencjał wypraw stylizowanych na rekonstrukcje historyczne udało się wydobyć Tomaszowi Grzywaczewskiemu, który wspólnie z Bartoszem Malinowskim i Filipem Drożdżem podążył w 2010 roku śladem Witolda Glińskiego, polskiego oficera, który z towarzyszącymi mu więźniami uciekł w 1942 roku z łagru na Syberii. Zapisem wyprawy pieszej, konnej i rowerowej przez Mongolię, Tybet i Nepal jest oparty na podróżnych notatkach reportaż przygodowy *Przez dziki Wschód* (2012). W przeciwieństwie do Hugo-Badera i jego syberyjskiej ekspedycji Grzywaczewski skutecznie zadbał o wsparcie sponsorskie i medialne, namawiając do wsparcia operatora telefonii komórkowej (stąd nazwa wyprawy – Long Walk Plus Expedition). „Zgotowano nam iście królewskie powitanie z girlandami kwiatów, dziennikarzami i prezentacją dla zaproszonych gości”⁸⁴ – pisze o dotarciu do mety Grzywaczewski.

W książce reporterskiej *Przez dziki Wschód* próby przybliżenia historii Gułagów i opowieści o losie zesłańców, wymuszone niejako przez ramę fabularną,

⁸¹ Tamże, loc. 1355.

⁸² Tamże, loc. 1670.

⁸³ Tamże, loc. 1280.

⁸⁴ T. Grzywaczewski, *Przez dziki Wschód*, Kraków 2012, loc. 5543.

przeplatają się z informacjami o życiu rdzennych ludów (malowidła naskalne, polowanie) i – jednak pierwszoplanowym – zapisem męskiej przygody. Najbardziej niebezpieczne sytuacje, w których znaleźli się bohaterowie, to rozpylenie gazu pieprzowego w barze i niezamierzone kłusownictwo w trakcie okresu ochronnego, a także przeprawa przez tajgę, opisana w duchu survivalowym. Aspekt przygodowy klóci się z podejmowaną nieustannie próbą patriotycznego uzasadnienia wyprawy – „Pragnęliśmy przywrócić pamięć o tej niezwyklej historii, a także oddać hołd wszystkim Polakom zesłanym na »niehumanitarną ziemię«” (ten cytat funkcjonuje jako motto podstrony o wyprawie w witrynie Grzywaczewskiego). Jak naiwny był zamysł Grzywaczewskiego, najlepiej pokazuje konfrontacja sytuacji, które przytrafiły się uczestnikom wyprawy, z fragmentami *Archipelagu Gulag* Aleksandra Solżenicyna. Ślady dylematów, które musiały targać Grzywaczewskim, łatwo wytropić w lekturze. Próby doświadczenia (np. „Pisząc tę książkę, z ciekawości zważyłem mały bochenek chleba, żeby na własne oczy zobaczyć, jak duża jest porcja 550 gramów”⁸⁵) kończą się kapitulacją: „My zapewne również nie zbliżymy się do prawdy. Historia tego łagru zginie w ludzkiej niepamięci, dzięki tajdze i ukrytym za stalowymi drzwiami archiwach KGB, pardon – FSB”⁸⁶. Taki wydźwięk ma również zamykający książkę cytat z *Długiego marszu*, stanowiący ramową próbę złożenia hołdu bohaterowi, którego śladem podróżnicy wyruszyli z Syberii do Tybetu: „[...] nie potrafiłem wybrać nic godnego uwagi człowieka, który przeżył tak wiele”. Wprawdzie Grzywaczewski stara się pisać lekko i anegdotycznie (ogranicza go przyjęte kryterium stosowności), wspomina nawet o ułańskiej fantazji uczestników wyprawy, nie nazwałabym zapisu tej podróży pikareską. Ta opowieść podporządkowana jest kryterium stosowności.

Wzorzec pikarejski obecny jest w różnych narracjach podróżniczych – wcieleniowych i uczestniczących rekonstrukcjach, ekogawędach i reportażach historycznych. Autorzy odnoszą się do różnych wzorców – od *gonzo* Huntera S. Thompsona (Szczerek) po klasykę wędrowniej prozy beatników. Na pewno nie są to teksty, w których przewodnikiem czytelnika jest bohater-podróżnik – jak w zacytowanej we wstępie definicji Barbary Koturbasz. Wyprawy na Syberię Książka i Hugo-Badera czy ukraińskich peregrynacji Szczerka nie można uznać za „ucieleśnienie wszystkich marzeń o podróżach, przygodach i egzotycznych krainach”. Uprawianą przez autorów analizowanych tekstów strategię autokompromitacji uznaję za jeden z elementów budowania paktu z czytelnikiem. *Picaro* nie wpisuje się ani w wymieniony przez Annę Wieczorkiewicz tryb anatomiczny (charakterystyczny dla ujęcia naukowego), ani kanibalistyczny (doświadczenie turystyczne). Przypomina raczej podróżnika eksperymentującego. Autorka *Apeytu turysty* pisze o nich następująco:

⁸⁵ Tamże, loc. 2055.

⁸⁶ Tamże, loc. 2007–2008.

Pragną [...] doznań głębokich, wywołanych czymś, co nie będzie mrzonką, fikcją czy ułudą. Ważna jest tu autentyczność jako cecha zarówno oglądanego świata, jak i własnych doznań. Turyście eksperymentującemu trudno byłoby podejmować próby alternatywnych sposobów życia, gdyby wiedział, że są one tylko inscenizacją. Natomiast dla turystów egzystencjalnych autentyczność świata to warunek sine qua non całego przedsięwzięcia (podejmowania prób alternatywnych sposobów życia)⁸⁷.

Strategia autokompromitacji to również element pozycjonowania się wobec Obcego, którego egzotyzacji poznający podmiot się sprzeciwia. Nie chodzi już nawet o wtopienie się w tło, jak w przypadku decyzji Hugo-Badera, by nie podróżować po Syberii luksusowym autem terenowym, ale ostentacyjne bycie Obcym (a nie Swoim wśród Obcych) – jak to ujął Michał Książek, jurodiwym i cuda-kiem. Czy tak rozumiany antytrawelebrytyzm jest niemedialny? Niekoniecznie. Reporterskie pikareski wpisują się w spopularyzowane w ramach Nowego Dziennikarstwa, emocjonalne *human interest stories*, czyli opowiadanie o „zwykłych ludziach”.

⁸⁷ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 87–88.

ZAKOŃCZENIE

Długo zastanawiałam się nad tym, czy zasadne jest opatrywanie upowieściowionych (długometrażowych) reportaży oraz pisanych z reporterską intencją powieści wykorzystujących fakty-aktualia wspólną etykietą „powieść dziennikarska”. Pragmatyczne ujęcie gatunku pokazuje, że zasadnicza różnica pomiędzy tymi sposobami komunikacji tkwi w nadawczo-odbiorczej umowie. O zawarciu paktu powieściowego lub reportażowego – a więc uznaniu autora albo za pocztowego lub inteligentnego fantastę, albo za kłamczucha i szkodliwego mitomana – decyduje paratatekst (publikacja w serii reporterskiej, wskazówki odautorskie), często – jak próbowałam udowodnić – traktowany jako forma zabezpieczenia przed prawnymi konsekwencjami. W społeczeństwie informacyjnym sytuacja się skomplikowała. Po pierwsze – umowa zawierana jest nie tylko na podstawie elementów publikacji (wstęp, posłowie, konwencjonalna nota zapewniająca o fikcjonalności), również okółotekstowych wypowiedzi i zdarzeń (wywiadów, pozaliterackiej wiedzy czytelnika o autorze, czerpanej również z portali społecznościowych, uporczywego weryfikowania autora przez osoby, które można wręcz nazwać ich stalkerami). To one współtworzą autorytet reportera i zaufanie do medium. Co więcej, w wyniku tabloidyzacji mediów i spopularyzowania dziennikarstwa obywatelskiego autorytet reportażyisty ucierpiał – rola poważnego „pana reportera”, na jakiego stylizował się Kapuściński, to dziś tylko kwestia wyboru. Bardziej medialny jest wizerunek szalejącego reportera, awanturnika i pijaka (Brycht, Thompson, Szczerek i inni).

W tytule użyłam określenia „postprawda”, które zrobiło ostatnio medialną karierę. Matthew d’Ancona rozpiął to zjawisko w publicystycznej manierze, ale nie sposób odmówić trafności jego spostrzeżeniom. D’Ancona pokazuje, jak dewaluacja prawdy, zapoczątkowana przez liberalny postmodernizm, doprowadziła do sytuacji, w której twarda prawda powraca, ale w zmultiplikowanej formie. Krótko mówiąc: każda strona ma swoją prawdę i nie sposób jej przekonać nawet za pomocą oczywistych – zdawałoby się – dowodów, bo od faktów ważniejsze są emocjonalne potrzeby. Pobrzmiewa w tym kurczowym trzymaniu się własnych przekonań tęsknota za wielkimi narracjami. D’Ancona opowiada wprawdzie o okolicznościach zwycięstwa Donalda Trumpa i trudności w poradzeniu sobie z fake newsami, ale tę samą zasadę dobrze widać również w polskim dyskursie publicznym, choćby w kontrowersjach wokół paska informacyjnego TVP. To m.in. *casus* Gadowskiego, którego powieści (opatrzone taką etykietą gatunkową przez autora z powodu „braku dowodów”) czytane są z użyciem klucza

i poszanowaniem dla autorytetu – prawnicowego publicysty, który ma odwagę mówić o „pewnych sprawach” publicznie. Sprowadza się do tego, że z „pewnością” możemy mówić w odniesieniu do takich tekstów tylko o pakcie dyskursywnej labilności.

Wielokrotnie odnosiłam się w swojej książce do artykułu Michała Głowińskiego *Dokument jako powieść*, w którym badacz przeanalizował socjologiczne prace Oskara Lewisa (*Sanchez i jego dzieci*, *Rodzina Martinezów*, *Nagie życie*) udowadniając, że mogą one być czytane jako realizacje Zolowskiej koncepcji powieści jako dokumentu społecznego. Oczywiście reportaż nie jest dokumentem, a przynajmniej nie w takim znaczeniu (może być dokumentem epoki, sama z tego potencjału gatunku korzystałam, pracując nad książką). Autorzy – świadomie lub nie – wykorzystują nawet nie tyle skrypty literackie, ile uniwersalne modele opowieści. Tak – jako „materiał pierwotny” – rozumie też ponaddyskursywność opowiadania Michel Morel (*Od wiadomości prasowych po opowiadanie literackie*)¹. Tą drogą podąża Phyllis Frus, tak też literackość tekstów reporterskich realizowana jest w książkach Małgorzaty Rejmer. Dodajmy – nie literackość, tylko uniwersalizację za pomocą zastosowania wyeksploatowanych, również w beletrystyce, modeli opisu świata.

Sygnalizując zamazywanie granicy pomiędzy pełnometrażowym reportażem a powieścią (reportażową czy autofikcją), postanowiłam jednak pozostawić obok siebie powieść dziennikarską i upowieściowiony reportaż, uznając zamazanie granicy pomiędzy nimi za zbyt uznaniowe i ryzykowne, tym bardziej że stopień faktograficzności powieści dziennikarskiej może być różny (od inspiracji gazetowym faktem po ujęcie w popularną konwencję powieściową „historii prawdziwej”). Odróżniając powieść dziennikarską od upowieściowionego (lub zbeletryzowanego) reportażu, wprowadziłam też własną typologię reportażu, które podzieliłam na etnograficzne i egocentryczne. Oba paradygmaty współlistnieją w formule reportażu wcieleniowego, w ramach którego wyodrębniłam z kolei dwie odmiany: maski i roli.

Elastyczność gatunkowa powieści i reportażu (który zresztą w badaniach amerykańskich bywa synonimem dziennikarstwa głównonurtowego²) skazuje badacza tematu na brodzenie w morzu opowieści³. Dziennikarskość literatury i literackość dziennikarstwa ufundowane są na paradoksach. Nie chodzi tylko o usytuowanie pomiędzy sensacyjnością a interwencyjnością, związane ze

¹ M. Morel, *Od wiadomości prasowych po opowiadanie literackie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.

² J.C. Hartsock, *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*, Amherst–Boston 2016, s. 83.

³ Nawiązanie do tytułu książki Salmana Rushdiego zapożyczyłam od Michela Morela (*Od wiadomości prasowych po opowiadanie literackie*).

zmiennymi rolami prasy i zróżnicowaniem jej publiczności (jak to się dzisiaj mówi, targetu), i balansowanie pomiędzy funkcją ludyczną (kaskaderka Nellie Bly prześcigająca Phileasa Foggą w podróży dookoła świata; *shticklit*, której podręcznikowy przedstawiciel, A.J. Jacobs, żył „biblijnie”, kamienując bezbożników na ulicach Nowego Jorku), a demaskatorskim tropieniem nierówności społecznych i prawnych nieprawidłowości. Równie paradygmatyczna jest różnica pomiędzy fizykalnym doświadczaniem miasta, przekładającym się na pełne heteroglosji tekstowe pocztówki z życia metropolii, a uważnym słuchaniem rozmówcy lub pracy archiwisty, dawniej tonącego w kurzu, dziś – rozpartego przed ekranem laptopa. A także wybór pomiędzy rolą ukrywającego się za faktami czy głosami komponującego autora-redaktora a grzmiącego publicysty. W skrajnej formie – megalomana, prezentującego się w tekstach egofaktograficznych.

Powieść dziennikarską umiejscowiłabym w relacji do powieści historycznej, tak jak policyjne raporty z „Timesa” porównałabym do kronik Tukidydesa⁴. Niektórzy potraktują pewnie tę książkę jako próbę genologicznej rehabilitacji literacko-dziennikarskich hybryd. Wydaje mi się jednak, że przywołanie tej nazwy zwraca uwagę na nie zawsze podejmowane w rozważaniach na temat reportażu o pretensjach wysokoartystycznych aspekty. Nie zawsze też tzw. literackie dziennikarstwo ma źródło w reportażu, co starałam się pokazać w rozdziale badającym relacje powieść-reportaż, przybliżając awangardową formę powieści w montażach i nobilitowaną przyznaniem autorce Nagrody Nobla powieść głosów Swietłany Aleksijewicz. Nie mniej istotne jest ostentacyjne przechodzenie reporterów na stronę fikcji. Czy to nie reportaż wcieleniowy jest nową formą powieści eksperymentalnej Zoli? Uważam, że można tę formę potraktować jako parateatralne eksperymentowanie na sobie samym, stąd ułożenie tematu w kontekście performatywnego nurtu etnografii współczesnej.

Spostrzeżenie Douga Underwooda, od którego zaczynam tę książkę, niedługo może się zdezaktualizować. Dążenie do ponownego wyraźnego oddzielenia tego, co literackie, i tego, co dziennikarskie, jest silne, w czasach fake newsów pakt dyskursywny labilności nie prowokuje do czytelnicznej zabawy, tylko wzbudza nieufność wobec domniemanych fałszerzy i mitomanów, których łatwo można wygooglować. Być może zamiast połączenia mitograficznej siły powieści i wiarygodności reportażu⁵ na dziennikarsko-literackim polu pozostaną tylko poważni, zastraszeni reporterzy i producenci literatury kryminalnej? Mam nadzieję, że tak się nie stanie. Wierzę, że przyjęcie zaproponowanej przeze mnie perspektywy

⁴ Wypowiedź krytyka Henry’ego Mansela, cyt. za: M. Rubery, *The Novelty of Newspapers: Victorian Fiction after the Invention of the News*, Oxford 2009, s. 48.

⁵ R. Goldstein, *Reporting the Counterculture*, Boston 1989, s. xvii.

badawczej pozwala spojrzeć na relację beletrystyka–dziennikarstwo w całej barwnej i pełnej paradoksów rozciągłości, otwierając pole dla nowych badań i uszczegółowiających analiz.

Reporterski temperament autorów ujawnia się coraz częściej również w pracach naukowych, jako efekt detronizacji hermetycznego stylu teutońskiego. Chciałam, żeby tę książkę czytało się może nie jak powieść, ale na pewno jak zbiór ciekawych historii.

NOTA REDAKCYJNA

W książce wykorzystałam (zmieniając je i poszerzając lub rekontekstualizując) artykuły lub fragmenty swoich tekstów ogłoszonych w czasopismach i tomach zbiorowych:

Antycelebrycki wariant współczesnego podróżopisarstwa. Reporterska pikareska z „Dzikiego Wschodu”, „Kultura Popularna” 2019, nr 2, s. 50–64.

Biografia reporterska w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie książek Angeliki Kuźniak, „Studia Poetica” 2016, s. 166–189.

Granice kreatywności w reportażu, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 1, s. 77–92.

Od Moll Flanders do Małej Dorrit. Źródła powieści dziennikarskiej – pomiędzy sensacyjnością bruku a troską o reformę społeczną, [w:] Ulica – zaułek – bruk. Z problemów literatury drugiej połowy XIX wieku oraz przełomu wieków XIX i XX, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 191–212.

Powieść o prawdziwej zbrodni, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 4, s. 150–156.

Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka, „Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 2, s. 263–282.

Reporterska rekonstrukcja historyczna [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 1, s. 170–174.

Reportaż wcieleniowy, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 4, s. 177–183.

„Self-made man”. Reporterskie gry oparte na naśladownictwie, „Stromata Atropologica” 2019, nr 14, s. 269–284.

„True crime novel” – pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem, [w:] Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy, red. A. Kłosińska-Nachin, E. Piwońska, Łódź 2016, s. 91–115.

Wariacje na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie gonzo, „Czytanie Literatury” 2014, s. 187–204.

BIBLIOGRAFIA

Analizowane teksty i ich literackie oraz reporterskie konteksty

- Abramowicz Marta, *Dzieci księży. Nasza wspólna tajemnica*, Warszawa 2018.
- Abramowicz Marta, *Zakonnice odchodzą po cichu*, Warszawa 2016.
- Ackroyd Peter, *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011.
- Adamczyk Piotr, *Ferma blond*, Warszawa 2018.
- Ainsworth William, *Jakób Sheppard, bandyta londyński. Powieść historyczna*, przeł. (z franc.) W. Szymanowski, t. 1–4, Warszawa 1851.
- Aksamit Bożena, *Sekret świętej Brygidy*, „Duży Format”, 3.12.2018.
- Aksamit Bożena, Głuchowski Piotr, *Uzurpator. Podwójne życie pralata Jankowskiego*, Warszawa 2019.
- Aksamit Bożena, Głuchowski Piotr, *Zatoka świni*, Warszawa 2016.
- Aleksijewicz Swietłana, *Cynkowi chłopcy*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2015.
- Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2012.
- Aleksijewicz Swietłana, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2013.
- Ambroziewicz Jerzy, *Zaraza*, Warszawa 2016.
- Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. M. Szczygieł, t. 1–3, Wołowiec 2014–2015.
- Bałuk Kamil, *Wszystkie dzieci Louisa*, Warszawa 2017.
- Barbara Ubryk czyli tajemnice klasztoru w Krakowie. *Opowiadanie osnute na tle prawdziwego zdarzenia*, Chrzanów 1921.
- Belmont Leo [Leopold Blumental], *Sprawa przy drzwiach zamkniętych*, b.m.w. 2018 [e-book].
- Berendt John, *Północ w ogrodzie dobra i zła*, przeł. P. Walczak, Poznań 2012.
- Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012.
- Binur Yoram, *My Enemy, My Self*, New York 1989.
- Blixt David, *What Girls are Good For: A Novel of Nellie Bly*, b.m.w. 2018 [e-book].
- Bly Nellie [właśc. Cochrane Elisabeth Jane], *Around the World in Seventy-Two Days*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Bly Nellie [właśc. Cochrane Elisabeth Jane], *Ten Days in a Mad House*, New York 1887, <http://digital.library.upenn.edu/women/bly/madhouse/madhouse.html> [dostęp: 2.01.2017].
- Boguszewska Helena, Kornacki Jerzy, *Jadą wozy z cegłą*, Warszawa 1935.
- Boguszewska Helena, Kornacki Jerzy, *Zielone lato 1934*, Warszawa 1959.
- Braitwaite Kate, *The Girl Puzzle: A Story of Nellie Bly*, b.m.w. 2019 [e-book].
- Brauntsch Dorota, *Domy bezdomne*, Warszawa 2019.

- Brycht Andrzej, *Czerwony węgiel*, Warszawa 1960.
- Budzyńska Natalia, *Ja nie mam duszy. Sprawa Barbary Ubryk, uwięzionej zakonnicy, której historią żyła cała Polska*, Kraków 2020.
- Bufford Bill, *Among the Thugs*, b.m.w. 2001 [e-book].
- Bulwer Lytton Edward, *Eugeniusz Aram*, przeł. F.S. Dmochowski, Warszawa 1837.
- Capote Truman, *Muzyka dla kameleonów*, przeł. K. Zarzecki, Warszawa 1992.
- Capote Truman, *Z zimną krwią. Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1990.
- Cegielski Max, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011.
- Chomętowska Beata, *Betonia. Dom dla każdego*, Wołowiec 2018.
- Chomętowska Beata, *Pałac. Biografia intymna*, Wołowiec 2015.
- Chomętowska Beata, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- Chrisman Sarah A., *This Victorian Life: Modern Adventures in Nineteenth Century Culture, Cooking, Fashion and Technology*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Chutnik Sylwia, *Smutek cinkciarza*, Warszawa 2016.
- Conover Ted, *Coyotes. A Journey Across Borders with America's Mexican Migrants*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Conover Ted, *Newjack*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Conover Ted, *Rolling Nowhere*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Conover Ted, *Rolling Nowhere Part Two*, <https://www.outsideonline.com/1922756/rolling-nowhere-part-two> [dostęp: 3.11.2019]).
- Conover Ted, *Whiteout. Lost in Aspen*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Defoe Daniel, *A Journal of the Plague Year*, ed. A. Burgess, Harmondsworth 1966.
- Defoe Daniel, *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1984.
- Domosławski Artur, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.
- Drozdowski Bohdan, *Kondukt*, „Dialog” 1960 nr 11, s. 5–24.
- Ehrenreich Barbara, *Za grosze pracować i (nie) przeżyć*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2006.
- Eugene Aram. *A Self-Educated Man, with Remarkable Linguistic Attainments, Who Was Executed at York on 6th of August, 1759, for a Murder Discovered Fourteen Years after Its Commission*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng278.htm> [dostęp: 3.12.2015].
- Evans Rachel Held, *A Year of Biblical Womanhood: How a Liberated Woman Found Herself Sitting on Her Roof, Covering Her Head, and Calling Her Husband Master*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Forman Adam, *Śługi boże*, Warszawa 2016.
- Fryczkowska Anna, *Równonoc*, Warszawa 2018.
- Gadowski Witold, *Szlag trafił!*, b.m.w. 2019.
- Gadowski Witold, *Wieża komunistów*, Poznań 2012.
- Głuchowski Piotr, *Lód nad głową*, Warszawa 2013.
- Głuchowski Piotr, *Nic co ludzkie*, Warszawa 2018.
- Głuchowski Piotr, *Trzeci zamach*, Warszawa 2014.
- Głuchowski Piotr, *Umarli tańczą*, Warszawa 2012.
- Głuchowski Piotr, Hołub Jacek, *Imperator. Tadeusz Rydzyk bez tajemnic*, Warszawa 2013.
- Głuchowski Piotr, Kowalski Marcin, *Tabloid. Śmierć w tytule*, Warszawa 2015.
- Gomulicki Wiktor, *Ciury. Powieść*, Lwów 1904.

- Griffin John Howard, *Czarny jak ja*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2016.
- Grzywaczewski Tomasz, *Przez dziki Wschód*, Kraków 2012.
- Halsell Grace, *Bessie Yellowhair*, New York 1973.
- Halsell Grace, *Soul Sister: The Story of a White Woman Who Turned Herself Black and Went to Live and Work in Harlem and Mississippi*, New York 1969.
- Herr Michael, *Depesze*, przeł. K. Majer, Kraków 2016.
- Hersey John, *Hiroszima*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2013.
- Horwitz Tony, *Błękitne przestrzenie. Wyprawa śladami kapitana Cooka*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2017.
- Horwitz Tony, *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*, New York 1999.
- Hugo-Bader Jacek, *Audyty*, Wołowiec–Warszawa 2018.
- Hugo-Bader Jacek, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011.
- Hugo-Bader Jacek, *Charlie w Warszawie*, „Magazyn” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 30.12.1993.
- Hugo-Bader Jacek, *Czarnuch*, „Duży Format”, 21.11.2016.
- Hugo-Bader Jacek, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków 2014.
- Hugo-Bader Jacek, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011.
- Hugo-Bader Jacek, *Podziemne życie Ewy H.*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6707971,Podziemne_zycie_Ewy_H_.html [dostęp: 27.12.2016].
- Hugo-Bader Jacek, *Skucha*, Warszawa–Wołowiec 2016.
- Hugo-Bader Jacek, *Walka klas trwa!*, „Duży Format”, 27.09.2009.
- Jacobs A.J., *The Guinea Pig Diaries. My Life as an Experiment*, New York–London–Toronto–Sydney 2009.
- Jacobs A.J., *My Life as a Hot Woman*, <https://www.esquire.com/news-politics/a2826/hotwoman0507/> [dostęp: 7.08.2019].
- Jacobs A.J., *Rok biblijnego życia*, przeł. A. Andrzejewska, Kraków 2009.
- Jagielski Wojciech, *Nocni wędrowcy*, Warszawa 2010.
- Janiczak Jolanta, *Sprawa Gorgonowej*, <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2016/04/Sprawa-Gorgonowej-Jolanta-Janiczak.pdf> [dostęp: 19.06.2019].
- John Smith. *Who proved that a Peruke-Maker does not make a good Highwayman, for his Career lasted only a Week. Executed 20th of December, 1704*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng103.htm> [dostęp: 22.12.2015].
- Kantecki Piotr Klemens, *Samozwanka. Proces kryminalny z XVII wieku*, [w:] tegoż, *Szkice i opowiadania*, Poznań 1883.
- Kapuściński Ryszard, *Busz po polsku*, Warszawa 2008.
- Kapuściński Ryszard, *Cesarz*, Warszawa 2008.
- Kapuściński Ryszard, *Imperium*, Warszawa 2008.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidaria I–III*, Warszawa 2008.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidaria IV–VI*, Warszawa 2008.
- Kącki Marcin, *Fak maj lajf*, Kraków 2019.
- Kisch Egon Erwin, *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, Warszawa 2014.
- Kisch Egon Erwin, *Zrosnięte siostry. Erotyczna przygoda Róży nastąpiła bez zgody Józefy?*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,15602784,Zrosniete_siostry_erotyczna_przygoda_Rozy_nastapila.html [dostęp: 7.07.2019].

- Klimko-Dobrzaniecki Hubert, *Preparator*, Warszawa 2015.
- Kopińska Justyna, *Obłąd*, Warszawa 2019.
- Krahelska Halina, *Polski strajk*, Warszawa 1937.
- Kromer Marcin, *Historyja prawdziwa o przygodzie żalosnej księżęcia finlandzkiego Jana i królowny polskiej Katarzyny*, Olsztyn 1974.
- Król Anna, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.
- Krysiak Piotr, *Dziewczyny z Dubaju*, Warszawa 2018.
- Krzywicka Irena, *Proces o zabójstwo tancerki*, [w:] *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. M. Szczygieł, t. 1, Wołowiec 2014, s. 311–322.
- Książek Michał, *Droga 816*, Białystok 2015.
- Książek Michał, *Jakuck. Słownik miejsca*, Wołowiec 2013.
- Kuczok Wojciech, *Czarna*, Warszawa 2017.
- Kurek Jalu, *Andrzej Panik, morderca Amundsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna*, Kraków 1931.
- Kurek Jalu, *Grypa szaleje w Naprawie*, Warszawa 1947.
- Kurek Jalu, *Grypa szaleje w Naprawie. Fragment powieści*, „Droga” 1934, nr 11, s. 1003–1014.
- Kurek Jalu, *Małopolska we łzach*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 25.07.1934, s. 2–3.
- Kurek Jalu, *Młodości, śpiewaj*, Kraków 1980.
- Kurek Jalu, *Mount Everest 1924*, Warszawa 1933.
- Kurek Jalu, *Mój Kraków*, Kraków 1978.
- Kurek Jalu, *Woda wyżej*, Kraków 1976.
- Kuźniak Angelika, *Boznańska. Non finito*, Kraków 2019.
- Kuźniak Angelika, *Kobieta Hitlera*, „Magazyn Świąteczny” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 14–15.01.2012, s. 34–35.
- Kuźniak Angelika, *Mam bardzo cienkie powieki*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 24.07.2004, s. 8–15.
- Kuźniak Angelika, *Marlene*, Wołowiec 2013.
- Kuźniak Angelika, *Papusza*, Wołowiec 2013.
- Kuźniak Angelika, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wołowiec 2015.
- Kuźniak Angelika, *Karpacz-Oboładze Ewelina, Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015.
- Lech Joanna, *Tinder. Podręcznik użytkownika*, <http://ha.art.pl/prezentacje/projekty/4581-tinder-podrecznik-uzytkownika.html> [dostęp: 30.08.2019].
- Lot nad ziemią nieszczęścia, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 20.07.1934, s. 14.
- Lovell Jerzy, *Bal się nie udał, czyli Rétif krakowski*, Kraków 1978.
- Lovell Jerzy, *Sezon w czyścicu. Collage reportaży*, Warszawa 1982.
- Łazarewicz Cezary, *Elegancki morderca. Ta sprawa elektryzowała całą Polskę*, Warszawa 2015.
- Łazarewicz Cezary, *Koronkowa robota. Sprawa Gorgonowej*, Wołowiec 2018.
- Łazarewicz Cezary, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*, Katowice 2019.
- Łazarewicz Cezary, *Żeby nie było śladów: sprawa Grzegorza Przemyska*, Wołowiec 2016.
- Mailer Norman, *Armies of the Night*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Mailer Norman, *Na podbój księżycy*, przeł. E. i L. Adamsy, Warszawa 1978 i 2019.
- Mailer Norman, *Pieśń kata*, przeł. B. Jankowiak, Warszawa 1992.

- Marczyński Antoni, *Szlakiem hańby (W szponach handlarzy kobiet)*, Warszawa 1930.
- Margielewski Marcin, *Była arabską stewardessą*, Warszawa 2019.
- Margielewski Marcin, *Jak podrywają szejki*, Warszawa 2019.
- Mary Frith *Otherwise Moll Cutpurse. A famous Master-Thief and an Ugly, who dressed like a Man, and died in 1663*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng25.htm> [dostęp: 3.12.2015].
- Maushart Susan, *E-migranci. Pół roku bez internetu, telefonu i telewizji*, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2014.
- Meyza Izabela, Szablowski Witold, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*, Kraków 2012.
- Miller Marek, *Uczta grudniowa, czyli dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów*, Warszawa 2007.
- Mrozek Sławomir, *Młode Miasto*, „Przekrój” 1950, nr 276, s. 8–9.
- The New Journalism: With an Anthology*, eds. T. Wolfe, E.W. Johnson, New York 1973.
- Niedźwiedzka Zofia, *Nasi dekadenci. Powieść ze schyłku XIX wieku*, t. 1–2, Kraków 1899, Kłasyka Virtualo [e-book].
- Niedźwiedzka Zofia, *Słoneczniki. Powieść*, Warszawa 1901, Kłasyka Virtualo [e-book].
- Niedźwiedzka Zofia, *Wyzyskiwani*, Warszawa 1903, Kłasyka Virtualo [e-book].
- Olszewski Michał, *#upał*, Kraków 2017.
- Olszewski Michał, *Najlepsze buty na świecie*, Wołowiec 2014.
- Omilianowicz Magda, *Bestia. Studium zła*, Warszawa 2016.
- Orbitowski Łukasz, *Inna dusza*, Warszawa 2015.
- Orwell George, *Na dzień w Paryżu i w Londynie*, przeł. B. Zborski, Warszawa 2004.
- Ostrowski Jacek, *Ostatnia wizyta*, Warszawa 2017.
- Pasek Jan Chryzostom, *Pamiętniki*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pamietniki.html> [dostęp: 12.11.2018].
- Piątek Tomasz, *Miasto Ł.*, Warszawa 2012.
- Podgórski Karol, *Kapitalizm osobisty*, [w:] *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, red. M. Szczygieł, Wołowiec 2009.
- Podgórski Karol, *Pamiętnik znaleziony na parkiecie*, „Gazeta Wyborcza” 16.04.1994, s. 12.
- Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*, wyb. J. Dąbrowski, Warszawa 1962.
- Pracownia Reportażu, *Kto tu wpuścił dziennikarzy, według pomysłu Marka Millera*, Łódź 1990.
- Redliński Edward, *Nikiformy*, Warszawa 2000.
- Rejmer Małgorzata, *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wołowiec 2018.
- Rejmer Małgorzata, *Bukareszt. Kurz i krew*, Wołowiec 2013.
- Rejmer Małgorzata, *Toksymia*, Warszawa 2009.
- Rolicki Janusz, *Lepsi od Pana Boga. Reportaże z Polski Ludowej*, Poznań 2018.
- Rule Ann, *The Stranger Beside Me: The Shocking Inside Story of Serial Killer Ted Bundy*, New York 2009.
- Sack John, *Oko za oko. Przemiłczana historia Żydów, którzy w 1945 r. mścili się na Niemcach*, Gliwice 1995.
- Sawney Bean, *An incredible Monster who, with his Wife, lived by Murder and Cannibalism in a Cave. Executed at Leith with his whole Family in the Reign of James I*, <http://www.exclassics.com/newgate/ng9.htm> [dostęp: 22.12.2015].

- Schroeder Charlie, *Man of War: My Adventures in the World of Historical Reenactment*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Semczuk Przemysław, *Kryptonim „Frankenstein”*, Kraków 2017.
- Semczuk Przemysław, *Tak będzie prościej*, Poznań 2018.
- Semczuk Przemysław, *Wampir z Zagłębia*, Kraków 2016.
- Severin Tim, *Podróż „Brendana”*, przeł. I. Gurska, Gdańsk 1983.
- Siembieda Maciej, *Gambit*, Warszawa 2019.
- Siembieda Maciej, *Podwieczorek oprawców*, Warszawa 2003.
- Sinclair Upton, *Grzęzawisko*, przeł. A. Niemojewski, Warszawa 1949.
- Slyton Shonna, *Liz and Nellie: Nellie Bly and Elizabeth Bisland's Race Around the World in Eighty Days*, 2016, Kindle Edition [e-book].
- Solnit Rebecca, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018.
- Springer Filip, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011.
- Strachota Juliusz, *Turysta polski w ZSRR*, Kraków 2018.
- Stryjeńska Zofia, *Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia*, oprac. M. Budzińska i A. Kuźniak, przedm. A. Kuźniak, Wołowiec 2016.
- Surmiak-Domańska Katarzyna, *Mamo, odkryj koldrę, „Wysokie Obcasy”* (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 21.03.2009, s. 12, przedruk: *taż, Żyłka. Reportaże i wywiady Dużego Formatu*, Warszawa 2011, s. 131–143.
- Surmiak-Domańska Katarzyna, *Mokradelko*, Wołowiec 2012.
- Szczerek Ziemowit, *Jak zapamiętamy PKP, jeśli Polskę napadną orki i zabiją*, „Dwutygodnik” 2015, nr 152, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/S728-jak-zapamieta-my-pkp-jesli-polske-napadna-orki-i-zabija.html> [dostęp: 11.08.2019].
- Szczerek Ziemowit, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Warszawa–Wołowiec 2017.
- Szczerek Ziemowit, *Najpolstsza 2, czyli wielki Radom. Część druga zapisków z najbardziej polskiej części Polski*, <http://www.ha.art.pl/felietony/2861-ziemowit-szczerek-naj-polstsza-2-czyli-wielki-radom-czesc-druga-zapiskow-z-najbardziej-polskiej-czesci-polski.html> [dostęp: 11.08.2019].
- Szczerek Ziemowit, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013.
- Szczerek Ziemowit, *Siódemka*, Kraków 2015.
- Szczerek Ziemowit, *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion*, Wołowiec 2018.
- Szczerek Ziemowit, *Traktat o Januszach*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20670619,traktat-o-januszach-ziemowit-szczerek.html> [dostęp: 22.08.2019].
- Sznajderman Monika, *Pusty las*, Wołowiec 2019.
- Szreder Marta, *Lolo*, Kraków 2015.
- Talese Gay, *Joe Louis: the King as a Middleaged Man*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Tesson Sylvain, *Berezyna. O męskiej przyjaźni, podróżach motocyklem i micie Napoleona*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2015.
- Thompson Hunter S., *Fear and Loathing in America. The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist. The Gonzo Letters, volume II, 1968–1976*, ed. D. Brinkley, New York 2000.
- Thompson Hunter S., *Hell's Angels. „Anioły Piekła”. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocyklistach*, przeł. J. Pypno, R. Pisula, Warszawa 2016.

- Thompson Hunter S., *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, il. R. Steadman, przeł. M. Wróbel, M. Potulny, Warszawa 2013.
- Thompson Hunter S., *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!Art” 2013, nr 41, s. 22–30.
- Tochman Wojciech, *Córeńka*, Kraków 2005.
- Tochman Wojciech, *Szczygieł Mariusz, Krall*, Warszawa 2015.
- Tomasik Krzysztof, *Homobiografie*, Warszawa 2008.
- Tomkowicz Stanisław, *Prawda o Barbarze Ubrykównie*, Kraków 1909.
- Tuszyńska Agata, *Narieczona Schulza. Apokryf*, Kraków 2015.
- Uniłowski Zbigniew, *Żyto w dżungli, Pamiętnik morski, Reportaże*, wyb. B. Faron, Kraków 1981.
- Vincent Norah, *Self-Made Man: One Woman's Journey into Manhood and Back Again*, b.r.w., Kindle Edition [e-book].
- Vogel Debora, *Akacje kwitną*, Kraków 2006.
- Wallraff Günter, *Na samym dnie*, przeł. R. Turczyn, Warszawa 2014.
- Wallraff Günter, *Z nowego wspaniałego świata*, przeł. U. Poprawska, Wołowiec 2011.
- Westerman Frank, *El Negro i ja*, przeł. M. Woźniak-Diederer, Warszawa 2015.
- Wiktorowski Wojciech, *Upiory Czarnobyla*, Warszawa 2011.
- Winnicka Ewa, Łazarewicz Cezary, 1968. *Czasy nadchodzą nowe*, Warszawa 2018.
- Wiśniewski Janusz L., *I odpuść nam nasze...*, Warszawa 2015.
- Wolfe Tom, *Najlepsi. Kowboje, którzy polecili w kosmos*, przeł. J. Kraśko, Warszawa 2018.
- Wolfe Tom, *Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie*, przeł. R. Biały, T. Tłuczkiewicz, Warszawa 1995.
- Wolfe Tom, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York 2009.
- Wolfe Tom, *There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy Kolored (Thphhhhhh!) Tangerine Flake Streamline Baby (Rahghhhh!) Around the Bend (Brummmmmmmmmmmmmmmmm)*, „Esquire” 1.11.1963, online: <http://classic.esquire.com/there-goes-varoom-varoom-that-kandy-kolored-thphhhhhh-tangerine-flake-streamline-baby/> [dostęp: 10.05.2019].
- Wraxall Nathaniel William, *Wspomnienia z Polski*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1963, s. 517–527.
- Wójcik Marcin, *Celibat. Opowieść o miłości i pożądaniu*, Warszawa 2017.
- Zbrodnia w klasztorze. Czterdziestolecie Barbary Ubryk, zamurowanej w celi Karmelitanek Bosych w Krakowie, Kraków 1909, online: <https://polona.pl/item/zbrodnia-w-klasztorze-czterdziestolecie-barbary-ubryk-zamurowanej-w-celi-karmelitanek,MzIwNjk1NTc/8/#item> [dostęp: 22.07.2019].
- Zbyszewski Karol, *Niemcewicz od przodu i od tyłu*, Warszawa 1999.
- Zyskowska-Ignaciak Katarzyna, *Sprawa Hoffmanowej*, Kraków 2019.

Literatura przedmiotu

- Abramson Phyllis L., *Sob Sister Journalism*, New York–Westport–Connecticut–London 1990.
- Alexander Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, przeł. Ł. Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Warszawa 2009, s. 581–622.

- Alfeltowicz Łukasz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Toruń 2012.
- Agnew Vanessa, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, „Rethinking History” 2007, vol. 11, no. 3, s. 299–312.
- Antonik Dominik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 2009.
- Augustyniak Urszula, *Koncepcje narodu i społeczeństwa w literaturze plebejskiej od końca XVI do końca XVII wieku*, Warszawa 1989.
- Bakalarski Krzysztof, *Memy internetowe satyrą społeczeństwa sieci*, „Studia Bobolanum” 2018, nr 2, s. 163–189.
- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. E. Kraskowska, E. Rajewska, przeł. zespół pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012.
- Balcerzan Edward, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
- Ballaster Ross, *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*, Oxford 1992.
- Baraniecka-Olszewska Kamila, *Naprzód do przeszłości! Rekonstrukcje historyczne między historią a teraźniejszością*, „Etnografia Polska” 2015, t. 59, z. 1–2, s. 87–95.
- Baranowski Bohdan, *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986.
- Bartoszyński Kazimierz, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Bhabha H., *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, vol. 28, s. 125–133.
- Biressi Anita, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*, Basingstoke, New York 2001.
- Bishop Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Bohuszewicz Paweł, *Od „romansu” do powieści*, Toruń 2016.
- Bohuszewicz Paweł, *Opozycja „romans” – powieść wobec problemów historii literatury*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 42–64.
- Bondkowska Magdalena, *Struktura językowa felietonu dekady 1968–1978*, Warszawa 2005.
- Boniecka Barbara, Panasiuk Jolanta, *Przełamywanie paradygmatu gatunkowo-stylistycznego tekstu życiorysu*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 47–73.
- Borowitz Alexander, *Blood & Ink: An International Guide to Fact-based Crime Literature*, Kent–London 2002.
- Brexit and Literature: Critical and Cultural Responses*, ed. R. Eaglestone, London–New York 2018.
- Buchholtz Mirosława, *Henry James i sztuka auto/biografii*, Toruń 2011.
- Bulwer-Lytton Edward, *On Art in Fiction*, [w:] *Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, ed. G.L. Barnett, New York 1971, s. 84–108.
- Bulwer Lytton-Edward, *Preface to the Edition of 1848*, [w:] tegoż, *Paul Clifford*, Philadelphia 1874.
- Burgess Anthony, [Przedmowa], [w:] D. Defoe, *A Journal of the Plague Year*, ed. A. Burgess, Harmondsworth 1966.

- Burzyńska Anna, *Literatura jako sztuka uwodzenia: przyczynek do tematu*, „Teksty Dru-
gie” 1998 nr 4, s. 141–157.
- Bystron Jan Stanisław, *Tematy, które mi odradzano*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980.
- Błoński Jan, *Mit lumpenproletariusza*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Caillio Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1997.
- Całek Anita, *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, me-
tody badawcze*, Kraków 2013.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesno-
ści (1841–1941)*, Warszawa 2015.
- Chaciński Bartek, *Wyż nisz. Od alterglobalistów do zośkarzy. 55 małych kultur*, Kraków
2010.
- Chmielowski Piotr, *Najdawniejsze nasze felietony*, „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 2,
s. 275–279.
- Chodźko Ryszard, *Strefa konfesji i kreacji. Studia o polskiej prozie współczesnej*, Białystok
1992.
- Chomiuk Aleksandra, „Fiction” czy „non-fiction”? Uwagi na marginesie pewnego sporu,
„Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013 nr 4, s. 233–249.
- Chruszczyński Andrzej, *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–
1939*, Warszawa 1987.
- Clarke Bob, *From Grub Street to Fleet Street: An Illustrated History of English Newspapers
to 1899*, Aldershot 2004.
- Clarke Robert, *Travel and Celebrity Culture*, „Postcolonial Studies” 2009, vol. 12, no. 2,
s. 145–152.
- Conboy Martin (ed.), *How Journalism Uses History*, New York 2012.
- Connery Thomas B., *Discovering a Literary Form*, [w:] *A Source-book of American Literary
Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre*, ed. T.B. Connery, New York
1992, s. 3–37.
- Connery Thomas B., *Journalism and Realism: Rendering American Life*, foreword by
R.P. Clark, Evanston, Illinois 2011.
- Conover Ted, *Immersion: A Writer's Guide to Going Deep*, London 2016.
- Cox Jessica, *Victorian Sensation Fiction*, London 2019.
- Craton Lillian, *The Victorian Freak Show. The Significance of Disability and Physical Diffe-
rences in 19th Century Fiction*, Amherst, New York 2009.
- Cross Nigel, *The Common Writer: Life in Nineteenth-century Grub Street*, London 1988.
- Czachowski Kazimierz, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne szkice
krytyczne*, Lwów 1938.
- Czapliński Przemysław, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- Czarnik Oskar S., *Bibliografia powieści odcinkowych 1918–1926*, Wrocław 1979.
- Czarnik Oskar S., *Proza artystyczna a prasa codzienna 1918–1926*, Wrocław 1982.
- Czech Franciszek, *Podejrzliwi obywatele. Narracje spiskowe jako element krytycznej kultury
politycznej w Polsce*, „Władza Sądzenia” 2016, nr 10, s. 53–72.
- Czech Franciszek, *Spiskowe narracje i metanarracje*, Kraków 2015.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kra-
ków 2000.

- Czermińska Małgorzata, *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie* (o „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego), [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 269–290.
- Czermińska Małgorzata, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, *„Teksty Drugie”* 2003, nr 2–3, s. 11–27.
- D’Ancona Matthew, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018.
- Darska Bernadetta, *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.
- Davis Fred, *The Martian and the Convert. Ontological Polarities in Social Research*, „Urban Life and Culture” 1973, no. 2 (3), s. 333–343.
- Davis Lennard J., *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Philadelphia 1996.
- Dawkins Richard, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 2006.
- Dąbrowski Stanisław, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977.
- Detko Jan, *Poprzednicy turpizmu. Estetyczna waloryzacja „brzydoty” w naturalizmie*, „Miesięcznik Literacki” 1966, z. 4, s. 34–40.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.
- Domańska Ewa, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, *„Teksty Drugie”* 2007, nr 5, s. 48–61.
- Domański Henryk, *Polska klasa średnia*, Toruń 2012.
- Dormus Katarzyna, *U źródeł polskiej prasy kobiecej. Pierwsze redaktorki, wydawczynie, dziennikarki (ok. 1820–1914)*, [w:] *Kobiety i mężczyźni (z) kolorowych czasopism*, red. A. Łysak, E. Zierkiewicz, Wrocław 2015, s. 8–38.
- Drozd Joanna, *Bohaterowie Barbary Wachowicz schodzą z piedestału. Między reportażem a biografią*, [w:] *Biografia w literaturze i sztuce*, red. E. Skrzyniarz, E. Krzewska, E. Kuryluk, Lublin 2014, s. 99–112.
- Dunin Janusz, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.
- Dąbrowski Stanisław, *Literatura i literackość: zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977.
- Eco Umberto, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003.
- Eide Elisabeth, ‘Being the Other’ – or Tourist in her Reality? Reporters’ and Writers’ Attempts at Cross-Identification, „Social Identities” 2007, vol. 13, no. 1, s. 3–17.
- Etnografia/ animacja/ sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturowego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013.
- Fahnestock Jeanne, *Bigamy. The Rise and Fall of a Convention*, „Nineteenth-Century Fiction” 1981, vol. 36, no. 1, s. 47–71.
- Fear and Loathing Worldwide: Gonzo Journalism Beyond Hunter S. Thompson*, eds. R. Alexander, C. Isager, New York 2018.
- Ferraris Maurizio, *Manifest of New Realism*, przeł. S. De Sanctis, New York 2015.
- Ferraris Maurizio, Martino Valeria, *What is Documeriality and why Traces, Documents and Archives are Normative*, „Law Text Culture” 2018, vol. 22, s. 21–30.
- Ferraris Maurizio, Scherzinger Martin, *Post-Truth and New Realities: Algorithms, Alternative Facts, and Digital Ethics*, <https://datasociety.net/library/post-truth-and-new-realities-algorithms-alternative-facts-and-digital-ethics/> [dostęp: 20.03.2020].
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2008.

- Fish Stanley, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz, M. Glasenapp-Konkol, A. Grzeliński, M. Kilanowski, A. Le-nartowicz, M. Smoczyński, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 81–98.
- Fishkin Shelley Fisher, *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*, New York–Oxford 1985.
- Flis Leonora, *Factual Fictions: Narrative Turn and the Contemporary American Document-ary Novel*, Newcastle upon Tyne 2010.
- Frukacz Katarzyna, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk. Pro-blemy adaptacyjne*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015, s. 49–51.
- Frus Phyllis, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*, New York 1994.
- Fuller Steve, *Post-Truth, Knowledge as a Power Game*, London–New York 2018.
- Furman Wojciech, *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikar-skiego*, „Polityka i Społeczeństwo” 2012, nr 9, s. 99–108.
- Gaines Alisha, *Black for a Day: White Fantasies of Race and Empathy*, Chapel Hill 2017.
- Galtung Johan, Ruge Marie, *Structuring and Selecting News*, [w:] *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media*, eds. S. Cohen, J. Young, Con-stable, London 1981, s. 62–72.
- Garlicki Bogdan, *Selekcja informacji w dziennikarstwie*, Kraków 1981.
- Geertz Clifford, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmaczonych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiń-ski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 214–235.
- Geertz Clifford, *Opis gesty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, przeł. M. Pie-chaczek, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kra-ków 2005, s. 17–47.
- Geertz Clifford, *Z punktu widzenia tubylca. O naturze antropologicznego rozumienia*, [w:] tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 63–77.
- Geertz Clifford, *Zmaczone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, [w:] tegoż, *Wiedza lokal-na. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2000, s. 29–44.
- Gemra Anna, *Przedmowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 9–17.
- Genette Gérard, *Narrative Discourse*, przeł. J.E. Lewin, Oxford 1980.
- Gieba Kamila, *Rodzaje zaangażowania we współczesnych polskich reportażach (na wybra-nych przykładach)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 1, s. 67–80.
- Glensk Urszula, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kra-ków 2014.
- Glensk Urszula, *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012.
- Głowiński Michał, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński Michał, *Dokument jako powieść*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Jawor-ski, J. Sławiński, Wrocław 1982; lub [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 125–142.

- Głowiński Michał, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński Michał, *Monolog wewnętrzny. Telimena i inne szkice*, Kraków 2007, s. 117–119.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetki historycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Godzic Wiesław, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- Goldstein Richard P., *Reporting the Counterculture*, Boston 1989.
- Gołaszewska Maria, *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Wrocław 1984.
- Good Howard, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies*, Lanham, MD 1998.
- Gottlieb A.H., *Media and Cinema*, [w:] *Culture and Customs of the United States*, vol. 2, *Culture*, ed. B.F. Shearer, Westport–London 2008, s. 265–302.
- Griffin John Howard, *The Intrinsic Other*, 1966.
- Grochowski Grzegorz, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014.
- Grochowski Piotr, *Dziady. Rzeczy o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009.
- Grzesiak-Feldman Monika, *Psychologia myślenia spiskowego*, Warszawa 2016.
- Grzeszczuk Stanisław, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1994.
- Grzeszczuk Stanisław, *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, t. 2, Warszawa 1997.
- Grzeszczuk Stanisław, *Plebejski antybohater*, [w:] tegoż, *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje*, Katowice 1988, s. 202–206.
- Grzeszczuk Stanisław, *Staropolskie potomstwo Sowizdrzała. Plebejski humor literacki*, Warszawa 1990.
- Grzeszczuk Stanisław, *Wstęp*, [w:] *Biernat z Lublina, Ezop*, Kraków 1997, s. 5–61.
- Grzędzińska Maria, *Realizm a fikcja artystyczna w literaturze*, „Życie Literackie” 1956, nr 19, s. 8.
- Gut Piotr, *Kreatywna księgowość a fałszowanie sprawozdań finansowych*, Warszawa 2006.
- Hames-Garcia Michael, *Fugitive Thought: Prison Movements, Race, and the Meaning of Justice*, Minneapolis 2004.
- Hamilton Nigel, *Biography: A Brief History*, Cambridge–Massachusetts–London 2007.
- Hartsock John C., *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst–Boston 2000.
- Hartsock John C., *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*, Amherst–Boston 2016.
- Hemley Robin, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism and Travel*, Athens–London–Georgia 2012.
- Hennessy Brendan, *Dziennikarstwo publicystyczne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2009.
- Herman Ruth, *The Business of a Woman: The Political Writings of Delarivier Manley*, London 2003.
- Hessell Nikki, *Literary Authors, Parliamentary Reporters: Johnson, Coleridge, Hazlitt, Dickens*, Cambridge 2011.
- Hernas Czesław, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973, s. 15–45.
- Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, eds. I. McCalman, P.A. Pickering, Basingstoke 2010.

- hooks bell, *Eating the Other: Desire and Resistance*, [w:] tejże, *Black Looks. Race and Representation*, New York–London 2015, s. 21–40.
- Horodecka Magdalena, *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 415–441.
- Horodecka Magdalena, *Kulturowa historia reportażu. Od uniwersalizmu do relatywizmu kulturowego?*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 359–390.
- Horodecka Magdalena, *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2017, nr 2, s. 127–142.
- Infosfera. Memetyczne koncepcje kultury i komunikacji*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, Katowice 2009.
- Izdebska Agnieszka, *Pan Whicher w przedpowstaniowej Warszawie i radca Estar Van Houten w sklepie Wokulskiego – kryminał historyczny jako opowieść o przeszłości*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 50 (4), s. 173–194.
- Jakowska Krystyna, *Międzywojenna powieść nowelowa*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 25–35.
- Jakowska Krystyna, *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992.
- Jakowska Krystyna, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 61–94.
- Jakowska Krystyna, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983.
- Jakowska Krystyna, *Reportaż i literacka proza dwudziestolecia*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 71–85.
- Janus-Sitarz Anna, *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, Kraków 2012.
- Jarniewicz Jerzy, *All You Need is Love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016.
- Jarzębski Jerzy, *Kariera autentyku*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 207–222.
- Jarzębski Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.
- Jasińska Maria, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Jelicz Antonina, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki* 1969, Warszawa 1971.
- Jelicz Antonina, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki* 1972, Warszawa 1974.
- Jeziorska-Haładaj Joanna, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.
- Jochymek Renata, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004.
- Kallan Richard A., *Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis of Tom Wolfe*, [w:] *Tom Wolfe*, ed. H. Bloom, Broomall 2001, s. 71–83.
- Kayser Wilhelm, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 61–89.
- Kąkolewski Krzysztof, *Estetyka reportażu jako gatunku informacji*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1, s. 93–99.

- Kąkolewski Krzysztof, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2, s. 496–506.
- Keyes Richard, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. To-
manek, Warszawa 2017.
- Kitch Carolyn, *Women in Journalism*, [w:] *American Journalism: History, Principles, Prac-
tices*, eds. W.D. Sloan, L. Mullikin Parcell, Jefferson, North Carolina–London 2002,
s. 87–96.
- Klimowicz Mieczysław, *Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku*,
„Pamiętnik Literacki” 1958 nr 4, s. 389–431.
- Kłak Czesław, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydak-
tyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Nauki Humanistyczne” 1968,
z. 3, s. 257–292.
- Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
- Knysz-Rudzka Danuta, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście”*, Wrocław 1972.
- Knysz-Rudzka Danuta, *Spór o naturalizm w latach trzydziestych*, „Miesięcznik Literacki”
1971, nr 6, s. 30–36.
- Kochanowski Marek, *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji (Mniszkówna,
Strug i Żeromski)*, Białystok 2015.
- Kolbuszewski Jacek, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.
- Kolbuszewski Jacek, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych 1896–1905*,
[w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga pamiątkowa ku czci Jana Trzynałdow-
skiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Wrocław 1987.
- Kott Jan, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*,
red. tenże, Warszawa 1967, s. 12–31.
- Kott Jan, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wokół literatury*, Warszawa 1991.
- Kott Jan, *O nową syntezę polskiego Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1950, nr 3–4,
s. 617–641.
- Koturbasz Barbara, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny travelebrity*, „Pan-
optikum” 2009, nr 8, s. 117–124.
- Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia, Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Krzysztosek Wiesław, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojen-
nym*, Warszawa 1985.
- Krzyżanowski Julian, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Kraków 1926.
- Kubacki Waław, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–62*, Warszawa 1963.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracje Emilem Zolą*, Wro-
cław 1974.
- Kuran Michał, *Relacje o zdobyciu Smoleńska w 1611 roku – konwencje literackie i funkcje
komunikacyjne*, „Senoji Lietuvos Literatūra” 2011, t. 32, s. 57–80.
- Kuryluk Ewa, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983.
- Laboratorium reportażu. Metoda, praktyka, wizja*, red. I. Dimitrijević, Warszawa 2017.
- Lalewicz Janusz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*,
[w:] *Tekst i fabuła. Studia*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 33–47.
- Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975 nr 5, s. 31–49.
- Lemann Natalia, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-
-interpretacyjne*, Łódź 2019.
- Lichniak Zygmunt, *Z mojego ćwierćwiecza*, Warszawa 1972.

- Liddle Dallas, *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain*, Charlottesville 2009.
- Literatura bez fikcji między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (3), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Olsztyn 2018.
- Ludorowski Lech, *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*, Lublin 1992.
- Luttrell Narcissus, *A Brief Relation of State Affairs from September 1678 to April 1714*, Oxford 1857.
- Łebkowska Anna, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, wyd. 2 uzup., Kraków 1998.
- Łebkowska Anna, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Łebkowska Anna, „Możliwe światy” a teoria literatury [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992, s. 50–56.
- Łebkowska Anna, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 28–40.
- Łebkowska Anna, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 219–238.
- Łempicki Zygmunt, *Życie literackie a chwila obecna*, *Rocznik Literacki* 1934, s. 17.
- MacCarthy Bridget G., *The Female Pen: Women Writers and Novelists, 1621–1818*, New York 1994.
- Maciejewski Janusz, *Obszary trzeciej literatury*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 89–107.
- Maffesoli Michel, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008.
- Magdoń Andrzej, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000.
- Małgowska Hanna Maria, *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (próba typologii)*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 189–200.
- Malłek Janusz, *Pierwsza polska historia Szwecji z XVI stulecia*, [w:] *Między wielką polityką a szlacheckim partykularzem*, Toruń 1993, s. 51–56.
- Malłek Janusz, [wstęp], [w:] M. Kromer, *Historyja prawdziwa o przygodzie żalostnej księżniczki finlandzkiego Jana i królowej polskiej Katarzyny*, Olsztyn 1974.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, red. S. Balbus, t. IV, Kraków 1996.
- Markiewicz Henryk, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8 (91), s. 5, 11.
- Markiewicz Henryk, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
- Markowski Michał Paweł, *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu*, Kraków 2019.
- Martuszevska Anna, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
- Martuszevska Anna, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Matuszek Gabriela, *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, red. G. Matuszek, H. Sieja-Skrzypulec, Kraków 2015.
- Maziarski Jacek, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
- McKeon Michael, *The Origins of the English Novel, 1600–1740*, Baltimore–London, 2002.

- Mencwel Andrzej, *Wstęp. Wyobrażenia antropologiczne*, [w:] *Antropologia kultury Zagadnienia i wybór tekstów*, red. tenże, Warszawa 2001, s. 9–20.
- Mikołajczuk Agnieszka, *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 113–126.
- Miller Marek, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1983.
- Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Mitterand Henri, *Od etnografii do fikcji literackiej*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85 (1), s. 188–197.
- Mitzner Zbigniew, *Wstęp*, [w:] *Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*, wyb. J. Dąbrowski, Warszawa 1962, s. 5–18.
- Morel Michel, *Od wiadomości prasowych po opowiadanie literackie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 219–233.
- Morgan Fidelis, *A Woman of No Character: An Autobiography of Mrs Manley*, London 1986.
- Morozowski Maciej, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mass mediów*, Warszawa 1991.
- Murley Jean, *The Rise of True Crime. 20-th Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Connecticut, London 2008.
- Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, red. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Nagle Angela, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Alresford 2017.
- Nasalska Anna, *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales UMCS, Lublin” 1972, t. 26, s. 151–175.
- Niedzielski Czesław, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966.
- Nieć Mateusz, *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Warszawa 2010.
- Nieć Mateusz, *Tabloid – geneza idei*, „Roczniki Nauk Społecznych” 2003, z. 1, s. 149–177.
- Nowak Jakub, *Memy internetowe. Teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej*, [w:] *Współczesne media. Język mediów*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2013, s. 227–238.
- Nünning Vera, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg 2014.
- Nuttall Nick, *Cold-blooded Journalism*, [w:] *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, eds. R. Keeble, S. Wheeler, New York 2007, s. 173–188.
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Nycz Ryszard, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 91–122.
- Nycz Ryszard, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 63–86.

- Ogrodzka Dorota, Rakowski Tomasz, Rossal Ewa, *Odślonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej*, „Kultura i Rozwój” 2017, nr 3 (4), s. 89–112.
- Olechnicki Krzysztof, Szlendak Tomasz, Karwacki Arkadiusz, *Grupy rekonstrukcji historycznej. Edukacja i konsumowanie przeszłości*, Toruń 2016.
- Ossowska Katarzyna, *Pierwsze opisy podróży Polaków do Ziemi Świętej – wprowadzenie do badań w ujęciu geopoetyki*, „Meluzyna” 2014, nr 4, s. 21–33.
- Ostaszewska Danuta, *Reportaż – współistnienie kodów: werbalnego i ikonического (na materiale tekstów w National Geographic Polska)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV, *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2011, s. 285–296.
- Ostrowski Witold, *Kalendarz więzienia Newgate – prototyp angielskich pitavali*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1994, nr 36, s. 83–103.
- Otorowski Michał, *Koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad Rękopisem znalezionym w Saragossie*, Warszawa 2008.
- Owczarek Bogdan, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Paclawski Jan, *O reportażu i reportażystach*, Kielce 2005.
- Paczkowski Andrzej, *Czwarta władza. Prasa dawniej i dziś*, Warszawa 1973.
- Parke Catherine N., *Biography: Writing Lives*, New York 2002.
- Pałucka Iwona, *O bezemocjonalności wybranych tekstów naukowych (rekonesans badawczy)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 147–165.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, eds. J.A. Cuddon, C.E. Preston, London 1999.
- Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Pietrzak Przemysław, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017.
- Pleszczyński Jan, *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, Warszawa 2015.
- Plummer Ken, *Documents of Life 2: An Invitation to a Critical Humanism*, London–New Delhi 2005.
- Prokop-Janiec Eugenia, *Literatura & etnologia*, Kraków 2019.
- Prokop-Janiec Eugenia, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 541–564.
- Promiński Marian, *Powieść i nowela reportażowa*, „Skamander” 1935, z. 58, s. 151–155. Przedruk w: tenże, *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*, Kraków 1977, s. 42–48.
- Provost Gary, *How to Write and Sell True Crime. How to Spot Local Stories and Turn Them into Gripping National Bestsellers*, 2013, Kindle Edition [e-book].
- Pryszmont-Ciesielska Martyna, *Metodologiczny Hyde Park i kryzys badacza. Kulisy badań inspirowanych sztuką i performansem*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2016, nr 3 (75), s. 155–165.
- Rakowski Tomasz, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 91–110.
- Ratajczakowa Dobrochna, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006.
- Raymond Joad, *The Invention of the Newspaper: English Newsbooks, 1641–1649*, Oxford 2005.

- Re-Enacting the Past: Heritage, Materiality and Performance*, eds. M. Daugbjerg, R.S. Eisner, B.T. Knudsen, 2016.
- Reason Peter, Torbet William, *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*, przeł. M. Lavergne, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębniak, Wrocław 2010, s. 117–152.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 585–596.
- Renders Hans, *Roots of Biography. From Journalism to Pulp to Scholarly Based Non-Fiction*, [w:] *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, eds. H. Renders, B. de Haan, Leden–Boston 2014, s. 24–42.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Root Robert R., *The Nonfictionist's Guide: On Reading and Writing Creative Nonfiction*, Lanham, Md. 2008.
- Rubery M., *The Novelty of Newspapers. Victorian Fiction after the Invention of the News*, Oxford 2009.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowocześniejszej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Rybicka Elżbieta, *Travelebrity – markowanie dyskursu podróżniczego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 623–647.
- Rychlewski Marcin, *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii kultury*, Gdańsk 2013.
- Rychlewski Marcin, *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 252–268.
- Saltzman Joe, *Deception and Undercover Journalism*, [w:] *Journalism Ethics Goes to the Movies*, ed. H. Good, Plymouth 2008, s. 59–72.
- Schaberg Christopher, *The Work of Literature in the Age of Post-Truth*, New York 2018.
- Schatzki Theodor R., Knorr-Cetina Karin, von Savigny Eike, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London–New York 2001.
- Schmid Dietmar, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago 2005.
- Seelye J.D., *The American Tramp: A Version of a Picaresque*, „American Quarterly” 1963, vol. 15, no. 4, s. 535–553.
- Sendyka Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Sendyka Roma, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [recenzja], „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 152–161.
- Sendyka Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 249–283.
- Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011.
- Shaw Kristian, *Brexlit*, [w:] *Brexit and Literature. Critical and Cultural Responses*, ed. R. Eaglestone, New York 2018, s. 15–30.
- Siembieda Maciej, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003.

- Sim Stuart, *Post-Truth, Scepticism & Power*, Newcastle upon Tyne 2019.
- Sinko Zofia, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
- Sinko Zofia, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, Wrocław 1968.
- Skrendo Andrzej, *Tożsamość w perspektywie konstrukttywizmu*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 65–77.
- Skwarczyńska Stefania, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1 (4), s. 1–28.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, *Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965.
- Skwarek Irena, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1986.
- Skórzyńska Agata, *Kto potrzebuje współ-badań? (Participatory) action research jako projekt emancypacji (intelektualistów)*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2.
- Smith Ron F., *Grouping for Ethics in Journalism*, Ames 2003.
- Solinger Jason, *Eighteenth-Century Journalism*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, vol. 1, ed. D.S. Kastan, New York 2006, s. 239–242.
- Spearman Diana, *The Novel and Society*, London 1966.
- Staging the Past: Themed Environments in Transcultural Perspectives*, eds. J. Schlehe, M. Uike-Bormann, C. Oesterle, W. Hochbruck, Bielefeld 2010.
- Stopel Bartosz, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Ha!art” 2013, nr 41, s. 14–21.
- Sulima Roch, *Dokument i literatura*, Warszawa 1978.
- Szajnert Danuta, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.
- Szalewska Katarzyna, *Pasaż tekstowy jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012.
- Szalewska Katarzyna, *Urbanalia. Miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017.
- Szejnert Małgorzata, *Reportaż – dlaczego i jak* [tekst szkoleniowy przygotowany dla pracowników „Gazety Wyborczej”].
- Szlendak Tomasz, Nowiński Jacek, Olechnicki Krzysztof, Karwacki Arkadiusz, Burszta Wojciech, *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Warszawa 2012.
- Szpakowska Małgorzata, *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.
- Sztachelska Jolanta, *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku*, Białystok 1997.
- Ścigaj Paweł, *„Jestem na froncie walki z systemem od wielu lat. I będę walczył do końca”. Styl paranoiczny w retoryce wyborczej Pawła Kukiza*, [w:] *Oblicza kampanii wyborczych 2015 roku*, red. M. Kułakowska, P. Borowiec, P. Ścigaj, Kraków 2006, s. 359–380.
- Śliz Agnieszka, *Demotywator – emblemat kultury uczestnictwa? (Wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1, s. 151–165.
- Śniecikowska Beata, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Warszawa–Toruń 2016.

- Świeściak Alina, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004.
- Talairach-Vielmas Laurence, *Madwomen and Attics*, [w:] *Women and the Gothic*, eds. A. Horner, S. Zlosnik, Edinburgh 2016, s. 31–45.
- Talese Gay, *Origins of a Nonfictional Writer*, [w:] G. Talese, B. Lousberry, *The Literature of Reality*, New York 1996, s. 1–25.
- Tamony P., Gonzo, „American Speech” 1983, vol. 58, s. 73–75.
- Tomkowski Jan, *Nauka o literaturze w Polsce (1945–1990)*, [w:] *Humanistyka polska w latach 1945–1990*, red. U. Jakubowska, J. Myśliński, Warszawa 2006, s. 156–182.
- Trzcionkowski Lech, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, [w:] *Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. E. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 11–28.
- Turner Victor, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Ulicka Danuta, *Fikcja i teoria*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 119–126.
- Ulicka Danuta, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 28, s. 21–75.
- Underwood Doug, *Journalism and the Novel. Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011.
- Underwood Doug, *The Undeclared War between Journalism and Fiction: Journalists as Genre Benders in Literary History*, New York 2013.
- Wachowski Jacek, *Performans*, Gdańsk 2010.
- Wade Stephen, *Writing True Crime: A Guide to Skills and Research in Producing Books and Articles*, Brighton 2009.
- Walczak Bartłomiej, *Antropolog jako Inny. Od pierwszych badań terenowych do wyzwań ponowoczesnej antropologii*, Warszawa 2009.
- Waliński Michał, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998, s. 164–194.
- Waliński Michał, *Przyczynek do badań literatury tandetnej*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 3, s. 24–32.
- Wańkowicz Melchior, *Karaśka la Fontaine’a*, t. 1, Kraków 1972.
- Wańkowicz Melchior, *O poszerzenie konwencji reportażu*, [w:] tegoż, *Od Stołpców po Kair*, wyb. S. Kozicki, Warszawa 1971, s. 5–31.
- Warchał Jacek, *Gatunek jako zamysł perswazyjny. Rozważania nie tylko o reklamie*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, Katowice 2011, s. 75–85.
- Watt Ian, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.
- Wawer Monika, Kuciel Maciej, *Reporter w przebraniu*, Kraków 2016.
- Wąsik Barbara, *Na cenzurowanym – trudne relacje między kobietami w powieściach Zofii Niedźwiedzkiej*, „Napis” 2017, nr 23, s. 335–363.
- Weber Ronald, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*, Ohio, Athens 1980.
- Weinberg Steve, *Telling the Untold Story. How Investigative Reporters are Changing the Craft of Biography*, Columbia–London 1992.
- Weingarten Marc, *The Gang that Wouldn’t Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism Revolution*, New York 2005.

- White Hayden, *Proza historyczna*, przeł. R. Boryslawski, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, D. Kołodziejczyk, J. Mydła, M. Nowak, A. Żychliński, red. E. Domańska, Kraków 2009.
- Whitlock Gilian, *Postcolonial Life Narratives. Testimonial Transactions*, Oxford 2015.
- Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- Wieczorkiewicz Anna, *Kobieta-Małpa. Kobieta-Niedźwiedź*, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 40–46.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, Gdańsk 2009.
- Wieczorkiewicz Anna, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.
- Witosz Bożena, *O granicach i ich przekraczaniu – w tradycji i we współczesnej refleksji genologicznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 73–81.
- Wojtowicz Witold, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2012.
- Wolert Władysław, *Szkice z dziejów prasy światowej*, red. S. Dziki, Kraków 2005.
- Wolny Kazimierz, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa 2004.
- Worthington Heather, *From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, eds. C.J. Rzepka, L. Horsley, Chichester–Malden, MA 2010, s. 13–27.
- Worthington Marjorie, *Fiction in the „Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction*, „Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2017, no. 58 (5), s. 471–483.
- Wróbel Łukasz, *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013.
- Wyka Kazimierz, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.
- Węzowicz-Ziółkowska Dobrosława, *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*, Katowice 2008.
- Władyka Wiesław, *Krew na pierwszej stronie. Sensacyjne dzienniki Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1982.
- Yagoda Ben, *Memoir: A History*, New York 2009.
- Zajas Paweł, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011.
- Zajas Paweł, *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną*, „Teksty Drugie” 2009 nr 5, s. 40–55.
- Zaremba Maciej, *Memy internetowe 2010–2011*, „Media i Społeczeństwo” 2012, nr 2, s. 60–73.
- Zawodniak Mariusz, *Klasycy literatury i klasycy marksizmu. Dwa w jednym*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, t. 1, *Tradycja, kult, rytuał*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, E. Wróblewska-Trochimiuk, Warszawa–Kraków 2011, s. 13–20.
- Ziątek Zygmunt, *Reportaż jako literatura. Genealogia i miejsce Laboratorium Reportażu Marka Millera*, [w:] *Laboratorium Reportażu. Metoda, praktyka, wizja*, red. I. Dmitrijević, Warszawa 2017, s. 61–79.
- Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999.
- Zdybel Lech, *Idea spisku i teorie spiskowe w świetle analiz krytycznych i badań historycznych*, Lublin 2002.

- Zieliński Marek, *Ucieczka przed Polską. Szkice nie tylko o literaturze*, Kraków 2006.
- Zieniewicz Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.
- Zimand Roman, *Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] tegoż, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989, s. 7–21.
- Zimnoch Mateusz, *Fikcja jako prawda. Referencjalność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1, s. 44–66.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Dziennikarstwo w lustrze literatury. „Temat na pierwszą stronę” Umberto Eco wobec europejskiej powieści o prasie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, t. 60, nr 2 (230), s. 390–404.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Kartografowie codzienności: o przestrzeni (w) reportażu*, Kraków 2019.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genealogiczne i analiza przypadku*, „Autobiografia” 2018, nr 2, s. 165–185.

Podręczniki i hasła słownikowe

- Bajka Zbigniew, *Historia mediów*, Kraków 2008.
- Bauer Zbigniew, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 143–173.
- Biernacki Marek, Pawlus Marta, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004.
- Biographie*, [w:] *Metzler Lexicon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Hg. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moennighoff, Stuttgart–Weimar 2007, s. 90.
- Biography. General Survey*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, ed. M. Jolly, vol. 1, London–Chicago 2001, s. 109–112.
- Bloom Lynn Z., *Celebrity and Popular Biography*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, ed. M. Jolly, vol. 1, London–Chicago 2001, s. 190–191.
- Chudziński Edward, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. E. Chudziński, Z. Bauer, Kraków 1996, s. 197–213.
- Cuddon, John Anthony Bowden, *Newgate fiction*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London 1999, s. 545.
- Cuddon John Anthony Bowden, *Novel*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London 1999, s. 560–563.
- Czerwińska Małgorzata, *Biograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 103–107.
- Durczak Jerzy, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003, s. 307–328.
- Dziki Sylwester, *Prasa w rozwoju historycznym*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 32–58.
- Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, ed. M. Jolly, vol. 1, London–Chicago 2001.
- Feldman Wilhelm, *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Lwów 1908.

- Franklin Bob, Hamer Martin J., Hanna Mark, Kinsey Marie, Richardson John E., *Key Concepts in Journalism Studies*, London 2005.
- Frelik Paweł, *Proza popularna: nowe gatunki*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003, s. 647–662.
- Gazda Grzegorz, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 390–392.
- Głowiński Michał, *Teatr guerilla*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Kraków 1988, s. 571.
- Godlewski Grzegorz, Karpowicz Agnieszka, Rakoczy Michał, Rodak Paweł (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Warszawa 2013.
- Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003.
- Huntley Jen A., *True Crime Novels*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, eds. J.S. Rubin, S.E. Casper, Oxford 2013, s. 268–269.
- Johnson Samuel, *A Dictionary of the English Language*, London 1775, johnsonsdictionaryonline.com [dostęp: 20.05.2017].
- Kaczmarek Olga, *Biografia*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 60–69.
- Kąkolewski Krzysztof, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 930–935.
- Kolbuszewski Jacek, *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 450–453.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Belles lettres*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 62.
- Krzywy Roman, *Opis podróży*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 661–667.
- Krzyżanowski Julian, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Pozytywizm*, Warszawa 1971.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2001.
- Lemann Natalia, *Historia alternatywna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 380–388.
- Leszczyński Rafał, *Romans pseudohistoryczny*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 956.
- Lewestam Henryk, *Historia literatury powszechnej*, t. 3, Warszawa 1865.
- Łojek Jerzy, Myśliński Jerzy, Władyka Wiesław, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988.
- Martuszevska Anna, *Sensacja*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 566.
- Maślanka Julian, *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Wrocław 1976.
- Maziarski Jacek, *Reportaż*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 214.
- Maziarski Jacek, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 934–935.
- Michałowska Teresa, *Romans*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. też przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wrocław 1998, s. 826–828.
- Michałowska Teresa, *Średniowiecze*, Warszawa 1995.

- Mroczkowski Przemysław, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1986.
- Newspaper Novel*, [w:] *The Encyclopedia of the Novel*, eds. P.M. Logan, S. Hegeman, E. Kristal i in., vol. 2, Malden, MA 2011, s. 456–457.
- Niczyperowicz Andrzej, *Przepis na felieton*, [w:] *Abecadło dziennikarza*, red. tenże, Poznań 1996, s. 45–57.
- Ostrowski Witold, *Picaresque novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 705–707.
- Ostrowski Witold, *Romans II*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 953–955.
- Schmid Dietmar, *True Crime*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, eds. C.J. Rzepka, L. Horsley, Chichester–Malden, MA 2010, s. 198.
- Sikora Agata, *Aforyzm*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 29–35.
- Sinko Zofia, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 2006.
- Sławiński Janusz, *Biografia*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 67.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Snopek Jerzy, *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*, Warszawa 1999.
- Szczygieł Mariusz, Tochman Wojciech, *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010.
- Wojtak Maria, *Gatunki prasowe*, Lublin 2010, s. 294–306.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Snopek Jerzy, Furman Wojciech, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014.
- Worthington Heather, *The Newgate Novel*, [w:] *The Oxford History of the Novel in English*, vol. 3, *The Nineteenth-Century Novel 1820–1890*, eds. J. Kucich, J. Bourne Taylor, New York 2012, s. 122–136.
- Ziomek Jerzy, *Renesans*, Warszawa 1998.
- Żabski Tadeusz, *Pitaval*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 433.

Opracowania o konkretnych autorach i dziełach, biografie

- Aleksandrowska Elżbieta, „*Monitor*” 1765–1785. *Rekonesans dziejów redakcji i ideologii. Wstęp*, [w:] „*Monitor*” 1765–1785. *Wybór*, Wrocław 1976.
- Backscheider Paula R., *Daniel Defoe: His Life*, Baltimore–London 1989.
- Bartoszyński Kazimierz, *Rękopis znaleziony w Saragossie – „Szkatułka” i powieść*, [w:] *tegoż, Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 11–28.
- Bernacki Ludwik, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1931, s. 30 i nast.
- Blain Virginia, *Rosina Bulwer Lytton and the Rage of the Unheard*, „*Huntington Library Quarterly*” 1990, vol. 53, no. 3, s. 210–236.
- Bobrowska Barbara, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999.
- Bonazzi Robert, *Man in the Mirror: John Howard Griffin and The Story of Black Like Me*, New York 1997.

- Bujnicka Maria, *Lekka muza i ciężkie pieniądze, czyli bestsellery dr. Antoniego Marczyńskiego*, [w:] A. Marczyński, *Perła Szanghaju*, Katowice 1990.
- Bujnicki Tadeusz, „Szkice węglem” Sienkiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 54 (1), s. 33–62.
- Bukowiecka Marta, *Antyliterackie, a więc literackie. O „Nikiformach” Edwarda Redlińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 326–353.
- Buryła Sławomir, *Raport cynika? O życiu i twórczości Andrzeja Brychta*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 2, s. 147–165.
- Caillois Roger, *Dzieje człowieka i książki. Hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, przeł. L. Kukulski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 67–97.
- Chąciński Andrzej, *Życie Andrzeja Brychta*, „Życie”, 17.05.2001.
- Chojnowski Andrzej, *Sceny ukryte z życia pisarza. Tajemnice Andrzeja Brychta*, „Dzieje Najnowsze” 2008, nr 3, s. 117–133.
- Cichła-Czarniawska Elżbieta, „Heretyk awangardy” – Jalu Kurek, Lublin 1987.
- Clarke Gerald, *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2008.
- Czachorowska Magdalena, *Bolesław Prus jako dziennikarz – stan badań i perspektywy*, „Studia Językoznawcze” 2017, nr 16, s. 69–80.
- Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *Dobry duch domu i „Belzebub w spódnicy”, czyli portrety ciotek w powieści „Nasi dekadenci” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Do ostatniego lokaja... W kręgu rodziny i znajomych*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2013, s. 47–55.
- Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *O „takich” się nie mówi, czyli „Kobieta z przeszłością” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Cale miasto dysze oburzeniem... Skandal w literaturze XIX i XX wieku*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2012, s. 63–71.
- Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *Silaczki, emancypantki, dekadentki. Galeria postaci kobiecych w powieści „Nasi dekadenci” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Znane zapomniane. Z literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2011, s. 81–96.
- Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *„Umiem kochać tylko krótkotrwałą namiętnością wędrowca”. Portret amanta w „Dziejach mężatek” Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *„Wszystko lubię to, co pani...”*. *Literackie portrety amantów i studentów*, red. K. Eremus i T. Linkner, Gdańsk 2013, s. 105–115.
- Fitas Adam, *Model powieści Józefa Mackiewicza*, Lublin 1996.
- Goliński Zbigniew, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1979.
- Gomulicki Juliusz Wiktor, *Pegaz w jarzmie czyli klucze do „Ciurów”*, [w:] W. Gomulicki, *Ciury. Powieść*, Kraków 1986, s. 5–76.
- Grossman Jonathan H., *Edward Bulwer-Lytton*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, vol. 1, Oxford 2006, s. 308–312.
- Halsell Grace, *In Their Shoes*, b.m.w. 1987, Kindle Edition [e-book].
- Hejmej Andrzej, *W „wielokulturowym świecie” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Ruch Literacki” 2011, s. 583–593.
- Hollingsworth Keith, *The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit 1963.
- Horodecka Magdalena, *„Być kimś innym”. Narracja empatyczna w „Buszu po polsku” Ryszarda Kapuścińskiego*, [w:] *Życie jest z przenikania. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. B. Wróblewski, Warszawa 2008, s. 81–99.

- Horodecka Magdalena, *Narracja w „Cesarzu”, „Pamiętnik Literacki”* 2007, z. 3, s. 21–45.
- Horodecka Magdalena, *Narracyjne interakcje. „Podróże z Herodotem” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Ruch Literacki” 2008, nr 2, s. 215–231.
- Horodecka Magdalena, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010.
- Izdebska Agnieszka, *Śmierć w bunkrze – opowieść Martina Pollacka o ojcu (z mapami i fotografiami w tle)*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 97–114.
- Jaworski Stanisław, *Pisarz społecznej pasji – Jalu Kurek*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 413–441.
- Kaleta Roman, Klimowicz Mieczysław, *Prekursorzy Oświecenia*, Wrocław 1953.
- Kaniewska Bogumiła, *Wprowadzenie*, [w:] *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, Poznań 2017, s. 5–10.
- Kiszcak Dariusz, *Twórczość publicystyczna i literacka Leo Belmonta*, Łódź 2012.
- Kosmanowa Bogumiła, *Dziennikarz i pisarz polityczny. Z badań nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań 2002.
- Kott Jan, Gorzki Krasicki, „Twórczość” 1964, nr 7, s. 44, przedruk: tegoż, *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964.
- Krasicki Ignacy, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, t. 2, Warszawa 1781, s. 454–455.
- Kroeger Brooke, *Nellie Bly. Daredevil, Reporter, Feminist*, b.m.w. 2013 [e-book].
- Krzyżanowski Julian, *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Kronika Bolesława Prusa – tragikomiczna epopeja Warszawy, „Polonistyka”* 1962, nr 4.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Nad „Kronikami” Bolesława Prusa, „Kronika Warszawy”* 1971, nr 4.
- Kurek Jalu, *Błyskawiczna lista wspomnień, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”* 1980, nr 4, s. 63–80.
- Maciejewska Iwona, *Miejsce „Przydatku do uwag” Aleksandra Pawła Zatorskiego w procesie kształtowania się języka polskiej prozy powieściowej, „Prace Językoznawcze”* 2008, nr 10, s. 159–170.
- Maciejewski Janusz, *Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa, „Kwartalnik Prasoznawczy”* 1957, nr 4.
- Mackiewicz Stanisław, *Przedmowa*, [w:] K. Zbyszewski, *Niemcewicz od przodu i od tyłu*, Warszawa 1999, s. 5–9.
- Maliszewski Kazimierz, *O staropolskich gazetach rękopiśmiennych. Obraz świata i Rzeczypospolitej w polskich gazetach rękopiśmiennych z okresu późnego baroku. Studium z dziejów kształtowania się i rozpowszechniania sarmackich stereotypów wiedzy i informacji o „theatrum mundi”*, Toruń 2009.
- Mączewski Przemysław, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki. Szkic literacki, „Pamiętnik Literacki”* 1904, s. 33–54.
- McKeen William, *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*, Boston 1991.
- Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta, red. A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak, Łódź 2017.

- Mosser Jason, *What's Gonzo about Gonzo Journalism?*, „Literary Journalism Studies” 2012, vol. 4, no. 1, s. 85–90.
- Novak Maximilian E., *Daniel Defoe: Master of Fictions*, New York 2001.
- Nowacka Beata, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Katowice 2004.
- Pagès Alain, *Comment définir le naturalisme?*, [w:] *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal Unabridged edition*, eds. C. Snipes-Hoyt, R. Rossi, M.-S. Armstrong, Cambridge 2013, s. 3–21.
- Plimpton George, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, [w:] *Truman Capote: Conversations*, ed. M.T. Inge, Mississippi 1987, s. 47–68.
- Polsgrove Carol, *It Wasn't Pretty, Folks, but Didn't We Have Fun?: Surviving the '60 with Esquire's Harold Hayes*, Oakland 2001.
- Ptak Kazimierz, *Z działalności grupy literackiej „Przedmieście”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1971, z. 35, s. 135–174.
- Rosset François, Triaire Dominique, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, Warszawa 2005.
- Rosset François, *W muzeum gatunków literackich. Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 1, s. 47–68.
- Ryba Janusz, *Stanisław August Poniatowski i jego niesformy poddany – Jan hrabia Potocki*, „Wiek Oświecenia” 1999, nr 15, s. 247–255.
- Sinko Zofia, *„Monitor” wobec angielskiego „Spectatora”*, Wrocław 1956.
- Sonczyk Wiesław, *Bolesław Prus publicysta – redaktor – teoretyk prasy*, Warszawa 2000.
- Suwała Halina, *Emil Zola*, Warszawa 1968.
- Sroczyńska Bogumiła, *Działalność publicystyczna i literacka pierwszej polskiej kobiety redaktorki, Wandy Maleckiej (1800–1860)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1985, R. XXIV, z. 4, s. 5–26.
- Swift Jonathan, *‘The Bookseller to the Reader’*, [w:] *A Tale of a Tub, to Which is Added The Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit (1704)*, eds. A.C. Guthkelch, D. Nichol Smith, wyd. 2, Oxford 1958.
- Szejnert Małgorzata, *Wstęp*, [w:] J. Hugo-Bader, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Wołowiec 2010, s. 5–6.
- Szymaniak Karolina, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2007.
- Tchórzewska-Kabata Halina, Artur Gruszecki. *Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982.
- Tomasik Wojciech, *W przedpokoju literatury nowej. Historycznoliteracki kontekst powieści Jalu Kurka „Andrzej Panik”*, „Ruch Literacki” 1982, z. 3–4, s. 117–133.
- Voss Ralph F., *Truman Capote and the Legacy of „In Cold Blood”*, Tuscaloosa 2011.
- Wilson Angus, *Les Rougon-Macquart: The Form of Expression*, [w:] *Emile Zola*, ed. H. Bloom, Philadelphia 2004, s. 3–14.
- Wolny Kazimierz, *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, Opole 2008.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004.
- Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976.
- Wyka Kazimierz, *Patrząc ku młodości. Wspomnienia wychowanków Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1964.

- Zajkowska Joanna, *Wyścigi konne, giełda, restauracja. Przestrzenie nowoczesności w warszawskich powieściach Artura Gruszeckiego*, [w:] *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 267–291.
- Zawadzki Konrad, *Szesnastowieczne gazety ulotne polskie i Polski dotyczące*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972, z. 1, s. 5–37.
- Załęska Teresa, *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12, s. 109–121.
- Zgryźniak Hanna, *Antoni Marczyński (1899–1968). Szkic o pisarzu zapomnianym*, „Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Opolski” 1996, z. 37, s. 97–105.
- Ziomek Jerzy, *Ignacego Krasickiego „Historia na dwie księgi podzielona”*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 41 (2), s. 329–379.
- Żbikowski Piotr, *Sytuacja startowa polskiej powieści, czyli o strukturze genologicznej „Pana Podstolego”*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 75–94.

Wywiady, recenzje, inne źródła internetowe

- Adamczewska Izabella, Adamczyk Piotr, „*Ferma blond*”. „*Rasistowska stacja rozplodowa*” pod Łodzią, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,23538656,piotr-adamczyk-autor-ksiazki-ferma-blond-nie-dostalem-w.html> [dostęp: 20.06.2018].
- Adamczewska Izabella, Gnacikowska Wioletta, *Świetliści i bezrobotnicy*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16768709,Swietlisci_i_bezrobotnicy___Nowy_cykl_reporterski.html [dostęp: 22.08.2019].
- Anannikova Ludmiła, *Swietłana Aleksijewicz: Plany na przyszłość? Nauczyć się żyć. Nadal nie umiem*, <http://wyborcza.pl/7,75517,25029678,swietlana-aleksijewicz-plany-na-przyszlosc-nauczyc-sie-zyc.html> [dostęp: 28.07.2019].
- Ancient Gonzo Wisdom. *Interviews with Hunter S. Thompson*, ed. A. Thompson, London 2010.
- Arlen Michael J., *Notes on the New Journalism*, „The Atlantic” 1972, May, s. 43–47.
- Bergel Rajmund, *SOS (Katastroficzna powieść Jalu Kurka)*, „Głos Narodu” 1928, nr 17, s. 3.
- Boynton Robert, *The New New Journalism: Conversations with America’s Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York 2005.
- Burchart Monika, Zyskowska Katarzyna, *Wydaje mi się, że wiem, co się stało na lodowej przełęczy – wywiad z Katarzyną Zyskowską, autorką „Sprawy Hoffmanowej”*, <http://booklips.pl/wywiady/wydaje-mi-sie-ze-wiem-co-sie-stalo-na-lodowej-przeleczy-wywiad-z-katarzyna-zyskowska-autorka-sprawy-hoffmanowej/> [dostęp: 12.08.2019].
- Corty Bruno, *Svetlana Alexievitch: «La souffrance est une tradition russe»*, <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/12/04/03005-20131204ARTFIG00482-svetlana-alexievitch-la-souffrance-est-une-tradition-russe.php> [dostęp: 7.08.2019].
- Czechowska Justyna, *Z bohaterem muszę mieć chemię. Z Angeliką Kuźniak rozmawia Justyna Czechowska*, *Kulturaliberalna.pl*, <http://kulturaliberalna.pl/2016/01/26/z-bohaterem-musze-miec-chemie-angelika-kuzniak/> [dostęp: 14.02.2016].

- De Bellis Jack, *Visions and Revisions: Truman Capote's „In Cold Blood”*, „Journal of Modern Literature” 1979, no. 1, s. 519–536.
- Dobrzycki Stanisław, „Mount Everest 1924”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 37, s. 6.
- Drotkiewicz Agnieszka, *Biografie. Chlor i jedwab. Rozmowa z Angeliką Kuźniak*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/569-biografie-chlor-i-jedwab.html> [dostęp: 10.02.2016]).
- Dziewczyny z Dubaju, Merlin.pl, <https://merlin.pl/dziewczyny-z-dubaju-piotr-krysiak/7929007/> [dostęp: 17.05.2019].
- Gadowski Witold, *O autorze*, <http://gadowskiwitold.pl/witold-gadowski/> [dostęp: 16.03.2020].
- Galie Henryk, *Bohowityn. Kobieta z przeszłością. Powieść*, „Książka. Miesięcznik Poświęcony Krytyce i Bibliografii Polskiej” 1912, R. 12, nr 9.
- Goźliński Paweł, *Życie na bombie*, 8.03.2010, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,7632199,Gozinski_Zycie_na_bombie.html [dostęp: 6.06.2019].
- „Granta”, 25.06.1987, online: <https://granta.com/an-interview-with-ryszard-kapuciski/> [dostęp: 25.06.2019].
- „Głos Narodu”, 6.02.1926.
- Grobel Lawrence, *Rozmowy z Capote’em*, przeł. W. Łyś, Poznań 1997.
- Hersey John, *The Art of Fiction* No. 92, rozm. J. Dee, „The Paris Review”, Summer–Fall 1986, no. 100, s. 211–249.
- Hetman R., *Co drażni w reportażu wydawanym w Polsce*, <https://czytamrecenzuje.pl/1378/co-drazni-w-reportazu-wydawanym-w-polsce> [dostęp: 5.12.2019].
- Historia musi mnie sponiewierać. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem, „Dwutygodnik” 2010, nr 23, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/843-historia-musi-mnie-sponiewierac.html> [dostęp: 4.07.2014]).
- Hołuszko Ewa, *Historia pewnego reportażu*, TransFuzja.org http://transfuzja.org/pl/artykuly/newsy/ewa_holuszko_historia_pewnego_reportazu.htm [dostęp: 27.12.2016] [tekstu nie ma już na stronie].
- Jaki kolor ma kapelusik? Rozmowa z Angeliką Kuźniak, [w:] *Rozmowy na granicy. Z Brygidą Helbig, Angeliką Kuźniak, Ingą Iwasiów, Ignacym Karpowiczem, Ziomowitem Szczerkim rozmawiają Ksymena Filipowicz-Tokarska i Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz*, Słubice 2014, http://www.cp.edu.pl/pl/public_relations/startsite_news/spalte_2/news/publikacja/Rozmowy-na_o-granicy.pdf [dostęp: 10.02.2015].
- Janusz L. Wiśniewski o spotkaniu z zabójcą Andrzeja Zauchy, http://ksiazki.wp.pl/tytul,Janusz-L-Wisniewski-o-spotkaniu-z-zabojca-Andrzeja-Zauchy,wid,21431,wiadomosc.html?ticaid=115e7d&_ticrsn=3 [dostęp: 23.12.2015].
- Jesionowski Alfred, *Rozmowa na plantach*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 43, s. 5.
- Jethon Magda, *Cezary Łazarewicz: Nie trzeba dużo, żeby człowiek się ześwinił*, Koduj24.pl, <https://koduj24.pl/cezary-lazarewicz-nie-trzeba-duzo-zeby-czlowiek-sie-zeswinil/> [dostęp: 5.12.2019].
- Kazimierska Katarzyna, *Rozmowa z Filipem Springerem o książce „Miedzianka”*, Rp.pl, <https://www.rp.pl/artykul/750083-Rozmowa-z-Filipem-Springerem-o-ksiazce-Miedzianka.html> [dostęp: 5.08.2019].
- Kornacki Jerzy, *Cele Przedmieścia*, „Epoka” nr 45, 6.08.1933, s. 11–12.

- Korus Jakub, *Kolejne dowody na plagiaty w książce Wojciecha Sumlińskiego. Czy to ostateczny koniec wiarygodności pisarza?*, Newsweek.pl, 27.04.2018, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/plagiaty-wojciecha-sumlinskiego-kolejne-dowody-na-plagiaty-sumlinskiego/4ce9ecr> [dostęp: 29.08.2019].
- Kowalski1980, *Wieża komunistów. Dekodowanie*, Salon24.pl, 27.10.2012, <https://www.salon24.pl/u/kowalski1980/458395,wieza-komunistow-dekodowanie> [dostęp: 29.08.2019].
- Kowalski M., *Łukasz Orbitowski: Ktoś da mi w łeb za to, co napisałem o Bydgoszczy*, <http://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/1,48722,18476382,ktoś-da-mi-w-leb-za-to-co-napisałem-o-bydgoszczy.html> [dostęp: 23.12.2015].
- Krótkotrwałe spełnienia. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebalkowska, „Wysockie Obscasy”, 25.12.2012, s. 13.
- Kube Marcin, *Zbrodnia i prawda*, <http://www4.rp.pl/artukul/1208690-Zbrodnia-i-prawda.html> [dostęp: 23.12.2015].
- Kurek Jalu, *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 4, s. 63.
- Kurek Jalu, *O charakter „Mount Everest 1924”*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 39, s. 4.
- Kurek Jalu, *Wiersze dla parobków, czyli co słycać w Naprawie. Mój pierwszy i ostatni głos na ten temat*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 20, s. 6.
- „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Kuriera Codziennego”) 1926, nr 17, s. V.
- Kurkiewicz Juliusz, *Ceniona reporterka Justyna Kopińska napisała powieść „Obłęd”. To rozmienianie się na drobne*, <http://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25286856,obled-justyny-kopinskiej-rozmienianie-sie-na-drobne.html> [dostęp: 1.11.2019].
- Leszczyński Adam, *Kiedy reporter jest nie fair*, „Gazeta Wyborcza”, 28.02.2010, http://wyborcza.pl/1,76842,7607358,Leszczynski_Kiedy_reporter_jest_nie_fair.html#TRrelSST [dostęp: 3.01.2017].
- Leszczyński Adam, *Polska szkoła zmyślania*, KrytykaPolityczna.pl, 31.05.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/leszczynski-polska-szkola-zmyslania/> [dostęp: 20.06.2018].
- „Linia” 1931, nr 1, s. 28–33.
- Lubowicka Agata, Jarniewski Adam, *Kim naprawdę był Anaruk, chłopiec z Grenlandii*, PoznajGrenlandię.pl, 1.11.2019, http://www.poznajgrenlandie.pl/kim-był-anaruk.html?fbclid=IwAR1_WPNUmfoCYsZuBaNePq_ztPiwO_RuUguFcaevLpcRB-gloeoRq5Oc9z6c [dostęp: 4.11.2019].
- Łempicki Zygmunt, *Życie literackie a chwila obecna*, [w:] *Rocznik Literacki 1934*, s. 17.
- Mafarka, *Tajemnica białej ciszy*, „Głos Narodu” 1926, nr 29, s. 4.
- Macdonald Dwight, *Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine*, „The New York Review of Books”, 26.09.1965, <https://www.nybooks.com/articles/1965/08/26/parajournalism-or-tom-wolfe-his-magic-writing-mach/> [dostęp: 6.09.2019].
- Maciej Siembieda opowiada o swojej nowej książce „Gambit”, <https://www.youtube.com/watch?v=JgfCm3EILMA> [dostęp: 26.03.2020].
- Majak Krzysztof, *Tomasz Sekielski otwiera wydawnictwo: To nie będzie publicystyka wynikająca z tego, że ktoś nie wziął tabletek*, <http://natemat.pl/131695,tomasz-sekielski-wchodzi-w-ryzykowny-biznes> [dostęp: 10.12.2015].

- Marcin Margielewski, *Jak podrywają szejki*, Proszynski.pl, https://www.proszynski.pl/Jak_podrywaja_szejki-p-36032-.html [dostęp: 5.06.2019].
- Mejer Jakub, *Bóle wcielenia*, „Press” 2017, nr 1–2, <http://www.press.pl/magazyn-press/artukul/46934,bole-wcielenia> [dostęp: 2.12.2017].
- Mejer Jakub, *Kreska reportażu*, „Press” 2017, nr 3, www.press.pl/magazyn-press/artukul/47659,kreska-reportazu [dostęp: 10.08.2019].
- Miedzianka. *Historia znikania*, http://filipspringer.com/?page_id=39&lang=pl [dostęp: 2.11.2019].
- Mikulowski Andrzej, *Cuduś w dżungli*, „Myśl Narodowa” 1936, nr 50, s. 787–788.
- Morawiec Arkadiusz, *Łódźmy się?*, „Nowe Książki” 2012, nr 9, s. 10.
- Na łamach nowego numeru tygodnika „Sieci” – Operacja: wrobić Macierewicza. Redakcja demaskuje ustalenia Tomasza Piątka, <https://wpolityce.pl/polityka/358060-na-lamach-nowego-numeru-tygodnika-sieci-operacja-wrobic-macierewicza-redakcja-demaskuje-ustalenia-tomasza-piatka> [dostęp: 20.03.2020].
- Napiórska Agata, *Rozmowa: „Betonia” Beaty Chomątowskiej*, <http://zwyklezycie.pl/2018/08/rozmowa-betonia-beaty-chomatowskiej/> [dostęp: 3.09.2019].
- Nogaś Michał, Piotr Mitzner: *W reportażu drażnią mnie klisze, epatowanie, efekciarstwo. Rozmowa z przewodniczącym jury Nagrody Kapuścińskiego*, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,23376254,piotr-mitzner-w-reportazu-draznia-mnie-klisze-epatowanie.html> [dostęp: 5.07.2019].
- Nogaś Michał, Łazarewicz Cezary, *Nike 2017. Cezary Łazarewicz: Po zabójstwie Przemysła władza oczerniała sanitariuszy, dziś prowadzi kampanię przeciw sędziom. Mechanizm jest ten sam*, <http://wyborcza.pl/7,75517,22457600,nike-2017-cezary-lazarewicz-po-zabojstwie-przemysla-wladza.html> [dostęp: 5.07.2019].
- Nowacki Dariusz, *Chętka, by zabić, i już – Orbitowski znów napisał swą najlepszą powieść*, http://wyborcza.pl/1,75475,18128589,Chetka_by_zabic_i_juz_Orbitowski_znow_napisal.html [dostęp: 23.12.2015].
- Nowacki Dariusz, *Miasto Ł. Przypowieść o gumowym prosiaczku*, http://wyborcza.pl/1,75410,11676629,Miasto_L_Tomasz_Piatek_Przypowiesc_o_gumowym.html [dostęp: 20.08.2019].
- Nowacki Dariusz, *Powieść „Fak maj lajf” Marcina Kąckiego. Tabloid, politycy, gangsterzy, kibole... Polska w czarniejszym odcieniu czerni*, <http://wyborcza.pl/7,75517,21539369,powiesc-fak-maj-lajf-marcina-kackiego-tabloid-politycy.html> [dostęp: 20.08.2019].
- Od wydawcy, [w:] *Zbrodnia w klasztorze*, <https://polona.pl/item/zbrodnia-w-klasztorze-czterdziestolecie-barbary-ubryk-zamurowanej-w-celi-karmelitanek,MzIwN-jk1NTc/4/#item> [dostęp: 20.05.2019].
- Orliński Wojciech, *A najweselej – na skrętach*, wyborcza.pl/1,75410,6722089,A_najweselej_na_skrętach.html [dostęp: 10.08.2019].
- Orliński Wojciech, *Siódemka Ziemowita Szczerka: siedem cudów polskich*, http://wyborcza.pl/1,75410,17579273,Siodemka_Ziemowita_Szczerka_Siedem_cudow_polskich.html [dostęp: 11.08.2019].
- Orzechowski Hubert, *Bili tak „by nie było śladów”. A jednak o zabójstwie Grzegorza Przemysła dowiedział się świat*, <http://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/cezary-lazarewicz-zeby-nie-bylo-sladow-sprawa-grzegorza-przemysla-wywiad,artykuly,416872,1.html> [dostęp: 9.08.2019].

- Pawłowski Łukasz, *Prawda się kończy także u nas*, <https://kulturaliberalna.pl/2016/12/28/pawlowski-rosiak-post-prawda-kaczynski-polemika/> [dostęp: 13.08.2019]
- Penguin Team, *7 Must-read Classics for the Post-Truth Era*, <https://www.penguin.co.uk/articles/2017/7-must-read-classics-for-the-post-truth-era/> [dostęp: 28.08.2019].
- Piątek Tomasz, *Nie Łódźmy się*, „Krytyka Polityczna” (tekst usunięty ze strony).
- Pieńkowski Marcin, Rodzik Piotr, *Gadowski: Platforma? Komuniści. Polska? Kraj postkolonialny*, 19.09.2012, <https://www.wprost.pl/348324/Gadowski-Platforma-Komunici-Polska-Kraj-postkolonialny> [dostęp: 20.08.2019].
- P.I.I.G.S. – nowa książka Tomasza Pruska już w sprzedaży, <http://wydawnictwoagora.pl/p-i-i-g-s-nowa-ksiazka-tomasza-pruska-juz-w-sprzedazy/> [dostęp: 20.08.2019].
- Plaskoń Jan, *Historia pewnej grypy*, „Sycyna” 1997, nr 6, s. 6–7.
- Polskie celebrytki i modelki prostytuowały się m.in. w Dubaju. Ujawniono nagrania i zdjęcia, <https://www.wprost.pl/handel/10120825/polskie-celebrytki-i-modelki-prostytuowaly-sie-min-w-dubaju-ujawniono-nagrania-i-zdjecia.html> [dostęp: 22.08.2019].
- Poznański Przemysław, *Nie piszę powieści z kluczem*, <https://zupelnieinnaopowiesc.com/2018/02/19/nie-pisze-powieści-z-kluczem-z-tomaszem-sekielskim-rozmawia-przemyslaw-poznanski/> [dostęp: 12.08.2019].
- Radomski Marcin, *Ziemowit Szczerek: Patrzenie na Polskę z zagranicy to trochę jak patrzeć na pijanego człowieka. Zabawne, ale żenujące*, weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,21830935,ziemowit-szczerek-patrzenie-na-polske-z-zagranicy-to-troche.html [dostęp: 11.08.2019].
- Redliński Edward, *Samoobrona, czyli nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983, nr 10, s. 87–105.
- Remnick David, *Obama Reckons with a Trump Presidency*, „New Yorker”, 28.11.2016.
- Rider Sharon, *Fear and Loathing in the Academy*, „Postdigital Science and Education” 2019, vol. 1, s. 256–264, <https://link.springer.com/article/10.1007/s42438-018-0012-9> [dostęp: 2.07.2019].
- Rosiak Dariusz, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 1–2 (3521–3522).
- Różańska Daria, *Tomasz Sekielski założył wydawnictwo Od Deski do Deski*, <http://www.press.pl/newsy/telewizja/pokaz/47711,Tomasz-Sekielski-zalozyl-wydawnictwo-Od-Deski-do-Deski> [dostęp: 28.10.2015].
- Sarniewicz Karolina, *„Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny”. Rozmowa z autorem książki „Preparator”*, <http://www.polskatimes.pl/artykul/3812231,nie-wierze-w-calkowite-zlo-bez-przyczyny-rozmowa-z-autorem-ksiazki-preparator,id,t.html> [dostęp: 23.12.2015].
- Siegle Robert, *Capote’s Handcarved Coffins and the Nonfiction Novel*, „Contemporary Literature” 1984, vol. 25, no. 4, s. 437–451.
- Sobolewska Justyna, *Rozmowa z Ziemowitem Szczerkim*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkiem.read> [dostęp: 1.07.2014].
- Sokalska Arlena, *Tomasz Sekielski o mediach i swojej nowej powieści „Zapach suszy”* [wywiad], <https://polskatimes.pl/tomasz-sekielski-o-mediach-i-swojej-nowej-powieści-zapach-suszy-wywiad/ar/c13-10892933> [dostęp: 20.08.2019].

- Sowińska Agnieszka, *Pytałam o najprostsze rzeczy*. Rozmowa z Małgorzatą Rejmer, „Dwutygodnik” 2018, nr 9, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8038-pytalam-o-najprostsze-rzeczy.html> [dostęp: 28.07.2019].
- Stachowski Adrian, *Wykonuję taki zawód*. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem, „Dwutygodnik” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 31.12.2016].
- Stacja Muranów. Beata Chomątkowska, <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/stacja-muranow>, [dostęp: 22.07.2019].
- Stacjamuranow.pl [dostęp: 22.07.2019].
- Staszewski Wojciech, *Krzyczały ciała w garniturach*, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/poezja-smolenska-fenomen-wierszy-o-katastrofie-smolenskiej/mc02lhk> [dostęp: 19.07.2019].
- Sulej Karolina, Chutnik Sylwia, *Spowiedź podwójnego mordercy*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,17885016,Spowiedz_podwojnego_mordercy.html [dostęp: 23.12.2015].
- Szejnert Małgorzata, *Nocni wędrowcy*, http://wyborcza.pl/1,75410,6771263,Nocni_wedrowcy__Jagielski__Wojciech.html [dostęp: 24.12.2016].
- Szukając Jezusa, <http://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/szukajac-jezusa> [dostęp: 29.08.2019].
- Szybowicz Eliza, *Cudowny świat Neli*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/eliza-szybowicz-nela-mala-reporterka/> [dostęp: 8.01.2019].
- Śmigulec Anna, *Kwestionariusz reportera: Michał Książek [Finałisci Nagrody Kapuścińskiego]*, <https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,19909580,kwestionariusz-reportera-michal-ksiazek-finalisci-nagrody.html> [dostęp: 8.01.2019].
- Świętochowski Aleksander, *Fabrykacja skandalu*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1871 nr 19, s. 1.
- Tam, gdzie jadą wozy z cegłą*. Wywiad z Heleną Boguszewską i Jerzym Kornackim, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Kuriera Codziennego”) 1935, nr 10, s. 5.
- Tochman Wojciech, *Twórcze pisanie niefikcyjne*, „Tygodnik Powszechny”, dodatek do nr 5, przedruk: <http://kapuscinski.info/tworcze-pisanie-niefikcyjne.html> [dostęp: 22.12.2016].
- Tochman Wojciech, *Ładne kwiatki*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne_kwiatki.html [dostęp: 31.12.2016].
- Tom Wolfe Interview: *I Never Took LSD – It Was Far Too Dangerous*, <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/tom-wolfe-interview-i-never-took-lsd---it-was-far-too-dangerous/> [dostęp: 20.03.2020].
- Tracz Bogusław, *„Płakałem podczas pisania tej książki”. John Sack i historia Loli Potok*, „CzasyPismo” 2015, nr 7, s. 24–35.
- Truman Capote, *Conversations*, ed. M.T. Inge, London–Jackson 1966.
- Umberto Eco: *Wszyscy mamy paranoję*, rozm. M. Jędrsyk, http://wyborcza.pl/1,75517,10261103,Umberto_Eco__Wszyscy_mamy_paranoje.html [dostęp: 28.08.2019].
- Wańka-wstańka. Z Januszem Rolickim rozmawia Krzysztof Pilawski, Warszawa 2013.
- „Wiadomości Literackie” 1933, nr 14, s. 1.

- Wodecka Dorota, Łazarewicz Cezary, Rita Gorgon, *bohaterka najgłośniejszego procesu II RP. „Nie dość, że była kobietą, to jeszcze cudzoziemką, służącą i konkubina”*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23131487,rita-gorgonowa-lady-makbet-ii-rp.html> [dostęp: 19.06.2019].
- Wolfe Tom, *The Birth of the ‘New Journalism’: Eyewitness Report by Tom Wolfe*, „New York” 1972, no. 14, s. 30–45.
- Wolny-Hamkało Agnieszka, *Córeńka, Tochman, Wojciech*, <http://wyborcza.pl/1,75968,2964756.html> [dostęp: 1.11.2019].
- Wójcińska Agnieszka, *Reportrzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011.
- Wysocki Grzegorz, *Małgorzata Rejmer, „Bukareszt”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/malgorzata-rejmer-bukareszt>, [dostęp: 29.07.2019].
- Wyszyńska Małgorzata, *Wieloryb z Wisły wyjęty*, „Press” 2006, nr 5, <https://www.press.pl/magazyn-press/arttykul/4594,wieloryb-z-wisly-wyjety> [dostęp: 20.08.2019].
- Zahradnik Jan, *Powieść lęk paniczny budząca*, „Słowo Polskie” 1926, nr 264, s. 5.
- Zaremba Maciej, Cezary Łazarewicz: *„Sprawa Gorgonowej to była opera mydlana rozgrywająca się na oczach przedwojennej Polski”*, <https://histmag.org/Cezary-Lazarewicz-Sprawa-Gorgonowej-to-byla-opera-mydlna-rozgrywajaca-sie-na-oczach-przedwojennej-Polski-16660> [dostęp: 6.06.2018].
- „Zatoka świń” – nowa książka w serii „Prawdziwe zbrodnie”, <https://www.agora.pl/zatoka-swin-nowa-ksiazka-w-serii-prawdziwe-zbrodnie> [dostęp: 20.08.2019].
- Zatońska Beata, *„Karol Kot nie był typowym seryjnym mordercą”*, <http://www.tvp.info/22848216/karol-kot-nie-byl-typowym-seryjnym-morderca> [dostęp: 23.12.2015].
- Ziemowit Szczerek: *Mordor próbuje wyrwać się z Mordoru*, http://fakty.interia.pl/raport-srodek-wschod/aktualnosci/news-ziemowit-szczerek-mordor-probuje-wyrwac-sie-z-mordoru,nId,1097866#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox [dostęp: 1.07.2014].
- Żydowska mafia sutenerów dostarczała dzieci do burdeli Argentyny, <https://www.frona.pl/a/zydowska-mafia-sutenerow-dostarczala-dzieci-do-burdeli-argentyny,94671.html> [dostęp: 20.08.2019].
- Ладимировская Л., Светлана Алексиевич: *Роман голосов*, www.stihi.ru/diary/laviniya/2005-05-12 [dostęp: 31.03.2020].

INDEKS OSÓB

A

Abramowicz Marta 172, 353
Abramson Phyllis L. 51, 359
Abriszewski Krzysztof 98, 363
Ackroyd Peter 217, 220, 254, 256, 259, 353
Adamczyk Piotr 147, 353, 380
Adamowicz Aleś 193
Adamska Ewa 68, 356
Adamski Lesław 68, 356
Afeltowicz Łukasz 161, 167
Ağca Ali 166
Ainsworth William Harrison 257, 353, 377
Aksamit Bożena 98, 210, 240, 241, 282, 283, 353
Aleksandrowska Elżbieta 36, 376
Aleksijewicz Swietłana 13, 126, 172, 184, 192–195, 198, 199, 202, 349, 353, 365, 380
Althamer Paweł 313
Altick Richard 223
Ambroziewicz Jerzy 12, 59, 353
Anannikova Ludmiła 193, 380
Andropow Jurij 187
Andrzejewska Agnieszka 318, 355
Antonik Dominik 18, 150, 204, 205, 336, 360
Arlen Michael J. 60, 380
Armstrong Marie-Sophie 162, 379
Armstrong Nancy 28
Armstrong Neil 248
Arystoteles 85, 88, 360
Augustyniak Urszula 48, 360

B

Bachtin Michaił 21, 29, 192, 195
Backscheider Paula R. 37, 376

Badecki Karol 47
Badowska Katarzyna 57, 351, 380
Baggini Julian 87
Baier Elena 193
Bajka Zbigniew 44, 51, 55, 374
Bakalarski Krzysztof 101, 360
Balbus Stanisław 85, 177, 367
Balcerzan Edward 15, 180–184, 218, 244, 360
Bal Ewa 165, 168, 369
Balicki Jacek 266
Ballaster Ross 49, 360
Bal Mieke 229, 360
Bałucki Michał 136
Bałuk Kamil 12, 353
Baranowski Bohdan 47, 360
Baratay Éric 217
Barber John 49
Bardon Wiesława 274, 275
Barlett Davis 224
Barłowski Dezydery 325
Barth John 61
Bartmiński Jerzy 229, 367, 368
Bartosz Izabela 252
Bartoszyński Kazimierz 36, 182, 360, 376
Batteaux Charles 27
Bauer Zbigniew 54, 81, 109, 151, 153, 224, 335, 374
Bauman Zygmunt 78
Baxter Simon L. 88
Bazan Andrzej 16, 127, 366
Bean Sawney 255, 357
Behn Aphra 49
Bell Mary 251
Bellow Saul 61
Belmont Leo (Blumental Leopold) 12, 180, 353, 378

- Benjamin Walter 191
 Berbeka Maciej 114, 115
 Berendt John 265, 266, 353
 Berent Waclaw 192
 Bergel Rajmund 153, 380
 Berkowitz David 64
 Berlusconi Silvio 86
 Bernacki Ludwik 40, 376
 Bernard Claude 159
 Beška Krzysztof 17, 174
 Bhabha Homi 288, 360
 Biały Richard 65, 359
 Biernacki Marek 40, 329, 374
 Bieroń Tomasz 254, 353
 Bierut Bolesław 244
 Bikont Anna 218, 353
 Biressi Anita 250, 360
 Birun Yoram 297, 298
 Bishop Claire 313, 360
 Bishop Jim 253
 Bisland Elizabeth 52, 315, 358
 Black Winifred 51
 Blair Jayson 119
 Błażek Róża-Józefa 78, 79, 80
 Blewett David 28
 Blixt David 52
 Blood Thomas 255
 Bloom Harold 159, 365, 379
 Bloom Lynn Z. 218, 374
 Bly Nellie (Elizabeth Jane Cochran/
 Cochrane) 51–53, 123, 170, 206,
 301, 315, 349, 353, 358, 378
 Błoński Jan 74, 151, 178, 179, 361, 363,
 365, 368
 Bobrowska Barbara 22, 376
 Bochiński Tomasz 251
 Boglar Krystyna 246
 Bogusławska Magdalena 38, 373
 Boguszewska Helena 162–164, 176, 353,
 385
 Bohuszewicz Paweł 27, 41, 42, 360
 Bojarov Andrij 188, 189, 378
 Bolecki Włodzimierz 24, 47, 365
 Bonazzi Robett 291, 292, 301, 376
 Bondar Andrij 332
 Bondkowska Magdalena 153, 360
 Boniecka Barbara 225, 360
 Borowiec Piotr 89, 371
 Borowitz Albert 254, 360
 Borusewicz Bogdan 198
 Boruszkowska Iwona 332
 Boswell James 223, 233
 Boynton Robert 18, 73, 76, 306, 308, 380
 Boyse Samuel 30
 Boznańska Olga 226, 235–237, 241, 356
 Braddon Mary Elizabeth 127
 Braitwaite Kate 52, 353
 Bratny Roman 166
 Braunsch Dorota 12, 242, 353
 Breivik Anders 250
 Brejwo Katarzyna 210
 Breslin Jimmy 60, 62, 64
 Brik Osip 188
 Brinkley Douglas 331, 358
 Brodzka Alina 185, 217, 374, 375
 Brontë Charlotte 127
 Browder Laura 251, 252
 Browning Elizabeth Barret 21
 Brown John Francis 250
 Brycht Andrzej 18, 74–76, 139, 347, 354,
 377
 Bryl Janek 193
 Brzeg Stefan (Piskozub Adam) 138
 Buchholtz Mirosława 220–222, 233, 360
 Budzińska Magdalena 232, 358
 Budzyńska Natalia 133, 354
 Bufford Bill 311, 312, 354
 Bugliosi Vincent 250, 251
 Bujak Zbigniew 198
 Bujnicka Maria 141, 377
 Bujnicki Tadeusz 133, 159, 377
 Bukowiecka Marta 192, 377
 Bukowiński Władysław 57
 Bulwer-Lytton Edward 257, 258, 354,
 360, 376, 377
 Bułhakow Michaił 244
 Bundy Ted 250, 251, 252, 357
 Bunyan John 51
 Burchart Monika 146, 380
 Burda Maciej 271

- Burdorf Dieter 225, 374
 Bürger Gottfried August 11
 Burgess Anthony 31, 354, 360
 Burszta Artur 314, 371
 Buryła Sławomir 74, 377
 Burzyńska Anna 92, 361
 Buzek Jerzy 121
 Byrnes Tom 252
 Bystron Jan Stanisław 45, 361
- C**
- Caillois Roger 36, 287, 288, 291, 361, 377
 Çajupi Andon Zako 201
 Cąlek Anita 221, 227, 237, 361
 Capote Truman 7, 13, 18, 19, 24, 63, 69, 108, 185, 186, 249, 252, 253, 260–265, 271, 274, 278, 279, 283, 323, 325, 354, 368, 377, 379, 381, 384, 385
 Cardoso Bill 323
 Caro Robert 224
 Casper Scott E. 250, 375
 Castro Fidel 166
 Cattelan Maurizio 313
 Ceaușescu Nicolae 200
 Cegielski Max 117, 354
 Cejrowski Wojciech 105
 Cendrars Blaise 73
 Centkiewicz Czesław 99
 Cervantes Miguel de 29
 Červinková Hana 164, 370
 Chaciński Bartek 101, 361
 Chadźkiewicz Ignacy 47
 Chandler Raymond 121
 Chateaubriand François-René 73
 Chatwin Bruce 72
 Chęciński Andrzej 74, 76, 377
 Chlebowski Cezary 14
 Chmielowski Piotr 153, 361
 Chodźko Ryszard 193, 361
 Chojecki Edmund 35, 378
 Chojnowski Andrzej 74, 377
 Chomętowska Beata 12, 13, 84, 242–248, 314, 354, 383, 385
 Chomiuk Aleksandra 78, 361
 Chrisman Sarah A. 320, 354
 Chruszczyński Andrzej 174, 361
 Chudziński Edward 54, 81, 109, 152, 224, 374
 Chutnik Sylwia 243, 249, 266, 269, 354, 385
 Cichła-Czarniawska Elżbieta 152, 156, 157, 377
 Clarke Bob 29, 30, 124, 361
 Clark Roy Peter 82, 361
 Clutter Nancy 263, 264
 Coetzee John Maxwell 34
 Cohn Dorrit 84
 Coleridge Samuel Taylor 50, 364
 Collins Wilkie 132
 Connery Thomas 82, 260, 329, 361
 Conover Ted 13, 76, 306–311, 337, 342, 354, 361
 Cooke Janet 72
 Cornwell Patricia 250
 Corty Bruno 192, 380
 Cox Jessica 132, 361
 Crane Stephen 22, 50, 144, 209, 302
 Craton Lilian 136, 361
 Crick Bernard 118
 Cross Nigel 30, 285, 361, 362
 Cuddon John Anthony 27, 252, 257, 369, 374
 Currie Gregory 84
 Cybulski Zbigniew 227, 228
 Czachorowska Magdalena 22, 377
 Czachowski Kazimierz 176, 361
 Czaplińska Wiesława 227
 Czapliński Przemysław 58, 204, 361
 Czarnik Oskar Stanisław 137, 138, 148, 204, 361
 Czech Franciszek 88, 89, 361
 Czech Jerzy 126, 194, 353
 Czechowska Justyna 235, 380
 Czermińska Małgorzata 78, 127, 162, 182, 217, 218, 220, 231, 233, 247, 268, 361, 362, 374
 Czubówna Krystyna 315
 Czuchnowski Marian 157

D

d'Ancona Matthew 11, 85, 90, 126, 347, 362
 Danilewicz Jerzy 222
 Darska Bernadetta 23, 362
 Daszewski Władysław 139
 Dauksza Agnieszka 24, 365
 da Vinci Leonardo 218, 334
 Davis Lennard 14, 19, 21, 28, 29, 39, 41–44, 49, 173, 203, 362
 Dawkins Richard 100, 362
 Day Benjamin Henry 55
 Dąbrowski Jan 174, 179, 357, 368
 Dąbrowski Stanisław 268, 362
 Dee Johnatan 381
 Defoe Daniel 13, 19, 27, 29–31, 33–39, 41, 48, 49, 158, 254, 255, 257, 323, 354, 360, 368, 372, 376, 379
 De Girardin Émile 55
 De Goncourt Edmond 159
 De Haan Binne 222, 370
 Dekker Thomas 30
 De la Bretonne Nicolas Edme Restif 183, 184
 De la Peña Nonna 168
 de La Rivière Manley Mary 28, 48
 Deleuze Gilles 244
 Della Pietra Cheryl 325
 Demarczyk Ewa 226, 356
 de Marinis Marco 168
 Demirski Paweł 313
 Denkiewicz Arkadiusz 278
 Denzin Norman K. 166, 359
 Deptuch Adam 266
 Derra-Włochowicz Aleksandra 98, 363
 Detko Anna 278
 Detko Jan 161, 362
 de Tocqueville Alexis 73
 Dickens Charles 17, 21, 30, 50, 55, 118, 257–260, 364, 377
 Didion Joan 59, 63, 260, 325, 372
 Dietrich Marlena 226–229, 237, 239, 240
 Dillard Annie 81
 Dix Dorothy 51
 Dmitrijević Ivan 184, 373

Dobell Byron 62
 Dobrzycki Stanisław 154, 381
 Domańska Ewa 106, 198, 285, 362, 373
 Domosławski Artur 11, 71, 72, 116, 120, 354
 Donne John 222
 Dormus Katarzyna 49, 50, 362
 Dos Passos John 52, 175, 191
 Dostojewski Fiodor 73, 188, 192, 202, 269
 Dramińska-Joczowa Maria 368
 Dreiser Theodor 21, 50, 144, 269
 Drewnowski Tadeusz 204
 Dreyfus Alfred 159
 Drobycz Stefan 137
 Drotkiewicz Agnieszka 227, 381
 Drozd Joanna 239, 362
 Drozdowski Bohdan 116, 354
 Drożdż Filip 315, 344
 Dubois-Fontanelle Joseph-Gaspard 39
 Duchamp Marcel 191
 Dunaj-Dziecielska 141, 377
 Dunin Janusz 45, 128, 244, 362
 Durczak Jerzy 59, 198, 264, 374
 Dygasiński Adolf 22
 Dymek Jakub 90
 Dziekan Jacek 165, 372
 Dziekan Małgorzata 165, 372
 Dziekanowski Czesław 193
 Dziewanowski Kazimierz 59
 Dzik Sylwester 29, 54, 55, 58, 132, 373, 374

E

Eaglestone Robert 88, 360, 370
 Eco Umberto 55, 83, 85, 96, 97, 208, 362, 374, 385
 Ehrenreich Barbara 170, 171, 354
 Eide Elisabeth 285, 362
 Eliot George 50
 El Kettani Soundouss 160
 Eremus Katarzyna 141, 142, 377
 Erenburg Ilja 175
 Escobar Pablo 250
 Evans Rachel Held 316, 354

F

Fahnestock Jeanne 127, 362
 Farah Douglas 93
 Fasbender Christoph 225, 374
 Feldman Wilhelm 16, 57, 374
 Felker Clay 59
 Ferraris Maurizio 86, 87, 99, 362
 Ficowski Jerzy 230, 240, 243
 Fielding Henry 19, 27, 30, 34, 49, 254, 260, 372
 Fijałkowski Tomasz 273
 Fik Ignacy 174
 Fikus Dariusz 123
 Filipowicz-Tokarska Ksymena 238, 381
 Fischer-Lichte Erica 165, 166, 172, 362
 Fishkin Shelley Fisher 21, 363
 Fish Stanley 98, 363
 Fitas Adam 377
 Flaubert Gustave 159
 Flynt Josiah 302, 308
 Ford Edwin H. 189, 191
 Forman Adam 207, 354
 Foucault Michel 19, 28
 Franco Francisco 85
 Franklin Bob 323, 375
 Frasyniuk Władysław 198
 Frąckiewicz Sebastian 333
 Frelik Paweł 252, 253, 375
 Freud Zygmunt 218
 Frith Mary (Cutpurse Moll) 255, 256, 357
 Fritzl Joseph 250, 251
 Frukacz Katarzyna 18, 59, 60, 70, 363
 Frus Phyllis 22, 259, 284, 348, 363
 Fryczkowska Anna 249, 266, 268, 354
 Frye Northrop 107
 Fuchs Barbara 41
 Fuller Steve 89, 363
 Furman Wojciech 23, 152, 153, 177, 224, 264, 265, 329, 363, 376

G

Gabrys Monika 131, 370
 Gadowska Barbara 170, 315, 354, 355
 Gadowski Witold 7, 93–98, 125, 129, 208, 347, 354, 384

Gaines Alisha 285, 292, 293, 301, 363
 Galie Henryk 143, 381
 Gallagher Catherine 28
 Galtung Johan 335, 363
 Gałka z Dobroczyzna Jędrzej 45
 Gawrys Mariusz 207
 Gazda Grzegorz 14, 24, 42, 59, 108, 208, 237, 324, 333, 375, 376
 Geertz Clifford 19, 78, 220, 221, 259, 288, 363
 Genette Gérard 229, 363
 Gentry Curt 250
 George Sarah 306
 Gieba Kamila 185, 363
 Gill-Piątek Hanna 103, 104
 Gilmore Gary 261–263
 Gilmore Mikal 262
 Ginsberg Allen 65
 Glasenapp Małgorzata 289, 355
 Glasenapp-Konkol Małgorzata 98, 363
 Glensk Urszula 23, 58, 108, 129, 175, 363
 Gliński Witold 315, 344
 Głowiński Michał 12, 27, 97, 106, 179, 180, 184, 197, 217, 234, 262–265, 268, 301, 333, 348, 362–364, 375, 376
 Głuchowski Piotr 12, 13, 18, 98, 141, 207–210, 240, 241, 282, 283, 353, 354
 Gmyz Cezary 208
 Gnacikowska Wioletta 103, 380
 Godlewski Grzegorz 29, 100, 217, 225, 375, 376
 Godwin William 50, 254, 258
 Godyń Filip 316, 357
 Godyń Mieczysław 316, 357
 Godzic Wiesław 337, 364
 Gojawczyńska Pola 132, 133
 Goldbergowa Krystyna 124
 Goldsmith Barbara 64
 Goldstein Richard 15, 63, 349, 364
 Goliński Zbigniew 40, 41, 377
 Gombrowicz Witold 222, 331
 Gomulicki Wiktor 57, 58, 208, 354, 377
 Gomułka Władysław 71
 Gontarczyk Piotr 98
 Good Howard 51, 287, 364, 370

- Gorgonowa Rita 51, 146, 270–272, 278,
 280, 355, 356, 386
 Gottlieb Agnes Hooper 253, 364
 Goźliński Paweł 109, 207, 381
 Grabowski Mikołaj 196, 198
 Grajewski Wincenty 107, 348, 368
 Greeley-Smith Nixola 51
 Greene Graham 52
 Griffin John Howard 123, 287, 289–295,
 298, 301, 309, 311, 313, 355, 364,
 376
 Grobel Lawrence 261, 381
 Grochowski Grzegorz 180, 220, 364
 Grossman Jonathan H. 257, 377
 Gruszecki Artur 57, 379, 380
 Grzebałkowska Magdalena 221, 222, 382
 Grzela Remigiusz 222
 Grzeliński Adam 98, 363
 Grzesiak-Feldman Monika 89, 364
 Grzeszczuk Stanisław 42, 47, 48, 338, 364
 Grzędzińska Maria 97, 364
 Grzywaczewski Tomasz 315, 344, 345,
 355
 Guattari Félix 244
 Guillemin Henri 160
 Gurska Irena 315, 358
 Guszczew Siergiej 327
 Gutenberg Johannes 44
 Guthkelch Adolf Charles 49, 379
 Gut Piotr 108, 364
- H**
- Hall Allan 251
 Halsell Grace 287, 292–295, 298, 299,
 311, 355, 377
 Hamburger Käte 84
 Hamer Martin 323, 375
 Hames Garcia Michael 324, 364
 Hamilton Ian 223
 Hamilton Jim 293
 Hamilton Mary 255
 Hamilton Nigel 223, 364
 Hamon Philippe 166
 Hani Chris 273
 Hanna Mark 323, 375
 Harman Thomas 254
 Harris Ellen Francis 252
 Hartsock John 61, 191, 348, 364
 Haywood Eliza 49
 Hearst William Randolph 51, 55, 58, 132
 Hegeman Susan 17, 376
 Hejmej Andrzej 73, 377
 Helbig Brygida 238, 381
 Hemingway Ernest 17, 21, 22, 52
 Hemley Robin 11, 76, 77, 204, 205, 364
 Hennessy Brendan 225, 364
 Herman Ruth 48, 364
 Hernas Czesław 128, 131, 364
 Herr Michael 13, 59, 64–68, 70, 355
 Hersey John 108, 185, 355, 381
 Hetman Rafał 279, 381
 Heyerdahl Thor 315
 Hickock Dick 261
 Hłasko Marek 81, 272
 Hoffman Abbie 285, 301
 Hoffmanowa Klementyna 49, 146, 147,
 359, 380
 Hofman Iwona 100, 368
 Hofmokl-Ostrowski Zygmunt 272
 Holland Agnieszka 262
 Hollingsworth Keith 257–259, 377
 Hollowell John 260
 Holmboe Ruge Marie 335
 Hołub Jacek 98, 208, 240, 241, 282, 354
 Hołuszko Ewa 112–114, 381
 hooks bell 288, 365
 Hopfinger Magdalena 128, 364, 367
 Horner Avril 132, 372
 Horodecka Magdalena 24, 71, 162, 193,
 233, 365, 377, 378
 Horwitz Tony 315, 320, 355
 Howard-Bury S.C. 154
 Hoxha Enver 201
 Hudson Samuel 250
 Hughes Howard 224
 Hugo-Bader Jacek 7, 11, 13, 20, 73, 77,
 99, 109, 112–115, 119, 122–125,
 153, 169, 287, 295, 296, 301–306,
 311, 323, 327–330, 334–336, 339,
 341, 344–346, 355, 379, 381, 385

Hume David 107
Huntley Jen A. 250, 253, 375

I

Ingarden Roman 81, 177
Inge Thomas 108, 186, 379, 385
Irvin Andrew 153
Iwasiów Inga 238, 381
Iwaszkiewicz Jarosław 227, 234, 356
Izdebska Agnieszka 24, 78, 251, 365, 378

J

Jabłońska Urszula 210
Jacobs A.J. 77, 170, 316–320, 349, 355
Jagielski Wojciech 109, 112, 116–118, 120, 121, 125, 187, 203, 355, 385
Jakobson Roman 173
Jakowska Krystyna 23, 37, 56, 150, 151, 161, 174, 176, 199, 365, 380
Jakubowska Urszula 222, 372
Janiak-Staszek Agnieszka 57, 351, 380
Janiczak Jolanta 271, 355
Jankowiak Barbara 262, 356
Jankowski Henryk 98, 240, 241, 282, 353
Januszkiewicz Eustachy 198, 199
Janus-Sitarz Anna 107, 365
Jarecki Andrew 271
Jarniewicz Jerzy 69, 70, 365
Jarniewski Adam 99, 382
Jarzębski Jerzy 15, 79, 102, 173, 178, 365
Jasińska Maria 217, 219–221, 234, 239, 265, 365
Jastrzębski Jerzy 56
Jaworski Stanisław 150, 151, 178, 179, 363, 365, 368, 378
Jelicz Antonina 219, 221, 365
Jenkins Henry 100
Jesionowski Alfred 154, 381
Jethon Magda 273, 381
Jeziorska-Haładaj Joanna 83, 84, 203, 365
Jędryś Miłada 96, 385
Jochymek Renata 222, 237–239, 365
Johnson Cathy 314
Johnson Samuel 29, 30, 223, 375
Jolly Margaretta 218, 374

Jung Carl Gustav 291
Justice-Malloy Rhona 314

K

Kaczmarek Olga 217, 375
Kaczynski Ted 319
Kaczyński Jarosław 91, 92, 101
Kaden-Bandrowski 129
Kafka Franz 202, 270
Kaleta Roman 35, 36, 37, 49, 378
Kaliszewski Andrzej 152, 153, 177, 224, 264, 265, 376
Kalkstein Ludwik 187
Kamińska Stefania 266
Kampusch Natasza 251
Kaniewska Bogumiła 35, 36, 378
Kantecki Piotr 47, 355
Kapuściński Ryszard 11, 13, 14, 18, 24, 46, 59, 65, 70–74, 81, 91, 116, 120, 121, 123, 182–184, 187, 196, 201, 221, 229, 233, 237, 242, 272, 279, 312, 334, 338, 347, 354, 355, 363, 377–379, 383, 385
Karpacz-Oboładze Ewelina 226, 356
Karpowicz Agnieszka 29, 100, 217, 225, 375, 376
Karpowicz Tymoteusz 114, 182
Karwacki Arkadiusz 314, 369, 371
Kastan David Scott 31, 257, 371, 377
Kato Ariko 109, 111, 191
Kauffmann Stanley 265
Kawecki Jerzy 269
Kayser Wolfgang 173, 365
Kazimierowska Katarzyna 243, 381
Kącki Marcin 205, 206, 242, 355, 383
Kąkolewski Krzysztof 59, 109, 123, 185, 196, 272, 365, 366, 375
Keeble Richard 323, 368
Kelley Jack 119
Kelley Kitty 224
Kendall Liz 251
Kendall Paul Murray 219, 221
Kerouac Jack 306, 308, 326, 343
Kesey Ken 64, 326
Keyes Ralph 86, 90, 93, 96, 98, 366

- Kępa-Figura Danuta 100, 368
Kidder Tracy 260
Kilanowski Marcin 98, 363
Kinaszewski Adam 197
Kinsey Marie 323, 375
Kisch Egon Erwin 78–80, 183, 184, 355
Kiszcak Dariusz 180, 378
Kitch Carolyn 52, 366
Kleiner Juliusz 36, 46
Klimko-Dobrzaniecki Hubert 249,
267–269, 283, 356
Klimowicz Mieczysław 36, 37, 42, 49,
366, 378
Klak Czesław 219, 366
Kłosowska Antonina 58, 60, 129, 131,
148, 366
Kłoś Alex 12
Knausgård Karl Ove 102
Knorr-Cetina Karin 164, 370
Knychała Joachim 280–282
Knysz-Rydzka Danuta 160, 161, 174, 366
Kochanowski Marek 130, 137, 338, 364,
366
Kolbuszewski Jacek 16, 17, 24, 127, 141,
366, 375
Koleśnik Władimir 193
Kolonko Mariusz Max 93
Kołodziejczyk Marcin 12
Komorowski Bronisław 121
Konieczny Jacek 285
Konończuk Elżbieta 78, 378
Konopnicka Maria 22
Konwicki Tadeusz 102, 331
Kopiec Daria 271
Kopińska Justyna 14, 206, 356, 382
Kornacki Jerzy 162–164, 175, 176, 353,
381, 385
Korwin-Mikke Janusz 101
Korzeniowski Józef 56
Kosiński Jerzy 222
Kosmanowa Bogumiła 22, 378
Kostkiewiczowa Teresa 27, 217, 301, 375
Kościuk Ireneusz 278, 279
Kotarska Barbara 227
Kot Karol 250, 269–271, 386
Kott Jan 38–40, 48, 52, 255, 366, 378
Koturbasz Barbara 337, 345, 366
Kowalski Marcin 267, 282, 283, 354, 382
Kowalski Tomasz 114, 115
Kozicki Stefan 117, 184, 372
Kozyra Katarzyna 319, 320
Kozmian Kajetan 198, 199
Krahelska Halina 14, 17, 175, 176, 178,
356
Krajewski Marek 269
Krall Hanna 23, 59, 84, 184, 196, 203,
227, 359
Krasicki Ignacy 20, 35, 37, 39–41, 376,
377, 378, 380
Kraskowska Ewa 229, 360
Kraszewski Józef Ignacy 22, 55, 56, 378
Kraśko Jan 68, 359
Krawicz Mieczysław 140
Kreczmar Agnieszka 19, 34, 254, 372
Krim Seymour 60
Kristal Efrain 17, 376
Kroeger Brooke 51, 52, 378
Kromer Marcin 42, 43, 356, 367
Król Anna 227, 234, 356
Krynicky Ryszard 99, 372
Krysiak Piotr 14, 141, 144–146, 356
Krzewska Elżbieta 239, 362
Krzysztoń Jerzy 133
Krzysztośzek Wiesław 150, 366
Krzywicka Irena 51, 356
Krzywy Roman 336, 375
Krzyżagórski Klemens 191
Krzyżanowski Zygmunt 11
Książek Michał 309, 338–341, 346, 356,
385
Kubacki Wacław 154, 158, 174, 366
Kuba Rozpruwacz 250, 259
Kube Marcin 269, 382
Kuciel Maciej 24, 372
Kuczok Wojciech 249, 266, 356
Kulczycka-Saloni Janina 22, 160, 366,
375, 378
Kulesza Dariusz 37, 380
Kułakowska Małgorzata 89, 371
Kuran Michał 45, 366

Kurek Jalu 13, 14, 17, 58, 146, 148–158,
174–176, 178, 179, 351, 356,
377–380, 382
Kurkiewicz Juliusz 14, 206, 382
Kuryluk Edmund 98, 239, 362, 366
Kuryluk Ewa 98, 239, 362, 366
Kuźniak Angelika 13, 84, 225–232,
234–241, 351, 356, 358, 380, 381
Kwaśniewski Tomasz 12
Kwiatkowski Jerzy 176, 375
Kydryński Lucjan 227
Kyle Richard 250

L

Labuda Aleksander 81, 366
Lacan Jacques 290
Lach Bogdan 251
Lalewicz Janusz 12, 204, 366
Lam Andrzej 173, 365
Lam Jan 133
Lang Janusz 271
Larsson Stieg 121
Lech Joanna 77, 356
Lee Frances Glessner 275, 276
Lefebvre Henri 131
Leidig Michael 251
Lejeune Philippe 81, 366
Lemann Natalia 24, 208, 333, 366, 375
Leopold Nathan 269
Lepper Andrzej 89
Leszczyński Adam 109, 180, 375, 382
Leszczyński Rafał 42
Lesznowski Antoni 56
Leśniak Kazimierz 88, 360
Levin Meyer 269
Lewestam Henryk 258, 375
Lewin Jane E. 229, 363
Lewis Oscar 108, 180, 268, 348
Lichniak Zygmunt 74, 366
Liddle Dallas 21, 22, 44, 367
Lincoln Abraham 319
Lincoln Yvonna S. 166, 359
Linkner Tadeusz 141, 142, 377
Loeb Richard 269
Loew Peter Oliver 217

Logan Peter Melville 17, 376
London Jack 50, 308
Londres Albert 140
Lounsberry Barbara 59, 78
Lovell Jerzy 14, 59, 114, 183, 184, 356
Lubomirski Stanisław Herakliusz 37, 39
Lubowicka Agata 99, 382
Ludorowski Lech 36, 367
Lynch Deidre 28

Ł

Łapiński Zdzisław 220, 363
Łazarewicz Cezary 13, 51, 70, 124, 270–275,
278–281, 356, 359, 381, 383, 386
Łebkowska Anna 24, 83, 84, 87, 217, 220,
229, 265, 365, 367
Łempicki Zygmunt 174, 367, 382
Łojek Jerzy 35–38, 44, 50, 54, 55, 375
Łopieńska Barbara 226
Łopiński Maciej 198
Łopuszański Stanisław 274
Łuski Stefan 35, 37, 54
Łys Waldemar 261, 381

M

Macdonald Dwight 60, 382
Machówna Agnieszka 47
Maciejewska Iwona 42, 378
Maciejewski Janusz 22, 128, 367, 378
Macierewicz Antoni 98, 102, 383
Maciorowski Mirosław 208
Mackiewicz Józef 377
Mackiewicz Stanisław 219, 378
MacLean Alistair 121
Madejczyk Andrzej 241
Maffesoli Michel 90, 367
Magdoń Andrzej 108, 367
Magelssen Scott 314
Mailer Norman 60, 63, 68, 69, 252,
260–263, 265, 324, 356
Majak Krzysztof 249, 382
Majakowski Władimir 188, 201
Majer Krzysztof 65, 355
Majewski Janusz 271
Majmurek Jakub 121

- Malecka Wanda 49, 50, 379
 Malinowski Bartosz 315, 344
 Mallory George 153
 Malot Hector 159
 Malraux André 69, 175
 Małgowska Hanna Maria 23, 367
 Małłek Janusz 42, 43, 367
 Manson Charles 250, 251
 Marchwicki Zdzisław 280, 281
 Marczyński Antoni 13, 138–141, 144, 357, 377, 380
 Margielewski Marcin 14, 145, 146, 357, 383
 Marinetti Filippo Tommaso 149, 150, 152
 Markiewicz Henryk 15, 28, 29, 102, 125, 173, 177, 367
 Markowski Michał Paweł 15, 83, 90–92, 367, 370
 Marsh Stefanie 251
 Martuszevska Anna 91, 97, 131, 367, 375
 Masłowska Dorota 102, 331
 Maślanka Julian 185, 224, 375
 Matejko Jan 186
 Matuszek Gabriela 108, 367
 Maupassant Guy de 61
 Maushart Susan 316, 357
 Maziarski Jacek 108, 176, 185, 237, 238, 367, 375
 Mazurek Małgorzata 169
 Mazurkiewicz Adam 128, 363
 Mazurkiewicz Władysław 270, 272, 274
 Mączewski Przemysław 41, 378
 McKeen William 324, 328, 378
 McKeon Michael 367
 McPhee John 260
 Meinhof Ulrike 245
 Mejer Jakub 12, 122, 383
 Mencwel Andrzej 170, 368
 Meyza Izabela 77, 166–170, 210, 320, 357
 Michalewicz Iza 222
 Michałowska Teresa 41, 45, 375
 Mickiewicz Adam 45, 198, 199, 212, 304, 305, 326
 Middleton Thomas 254
 Mikołajczuk Agnieszka 232, 368
 Mikołajczyk-Trzcńska Walentyna 11
 Mikułowski Andrzej 105, 383
 Miller Marek 13, 108, 182, 184, 195–199, 202, 203, 329, 336, 357, 368, 373
 Miłosz Czesław 91
 Mitgang Herbert 324
 Mitosek Zofia 109, 263, 348, 368
 Mitterand Henri 159, 163, 164, 166, 178, 368
 Mitzner Zbigniew 174, 179, 272, 273, 279, 368, 383
 Młynarczyk Radosław 81
 Mniskówna Helena 130, 366
 Moennighoff Burkhard 225, 374
 Morawiec Arkadiusz 104, 105, 383
 Morawiecki Mateusz 102
 Morcinek Gustaw 163
 Morel Michel 107, 348, 368
 Morozowski Maciej 335, 368
 Moses Robert 224
 Moskit Marcin 198
 Mosser Jason 324, 379
 Mroczkowski Paweł 35, 376
 Mrugała Krzysztof 282
 Müller Herta 226
 Mullikin Parcell 52, 366
 Murley Jean 251, 368
 Murray Kendall 219, 221
 Musierowicz Małgorzata 246
 Muszałówna Kazimiera 163
 Myszkiewicz Mariola 266
 Myśliński Jerzy 35–37, 50, 54, 222, 372, 375
- N**
- Nagle Angela 86, 368
 Nałkowska Zofia 142, 163
 Napiórska Agata 246, 247, 383
 Napoleon Bonaparte 343, 358
 Naruszewicz Adam 44
 Nasalska Anna 179, 368
 Nelson Polly 251
 Neufeld Josh 12, 13
 Nichol Smith 49, 379
 Niczyperowicz Andrzej 153, 376
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 229, 367, 368
 Nieć Mateusz 131, 132, 368

- Niedzielski Czesław 12, 22, 36, 37, 45,
 153, 174, 178, 366, 368
 Niedźwiedzka Zofia (Bohowityn) 13, 16,
 141–144, 172, 357, 372, 377
 Niemcewicz Julian Ursyn 219, 359, 378
 Nikifor Krynicki (Epifaniusz Drowniak) 191
 Niziołek Andrzej 176, 376
 Nogaś Michał 273, 279, 280, 383
 Norton Edward F. 154
 Novak Maximillian E. 31, 34, 379
 Nowacka Beata 70, 379
 Nowacki Dariusz 103, 206, 269, 383
 Nowiński Jacek 314, 371
 Nünning Vera 84, 368
 Nuttall Nick 323, 368
 Nycz Ryszard 15, 24, 28, 83, 99, 100, 102,
 151, 161, 192, 220, 229, 330, 331,
 363, 365, 367–370
- O**
- Obama Barack 90, 384
 Okopień-Sławińska Aleksandra 27, 217,
 301, 375
 Olechnicki Krzysztof 314, 369, 371
 Olszewski Michał 209, 321, 357
 Omilianowicz Magda 249, 267
 Opfer Halszka 109–112
 Orbitowski Łukasz 13, 249, 266–270,
 357, 382, 383
 Orliński Wojciech 12, 210, 383
 Orwell George 52, 85, 117, 118, 357
 Orzechowski Hubert 278, 383
 Orzeszkowa Eliza 55
 Ossowska Katarzyna 46, 369
 Ostalowska Lidia 336
 Ostaszewska Danuta 177, 217, 225, 237,
 360, 369, 373
 Ostrowski Witold 254, 256, 338, 369, 376
 Otorowski Michał 36, 369
 Outcault Richard 51
 Owczarek Bogdan 15, 37, 173, 369
- P**
- Pacewicz Piotr 92
 Paczkowski Andrzej 51, 369
 Pagès Alain 162, 379
 Pałucka Iwona 217, 218, 369
 Panasiuk Jolanta 225, 360
 Pancevski Bojan 251
 Papusza (Wajs Bronisława) 226, 229–
 234, 237, 238, 240, 241, 356
 Parker Beck Janet 252
 Pasek Jan Chryzostom 46, 357
 Pasternak Borys 188
 Patterson Ada 51
 Pawlak Beata 116
 Pawlikowska Beata 315
 Pawlus Marta 329, 374
 Pawłowski Łukasz 90–93, 96, 384
 Peiper Tadeusz 149
 Pepys Samuel 44
 Pękalski Leszek 250, 267
 Piątek Tomasz 98, 102–105, 172, 357,
 383, 384
 Piechaczek Maria 259, 288, 363
 Piechowicz Zuzanna 92
 Pieczek Urszula 332
 Piekarski Edward 339
 Pieńkowski Marcin 94, 384
 Pieścikowski Edward 56
 Pietrzak Przemysław 23, 54–56, 369
 Pike William 120
 Piławski Krzysztof 123, 124, 385
 Pilch Jerzy 166
 Pilniak Borys 175
 Piłsudski Bronisław 168, 207
 Piłsudski Józef 129
 Pirsig Robert 344
 Pisula Radosław 312, 358
 Pitaval François Gayot 254
 Pixérécourt Guilbert de 130
 Platon 85
 Pleszczyński Jan 118, 124, 125, 369
 Plimpton George 63, 108, 185, 379
 Plummer Ken 253, 369
 Płaskoń Jan 156, 384
 Podgórski Karol 118, 357
 Podolec Marcin 12, 13
 Polit Paweł 188, 378
 Pollack Martin 78, 121, 378

- Polsgrove Carol 59, 379
 Poniatowski Stanisław August 35, 37, 38, 295, 379
 Pope Alexander 30, 48
 Poprawska Urszula 295, 359
 Potocki Jan 35, 36, 377, 379
 Potok Lola 186, 385
 Potulny Maciej 324, 359
 Poznański Przemysław 207, 384
 Preston Claire 27, 252, 369, 374
 Prokop-Janiec Eugenia 161, 162, 369
 Promiński Marian 174, 175, 369
 Prus Bolesław 22, 23, 50, 55, 56, 369, 376–379
 Prusek Tomasz 18, 205, 384
 Prysmont-Ciesielska Martyna 166, 369
 Przymyk Grzegorz 270, 273–275, 278–280, 356, 383
 Przyboś Julian 149, 379
 Przyklenk Joanna 177, 237, 369, 373
 Ptak Kazimierz 162, 163, 379
 Puchalska Mirosława 185, 217, 374
 Pulitzer Joseph 51, 55, 58, 69, 72, 81, 119, 132, 211, 224, 252, 265, 266, 308, 315
 Purkess George 250
 Puto Kaja 210
 Pypno Jarosław 312, 358
- R**
- Radford Colin 84
 Radomski Marcin 213, 384
 Rajewska Ewa 229, 360
 Rak Julie 220, 221
 Rakoczy Marta 29, 100, 217, 225, 375, 376
 Rakowski Tomasz 164, 165, 362, 369
 Raspe Rudolf Erich 11
 Ratajczakowa Dobrochna 130, 369
 Reason Peter 164, 370
 Rechowicz Gabriel 117, 354
 Rechowicz Hanna 117, 354
 Redliński Edward 191, 192, 202, 203, 357, 377, 384
 Rejmer Małgorzata 13, 199–202, 210, 348, 357, 385, 386
- Rembowska-Pluciennik Magdalena 229, 230, 233, 370
 Remnick David 90, 384
 Renders Hans 222, 223, 370
 Rewers Ewa 243, 370
 Reymont Władysław 22, 204
 Reynolds John 254, 255
 Richardson John E. 19, 34, 42, 49, 254, 323, 372, 375
 Ricoeur Paul 125
 Rider Sharon 89, 384
 Rodak Paweł 29, 100, 217, 225, 375, 376
 Rodzik Piotr 94, 384
 Rogers Woodes 34
 Roggekamp Karen 22
 Rolicki Janusz 58, 59, 71, 123, 124, 357, 385
 Rollin Charles 27
 Ronikier Bohdan 180
 Ronikier Stanisław 180
 Roosevelt Theodore 51
 Root Robert R. 16, 370
 Rosiak Dariusz 91, 384
 Rossal Ewa 165, 369
 Rosset François 36, 379
 Rossi Riika 162, 379
 Roth Stacy F. 61, 314
 Rousseau Jean-Jacques 36
 Różańska Daria 249, 384
 Rubery Matthew 349, 370
 Rubin Joan Shelley 250, 375
 Rubin Wiktor 271
 Rudnicki Adolf 163
 Rule Ann 250–252, 357
 Ryba Janusz 35, 379
 Rybicka Elżbieta 163, 242, 337, 370
 Rychlewski Marcin 18, 128, 204, 370
 Rydzyk Tadeusz 98, 203, 208, 240, 241, 282, 354
 Rymkiewicz Jarosław Marek 92
 Rywin Lew 207
 Rzewuska Anna 49
- S**
- Sabbag Robert 324
 Sacco Joe 12

- Sack John 60, 63, 186, 357, 385
Sadowska Barbara 274, 275, 278, 279
Sadza Agata 225, 364
Salinger Jerome David 223
Salska Agnieszka 59, 252, 374, 375
Saltzman Joe 287, 370
Sanctis de Sarah 87, 362
Sarniewicz Karolina 268, 384
Sarnowska-Temierusz Elżbieta 41, 375
Satrapi Marjane 12
Savage Richard 223
Schaberg Christopher 90, 370
Schatzki Theodor R. 164, 370
Scherzinger Martin 99, 362
Schlosser Eric 76
Schmid David 250, 252, 253, 370, 376
Schroeder Charlie 321, 358
Schulz Bruno 163, 181, 219, 326, 359
Seelye John D. 308, 370
Sekielski Tomasz 13, 18, 207, 249, 266, 280, 382, 384
Selkirk Alexander 34
Semczuk Małgorzata 185, 217, 374
Semczuk Przemysław 13, 280, 281, 358
Semil Małgorzata 227
Sendyka Roma 15, 16, 370
Sereny Gitta 251
Severin Tim 315, 358
Seymour Corey 325
Shaw Kristian 88, 370
Shearer Benjamin F. 253, 364
Shehu Bashkim 202
Sheppard Jack 35, 256, 257, 259, 353
Shuty Sławomir 102, 333
Sidoruk Elżbieta 78, 378
Siedlecka Joanna 222, 365
Siegle Robert 253, 384
Sieja-Skrzypulec Hanna 108, 367
Siembieda Maciej 124, 186, 187, 204, 329, 358, 370, 382
Sienkiewicz Barbara 187
Sienkiewicz Henryk 22, 55, 132, 133, 159, 326, 377
Sieroszewski Wacław 340
Sigalin Józef 244
Sikora Agata 100, 376
Silberman Jim 331
Simpson O.J. 252
Sim Stuart 86, 371
Sinclair Upton 51, 160, 358
Sinko Zofia 36, 38, 39, 41, 43, 371, 376, 379
Skoneczny Marek 100, 362
Skórzyńska Agata 164, 371
Skrendo Andrzej 83, 371
Skrzyniarz Ryszard 239, 362
Skwarczyńska Stefania 15, 24, 56, 77, 179, 371
Skworz Andrzej 176, 376
Sloan David 52, 366
Slyton Shonna 52, 358
Sławiński Janusz 12, 27, 149, 151, 178, 179, 217, 268, 301, 362, 363, 365, 366, 368, 375, 376, 379
Słowacki Juliusz 198
Słowiński Przemysław 251
Smith Ali 88
Smith John 255, 355
Smith Kim A. 209
Smith Perry 261
Smith Ron 287, 371
Smollett Tobias 27, 30
Snipes-Hoyt Carolyn 162, 379
Snopek Jerzy 23, 37, 38, 224, 376
Sobolewska Anna 185, 217, 332, 374
Sobolewska Justyna 331, 332, 384
Sokalska Arlena 207, 384
Sokołowska Katarzyna 37, 380
Solinger Jason 31, 371
Solnit Rebeca 339, 358
Sołżenicyn Aleksander 345
Sonczyk Wiesław 22, 379
Southern Terry 63
Sowińska Agnieszka 202, 385
Spearman Diane 21, 371
Springer Filip 12, 212, 242, 243, 358, 381
Sroczyńska Bogumiła 50, 379
Stachowiak Igor 273
Stachowski Adrian 115, 385
Staniszewski Jacek 360
Starski Julian (Kałuszyner Ludwik) 138

Stasiuk Andrzej 11, 213
 Staszewski Wojciech 92, 385
 Steadman Ralph 324, 325, 359
 Stead William 124
 Steele James B. 224
 Steele Richard 27, 34, 50
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 269
 Stephenson William 324
 Stern Anatol 140
 Sterne Lawrence 35
 Stępnik Krzysztof 131, 174, 365, 370
 Stolar Robert 292
 Stoller Paul 161
 Stopel Bartosz 324, 371
 Strachota Juliusz 337, 342, 358
 Strug Andrzej 130, 366
 Stryjeńska Zofia 226, 227, 229, 232–234,
 236–238, 240, 241, 356, 358
 Strzembosz Maciej 207
 Strzępka Monika 313
 Suchocka Hanna 118
 Sulej Karolina 269, 385
 Sumliński Wojciech 121, 144, 382
 Summerscale Kate 251
 Surma-Gawłowska Monika 86, 368
 Surmiak-Domańska Katarzyna 109–112, 358
 Sutowski Michał 11, 85, 362
 Swift Jonathan 27, 36, 49, 379
 Sygietyński Antoni 161
 Sygit Bogusław 270
 Szablowski Witold 77, 166–170, 210,
 320, 357
 Szajnert Danuta 14, 371
 Szalewska Katarzyna 187, 191, 371
 Szalamow Warłam 327
 Szary-Matywiecka Ewa 157, 185, 217, 374
 Szczerek Ziemowit 7, 12, 13, 70, 77, 78,
 101, 210–213, 238, 323, 325–328,
 330–336, 338, 345, 347, 358, 359,
 381, 383, 384, 386
 Szczęsna Joanna 218, 353
 Szczubelek Hanna 244
 Szczygieł Mariusz 51, 78, 79, 116,
 118–120, 162, 176, 182, 227, 238,
 336, 353, 356, 357, 359, 376

Szejnert Małgorzata 118–120, 227, 238,
 242, 335, 371, 379, 385
 Szelińska Józefa 219, 220
 Szemiot Franciszek 198, 199
 Szlendak Tomasz 314, 369, 371
 Sznajderman Monika 242, 358
 Szpakowska Małgorzata 51, 371
 Szreder Marta 269, 270, 358
 Sztachelska Jolanta 22, 371
 Szwedowicz Agata 332
 Szybowicz Eliza 337, 385
 Szymaniak Karolina 188–191, 378, 379
 Szymanowski Wacław 58, 257, 353
 Szymanowski Wojciech 257, 353
 Szymborska Wisława 218, 353
 Szyndzielorz Karol 68, 69

Ś

Ścigaj Paweł 88, 89, 371
 Śliz Agnieszka 100, 371
 Śmigulec Anna 338, 385
 Śniecikowska Beata 15, 371
 Świątkowska Wanda 165, 369
 Świeściak Alina 99, 372
 Świętochowski Aleksander 55, 133, 385

T

Taine Hipolit 159
 Talairach-Vielmas Laurence 132, 372
 Talese Gay 59–61, 63, 70, 78, 260, 325,
 358, 372
 Tamony Peter 323, 372
 Tarnowska Krystyna 354
 Tchórzewska-Kabata 57, 379
 Tesich Steven 85
 Tesson Sylvain 337, 343, 344, 358
 Tetelowska Irena 132
 Tęczyński Andrzej 44, 45
 Thackeray William Makepeace 21, 50,
 257, 377
 Thompson Anita 325, 380
 Thompson Hunter S. 13, 62–65, 72,
 79, 213, 260, 311, 312, 323–328,
 330–332, 336, 345, 347, 358, 359,
 362, 378, 380

Thoreau Henry 77, 259
Tłuczkiewicz Tomasz 65, 359
Tochman Wojciech 116, 120, 176, 227,
238, 359, 376, 385, 386
Tomanek Paweł 86, 366
Tomasik Krzysztof 151, 173, 218, 359,
379
Tomkowicz Julian 137, 359
Tomkowski Jan 222, 372
Torbet William 164, 370
Triaire Dominique 36, 379
Trollope Anthony 21
Trump Donald 85, 86, 88, 90, 98, 100,
319, 347, 368, 384
Truściński Przemysław 12
Trynkiewicz Mariusz 250
Trzcionkowski Lech 224, 372
Trzynadłowski Jacek 16, 56, 366
Turner Victor 165, 372
Turpin Dick 257
Tuszyńska Agata 219–222, 359, 365,
382
Twain Mark 21
Twardoch Szczepan 336

U

Ubryk Barbara 13, 14, 132, 133, 136, 137,
271, 353, 354, 359
Ulicka Danuta 83, 92, 93, 372
Underwood Doug 18–20, 27, 34, 50, 52,
55, 107, 144, 223, 349, 372
Uniłowski Zbigniew 13, 14, 105, 359
Updike John 61
Urban Jerzy 95

V

Verne Jules 52, 315
Villas Violetta 222
Vincent Norah 285, 287, 298–301, 306,
311, 359
Vogel Debora 13, 187–191, 202, 203,
359, 378, 379
von Savigny Eike 164, 370
Voss Ralph F. 253, 278, 379

W

Wachowicz Barbara 222, 239, 362, 365
Wachowski Jacek 165
Wade Stephen 251, 372
Wajda Andrzej 197
Wajs Bronisława (Papusza) 226, 230,
234, 240
Walas Teresa 161, 369
Walczak Piotr 266, 353
Waliński Michał 45, 128, 372
Wallraff Günter 123, 124, 170, 285–287,
294, 295, 301, 311, 313, 336, 359
Walton Kendall 84, 87
Waluś Janusz 273, 274, 356
Wańkowicz Melchior 105, 117, 118, 121,
123, 156, 168, 170, 184, 372
Warchał Jacek 220, 372
Wasielewski Maciej 210
Wasilijew Michaił 327
Waszyński Michał 140
Waśniewska Katarzyna 252
Watt Ian 19, 21, 28, 34, 38, 40, 48, 49, 60,
254, 372
Wawer Monika 24, 372
Wązyk Adam 150, 366
Weber Ronald 60, 372
Weinberg Steve 223, 224, 372
Weingarten Marc 59, 60, 64, 118, 325,
372
Weller Sheila 252
Wenner Jann 59, 325
Westerman Frank 121, 314, 359
Węzowicz-Ziółkowska Dobrosława 100,
365, 373
Wheeler Sharon 323, 368
White Hayden 106, 107, 220, 373
Whitlock Gillian 223, 373
Wieczorkiewicz Anna 136, 337, 338, 345,
346, 373
Wiktorowski Wojciech 147, 359
Wilk Mariusz 198
Williams James 266
Willis Gary 63
Wilson Angus 159, 379
Winnicka Ewa 70, 242, 270, 359

- Wiśniewski Janusz Leon 249, 267–269, 359, 381
 Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) 222, 235
 Witkowski Michał 102, 150, 331, 336
 Witosz Bożena 177, 237, 373
 Wlekły Mirosław 210
 Władyka Wiesław 35–37, 50, 54, 58, 131, 132, 148, 149, 373, 375
 Wodecka Dorota 271, 386
 Wojacek Rafał 14, 114, 183, 274
 Wojciechowski 195, 196
 Wojtak Maria 153, 177, 224, 376
 Wojtowicz Witold 40, 47, 373
 Wolanowski Lucjan 270
 Wolert Władysław 29, 132, 373
 Wolfe Tom 7, 59–65, 68, 69, 71, 72, 76, 82, 84, 131, 259, 260, 274, 324–326, 357, 359, 365, 372, 382, 385, 386
 Wolicka Elżbieta 224, 372
 Wolny-Hamkało Agnieszka 116, 386
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 23, 108, 123, 152, 153, 177, 224, 264, 265, 373, 376, 379
 Wolska Dorota 78, 288, 363
 Wolter 36
 Worcell Henryk 114
 Woroszyński Wiktor 273, 278
 Worthington Heather 255, 373, 376
 Worthington Marjorie 101, 102, 373
 Woźniak-Diederen Małgorzata 314, 359
 Wójcińska Agnieszka 110, 116–118, 120, 183, 210, 227, 386
 Wraxall Nathaniel William 39, 40, 359
 Wróbel Marcin 324, 359
 Wróblewska-Trochimiuk 38, 373
 Wygodzki Stanisław 78, 355
 Wyka Kazimierz 149, 373, 379
 Wysocki Grzegorz 199, 386
 Wyszyńska Małgorzata 206, 386
- Y**
 Yagoda Ben 77, 320, 373
 Yelverton William Charles 127
- Z**
 Zahradnik Jan 150, 386
 Zajas Paweł 11, 78, 79, 81, 118, 121, 182, 373
 Zajkowska Joanna 57, 380
 Zakrzewski Bogdan 16, 127, 366
 Załęska Teresa 188, 380
 Zaremba Maciej 100, 272, 275, 280, 373, 386
 Zarzecki Krzysztof 7, 354
 Zatońska Beata 270, 386
 Zatorski Paweł 42, 378
 Zaucha Andrzej 267, 268, 381
 Zawadzki Andrzej 86, 368
 Zawadzki Konrad 43, 44, 46, 380
 Zawadzki Waclaw 40, 359
 Zawodniak Mariusz 38, 373
 Zaworska Helena 192
 Zborski Bartłomiej 118, 357
 Zbyszewski Karol 219, 359, 378
 Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata 238, 381
 Zdybel Lech 89, 373
 Zgryźniak Hanna 138, 380
 Ziątek Zygmunt 23, 184, 196, 198, 367, 373
 Zieliński Bronisław 70, 252, 354, 374
 Zieniewicz Andrzej 15, 102, 173, 374
 Zimand Roman 20, 79, 374
 Ziomek Jerzy 41–43, 47, 376, 380
 Złosnik Sue 132, 372
 Zola Émile 57, 159–163, 174, 349, 366, 379
 Zyskowska-Ignaciak Katarzyna 146, 147, 359, 380
- Ż**
 Żabski Tadeusz 16, 131, 254, 375, 376
 Żbikowski Piotr 37, 380
 Żeromski Stefan 130, 131, 366
 Żmichowska Narcyza 136
 Żółkiewski Stefan 128–130, 148, 204, 364, 374
 Żuk Magdalena 146
 Żychliński Arkadiusz 106, 373
 Żyrek-Horodyska Edyta 24, 55, 208, 222, 242, 374

INDEKS POJĘĆ

A

action research 164, 371
autentyzm 37, 102, 151, 174, 176, 178,
220, 237, 361
autoegzotyzacja 124, 170, 296, 308
autoreportaż 79, 124, 150, 181, 316
autorytet 72, 81, 82, 89, 98, 104, 106,
121, 125, 162, 205, 237, 306, 333,
347, 348
autotematyzm 167, 208, 281, 328

B

bigamy novel 127
biografia miejsca 242
biografia reporterska 20, 186, 208, 221,
222, 234, 239

C

celebrytyzm 52, 205, 271, 319, 336

D

dokument 9, 12, 17, 20, 21, 23, 30, 47,
94, 97, 99, 100, 116, 126, 127,
145, 147, 152, 156, 159, 164, 166,
172, 177, 178, 180, 181, 185, 189,
197, 198, 220, 230, 234, 240–242,
245, 249, 262–264, 267, 268, 270,
273, 280, 281, 283, 314, 348, 373,
374
dokument osobisty 20, 79, 152, 178, 181,
242, 245
dyskurs 13, 19, 102, 105, 106, 221, 263,
271, 333, 337, 370
dziennikarstwo obywatelskie 18, 347
dziennikarstwo performatywne 170, 285
dziennikarz (jako bohater) 323, 325,
331

E

egofakt 349
egoreportaż 176, 214, 318
etnografia performatywna 166, 171
etyka 118, 124, 125, 202, 369

F

fakcja (*faction*) 14, 19, 88, 220, 250, 252,
257, 261, 265
fake news 86, 347, 349
fakt jako ready-made 24, 140, 152, 191,
203, 328
fikcja fantastyczna 113, 125
fikcja hiperrealistyczna 98
fikcja realistyczna 97, 114, 125, 183
fokalizacja 185, 229, 230, 233, 238, 283, 370

G

gatunki mowy 21, 177, 217, 220, 225,
237, 360, 369, 372, 373
genologia rynkowa 9, 173, 204
gonzo 12, 52, 64, 65, 70, 72, 73, 253, 260,
303, 311, 323–332, 336, 345, 351

H

hipermimetyzm, hiperrealizm 62, 98,
162, 366
historie alternatywne 208, 212, 213, 333, 375
human-interest stories 131

I

immersja (*immersion*), zanurzenie 11, 65,
67, 76, 77, 84, 168, 295, 305, 306
intencja 14, 23, 68, 77, 79, 81, 105, 112,
123–125, 154, 158, 174, 185, 204,
209, 214, 217, 266, 284, 288, 333,
347

interwencja 17, 20, 81, 105, 124, 147,
148, 172, 348

J

journalit 16, 77

K

kłamstwo 11, 30, 81, 85, 90, 98, 120, 126,
160, 241, 280, 285

kreatywność 107–109, 122, 125, 351

kronika 22, 45, 57, 114, 148, 159, 189,
203, 241, 376

M

metareportaż 65, 66, 73, 167, 328

metoda etnograficzna 161, 163

mimetyzm formalny 12, 95, 185, 200,
268, 269, 283, 287, 333

mimikra 287, 288, 291

montaż 72, 99, 109, 126, 145, 147, 148,
153, 191, 192, 196, 201–203, 241,
248, 263, 265, 281

mowa ezopowa 78, 332

N

naturalizm, neonaturalizm 23, 50, 57,
159, 161, 174, 189, 362, 366,
379

Newgate Novel 130, 131, 252, 256–259

Nowe Dziennikarstwo 14, 18, 19, 27,
59–61, 65, 68, 70, 72–74, 82, 108,
145, 182, 185, 198, 253, 254, 259,
260, 264, 265, 323, 324, 346

Nowe Nowe Dziennikarstwo 18

nowiny (literatura nowiniarska) 28, 29,
35, 43–45, 47

P

pakt autobiograficzny 81, 203, 331, 342,
366

pakt dyskursywnej labilności 15, 29, 102,
125, 174, 203, 205, 348, 349

pakt faktograficzny/ referencjalny 17, 69,
77, 81, 85, 93, 108, 119, 121, 146,
147, 151, 155, 174–177, 186, 187,

262, 264, 267, 275, 279, 280, 283,
311, 323, 331, 332, 340

pakt powieściowy 15, 85

pakt reportażowy 175

paratekst 14, 57, 58, 63, 93, 116, 149,
174, 179, 207, 371

pasaż tekstowy 191, 244, 245, 371

performans 165, 313

performans delegowany 313

pikareska 9, 79, 323, 337, 339, 343, 345,
346, 351

plotka 79, 181, 191, 207, 218, 236, 280

podmiot sylleptyczny 105, 147, 151, 330,
331, 335

podróż (trawelog) 210, 266, 287, 298,
314, 337, 339

political fiction 78, 88, 210

postać syntetyczna 105

postprawda 11, 17, 85–93, 96–99, 102,
119, 125, 126, 174, 347, 362, 366

powieść dziennikarska 7, 16–20, 24, 34,
56, 57, 83, 99, 124, 127, 130, 132,
138, 141, 146, 158, 161, 172, 203,
207, 208, 210, 214, 251, 347–349,
351, 375

powieść etnograficzna 161, 162, 369

powieść felietonowa 56, 152

powieść (jej powstanie) 48, 61, 77

powieść magnetofonowa 193, 194, 197

powieść montażowa 187, 188

powieść niefikcyjna (*non-fiction novel*)
19

powieść nowelowa 56, 176, 365

powieść o artyście 208

powieść o prawdziwej zbrodni (*true
crime novel*) 9, 11, 18, 20, 34, 69,
249–251, 253, 254, 270, 283, 351

powieść polifoniczna, powieść głosów 13,
126, 172, 182, 184, 187, 192, 193,
195–197, 199, 201, 202, 349

powieść postprawdziwa 9, 83, 88, 96

powieść reportażowa 14, 17, 23, 110,
125, 156, 173–175, 178, 179, 184,
187, 195, 196, 265

powieść sądowa 12, 180

powieść sensacyjna 7, 12, 94, 127, 130,
131, 204, 242
powieść społeczna 13, 17, 105, 151, 172,
176, 251, 254, 258
powieść środowiskowa 16, 23, 174
punkt widzenia 21, 63, 97, 102, 127, 162,
168, 182, 185, 188, 217, 229, 232,
233, 264, 288, 318, 323, 327, 328,
338, 340, 344, 363

Q

quasi-sądy 81, 177

R

rekonstrukcja 12, 43, 77, 83, 84, 106, 115,
119, 138, 181, 184, 188, 198, 205,
210, 219–221, 228, 229, 232, 234,
235, 240, 252, 263, 267, 271, 275,
279, 285, 313–316, 320, 323, 325,
344, 351, 369, 371
reportainment 169, 172, 320, 332
reportaż architektoniczny 242
reportaż biograficzny 225, 237, 239
reportaż historyczny 47, 137, 270–272,
314, 343
reportaż literacki 22, 24, 118, 179–182,
184, 242
reportaż uczestniczący 79, 185, 204, 337,
340
reportaż wcieleniowy 9, 20, 70, 76, 79,
122–125, 166, 167, 169, 172, 185,
210, 285, 298, 308, 311, 313, 329,
343, 348, 349, 351
reportaż z przyszłości 12, 211
reporterska biografia miejsca 12, 78
reporterska rekonstrukcja historyczna
313, 314, 316, 320
ripperologiczna literatura 250
romans (gatunek epicki poprzedzający
powstanie powieści nowożytnej)
27–29, 36, 41–43, 47–49, 107, 173

romans (odmiana literatury popularnej)
14, 16, 47, 127, 138, 141, 142,
145–147, 155, 158, 176, 184, 252,
269

S

sensacja 20, 81, 124, 131, 132, 146–148,
170, 172, 174, 186, 214
shtick lit 77, 170, 210, 320, 349
styl, *stylish reporting* 17, 34, 36, 42, 50, 59,
61–64, 66, 67, 73, 88, 92, 96, 121,
152, 177, 182, 204, 209, 212–214,
218, 220, 261, 305, 323, 324, 326,
327, 336, 350, 377

Ś

śledztwo 77, 93, 99, 102, 121, 124, 133,
144, 145, 147, 182, 186, 205, 209,
223, 227, 228, 254, 263, 270, 281,
282, 314

T

teorie spiskowe 86, 88, 89, 92, 96, 373
thriller medyczny 12

V

VR (*virtual reality*) 168

W

weryfikacja, weryfikowalność 81, 82, 98,
99, 107, 119, 120, 125, 126, 154,
160, 172, 177, 178, 228, 234, 241,
314, 324, 329, 347
wywiad 12, 13, 34, 79, 82, 109, 110, 113,
115, 118, 133, 146, 147, 159, 163,
170, 179, 184, 186, 187, 192–194,
200, 207, 208, 223, 225, 226, 230,
231, 237, 240, 245, 260, 261, 267,
268, 270, 272, 278, 306, 308, 312,
319, 324, 328, 338, 339, 347, 358,
380, 383, 384

