

IZABELLA
ADAMCZEWSKA*

Wariacje

na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie gonzo

187

WARIACJE NA TEMAT PEWNEGO PAKTU. O DZIENNIKARSTWIE GONZO

W 2013 roku Ziemowit Szczerek opublikował łże-reportaż *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*. Zainspirowany *Lękiem i odrazą w Las Vegas* Huntera Stocktona 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 performatywnym potencjałem dziennikarstwa. Podobnie jak Thompson w *Lęku i odrazie...*, 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.

Gonzo – „dziki punkt widzenia”

W języku włoskim gonzo oznacza wariata, szaleńca. Hiszpańskie *gancho* to gęś, a przenośnie – człowiek niechlujny, prostak, nieuk, głupiec¹. Jako styl dziennikarski i technika narracyjna, gonzo charakteryzuje skrajny subiektywizm, luźne podejście do faktów i językowa hiperbola. Głównym bohaterem tekstu jest jego autor, osią fabularną – przygody o awanturniczym charakterze.

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury.

¹ Podaję hiszpańskie i włoskie źródła słowa gonzo (najpełniejszą etymologię przedstawia P. Tamony, *Gonzo*, „American Speech” 1983, nr 58, s. 73–75). W kontekście dziennikarstwa określenia użył po raz pierwszy związany z „Boston Globe” Bill Cardoso. Przeczytawszy opublikowany w czerwcu 1970 r. artykuł Thompsona *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved* („Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky”), wysłał do autora list z entuzjastyczną adnotacją: „It was pure gonzo journalism” („To prawdziwe dziennikarstwo gonzo”).

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 badaczom (np. Williamowi Stephensonowi) z figurą Triksiera. Inni umieszczają styl w kontekście karnawalizacji i bachtinowskiego „realizmu groteskowego”⁴. 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. – 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 *Próbkę kwasu w elektrycznej oranżadzie*, podróżował po Stanach z hipisami; Norman Mailer napisał *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

² B. Franklin, M. Hamer, M. Hanna, M. Kinsey, J.E. Richardson, *Key Concepts in Journalism Studies*, Sage 2005, s. 95.

³ N. Nuttall, *Cold-blooded Journalism*, w: *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, red. E. Keeble, S. Wheeler, New York 2007, s. 137.

⁴ M. Hames-Garcia, *Fugitive Thought. Prison Movements, Race, and the Meaning of Justice*, Minneapolis 2004, s. 56.

⁵ W. McKeen, *Hunter S. Thompson*, Boston 1991, s. 36.

⁶ Dla przykładu – w jednym z rozdziałów *Lęku i odrazy* 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, nr 1), czy też nazwą tą można opatrywać teksty innych twórców (nie tylko w sensie stylizacji na pisanstwo Thompsona). Autor *Lęku i odrazy* 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 Sabbaga, autora książki *Snowblind. A Brief Career in Cocaine Trade* (1977).

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).

przedstawicieli – że nie podejmował, jak Gay Talese czy Tom Wolfe, próby rekonstrukcji wydarzeń, traktując spontaniczność jako swój wyróżnik⁸.

Z tradycyjnej prasy (w typie „Timesa”) Thompson się naigrywał, 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”. *Kłutwę 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 „klasyką nieodpowiedzialnego dziennikarstwa”¹⁰.

Ukraina parano

Do takiej tradycji dziennikarskiej kontrkultury sięga Ziemowit Szczerek w zbiorze czternastu tekstów będących zapisem podróży po „Mordorze” (aluzja do tolkienowskiej *fantasy* służy podkreśleniu ukraińskiej egzotyki, ale też wprowadza już w tytule elementy fikcjonalne). Książka Szczerka jest nie tyle diagnozą współczesnej Ukrainy, ile refleksją na temat Polaków, ich stosunku do „ukraińskości” oraz słowiańszczyzny (trasa wiedzie śladem Mickiewicza, Sienkiewicza, 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 – za pomocą 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 zezarłem kwasu. Faktycznie, jak parano, to parano”¹²; „Zabrzmiało to tak

⁸ Opowiadał o tym w wywiadzie dla „Playboya” (przedruk w zbiorze *Ancient Gonzo Wisdom. Interviews with Hunter S. Thompson*, red. A. Thompson, London 2010, s. 47).

⁹ H. Thompson, *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!Art” 2013, nr 41, s. 29.

¹⁰ Cyt. za: M. Weingarten, *The Gang that Wouldn't Write Straight. Wolfe, Thompson, Didion, Capote & the New Journalism Revolution*, New York 2006, s. 234.

¹¹ Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013, s. 114.

¹² Tamże, s. 74, 75.

zimno, że aż cały, ciepły w sumie, klimat *Fear and Loathing* zadrżał w posadach”¹³). Autor odwołuje się również 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 autora. 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.

Tak rozumiany styl gonzo realizowany jest w tekście. Z *Lękiem i odrazą w Las Vegas* łączy *Przyjdzie Mordor...* 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 odrazie w Las Vegas*), z drugiej – na bezpardonowym ferowaniu ocen. Narrator *Przyjdzie Mordor...* jest złośliwy i politycznie niepoprawny (stereotypowa Rosjanka ma „złote zęby i róż na wyschniętych policzkach”, Ukraina nazwana zostaje „trzecim światem”). Książkę Szczereka kończy zresztą zdemaskowanie opowiadacza przez jednego z ukraińskich bohaterów: „przez cały czas patrzyłeś na mnie i moich rodaków, na cały mój kraj – jak na mały w zoo”¹⁵.

Mordor Hugo-Badera

Choć *Przyjdzie Mordor i nas zje* Szczereka promowany jest jako „pierwszy polski reportaż gonzo”, cechy tej techniki pisarskiej można odnaleźć w twórczości Jacka Hugo-Badera. Nie jest to, jak w przypadku Szczereka, 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 reportaży, jak *W rajskiej dolinie wśród zielska*), choć nawiązywać będę też do innych tekstów tego autora. „Dziki Wschód”, na który wyprawiają się Hugo-Bader i Szczerek, to odpowiednik egzotycznego Południa penetrowanego w *Lęku i odrazie...* przez Thompsona. Niewykluczone, że Szczerek inspirował się reportażami Hugo-Badera (i nie chodzi tylko o wskazówkę

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Tamże, s. 99.

¹⁵ Tamże, s. 219.

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 Narni, czy też odwiedził Alicję w jej Krainie Czarów. Kiepskie porównanie, za słodkie. To raczej ziemia jednookiego Saurona – Władcy Pierścieni i Mordoru¹⁶.

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 Guszczeza, 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 Szałamowa, autora *Opowiadań kołymskich*. Oba teksty nazwać można metareportażami (reportażami o powstawaniu reportażu, podobnie, jak *Lęk i odraza w Las Vegas* czy *Przyjdzie Mordor Szczerka*¹⁷). Dla przykładu – *Biała gorączka* rozpoczyna się opisem przygotowań do podróży, w tym m.in. poszukiwań sponsora. Nie brakuje wstawek autotematycznych: „Piszę o takich głupstwach, duperełach, 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 kompozycyjne (heterogeniczność, inkorporowanie różnych form podawczych – słowniczek, rozbudowane dialogi, wywiady, *ready-mades* – cytaty, np. z literatury gułagowej, nawiązania do beletrystyki). Na tych aspektach nie będę się jednak skupiać. Najistotniejsze z punktu widzenia tematu artykułu 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”.

Oczywiście osią kompozycyjną reportażu jako takiego często jest osoba autora, Hugo-Bader jest jednak nie tylko świadkiem czy uczestnikiem opisywanych wydarzeń, ale przede wszystkim głównym bohaterem własnych książek reporterskich (ustępując 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

¹⁶ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011, s. 302.

¹⁷ McKeen, biograf Thompsona, nazywa *gonzo* „metadziennikarstwem” (to *research* jest historią do opowiedzenia), zob. W. McKeen, *Hunter...* s. 35.

¹⁸ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie...*, s. 151.

¹⁹ Tamże, s. 167.

²⁰ Tamże, s. 137.

publikacji w „Gazecie Wyborczej”. 26. dnia podróży autor podejmuje na przykład spontanicznie 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. Przypucuję 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 wszystko²¹.

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. Niemal. I dałem zdrowo w palnik²².

Mniejszy dystans czasowy sprawia, że – niepoddane takiej obróbce, jak pozostałe fragmenty książki – kartki dziennika pozostają bardziej emocjonalnie.

Reporterskie *cosplay*

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, rzetelnością²³ i prawdomównością, a przede wszystkim z zachowywaniem dystansu. Subiektywna narracja objaśniana jest po prostu jako uczestnictwo w zdarzeniach²⁴.

Stopień zaangażowania reportera w wydarzenie może być różny. W artykule *Estetyka reportażu*²⁵ Krzysztof Kąkolewski wyróżniał: nieobecność (*research* polega na przeglądzie dokumentów lub poszukiwaniu świadków; tę metodę z upodobaniem stosuje ostatnio Angelika Kuźniak, autorka reportażu o Marlenie Dietrich i Papuszy, z którymi – z racji wieku – nie mogła obcować osobiście); obecność przy zdarzeniu (w które reporter się nie angażuje); obserwację uczestniczącą (np. żeby zebrać informacje do *Długiego filmu o miłości*, Jacek Hugo-Bader dołączył do grupy himalaistów); wywoływanie zdarzeń (reporter wpływa na losy bohaterów, sam prowokuje sytuacje, które następnie opisze). Pod kątem ujawniania „ja” można wyróżnić dwa modele

²¹ Tamże, s. 231, 232.

²² Tamże, s. 103.

²³ W latach 20. XX w. 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. Zob. T.B. Connery, *Journalism and Realism. Rendering American Life*, Evanston, Illinois 2011.

²⁴ Na takie potoczne rozumienie problemu wskazuje Wojciech Furman, przeprowadzając w swoim artykule dekonstrukcję pojęć. Zob. W. Furman, *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikarskiego*, „Polityka i Społeczeństwo” 2012, nr 9, s. 99–108.

²⁵ K. Kąkolewski, *Estetyka reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1, s. 93–99.

dziennikarstwa zaangażowanego – w pierwszym dziennikarz ujawnia się jako pracownik redakcji lub po prostu osoba zbierająca materiał prasowy. W drugim występuje *incognito*. Decyduje się nawet na odgrywanie roli, założenie maski, co można nazwać dziennikarstwem performatywnym²⁶.

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 temat²⁷.

Modelowym przykładem jest eksperyment Johna Howarda Griffina, który za pomocą lampy kwarcowej dał sobie przyciemnić skórę i wyruszył na rasistowskie amerykańskie Południe, by z autopsji zbadać, jak się żyje czarnoskórym²⁸. Günter Wallraff założył czarną perukę i ciemne soczewki kontaktowe, zaczął mówić „gastarbeitską” (jak to zgrabnie ujęła Lidia Ostalska) niemiecczyną i udawał imigranta z Turcji, Alego, żeby pokazać w swoim reportażu, jak traktowana jest w Niemczech tania siła robocza (*Na samym dnie*)²⁹. Od *undercover reporting* zaczął zresztą swoją karierę dziennikarską Hunter S. Thompson, wtapiając się w środowisko gangów motocyklowych (*Hell's Angels. A Strange and Terrible Saga*). Tego typu działania kojarzą się z *cosplay* (*costume play* – grą kostiumową). Z cross-dressingiem można powiązać eksperyment Norah Vincent, który zaowocował książką *Self-Made Man. One Woman's Year Disguised as a Man*, reklamowaną na okładce jako „podróż w męskość” (autorka przez rok udawała mężczyznę, przyjąwszy męskie *alter ego* – Ned, randkując z kobietami, odwiedzając kluby ze stripteasem, a nawet wślizgując się do klasztoru i na spotkanie męskiej grupy terapeutycznej)³⁰.

Dziennikarstwo wcieleniowe skłania do poruszenia kwestii etycznych. Ale jeśli potraktować ten zabieg jako formę oszustwa, to w odniesieniu do przedstawicieli środowiska, w które wnikają reporterzy. Wobec czytelnika reportażyści zachowują jednak szczerłość (Wallraff zaczyna od opisu, jak trudno było mu wejść w rolę; tłumaczy się z prowokacji, zaczyna od słowa „maskarada” – niczego nie ukrywa przed odbiorcą; podobnie – Vincent: to, że wystąpiła w przebraniu, jest zresztą wyraźnie zaakcentowane na okładce).

Jacek Hugo-Bader uznawany jest za dziennikarza specjalizującego się we „wcieleniówce”; może nieco na wyrost, bo nie nadużywa tej formy.

²⁶ Oczywiście w węższym sensie. W szerokim dziennikarstwo jako takie jest performatywne. Por. E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

²⁷ 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 – M. Biernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 611.

²⁸ J.H. Griffin, *Czarny jak ja*, przeł. J. Giebułtowicz, Warszawa 1962.

²⁹ G. Wallraff, *Na samym dnie*, przeł. R. Turczyn, wstęp L. Ostalska, Warszawa 2014.

³⁰ Książka nie została przetłumaczona na język polski. N. Vincent, *Self-Made Man. One Woman's Year Disguised as a Man*, New York 2006.

W 1993 roku stał się bezdomnym „Charliem”, by pokazać, jak traktuje tram-pów kapitalistyczna już Warszawa. Do pomysłu wrócił w dwudziestolecie odzyskania niepodległości³¹. Tekstem, w którym spotykają się wszystkie cechy *gonzo*, jest *Bomżycha* („Bezdomna”) – reportaż, który wszedł w skład *Białej gorączki*. Hugo-Bader poznaje w Leningradzie tytułową bohaterkę i postanawia jej towarzyszyć. Przebiera się w łachmany, wspólnie z bomżychą zbiera puszki i pije alkohol. Czytelnik wprowadzony zostaje w temat następująco:

Matka Boska Komsomolska nie daje dupy, ale jak komu dusza wyje z rozpaczy, to i przytuli, i pocałuje przeciągle z jęzorem [...]. Chła rozdrobiony spirytus techniczny. Obgryza pazury. Nazywa się Emma Rudulfowna Łysenko [...]. Umawiam się z Emmą, że zostanę ruskim bomżem. Całą następną dobę spędzimy razem. Nie odstąpię jej na krok od świtu do świtu³².

Opowieść o dniu spędzonym wśród bezdomnych była próbą spenetrowania środowiska od wewnątrz (przy aprobacie „bomżów”, przed którymi autor nie ukrywał swojej tożsamości).

Podmiot sylleptyczny w reportażu

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 kojarzy 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 zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe³³.

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, w literaturze najnowszej – Dorotę Masłowską, Michała Witkowskiego). Efektem jest dwuznaczność – z jednej strony można traktować

³¹ J. Hugo-Bader, *Charlie w Warszawie*, „Magazyn” (dod. do „Gazety Wyborczej”) z 30 grudnia 1993 r., s. 14–15; Tegoż, *Walka klas trwa*, „Duży Format” (dod. Do „Gazety Wyborczej”) z 24 września 2009 r., s. 2–6.

³² J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011, s. 371, 373.

³³ R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 108.

występowanie tekstowego autora w roli bohatera jako formę obnażenia, gest ekshibicjonistyczny, z drugiej jest to jednak autokreacja. W tekście, w którym (pomimo „zmącenia”) prymarna pozostaje jednak dziennikarskość, sylleptyczność podmiotu kreowana jest *a rebours*, przez zmianę imienia i nazwiska. W ten sposób zachwiany zostaje pakt faktograficzny (tak jak w beletrystyce gra się paktem autobiograficznym)³⁴.

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 cechuje 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 tekstów³⁵. Niektóre z tych cech aktualizowane są również w reportażach *gonzo* (np. w *Kłątwie Lono* Thompsona). Wprowadzone przez Szczereka określenie „łże-reportaż” kojarzy się zresztą z „łże-dziennikiem”, formułą spopularyzowaną przez Tadeusza Konwickiego (pisarz nazwał tak swój *Kalendarz i klepsydrę*, w którym fikcyjność splata się właśnie z autobiograficznością, 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, nie zniekształcając jej” – 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”³⁶. Zdaniem badaczy, zastąpienie autora empirycznego (reportażysty) postacią fikcyjną miało zabezpieczyć Thompsona przed ewentualnymi konsekwencjami prawnymi.

Ziemowit Szczerek wprowadzenie tekstowego *alter ego* w *Przyjździe Mordor i nas* zje uzasadniał w rozmowie z Justyną Sobolewską po przyznaniu mu Paszportu „Polityki” następująco:

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 czytać³⁷.

³⁴ Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że tekstowy autor reportażu zawsze jest kreacją, nawet jeśli występuje pod własnym imieniem i nazwiskiem.

³⁵ Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; tegoż: *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 63–86, H. Gosk, *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 107–122. Zob. również I. Adamczewska, *Sylwa współczesna* (hasło), [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 1057–1063.

³⁶ H.S. Thompson, *Fear and Loathing in America. The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist. The Gonzo Letters*, vol. II: 1968–1976, red. D. Brinkley, New York 2000, s. 268.

³⁷ *Synowie buraczanych pól*, z Z. Szczerkim rozm. J. Sobolewska, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkim.read> [dostęp: 01.07.2014].

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 robię³⁸.

Dla Thompsona *gonzo* było formą mowy ezopowej – dzięki fikcyjnej kreacji narracyjnej mógł uniknąć konsekwencji prawnych. Książkę Szczereka potraktowałabym jako formę autopromocyjnej kreacji (stąd jawne nawiązania do *Lęku i odrazy...*; 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 *infotainment*, *edutainment* czy *historytainment*.

Syllepsa a pakt faktograficzny

Wprowadzenie fikcyjnego narratora jako najradykałniejszy chwyt służący zamazaniu granicy między faktem a fikcją prowokuje do zadania pytania: czy to jeszcze żurnalistyka, czy już jej parodia, jak to ujął Dwight McDonald – paradiennikarstwo? W czasach konwergencji i „zmącenia gatunków” kwestia *faction* wysuwa się na pierwszy plan. Telewizyjne *reality shows* są reżyserowane, Nagroda Pulitzera przyznawana jest za teksty na poły fikcjonalne³⁹. Z drugiej strony, Andrzej Żuławski może przegrać proces z Weroniką Rosati, która dopatrzyła się w bohaterce *Nocnika*, Esterce, podobieństwa do siebie. „Nieuchwytna fuzja faktu i fikcji stała się matrycą dzisiejszego doświadczenia” – napisał Mas’ud Zavarzadeh⁴⁰.

Pomijając wynikający z ponowoczesności brak zaufania do tzw. prawdy (czego najjaskrawszym dowodem jest postmodernistyczna historiografia⁴¹), wspomnieć należy, że w przypadku reportażu obecność elementów fikcyjnych nie jest uważana za błąd w sztuce. Melchior Wańkowicz pisał w *Karafce La Fontaine’a* o stosowanej przez siebie „technice mozaikowej”, polegającej na umiejętnym montażu faktów, oraz „poszerzeniu konwencji reportażu”. Przyznał, że bohaterów *Drogą do Urzędowa* „posklejał z różnych prototypów”,

³⁸ 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: 01.07.2014].

³⁹ Thomas B. Connery (*Journalism and Realism. Rendering American Life...*) podaje jako przykład książkę Annie Dillard *Pielgrzym nad Tinker Creek*.

⁴⁰ M. Zavarzadeh, *The Mythopoetic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana-London 1976. Cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 349.

⁴¹ Nie jest przypadkiem, że o Nowym Dziennikarstwie pisze w kontekście historiograficznej metafikcji (powieści historycznej przeciwstawionej narracyjnej historii) Linda Hutcheon. Zdaniem badaczki, powieść faktograficzną od powieści historycznej odróżnia zwrot ku prawdopodobieństwu (a nie przekonanie, że istnieje prawda obiektywna). Zob. L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, [w:] *Theory of the Novel. A Historical Approach*, red. M. McKeon, Baltimore 2000, s. 830–850.

ale podkreślił, że były to prototypy istniejące. Do „mozaiki faktograficznej” wprost nawiązał Max Cegielski w opowieści o Hannie i Gabrielu Rechowiczach. *Mozaika* (2011) zbudowana została z fragmentów – rozmów z Hanną Rechowicz, wspomnień innych osób, cytatów i omówień z PRL-owskiej prasy, ale i osobistych wynurzeń Cegielskiego.

Nie chcę oszukiwać, strojąc się w fałszywe piórka pozorów prozy reporter-skiej. Fikcja i tak zwycięża, ponieważ najczęściej zależy od narratora. Fakty są jak pomniki stawiane na cześć rzeczywistości, jak skamieliny, kości dinozaura, trylobity odcisnięte na papierze. Fakty są nudne.

– pisał Cegielski⁴².

Co zatem decyduje o tym, czy czytamy tekst jako literacki, czy dziennikarski? Warto przypomnieć w tym kontekście słynny eksperyment Stanleya Fisha z artykułu *Jak rozpoznać wiersz, kiedy się go widzi*⁴³. Sugestią dla czytelnika staje się miejsce publikacji – zgodnie ze znaną formułą McLuhana, że „przekaznik jest przekazem”, jako dziennikarski odbiorca traktuje tekst zamieszczony w gazecie. W przypadku publikacji książkowej kieruje się wskazówką interpretacyjną umieszczoną na przykład na okładce lub w przedmowie⁴⁴. Za sprawą kontekstu czytelnik zawiera z autorem pakt, który Zbigniew Bauer, w nawiązaniu do książki Philippe’a Lejeune’a, nazwał faktograficznym. Umowa ta możliwa jest, gdy spełnione są następujące warunki: wierność zaprezentowanemu w tekście faktowi lub stanowi rzeczy, szczegółowość i zwięzłość. Dwie ostatnie cechy uważam za charakterystyczne dla dziennikarstwa newsowego i nieprzydatne do analizy reportaży. Pozostaje więc kwestia referencji. Oczywiście chodzi tu nie o arbitralne uznanie, że teksty dziennikarskie przekazują dane o wydarzeniach czy postaciach prawdziwych, lecz o asertoryczność (w odróżnieniu od beletrystyki, zamiast z *quasi*-sądów składają się ze zdań weryfikowalnych, takich, które można uznać za prawdziwe lub fałszywe). Pakt zakłada, że odbiorca zawiera piszącemu, przyjmując, że ma on dobre intencje. Zdaniem Bauera, aby pakt faktograficzny mógł być zawarty, niefikcjonalna musi być również osoba nadawcy:

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 mediów⁴⁵.

⁴² M. Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011, s. 34.

⁴³ S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2007, s. 81–98. Autor wykazuje, że prymarna jest sugestia obcowania z tekstem danego typu.

⁴⁴ O pakcie faktograficznym (nie używając jednak tego określenia) pisze również P. Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative...*

⁴⁵ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 146 i nast.

Wynikałoby z tego, że 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*”⁴⁶. Urszula Pieczek i Iwona Boruszkowska w „Popmodernie” 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 „orzeźwiającym i szokującym reportażem”, Sławomir Shuty chwali: „[autor] 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...* przedstawiany jest jako redaktor portalu Interia.pl i współpracownik „Nowej Europy Wschodniej”⁴⁷.

Ziemowit Szczerek wyraźnie oddziela działalność dziennikarską od literackiej. W rozmowie z Sebastianem Frąckiewiczem stwierdza:

sam jestem robalem żerującym na rzeczywistości, bo pracuję w dziale wydarzenia dużego portalu informacyjnego. Ale gdy piszę rzetelne artykuły, to wtedy nie podkrećcam. Dlatego od podkrećcania mam książkę, czyli literaturę⁴⁸.

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 itp.)⁴⁹. 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”⁵⁰, czy też historiografią kontrfaktyczną (odmianą dyskursu akademickiego). Co istotne, alternatywną historią jest kolejna książka Szczerka – *Rzeczpospolita zwycięska*. Oczywiście w przypadku historii alternatywnych kwestia zmyślenia jest wyrazistsza (np. wiadomo, że nie było paktu Ribbentrop-Beck, o którym pisze w swojej książce Piotr

⁴⁶ <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1567031,1,ziemowit-szczerek.read> [dostęp: 01.07.2014].

⁴⁷ Kiedy opublikował książkę *Rzeczpospolita zwycięska*, do biogramów, np. na stronie internetowej wydawnictwa Znak, zaczęto dodawać określenie „historyk”, co może sugerować podkreślanie autorytetu pisarza.

⁴⁸ *Obnażanie kompleksów i mitów*, z Z. Szczerkim rozm. S. Frąckiewicz, <http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow> [dostęp: 27.11.2014].

⁴⁹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969; tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973. O mimetyzmie formalnym pisał również J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

⁵⁰ N. Lemann, *Historia alternatywna* (hasło), [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 380–388.

Zychowicz). W *Przyjdzie Mordor...* elementy probabilistyczne zaakcentowane są na poziomie metatekstu (w rozdziale *Gonzo* narrator wprowadza w kulisy swojej pracy twórczej nad reportażem: „Wyobraziłem sobie, co [...] [bohater tekstu – przyp. IA] mógłby w tej sytuacji zrobić. Wymyśliłem, że [...]”⁵¹). Odbiorca jest jednak skazany na domysły. Może opierać się na udzielanych przez Szczerkę wywiadach, w których autor wyjawia, że niektóre zdarzenia (ale nie wszystkie) są fikcyjne, wzbraniając się jednak przed podawaniem przykładów.

Rola autorytetu

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” Szczerki. 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 opisanie, jak będzie wyglądał Związek Radziecki za pół wieku. Hipotez niemożliwych do sprawdzenia jest w książkach reporter-skich Hugo-Badera więcej. Ufundowane są na nich na przykład plastyczne zapisy wynikające z obserwacji. Niektóre kojarzą się z *Imperium* Kapuścińskiego – kto pamięta „wycięty” w mroźnej mgle obrys dziewczynki idącej ze szkoły, skojarzy 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 buty⁵².

Tropienie śladów jest oczywiście elementem tematyzowania *researchu*. Podstawowa różnica pomiędzy strategią Hugo-Badera a Szczerką jest taka, że autor *Białej gorączki* demaskuje domniemania w swoich tekstach. Zrobił tak również w najnowszej książce *Długi film o miłości*, wokół której rozgorzał spór o mieszanie faktów z fikcją. W reportaż o himalaistach autor wprowadził wymyślony dialog Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskiego (oprócz nich nikogo nie było na szczycie Broad Peak). „Mogło tak być? Było?” – zapytuje, dając czytelnikowi oczywistą wskazówkę, że ma do czynienia z domniemaniem⁵³. Gra z fikcją może przybierać też inne formy. *Dzienniki kołymskie* rozpoczyna

⁵¹ Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje...*, s. 105.

⁵² J. Hugo-Bader, *Biała gorączka...*, s. 21–22.

⁵³ Hugo-Bader opowiada o tym w rozmowie z Adrianem Stachowskim: *Wykonuję taki zawód*, z J. Hugo-Baderem rozm. A. Stachowski, „Dwutygodnik” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 03.07.2014]. Dodaje również: „Oddzielam reportera gazetowego od książkowego. Literatura faktu to literatura i fakt. Wszystko zależy od stosunku tych składników. Reporter gazetowy musi zapomnieć o literaturze. Jemu

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 Szczotka* (w Bakczysaraju Polka czyta z afektem *Sonety krymskie*, obok Tatar pasie kozy z *Kodem Leonarda da Vinci*; turystki pływają „w szpilkach po skałach Czufut-Kale jak kozice”, wielbłądy wwożone są na szczyt Aj Petri autobusem). Ten sam chwyt, choć osłabiony refleksjami i głębszym wnikaniem 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 czytelnicze przekonanie o prawdziwości tekstu. Takie wątpliwości miała też Małgorzata Szejnert, gdy Hugo-Bader przynosił do redakcji swoje pierwsze „brawurowe teksty”.

Reporter może czasem podkolorować opis swoją emocją, jeśli rzeczywistość grozi nudą. Może zageścić 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 reportażu⁵⁴.

– pisze Szejnert w wstępie do *W rajskiej dolinie wśród zielska*.

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 znienacka (bo narrator zasypia). Gdyby czytelnik nie miał świadomości, że to transkrypcja z taśmy, mógłby uznać ten monolog 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 nagrania⁵⁵.

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

nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami. Gazety mają mnie informować. Reporter książkowy może pójść w literaturę”.

⁵⁴ M. Szejnert, [Wstęp], [w:] J. Hugo-Bader, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Wołowiec 2010, s. 5.

⁵⁵ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie...*, s. 13.

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 godzina⁵⁶.

Hugo-Bader wyraźnie czuje się odpowiedzialny za swój (poza)tekstowy wizerunek – nie wprowadzając, jak Szczerek, podmiotu sylleptycznego, nie może ukryć się za sfigowanym narratorem (nie bez znaczenia jest to, że występuje jako pracownik redakcji). Dlatego na przykład uznał za konieczne wytłumaczyć się 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 bani⁵⁷.

Mimo różnic, teksty Thompsona, Szczerka i Hugo-Badera łączy charakterystyczny dla gonzo motyw włóczęgi. Każdy z analizowanych tekstów jest zarazem relacją z podróży – autoptyczną, eksponującą warstwę podmiotową (i stąd – zsubiektywizowaną, podatną na dygresje), a także sekwencyjną (wędrowka jako oś fabularna)⁵⁸. Wbrew temu, co pisał Marek Miller w książce *Reporterów sposób na życie* („Podróż nie stanowi nigdy celu samego w sobie, wartości samej w sobie”⁵⁹), zarówno w *Białej gorączce*, jak i *Dziennikach kołymskich*, pojawia się znaczące zdanie: „To podróż jest ważna, a nie jej cel”⁶⁰. Trafnie to ujął Mariusz Szczygieł, pisząc, że „Hugo-Bader opisuje imperium z perspektywy wałęsającego się psa”⁶¹. Włóczęgostwo 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 Ostałowska – „naruszenia zasad gry”⁶². Oczywiście najłatwiej przekracza się granice, wykorzystując maskę fikcyjnego narratora, zdejmującego z autora odpowiedzialność związaną z pisaniem we własnym imieniu.

⁵⁶ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka ...*, s. 143–144.

⁵⁷ Tamże, s. 301.

⁵⁸ R. Krzywy, *Opis podróży* (hasło), w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 661–667.

⁵⁹ M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1983, s. 81.

⁶⁰ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka...*, s. 209; tegoż, *Dzienniki kołymskie...*, s. 263.

⁶¹ 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*, z J. Hugo-Baderem rozm. I. Gierblińska, E. Hetmanowska, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/843-historia-musi-mnie-sponiewierac.html> [dostęp: 04.07.2014]).

⁶² L. Ostałowska, *Wstęp. Brawura, ryzykanctwo, posłannictwo?*, [w:] G. Wallraff, *Na samym dnie...*, s. 8.

BIBLIOGRAFIA

- I. Adamczewska, *Sylwa współczesna* (hasło), [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 1057–1063.
- Ancient Gonzo Wisdom. Interviews with Hunter S. Thompson*, red. A. Thompson, London 2010.
- Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004.
- M. Biernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004.
- M. Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011.
- T.B. Connery, *Journalism and Realism. Rendering American Life*, Evanston, Illinois 2011.
- E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. K. Abriszewski i in., Kraków 2007, s. 81–98.
- B. Franklin, M. Hamer, M. Hanna, M. Kinsey, J.E. Richardson, *Key Concepts in Journalism Studies*, Sage 2005.
- P. Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*, Cambridge 1994.
- W. Furman, *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikarskiego*, „Polityka i Społeczeństwo” 2012, nr 9, s. 99–108.
- G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 390–392.
- M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969.
- M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- H. Gosk, *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 107–122.
- J.H. Griffin, *Czarny jak ja*, przeł. J. Giebułtowicz, Warszawa 1962.
- M. Hames-Garcia, *Fugitive Thought. Prison Movements, Race, and the Meaning of Justice*, Minneapolis 2004.
- Historia musi mnie sponiewierać*, z J. Hugo-Baderem rozm. I. Gierblińska, E. Hetmanowska, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/843-historia-musi-mnie-sponiewierac.html>.
- J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011.
- J. Hugo-Bader, *Charlie w Warszawie*, „Magazyn” (dod. do „Gazety Wyborczej”) z 30 grudnia 1993 r.
- J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011.
- J. Hugo-Bader, *Walka klas trwa*, „Duży Format” (dod. do „Gazety Wyborczej”) z 24 września 2009 r.
- L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, [w:] *Theory of the Novel. A Historical Approach*, red. McKeon Michael, Baltimore 2000.
- R. Krzywy, *Opis podróży* (hasło), w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 661–667.
- M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1983.
- J. Mosser, *What’s Gonzo about Gonzo Journalism?*, „Literary Journalism Studies” 2012, nr 1.

- K. Kąkolewski, *Estetyka reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1.
- J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.
- N. Lemann, *Historia alternatywna* (hasło), [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
- W. McKeen, *Hunter S. Thompson*, Boston 1991.
- N. Nuttall, *Cold-blooded Journalism*, [w:] *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, red. R. Keeble, S. Wheeler, New York 2007.
- R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997.
- R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 63–86.
- Obnazanie kompleksów i mitów*, z Ziemowitem Szczerkim rozm. S. Frąckiewicz, <http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow>.
- M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003.
- B. Stopel, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Ha!Art” 2013, nr 41, s. 14–21.
- Synowie buraczanych pól*, z Ziemowitem Szczerkim rozm. J. Sobolewska, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkim.read>.
- Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013.
- M. Szejnert, [Wstęp], [w:] J. Hugo-Bader, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Wołowiec 2010.
- P. Tamony, *Gonzo*, „American Speech” 1983 nr 58, s. 73–75.
- H.S. Thompson, *Fear and Loathing in America. The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist. The Gonzo Letters*, vol. II: 1968-1976, red. D. Brinkley, New York 2000.
- 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.
- H.S. Thompson, *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!Art” 2013, nr 41.
- N. Vincent, *Self-Made Man. One Woman's Year Disguised as a Man*, New York 2006.
- G. Wallraff, *Na samym dnie*, przeł. R. Turczyn, wstęp L. Ostalska, Warszawa 2014.
- M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, t. 1–2, Kraków 1981.
- M. Weingarten, *The Gang that Wouldn't Write Straight. Wolfe, Thompson, Didion, Capote & the New Journalism Revolution*, New York 2006.
- Wykonuję taki zawód*, z Jackiem Hugo-Baderem rozm. A. Stachowski, „Dwutygodnik” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5267-wykonuje-taki-zawod.html>.
- 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.

SUMMARY

Izabella Adamczewska

Variations on a certain pact. The gonzo journalism

The article is an attempt to define gonzo journalism in the context of the debate on the “literariness” and “journalistic” nature. The quasi-reportage by Ziemowit Szczerek “Przyjdzie Mordor i nas zje” [Mordor will come and eat us] is compared with the texts by Hunter S. Thompson and reportage books by Jacek Hugo-Bader. The author tries to answer the question about the consequences of introducing a fictional narrator for the “journalistic nature” of a text, and what determines the factual pact with the reader.