

Bohater jako autor, autor jako bohater. Gry Jacka Hugo-Badera z autorstwem

Problem autora w reportażu

Według Krzysztofa Kąkolewskiego autora w reportażu zastępuje „pole autorskie”¹. Dla praktyka i teoretyka tej formy to nie autor kreuje zdarzenia czy postaci, ale wręcz przeciwnie – sam od nich zależy. Zdaniem Kąkolewskiego w reportażu następuje rozpad tego pojęcia: kto inny jest sprawcą zdarzeń, a kto inny je opisuje. Jeżeli dodać, że w tej formie obowiązuje (w przeciwieństwie do takich gatunków literatury faktu jak dziennik) zasada ścisłej selekcji informacji, a rzadki autotematyzm² zwykle uzasadniany jest przydatnością ze względu na temat, to autor reportażu okazuje się niemal przezroczysty, a jego rola wydaje się mocno ograniczona.

Nie da się oczywiście wykluczyć funkcji reportera w tworzeniu konstrukcji utworu. Mimo częstych deklaracji pierwszych krytyków³ tej formy i jej entuzjastów⁴ w praktyce reportaże niezmiennie rzadko bywają zapisem przypadkowości faktów. Zwykle chęć przyciągnięcia uwagi, a często i zasugerowania tezy, przeważa i teksty zyskują niejednokrotnie skomplikowaną i kunsztowną strukturę. Czytelnik zazwyczaj jednak nie jest świadomy tego aspektu działalności reportera, który tworząc z urywków rzeczywistości mozaikę⁵ lub kolaż⁶, staje się montażystą.

Jacek Hugo-Bader, którego podejściu do kategorii autorstwa pragnę się przyrzyć, nie tylko rozszerza zakres kompetencji tradycyjnie przypisywanych tej roli, lecz także otwarcie prezentuje swoje zabiegi czytelnikowi, prowadząc grę z jego przyzwyczajeniami. Umiejętnie wykorzystuje specyfikę reportażu i charakterystyczną dla niego

¹ K. Kąkolewski, *hasło reportaż [w:] Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 930–935.

² W wielu reportażach reporter nie staje się bohaterem, a narracja jest przezroczysta, obiektywna – na jej podstawie trudno dowiedzieć się wiele o dziennikarzu. Tak piszą na przykład Hanna Krall, Lidia Ostalowska. Inni pojawiają się we własnych tekstach bardzo rzadko, jak Wojciech Tochman czy Małgorzata Szejnert. Jeszcze inni – między innymi Ryszard Kapuściński lub Mariusz Szczygieł – występują jako bohaterowie swoich reportaży. Jacek Hugo-Bader, którego piarstwu poświęcony będzie ten tekst, należy moim zdaniem do reporterów, którzy najbardziej zaznaczają swoją obecność w tekście.

³ Kazimierz Troczyński pisał, że w reportażu – w przeciwieństwie do powieści – „układ elementów (...) podporządkowany jest przypadkowości faktycznej”. K. Troczyński, *Estetyka literackiego reportażu [w:] Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*, Poznań 1935, s. 32. Badacz stwierdza też, że „ostateczną wartością estetyczną i moralną literatury faktu” (o której pisze na przykładzie reportażu) są wysiłki „dotarcia do dziejącego się chaosu” (Ibidem, s. 28). Henryk Elzenberg w polemice z tym tekstem uznaje to za niemożliwe. Zob. H. Elzenberg, *Metafizyka reportażu*, „Pion” 1935, nr 38, s. 18.

⁴ Kąkolewski stwierdza, że rolą reportażysty jest „jedynie wycinanie okresów ciszy, zaniku, pustek dramatycznych”. K. Kąkolewski, op. cit., s. 935.

⁵ Określenie Melchiora Wańkowicza. Podają za: M. Wojtak, *Reportaż – informacja zobrazowana [w:] eadem, Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268, 269.

⁶ Określenie Marka Millera. Podają za: ibidem, s. 269.

wielopłaszczyznową obecność osoby reportera, dzięki czemu to, co wydawałoby się ograniczeniem roli autorstwa, staje się w jego książkach możliwością jej rozszerzenia.

Autor jako bohater, bohater jako autor

Cytowany przeze mnie na początku Krzysztof Kąkolewski dostrzega w reportażu możliwość powrotu do autorstwa w rozumieniu kreowania wydarzeń:

„Reportażysta w wymianie ról z bohaterem czasami dochodzi do skrajności. Sam staje się bohaterem swojego utworu, wchodząc na plan wydarzeń, dając się wciągnąć lub wywołując je. Wtedy dochodzi do powrotu do roli autora, ale od innej strony: przez kreowanie zdarzeń, aby je opisać”⁷.

Jacek Hugo-Bader nie waha się wejść w rolę bohatera własnego tekstu i wykreować wydarzenia. Kilukrotnie w różnych odsłonach wracał do reportażu wcieleniowego⁸, upodobawszy sobie zwłaszcza rolę bezdomnego⁹. Jednak przedmiotem mojego artykułu nie będzie ta – używana stosunkowo rzadko w Polsce – kontrowersyjna forma dziennikarska¹⁰, lecz podejmowana przez Hugo-Badera gra z pojęciami bohatera i autora. W reportażu podstawową funkcją bohatera jest dostarczanie ciekawej historii, udzielanie informacji. Reportażysta, jeżeli umieszcza w reportażu samego siebie, zwykle występuje w roli słuchacza formułującego pytania. Hugo-Bader – nieco ostentacyjnie – w niektórych, nielicznych momentach rywalizuje ze swoimi bohaterami, sam staje się źródłem sensacyjnych informacji. Tak się dzieje we fragmencie *Dzienników kołymijskich*:

„– Biedacy przychodzą tu pojeść.

– Psy też – mówi Marianne Igoriewna – Kiedy piłyśmy tę herbatę, przyszedł jeden taki. One tu wszystkie jak wilki. Wielkie i groźne, dzikie i nieufne, ale ten położył się koło nas i zawył. Zapłakał. Cicho, ale strasznie. Pytam go: »co z tobą?« Nic nie odpowiedział. Dałam mu coś do zjedzenia, wziął sobie i poszedł. Kiedy wracałam, leżał martwy na głównej alei. Nie był ranny.

– Przyszedł jego czas. A skamlał, bo widział już śmierć. Psy ją widzą.

⁷ K. Kąkolewski, op. cit., s. 933.

⁸ W Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym tę formę dziennikarstwa wykorzystywała Wanda Melcer. W PRL-u zastąpiła ją Janusz Rolicki i Jacek Snopkiewicz.

⁹ W Polsce między innymi w 1993 i w 2009 roku. Spędził też dzień, towarzysząc rosyjskiej bezdomnej i nieomal sam stając się bezdomnym, co opisał w reportażu *Bomżycha* w książce *Biała gorączka*. J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wołowiec 2009, s. 371–386. Słowo *bomż* to skrótowiec, pochodzi od słów *biez opriediellionogo miasta żytelstwa* („bez stałego miejsca zamieszkania”) i oznacza bezdomnego.

¹⁰ Wątpliwości zgłaszane są zarówno przez samych dziennikarzy, jak i przez czytelników, a dotyczą przede wszystkim możliwości utraty zaufania do przedstawicieli tego zawodu, wtedy gdy dziennikarz zdobywa swój materiał, nie informując, kim jest. Zdarzały się też zarzuty fikcjonalizacji (dziennikarz przebierając się za kogoś innego, ryzykuje, że ludzie, od których uzyskał informacje, nie tylko nie będą chcieli ich potwierdzić, lecz nawet im zaprzeczają, a dowody w postaci nagrań uznają za sfałszowane; o nieświadomej fikcjonalizacji możemy mówić wtedy gdy dziennikarz chce się poczuć jak osoba społecznie napiętnowana lub ofiara, lecz przecież jego życiowa perspektywa jest odmienna). W opinii Wojciecha Jagielskiego taka mistyfikacja jest robiona często „dla hecy”, bo łatwiej sprzedać historię o tym, jak dziennikarz wcielił się w bandytę niż opis i dowody działalności przestępczej (zob. audycja radiowa z cyklu „Sezon dwójki” prowadzona przez Bartosza Panka, *Wojciech Jagielski i Jacek Hugo-Bader o dziennikarskich śledztwach*, dostępna na stronie polskiego radia [<http://www.polskie-radio.pl/8/402/Artykul/573563,Wojciech-Jagielski-i-Jacek-HugoBader-o-dziennikarskich-sledztwach>], 27.08.2015]. Z drugiej strony wiele osób uważa, że bez mistyfikacji nie można dotrzeć do niektórych faktów, a cel uswiata środki. Sam Hugo-Bader podkreśla, że granicę dla niego stanowi moment, kiedy przebrany dziennikarz zaczyna rozmowę, którą chce wykorzystać w reportażu. I to właśnie wtedy jego zdaniem musi nastąpić powrót do roli reportera: bohater powinien wiedzieć, z kim tak naprawdę rozmawia.

– Możliwe.

– Na pewno – mówię. – W poprzednim życiu byłem psem, to wiem”¹¹.

W takich fragmentach reporter pokazuje, że jest również bohaterem swojego tekstu, nie mniej ciekawym od ludzi, których spotkał i opisał. Jest w tym oczywiście autokreacja, ale i demonstracyjna gra z wizerunkiem reportera oraz demonstracja swojej zawodowej filozofii bycia równorzędnym partnerem w rozmowie. Jednak w strukturę obu książek – *Białej gorączki* i *Dzienników kołymskich* – wpisana została przede wszystkim oscylacja ról: między reporterem-bohaterem a reporterem-konstrukтором tekstu. Trudno o niej mówić bez opisanego szkieletu konstrukcyjnych obu książek.

Spójność na przekór sylwiczności – szkielety konstrukcyjne *Białej gorączki* i *Dzienników kołymskich*

Pierwszą książkę reporterską Hugo-Badera – *W rajskiej dolinie wśród zielska* z 2002 roku – tworzył zbiór niepowiązanych ze sobą reportaży z krajów byłego Związku Radzieckiego. Takie rozwiązanie wydawało się naturalne: trudno połączyć ze sobą teksty powstające w ciągu kilku lat, a dotyczące tak odmiennych tematów, jak status weterana w Rosji, funkcjonowanie Gazpromu, los matek poszukujących zaginionych w Czeczenii synów, prześladowania Tatarów krymskich czy losy emerytowanych generałów byłego ZSRR¹². Mimo że dwie kolejne książki – *Biała gorączka* i *Dzienniki kołymskie* – różnorodnością tematyki wcale nie odbiegają od *W rajskiej dolinie...*, to widać w nich wyraźne dążenie do stworzenia spójnych kompozycyjnie całości.

Materiał zebrany przez reportera zawsze ma tak naprawdę naturę sylwiczną. Można go opisać za pomocą wszystkich trzech określeń użytych przez Stefanę Skwarczyńską do zdefiniowania sylwy¹³. Mowa o: wielości, różności i niewspółmierności. Reporter, stając wobec problemu wielości materiału, musi dokonać selekcji, często korzysta też z kondensacji, rozumianej jako tworzenie jednej postaci z kilku¹⁴ bądź łączenie osobnych wydarzeń w jedną scenę, niejednokrotnie sięga też po typizację. Różnorodność materiału (od dokumentów, przez dane statystyczne, fragmenty książek naukowych, pojedyncze wypowiedzi, po wrażenia zmysłowe reportera) jest często bodźcem do poszukiwania klucza umożliwiającego połączenie odrębnych pod względem treści i formy materiałów, co ma często decydujący wpływ na wybór przez autora określonej konstrukcji tekstu. Niewspółmierność polega przede wszystkim na problemie doboru źródeł, z których możemy wyciągać wnioski. Wypowiedź spotkanego człowieka potraktujemy inaczej niż dane statystyczne, inaczej podchodzimy do własnych obserwacji, a inaczej do książek naukowych czy wspomnień.

¹¹ J. Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011, s. 101.

¹² Tytuły tych reportaży to: *Cały zbudowany jestem z ran, Zjednoczony Emirat Radziecki, Babska krucjata, Księga powrotu z niewoli sowieckiej, Wieczór generała*. Oczywiście nie wyczerpują one listy reportaży zamieszczonych w tym zbiorze. J. Hugo-Bader, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Warszawa 2002.

¹³ Ze względu na poboczność tej kwestii nie przedstawiam w niniejszym artykule argumentów na rzecz sylwiczności reportażu.

¹⁴ Takie prawo przyznawał sobie Wańkowicz, co wzbudziło zresztą dyskusję. Zob. M. Wańkowicz, *O poszerzeniu konwencji reportażu* [w:] idem, *Od Stołpców po Kair*, Warszawa 1977.

Te wszystkie problemy reportażu w różnym stopniu dotyczą dwóch opisywanych w tym tekście książek Hugo-Badera. W *Białej gorączce* autor próbuje jeszcze stworzyć obraz całości, czyli byłego ZSRR. Poszczególne reportaże poruszają istotne w ponadjednostkowej skali problemy, na przykład subkultura, AIDS, genetyczne podłoże alkoholizmu ludów Syberii, niezwykłą popularność sekt¹⁵ (zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych). W *Dziennikach kołymskich* Hugo-Bader odchodzi od problemowości na rzecz swojej ulubionej metody, czyli bezpośredniego spotkania z przypadkowym, najczęściej prostym człowiekiem, niezajmującym ważnego stanowiska¹⁶. Dzięki temu kluczowy dla reportażu problem niewspółmierności¹⁷ ma mniejsze znaczenie: materiał nie jest bardzo zróżnicowany pod względem formy, składa się głównie z rozmów i obserwacji. Nasilają się jednak problemy wielości i różnorodności. Innymi słowy, rodzi się pytanie o to, co łączy ze sobą historie tych wszystkich przypadkowo spotkanych ludzi.

Temat Rosji czy byłych krajów ZSRR nie wystarcza, żeby zbudować spójność. Sytuacja poznawcza współczesnego reportera różni się od typowej sytuacji podróżnika w nieznanym kraju, która była kluczowa dla wytworzenia się reportażu jako formy¹⁸. Patrząc na historię kształtowania się reportażu podróżniczego, można stwierdzić, że opis obcego kraju stanowił dawniej temat rozumiany jako pewna całość. Z dzisiejszej perspektywy świata opartego na swobodnym przepływie informacji, co więcej: z perspektywy Polski od dawna w naturalny sposób zainteresowanej Rosją, pomimo ciągłych prób prowadzenia diagnozy tego kraju i kultury do jakiejś tezy, trudno w sposób odpowiedzialny twierdzić, że Rosja/kraje byłego ZSRR stanowią jeden temat.

Hugo-Bader, który nie poprzestaje na jednej podróży, lecz często powraca do krajów dawnego bloku sowieckiego, doskonale zdaje sobie sprawę, że w świadomości jego docelowych czytelników nie są one całkiem obce. Być może wyczuwając również zmęczenie czytelnika próbami stworzenia kolejnych błyskotliwych tez starających się ująć całe zagadnienie, a być może dobrze odczytując atmosferę dzisiejszych czasów, które sprzyjają raczej fragmentom niż syntezom, wcale nie szuka jednej zręcznej formuły obejmującej

¹⁵ Podaję tytuły wspomnianych tekstów: *Egzamin na świra...*, *Wściekle psy*, *Pole minowe*, *Miss HIV* [oba teksty poruszają kwestię HIV], *Biała gorączka*, *Szamanika od pijaków* [oba teksty dotyczą alkoholizmu], *Skrawek nieba*, *Czarny kwadrat* [oba teksty poświęcone kwestii sekt]. Oprócz dwóch pierwszych tytułów reportaże występują tutaj naprzemiennie z wywiadami. J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit.

¹⁶ Co nie oznacza, że Hugo-Bader nie rozmawiał z oligarchami (vide Basanski z *Dzienników kołymskich*). Tematem jego reportaży byli także politycy czy znane osobowości (np. Aleksander Iwanowicz Liebież w *Widoku ze stuletniej morwy*, generałowie w *Wieczorze generała* czy rosyjscy kosmonauci w *Walentyna twist* ze zbioru *W rajskiej dolinie wśród zielska*). J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit; idem, *W rajskiej...*, op. cit.

¹⁷ Właśnie ze względu na niewspółmierność zebranego materiału dochodzi do „dekonstrukcji” w reportażu Zygmunta Nowakowskiego *Niemcy á la minute*, co prowadzi Krzysztofa Stępnika do następujących wniosków: „Wydaje się, że warto zastanowić się nad tym, czy reportaż najpierw jest gatunkiem, czy też pewną formą uświadamienia sobie stanu rzeczy, która zyskuje swoje wieloprzejawowe, sylwiczne i ukonkretnione wcielenie tekstowe”. Zob. K. Stępnik, *Dekonstrukcja reportażu*. Zygmunta Nowakowskiego „Niemcy á la minute” [w:] *Fabularność i dekonstrukcja*, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziodos, Lublin 1998, s. 95–108.

¹⁸ W dwudziestolecu międzywojennym na piśmiennictwo podróżnicze jako na prefigurację reportażu wskazywał m.in. Aleksander Wat. Rozwiniętymi analizami dotyczącymi tego związku są książki Czesława Niedzielskiego i Artura Rejtera. Zob.: A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki” nr 7/1930; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej: podróż – powieść – reportaż*, Toruń 1966; A. Rejter, *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Katowice 2000.

całość zagadnienia, celowo rezygnuje z diagnozy. Reportera interesują niewątpliwie ciekawostki, sensacje, ale pragnie on też pokazać mechanizmy myślenia, sposoby postrzegania świata – zarówno te ich elementy, które są typowe dla całego byłego ZSRR, należą do mentalności rosyjskiej, ukraińskiej, jakuckiej¹⁹ czy mołdawskiej²⁰, jak i te całkowicie swoiste dla jednostki.

Pomimo trudności Hugo-Bader tworzy własny model konstrukcji utworu jednocześnie jawnie sylwicznego i dążącego do spójności. Po ten model sięga dwa razy: przy pisaniu *Białej gorączki* (2009) i dwa lata później, w zmodyfikowanej i zintensyfikowanej formie, podczas pracy nad *Dziennikami kołymskimi*.

Krzysztof Kąkolewski, w cytowanym już hasle encyklopedycznym, które *de facto* było dla niego manifestem odrębności literatury faktu²¹ i nieprzystawalności narzędzi literaturoznawczych do badania reportażu²², podkreślając rozróżnienie między tradycyjnie ujmowanym autorem fikcji a reportażystą, pisze, że „zdarzenie nie powstaje w myśli autora reportażu, ale na zewnątrz niej”²³. Jacek Hugo-Bader poszedł o krok dalej: umieścił znaczną część czynników uspojnających na zewnątrz tekstu. Stało się to możliwe dzięki specyficznemu dla reportażu, a wynikającemu z paktu faktograficznego²⁴, utożsamieniu dwóch uwidaczniających się w tekście reporterskim ról, które teoretyk reportażu Kazimierz Wolny-Zmorzyński nazwał rolą bohatera i piszącego tekst. Otóż przygotowujący się do pisania reporter, zbierając informacje, często uczestniczy w wydarzeniach, które następnie opisuje. Jednak obie te perspektywy wcale nie muszą być i najczęściej nie są do końca zbieżne: reporter w roli piszącego może mieć znacznie szerszą wiedzę, a nawet inną opinię o osobach i wydarzeniach. Czasami – jak odnotowuje inny teoretyk i praktyk reportażu Jacek Maziarski²⁵ – autor reportażu celowo podkreśla te rozbieżności. To właśnie występowanie autora w tekście w dwóch rolach wytwarza zjawisko jego wielopłaszczyznowej obecności – inna jest czasoprzestrzeń (a więc często i wiedza) reportera-bohatera, inna reportera-piszącego.

Hugo-Bader komponuje zarówno *Białą gorączkę*, jak i *Dzienniki kołymskie* jako relacje z wypraw – w przypadku pierwszej książki jest to podróż samochodem z Moskwy do Władywostoku, na kartach drugiej autor przemierza autostopem Trakt Kołymski z Magadanu do Jakucka. Te wcześniej zaplanowane podróże stanowią szkielet konstrukcyjny książek stworzony nie przez wewnętrzny konstrukt, jakim jest podmiot utworu,

¹⁹ Zob. trzecia część *Dzienników kołymskich – Syndrom towarzysza podróży*. J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit.

²⁰ W reportażu *Pałapka na myszy*. Zob. J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 265–287.

²¹ Odrębności kreowanej niekiedy bardzo kontrowersyjnymi tezami.

²² K. Kąkolewski, op. cit., s. 935.

²³ Ibidem, s. 932.

²⁴ Pojęcie od dawna istniejące w teorii dziennikarstwa, stworzone oczywiście na podobieństwo paktu autobiograficznego. Zakłada, że czytelnik utożsamia imię i nazwisko znajdujące się pod tekstem z realnie istniejącym dziennikarzem, a opisane wydarzenia uznaje za prawdziwe i możliwe do potwierdzenia. Jego istnienie widać na przykład w formule „imiona bohaterów reportażu zostały na ich prośbę zmienione”. Zob. K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991; Z. Bauer, *Pakt faktograficzny*, http://www.ap.krakow.pl/stud_dzien/studium3/med2.html [dostęp: 10.07.2015].

²⁵ J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 174.

ale przez fizycznie istniejącego dziennikarza, Jacka Hugo-Badera, który zarazem staje się bohaterem własnych książek. W ten sposób reporter relacjonuje faktyczne wydarzenia, których sam jest jednocześnie²⁶ aktywnym współtwórcą.

Co ciekawe, w obu przypadkach autor umieszcza siebie w pozycji tego, który podróżuje: w *Białej gorączce* wyczyn Kowalskiego – pokonanie samochodem całego kontynentu, znany z filmu *Znikający punkt* (tam chodziło o Amerykę Północną), w *Dziennikach kołymskich* – drogę łagierników. W ten sposób przerzuca część odpowiedzialności za formę i/lub trasę podróży z siebie samego jako fizycznie istniejącego człowieka na tych, którzy przed nim taką podróż odbyli, wykonuje cudzy plan. To właśnie wspomnienie *Znikającego punktu*, filmu-manifestu pokolenia, do którego Hugo-Bader sam się zalicza, wpływa na dobór tematów w *Białej gorączce* – wprowadza temat hipisów (pierwszy reportaż), za którymi idą takie tematy, jak *underground* i subkultury muzyczne, związany z trybem życia tych środowisk AIDS, a nawet temat sekt²⁷. W przypadku *Dzienników kołymskich*, w których autor przemierza drogę dawnych łagierników, temat zsyłek jest w oczywisty sposób cały czas obecny. Eksponując te inspiracje, Hugo-Bader pokazuje, że nie jest jedynym, samodzielnym twórcą szkieletu konstrukcyjnego ani jako fizycznie istniejący podróżnik, ani tym bardziej jako opisujący te wyprawy reporter.

Zwykle reportażysta dokonuje kolażu, przeplata opis wydarzeń, których był świadkiem, cytatai bądź streszczeniami informacji wyczytanych w różnych źródłach. W ten sposób punkt(y) widzenia autorów lektur reportażysty²⁸ wprowadzony (wprowadzone) jest (są) do tekstu na poziomie reportera-piszącego tekst²⁹. W przypadku Hugo-Badera, który zabiera ze sobą w podróż do Władystoku Reportaż z XXI wieku Michaiła Wasiljewa i Siergieja Guszczeza, a w podróż Traktem Kołymskim – *Opowiadania Kołymskie* Warłama Szatamowa, lektury należą także do świata Hugo-Badera jako bohatera swojego reportażu, a więc zarazem do świata fizycznie odbywającego podróż dziennikarza. Ich obecność w obu książkach nie polega tylko na odniesieniach i cytatach – współtworzą one kolejny, współistniejący z tym stworzony przez podróż, szkielet konstrukcyjny, rozumiany jako wsparcie dla wciąż zagrożonej spójności utworów. Taki szkielet pozwala nie tylko wyodrębnić utwór, nadać mu wyrazisty początek i koniec jak w przypadku ramy tekstowej³⁰, lecz także pomaga zapanować organizacyjnie nad utworem, wyznacza jego

²⁶ W klasycznej relacji pierwszoosobowej istnieje dystans czasowy: ktoś opowiada o swoich przygodach, przeżyciach, które najpierw się wydarzyły, a potem postanowił je opisać. W takiej relacji nie ma mowy o kreowaniu faktycznych zdarzeń z myślą o konstrukcji utworu.

²⁷ Podaję tytuły wspomnianych tekstów: *Egzamin na świra...*, *Wściekłe psy*, *Pole minowe*, *Miss HIV* [oba teksty poruszają kwestię HIV], *Skrawek nieba*, *Czarny kwadrat* [oba teksty dotyczą kwestii sekt]. J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit.

²⁸ Zob. A. Mikołajczuk, *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku* [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004, s. 117.

²⁹ Hanna Maria Małgowska wyodrębniła reportaż refleksyjny lub polemiczny, w którym autor jako piszący tekst przechodzi od problemu do problemu, zachowuje się więc podobnie jak autor artykułu lub felietonu. Zob. H.M. Małgowska, *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu 20-lecia. Próba typologii* [w:] *Z teorii i historii literatury*, t. 1, pod red. K. Budzyka, Warszawa 1963.

³⁰ W rozumieniu Jurija Lotmana i Borysa Uspieńskiego.

porządek i podtrzymuje wiarę czytelnika w jego spójność. Tak działa szkielet konstrukcyjny podróży, wyznaczając kolejne miejsca, w które musi udać się reporter, podobnie funkcjonują też szkielety konstrukcyjne książek, z którymi podróżuje Hugo-Bader.

W *Białej gorączce* chęć zweryfikowania treści *Reportażu z XXI wieku*, który miał ukazywać ZSRW w 90. rocznicę rewolucji październikowej, a więc w 2007 roku (Hugo-Bader jedzie z Moskwy do Władywostoku na przełomie 2007 i 2008 roku), przedstawiona jest jako ważny bodziec do podróży, czyli element inicjujący. Prawie każdy reportaż kończy się cytatem z futurystycznego dzieła dziennikarzy „Komsomolskiej Prawdy”, na różne sposoby korespondującym z tekstem reportażu – *Reportaż z XXI wieku* ma zatem wpływ na tematykę podjętą przez współczesnego autora. Cała książka Hugo-Badera kończy się cytatem z *Reportażu z XXI wieku* oraz spotkaniem z jego jedynym żyjącym bohaterem. Opowiadania kołymskie Warłama Szałamowa w *Dziennikach kołymskich* wydają się z początku pełnić mniej istotną funkcję. Zmienia się to dopiero z początkiem części II, gdy reporter opuszcza Magadan i okolice i zaczyna rzeczywiście podróżować Traktem Kołymskim. Jednak zabieg poszukiwania bohatera (w *Białej gorączce*) lub autora (w *Dziennikach kołymskich*) książki-przewodnika i uczynienie ze spotkania z nim zakończenia lub jednego z zakończeń (o czym w dalszej części artykułu) powtarza się w obu zbiorach reportażu Hugo-Badera. *Biała gorączka* kończy się sceną rozmowy z profesorem Witalijem Ginzburgiem, który w *Reportażu z XXI wieku* dzielił się swoimi wyobrażeniami, jak będzie wyglądać świat i jego problemy w roku 2007 – był więc tej książki bohaterem i współautorem³¹. Z kolei jedno z zakończeń *Dzienników kołymskich* stanowi rozmowa z wielką, późną miłością Szałamowa, Iriną Pawłowną Sirotinską, w której poruszone zostają między innymi temat ostatnich dni jego życia i miejsca pochówku. Książki te stają się dla Hugo-Badera – jak sam określił³² – *paputczikami* – towarzyszami podróży, z którymi trzeba się, jak z ludźmi, pożegnać. Natomiast z punktu widzenia przemienności roli autora jako piszącego i jako bohatera, który w tym tekście się pojawia, istotne jest to, że lektury wpływają także na sam przebieg podróży reportera³³.

Jednocześnie nałożenie na siebie kilku szkieletów konstrukcyjnych i innych czynników uspojnających, nie zawsze branych przez autora całkiem serio³⁴, sugeruje niemożność ostatecznego połączenia materiału w całość. W *Białej gorączce* we fragmencie *Marzenie*³⁵ wymienione są jedna po drugiej wszystkie opisane przeze mnie szkielety konstrukcyjne. W *Dziennikach kołymskich* mamy trzy krótkie rozdziały, które pełnią funkcję zakończenia: *Szamanka Dora – śmierci nie ma*, *Archiwistka Sirotinska – zamiast zakończenia* i *Ostatni dzień – jeszcze jedno zakończenie*.

³¹ W reportażu bohater najczęściej w mniejszym lub większym stopniu jest współautorem tekstu.

³² Zob. J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit., s. 117.

³³ Zdarza się też, że napotkani ludzie zabierają głos w ich sprawie, na przykład w *Dziennikach kołymskich* opisano spotkanie z Iwanem Panikarowem, który lustruje Szałamowa. Zob. ibidem, s. 150.

³⁴ Niektóre motywy, na przykład powtórzenia wyczynu Kowalskiego ze *Znikającego punktu*, przedstawione są w bardzo emocjonalny sposób, który ma prawdopodobnie wzbudzić w czytelniku poczucie przeżywania przygody. Podobnie jest z wątkami związanymi z losem, o czym pisałam w części zatytułowanej *Wyrzeczenie się autorstwa*.

³⁵ J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 13–15.

Wobec niemożności znalezienia skończonej, spójnej konstrukcji wzrasta rola autora, który wciąż jest obecny w tekście jako reporter, który właśnie w tym momencie pisze i wysyła nadmiar sygnałów delimitacyjnych. A nawet gdy jest reporterem-bohaterem, to w każdej chwili może ukazać sprawczość i dwoisty charakter tej roli.

Twórca gest reportera: utożsamienie czasu pisania, czasu podróży i czasu czytania

Jacek Maziarski, autor *Anatomii reportażu*, wskazywał „na techniczną niemożliwość powstawania reportażu wraz z wydarzeniami”³⁶. To logiczne zastrzeżenie, na pierwszy rzut oka mogące wydawać się zbędnym stwierdzeniem oczywistości, interpretować należy w kontekście historii krytyki i badań nad reportażem.

Reportaż jako nowa, zyskująca popularność forma wywoływał w dwudziestoleciu międzywojennym liczne dyskusje³⁷. Jedni byli jego zagorzałymi krytykami³⁸, inni – adherentami (często z tych samych powodów). Ci drudzy wiązali z nim niemałe nadzieje. Reportaż miał wykorzystać zaprzepaszczoną przez XIX-wieczną powieść realistyczną szansę zbliżenia się do rzeczywistości z całą charakterystyczną dla niej przypadkowością, gdyż w tej formie – według słów Konstantego Troczyńskiego – „układ elementów (...) podporządkowany jest przypadkowości faktycznej”, co powoduje, że „zaciera się świadomie różnica pomiędzy opisem a rzeczywistością opisywaną”³⁹. Takie akonstrukcyjne widzenie reportażu stało się ideałem wielu praktyków i teoretyków. Nawet ci, którzy jak Krzysztof Kąkolewski wskazywali na konieczność usuwania z materiału okresów ciszy, pustek dramaturgicznych, nie porzucili niedającego się ziszczyć założenia: „Wartość reportażu zależy od (...) stopnia przybliżenia się do rzeczywistego kształtu zdarzenia i wydobycia go w całym pięknie”⁴⁰. Dlatego wielu autorów dąży do przybliżenia „czasu fabuły” reportażu do „czasu rzeczywistego”⁴¹. Wspomniany na początku rozdział Jacek Maziarski słusznie stwierdza logiczną niemożliwość utożsamienia czasu pisania z czasem wydarzeń, nazywając wszelkie takie próby imitacjami⁴².

Jacek Hugo-Bader w obu opisywanych przeze mnie książkach dąży do stworzenia imitacji jednoczesności nie tylko podróży i jej opisu, lecz także procesu czytania. Można to uznać za realizację innego założenia reportażu – pisania w taki sposób, aby umożliwić czytelnikowi przeżycie *per procura* opisywanych wydarzeń, a w tym przypadku także uczestniczenie w procesie pisania. *Białą gorączkę* rozpoczyna rozdział *Maską w stronę wiatru*, w którym da się wyraźnie zauważyć momenty, gdy typowa narracja tworzona

³⁶ J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, op. cit., s. 179.

³⁷ Pisze o nich Magdalena Piechota, choć jej relacja nie jest w pełni obiektywna. Zob. M. Piechota, *Jaka Ameryka? Polscy reportażyści 20-lecia międzywojennego o Stanach Zjednoczonych*, Lublin 2002.

³⁸ Tu polecam szczególnie wnikliwą krytykę Ignacego Fika. Zob. idem, *O reportażu [w:] Wybór pism krytycznych*, op. cit., s. 7.

³⁹ K. Troczyński, op. cit., s. 36.

⁴⁰ K. Kąkolewski, op. cit., s. 935.

⁴¹ Określenia K. Wolnego-Zmorzyńskiego. Zob. idem, op. cit., s. 934.

⁴² J. Maziarski, op. cit.

ex post – jak określa to Maziarski: *vision par derrière*⁴³ – przechodzi momentami w imitację lub odtworzenie spontanicznych myśli reportera-bohatera:

„**Postanowiłem** zrobić sobie prezent na pięćdziesiąte urodziny i ruszyć z tą książką [Reportażem z XXI wieku M. Wasiljewa i S. Guszczewa – M.B.] przez całą Rosję, z Moskwy do Władywostoku. Ale **nie polecę** przecież samolotem, tak jak autorzy *Reportażu z XXI wieku*. Pociągami z kolei jeździłem już tam kilka razy.

Boże kochany! Toż **nadarzy się** jedyna okazja, żeby powtórzyć wyczyn Kowalskiego! (...) a ja uparłem się, że pojadę tam zimą. Koniecznie **chciałem** posmakować jej na Syberii.

– Ziiiiimqqqq?! Jeśli **nie wrócisz** na Boże Narodzenie, **możesz** w ogóle nie wracać – **powiedziała żona** i wiem, że **nie żartowała**”⁴⁴.

Podkreślone przeze mnie formy pokazują, jak relacja o przeszłości zamienia się w perspektywę teraźniejszą (formy czasu teraźniejszego i przyszłego), uwypuklona dodatkowo przez niespodziewaną replikę żony, zapisaną tak, jakby była bezpośrednią reakcją na słowa, a raczej myśli bohatera („a ja uparłem się, że pojadę tam zimą”). W ten sposób czas rzeczywisty Hugo-Badera, czas kreowanego przez niego bohatera (który ma tę samą denotację, co reporter), czas piszącego i czas czytelnika zbliżają się do siebie na początku podróży, pisania i lektury. Ostatecznie jednak te zabiegi można określić mianem zręcznego użycia *praesens historicum*.

Ciekawsze pod względem formalnym jest zakończenie tej książki. O strukturze *Białej gorączki* już pisałam, warto jeszcze dodać, że składa się ona z dwóch części. Pierwsza, zatytułowana *Znikający punkt*, jest zbiorem reportaży z podróży Hugo-Badera z Moskwy do Władywostoku z *Reportażem z XXI wieku* w rękę. W każdym rozdziale znajduje się cytaty z utworu dziennikarki „Komsomolskiej Prawdy” oraz odniesienie do niego. Część II, zatytułowana *Putapka na anioły*, to zbiór reportaży z innych podróży Hugo-Badera do Rosji i krajów byłego ZSRR.

Rozdział końcowy książki ma zatem ambicje połączenia obu części. Zaczyna się od słów: „Dwoje ludzi koniecznie chciałem odnaleźć w Moskwie, kiedy w zimie 2008 roku wracałem z mojej samochodowej wyprawy do Władywostoku”⁴⁵. Nie tylko powrót z wyprawy, która jest osiłą I części, lecz także zestawienie tych dwojga ludzi spaja obie części. Pierwsza osoba to Emma, tytułowa bomżycha z jednego z reportaży z II części książki. Druga to profesor Witalij Łazariewicz Ginzburg, „jedyne żyjący bohater książki *Reportaż z XXI wieku*”⁴⁶.

Emmie autor poświęca trzy akapity. Opisuje, że bardzo się postarzała, zaczęła przypominać innych bomżów (przy pierwszym spotkaniu miała ruchy i wygląd sportsmenki), „zupełnie zmeliniła”⁴⁷. Jednak bohaterka jest zadowolona ze swojego losu – niedawno udało jej się znaleźć dobre miejsce do spania w opuszczonym garażu, który reporter

⁴³ Ibidem, s. 174.

⁴⁴ J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 14.

⁴⁵ Ibidem, s. 389.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

opisuje jako pefen „śmierdzących jak gówno szmat”⁴⁸. Ten wątek kończy się słowami Emmy, które z jednej strony stają się podsumowaniem obserwacji dotyczących Rosji, a zarazem mają w sobie coś tragikomicznego: „Bo my, widzisz, jak nasza Rosja. Ciągłe próbujemy się podnieść, ale jakoś nam nie wychodzi. Najważniejsze, że znaleźliśmy ten garaż. Wreszcie mieszkamy jak ludzie”⁴⁹.

Autor płynnie, bez żadnego odstępów, „światła”⁵⁰, przechodzi w następnym akapicie do spotkania z Ginzburgiem. Hugo-Bader cytuje jego wypowiedź z *Reportażu z XXI wieku*, krótko rozmawiając o tym, czy jego wizja przyszłości się sprawdziła. Wprowadzenie cytatu z tekstu dziennikarza „Komsomolskiej Prawdy” łączy zakończenie z częścią I książki, gdzie jest to regułą. Tam jednak cytat wprowadzany był zawsze mechanicznie, jako dodatek na koniec każdego reportażu – za jego dysponenta należy uznać reportera-montażystę piszącego tekst, tak jak podmiot czynności twórczych⁵¹ jest uważany za dysponenta motta. W drugiej części książki takich zabiegów nie było. I właśnie dlatego, by zakończenie mogło należeć do obu części jednocześnie, w tej scenie to bohater-reporter wprowadza cytat. Tym samym wciela się w nieswoją rolę:

„– (...) ale niech mi pan przeczyta jeszcze coś z tej książki.

– Dobra. Przeczytam fragment, który dam także w mojej książce. Na samym końcu. »Wśród kapitanów przyszłych gwiazdolitów znajdzie się wielu Kolumbów, którzy będą mogli z dumą powiedzieć, że odkryli nowe światy. Ale nie będzie ani jednego Magellana, który mógłby się poszczycić, że opłynął cały Wszechświat. Nieograniczone są ludzkie możliwości, lecz nieograniczony jest także Wszechświat«.

Przeczytałem jeden akapit, a profesor śpi z głową zwieszoną na piersi. Z nosa spada na szlafrok przeźroczysta kapka.

– Proszę już iść. – szepcze pani Nina. – strasznie pan męża zmęczył.

– To życie mnie zmęczyło – mówi uczony, nie otwierając oczu”⁵².

Innymi słowy, bohater – Jacek Hugo-Bader (denotacja identyczna z żyjącym w realnym świecie dziennikarzem) – przypomina, że jest (ściślej: będzie) jednocześnie autorem, mówiąc, że przeczyta fragment, który umieści na samym końcu. Dochodzi do oscylacji ról bohatera tekstu i autora, montażyisty, konstruktora książki. Czytelnik dostaje wyraźny sygnał, że ich perspektywy są zbieżne. Co więcej, w chwili, gdy czyta słowa „Na samym końcu”, zestawia je ze swoim fizycznym, wizualnym doświadczeniem – widzi przecież, że następna strona zadrukowana jest ledwie w części, a za nią jest co najwyżej kilka innych stron – zapewne spis treści, stopka redakcyjna. Takich konfrontacji z fizycznym kształtem książki, z którą zapoznaje się czytelnik, odnajdujemy w *Białej gorączce* jeszcze kilka.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 390.

⁵⁰ Takie zbliżanie dwóch odrębnych tematów za pomocą zmniejszania tekstowej odległości jest typowe dla reportażu.

⁵¹ Termin w znaczeniu nadanym mu przez Aleksandrę Okopień-Stawiską. Zob. eadem, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] eadem, *Semantyka wypowiedzi literackiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985.

⁵² J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 390, 391.

W wywiadzie zatytułowanym *Szamanka od pijaków*, który jak każdy wywiad złożony jest z pytań reportera i zapisanych inną czcionką odpowiedzi, czytelnik napotyka następujący fragment:

„... Ja wokół każdego człowieka widzę aurę, która...

Poczekaj chwilę, bo akapit będzie za długi. Mów dalej.

Ta aura u jednego jest cienka, a u innego gruba, ciemna...”⁵³.

Gdy czyta słowa „bo akapit będzie za długi”, oczywiście odruchowo konfrontuje je z układem graficznym strony.

Inny przykład znaleźć można w reportażu *Warkocz anioła stróża*, w którym czytelnik jest dwukrotnie zachęcony do przymknięcia lub zamknięcia książki, aby zobaczyć jej okładkę. Dzieje się tak, gdy po raz pierwszy wprowadzona zostaje postać Ułtu-Cham: „Pierwszy raz zamknęli Kuular-Chandyżap Medi-Kyzy w 1929 roku. Ludzie nazywali ją Ułtu-Cham, co znaczy Wielka Szamanka. To ona jest na okładce tej książki”⁵⁴, i drugi raz, kiedy opisane zostają okoliczności zrobienia tego zdjęcia⁵⁵.

W ten sposób następuje konfrontacja świata wewnątrztekstowego z fizycznym światem czytelnika. Reakcje czytelnika – oszacowanie, ile zostało do końca książki, sprawdzenie układu graficznego strony czy spojrzenie na okładkę – zostały wpisane w tekst. Dzięki temu czas pisania i czas lektury mocno się do siebie zbliżają. A jeśli w danym fragmencie występuje również oscylacja między Hugo-Baderem w roli bohatera i w roli piszącego, jako czytelnicy mamy wrażenie, że czas podróży, czas pisania i czas czytania są tożsame.

To, co w *Białej gorączce* jest tylko zarysowane i naprawdę staje się ciekawą, wiarogodną imitacją jedynie w końcowych fragmentach, w kolejnej książce Hugo-Badera zostaje skonstruowane o wiele bardziej konsekwentnie. W *Dziennikach kołymskich* udaje się wytworzyć iluzję, że podróż, jej opisywanie i odczytywanie odbywają się jednocześnie.

Jak pokazałam, czasy różnych reporterskich działań mogą interferować ze sobą w tekście. Korzystając raz jeszcze z nazewnictwa wypracowanego przez Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, można stwierdzić, że: autor jako zbierający materiał reporter jest świadkiem, współuczestnikiem wydarzeń, działającym w czasie rzeczywistym⁵⁶. Na poziomie tekstu staje się jednym z bohaterów działających w czasie *fabuły*, który pokrywa się jednocześnie częściowo z czasem *dokumentacji*. Autor jako piszący tekst reporter działa w czasie *sprawozdawczym*. Czytelnik zaś zapoznaje się z tekstem w czasie *odbiorczym*.

W tradycji reportażu znany jest zabieg polegający na wykorzystaniu czasu *fabuły* do umiejscowienia czasu *sprawozdawczego* czy też czasu *refleksji* autora w tekście. Takie zabiegi można znaleźć u wielu reportażystów. Aby krótko zilustrować mechanizm, jako przykład podam fragment *Hebanu* Ryszarda Kapuścińskiego zatytułowany *Droga do Kumasi*, w którym wykreowany zostaje za pomocą ramy konstrukcyjnej (w tym wypadku jest nią po prostu sytuacja) czas *fabuły*: sugeruje, że siedzi w autobusie na dworcu

⁵³ J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 180.

⁵⁴ Ibidem, s. 139.

⁵⁵ Ibidem, s. 144.

⁵⁶ K. Wolny, *Czas w reportażu* [w:] idem, *O poetyce...*, op. cit., s. 203–204.

w Kumasi, czekając, aż zbierze się tyłu ludzi, aby można było jechać. W tak powołanym do istnienia czasie reporter umieszcza swoją refleksję, między innymi na temat postrzegania przez mieszkańców Afryki kategorii czasu⁵⁷. Ponieważ reportaż dąży do utożsamienia czytelnika z reporterem-bohaterem, istnieje także możliwość współistnienia czasu odbiorczego ze sprawozdawczym.

Te wszystkie zabiegi łączy ze sobą Hugo-Bader we fragmencie *Szamanka Dora* – zamiast wstępu otwierającym *Dzienniki kołymskie*:

„Nieskończenie długim charknięciem zaciąga gila do gardła. Co z tym robi? – zastanawiam się. Wypluje do popielnicy, fikusa, do kosza na śmieci? A może połknie? (...) robi rożek i wypluwa do niego wielkiego, zielonego gluta, który na długo jak gorący soplel zawisa u jej dużych warg.

To dobra okazja, żeby się wytłumaczyć. W sprawie konstrukcji i okładki tej [którą trzymamy w ręku – dopisek M.B.] książki. Że trzy części, ciemnozielony kolor, złote litery... Wszystko to Edij Dora widziała oczami duszy już rok temu.

(...)

Piszę dopiero piąty akapit tej książki, ale już mam obgadana z wydawnictwem sprawę tej zieleni i złota. Trochę kręcili nosem, że na oko będzie jak Koran, ale dali się przekonać. Że Edij Dora wie lepiej. Ona wie wszystko. (...)

– Ale radzę wam, żebyście pisali jak najprościej – mówi Dora – O mnie też. I niedużo. Bo niewiele rozumiecie.

Po godzinie rożek [szamanki – M.B.] pełen jest zieleni.

– Wiem, że cały czas zastanawiacie się, czy jestem chora – Dora czyta w moich myślach. – To, co trzymam w ręku, zebrałam z ciebie. To są twoje złe doświadczenia z podróży, którą właśnie skończyłeś, złe wspomnienia, źli ludzie, niemoc, choroby, wódka, strach, zmęczenie... Oczyszcila cię. I wszystkich ludzi, którzy przeczytają twoją książkę i nie sprawi im to przyjemności. Zobacz, ile się tego zebrało”⁵⁸.

W czas fabuły wytworzonej przez wprowadzoną sytuację – czas, na którym zawisa „gorący soplel zielonego gluta” – wprowadzony zostaje czas pisania, tworzenia tekstu – oto autor ma czas wytłumaczyć się w sprawie okładki i konstrukcji książki, którą czyta w tej chwili czytelnik. Dzięki odwołaniu się do okładki tekst zagarnia część czasoprzestrzeni czytelnika: to, co poza lekturą, czyli fizyczna postać książki – a także pośrednio reakcja czytelnika na skojarzenie tej zieleni z „gorącym soplem zielonego gluta” zostaje wpisane w tekst. Następuje powrót do czasu fabuły, ale to nie koniec zawirowań czasowych – Edij Dora oznajmia, że oczyszcila reportera ze złych doświadczeń podróży, którą właśnie skończył⁵⁹ – pytanie, czy ta uwaga odnosi się do czasu rzeczywistego, czy do czasu pisania⁶⁰, a może do obu jednocześnie – oczyszcila także czytelników,

⁵⁷ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998, s. 18–28.

⁵⁸ J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit., s. 9–10.

⁵⁹ Czy autor skończył właśnie swoją podróż, czy skończył ją opisywać (a więc przeżywać po raz kolejny)?

⁶⁰ Sprawę komplikuje to, że w rzeczywistości książka powstała z wysyłanych przez dziennikarza relacji, publikowanych na bieżąco na stronie internetowej „Gazety Wyborczej” oraz w papierowym dodatku „Duży Format”. Sam proces powstawania wersji książkowej (różniący się w istotnych szczegółach od gazetowej) uwikłany został więc w złożone relacje czasowe.

których dopiero te złe doświadczenia wynikające z lektury czekają. Tym samym tekst znów sięga po czasoprzestrzeń czytającego, to nie tylko odwołanie do czasu odbiorczego, lecz także do przeżyć, jakie odbiór ten wywoła⁶¹.

Zawikłana czasowo kreacja Hugo-Badera zręcznie korzysta ze struktury czasowej wstępu, w którym autor znający już treść książki spotyka się z czytelnikiem, który tej treści nie zna. W istocie Hugo-Bader, dokonując adaptacji wzorca gatunkowego⁶² wstępu i zręcznie manipulując swoją wielopłaszczyznową obecnością w tekście, demonstrowa twórczą wszechobecność: stwarza sobie i czytelnikowi możliwość równoczesnego istnienia w różnych czasoprzestrzeniach.

Wyraźne sygnały tej jedności czasu fabuły, czasu sprawozdawczego (czyli czasu pisania) i czasu lektury umieszczone są również na końcu książki, poprzez rozbudowanie przed chwilą opisanego w tym tekście zabiegu zastosowanego wcześniej w *Białej gorącej*.

Hugo-Bader kreuje wielokrotne zakończenie *Dzienników kołymskich*: obserwujemy paralelne sceny, w których on sam jest jednocześnie bohaterem i tym, który planuje konstrukcję własnych książek. Pierwszym zakończeniem jest fragment *Szamanka Dora – śmierci nie ma*:

„– (...) Nie wolno pytać o śmierć. To grzech. O tym nie wolno nawet myśleć. Szczególnie tobie, bo przed tobą nadzwyczaj dużo roboty, morze pomysłów, zadań... Potem dopiero dusza każdego z nas na jakiś czas wraca na swoje miejsce. Człowiek nie umiera. Umiera tylko jego ciało. Potwierdzę ci coś, o czym wiesz...

– Ostrożnie, Edij. To mogą być ostatnie słowa w mojej książce o strasznej Kołymie.

– Śmierci nie ma”⁶³.

Reporter rozmawia z szamanką, po czym staje się jednocześnie autorem, który ujawnia swój zamysł konstrukcyjny, a informując o nim, wchodzi jednocześnie w czasoprzestrzeń czytelnika, który przecież widzi, że zbliża się koniec jego lektury. Mimo to ten fragment przecież w sensie fizycznym zakończeniem nie jest. A jednak staje się nim w pewnym stopniu poprzez oznajmienie takiej możliwości⁶⁴, wydźwięk tych słów zostaje wzmocniony.

Drugi fragment kończy część zatytułowaną *Archiwistka Sirotinska – zamiast zakończenia*, która jest rozmową z ostatnią wielką miłością Warłama Szałamowa:

„– A ja wydałam wszystko, co napisał w życiu – mówi Irina Pawłowna. – Do ostatniej linijki.

– Korespondencję z żoną też?

– Nie zachowała się. Ona niszczyła jego listy, a jej listy ukradli błatni. Potem je na głos czytali i robili zbiorowe seanse onanistyczne.

⁶¹ Warto zwrócić uwagę, że fragment ten ma strukturę odwróconą. Z jednej strony autor przekonuje nas, że w tej chwili pisze wstęp („Piszę dopiero piąty akapit tej książki”), a z drugiej – my jako czytelnicy jesteśmy z nim, czyli z bohaterem, w czasie podróży, a dokładniej, spotkania z Edij Dorą.

⁶² Określenie M. Wojtak. Zob. eadem, op. cit., s. 268, 269.

⁶³ J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit., s. 313.

⁶⁴ Metatekstowe stwierdzenie „To mogą być ostatnie słowa w mojej książce o strasznej Kołymie” staje się już częścią ramy tekstowej. Zob. M.R. Mayenowa, *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy* [w:] *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*, Wrocław 1974, s. 187–251.

- Nie pozwolę, Irino Pawłowna, żeby to były ostatnie słowa w mojej opowieści o Kołymie.
- On zawsze mówił, że życie bez miłości nie ma sensu”⁶⁵.

Różnica między tym fragmentem a poprzednim jest taka, że w tym przypadku łatwiej można dostrzec sprawczość słów Hugo-Badera jako bohatera reportażu, a zarazem rzeczywistą dwoistość jego roli. Jako autor podejmuje on decyzję, że wypowiedziane przez bohaterkę słowa nie staną się zakończeniem jego książki, co oznajmia jako bohater. W efekcie uzyskuje inne zakończenie rozmowy, ale nie jest ono przecież w pełni od niego zależne (inaczej niż w utworze posługującym się fikcją literacką, gdzie jako autor decydowałby o słowach bohatera).

Po zapoznaniu się z dwoma zacytowanymi przeze mnie scenami czytelnik ma prawo oczekiwać trzeciej, w której znajdzie metatekst oznajmiający: to właśnie są ostatnie słowa w tej książce. Nie tylko niczego takiego w *Dziennikach kołymskich* nie ma, co więcej ostatni fragment – *Ostatni dzień – jeszcze jedno zakończenie* składa się z dwóch historii, z dwóch rozmów z dwojgiem Polaków ocalałych z kołymskich łagrów. A więc zakończenia znów się multiplikują – są *de facto* dwa.

Pierwsza historia – pani Janiny – kończy się tak, że zgadza się ona telefonicznie (wcześniej odmawiała) na przyjęcie od reportera pieniędzy, które ten dostał od Basanskiego, kołymskiego oligarchy. Ostatnie zdanie to wyjaśnienie, na co przeznaczy ona pieniądze: „W jej kościele zbierają datki dla rodziny spod Sandomierza, która w wiosennej powodzi utraciła cały dobytek”⁶⁶.

Druga historia – pana Jana – kończy się opisem jego pracy zawodowej po powrocie do ojczyzny, między innymi jako kierownika restauracji Polonia w Pyskowicach. Ostatnie słowa całej książki brzmią następująco: „Dla Polski zdychałem z głodu na Kołymie – w Polonii karmiłem innych”⁶⁷.

Warto zwrócić uwagę, że wielokrotność zakończeń służy nie tylko podtrzymaniu czasowej jedności między bohaterem, autorem i czytelnikiem, lecz także zwiększeniu spójności książki. Obserwujemy domykanie się kolejnych szkieletów konstrukcyjnych i wątków (I – szkielet konstrukcyjny podróży; jednocześnie dzięki temu zakończeniu szamanka Dora pojawia się na początku i na końcu, co tworzy klamrę kompozycyjną, II – szkielet konstrukcyjny *Opowiadań kołymskich* Warłama Szałamowa, III – wątek podróży śladami polskich zesłańców i powrotu do ojczyzny).

Możliwa jest też inna interpretacja: dzięki wielokrotnemu zakończeniu czytelnik zostaje zaproszony do gry z możliwymi kształtami utworu – skoro podróż, pisanie i czytanie odbywają się w jednej czasoprzestrzeni, to czytelnik może nie tylko utożsamiać się z reporterem-bohaterem, lecz także z reporterem-piszącym i dokonać wyboru finału opowieści.

⁶⁵ J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit., s. 314.

⁶⁶ Ibidem, s. 318.

⁶⁷ Ibidem.

Instancje nadawcze. Gesty antynarratorskie

Opisując oscylację ról reporterskich Jacka Hugo-Badera, postugiwałam się określeniami bohater i autor – w sensie piszącego tekst, którego nazywałam także za Markiem Millerem montażystą. Jednak w komunikacji literackiej wyróżnia się więcej instancji nadawczych. Aleksandra Okopień-Sławińska dla prozy przyjmowała instancje: bohatera, którego egzystencję widziała jako bierną, a istnienie/nieistnienie w świecie rzeczywistym jako obojętne dla tekstu, naczelnego narratora (czasem przecież narratorem staje się bohater) i bytującego na krawędzi świata wewnątrz- i zewnątrztekstowego podmiotu czynności twórczych. Jeżeli mowa o tym ostatnim, to w tekście nie znajdziemy, zdaniem badaczki, dotyczącej go informacji stematyzowanej. Powyżej podmiotu był już tylko autor jako fizyczny człowiek.

Odnotowanie wszystkich powyższych instancji w reporterskich tekstach Hugo-Badera i przyporządkowanie im konkretnych czynności nastrocza niemałych problemów. Autor-bohater, chociaż oczywiście jest kreacją stworzoną na potrzeby tekstu (jego doświadczenia życiowe czy reakcje emocjonalne podlegają redukcji i sfunkcjonalizowaniu), a nie – idealnym odwzorowaniem żyjącego człowieka uprawiającego zawód dziennikarza, dzieli z nim denotację i fakt ten jest dla gatunku reportażu kluczowy. Jednocześnie momentami przejmuje rolę podmiotu czynności twórczych. Takie „uzurpacje” (określenie A. Okopień-Sławińskiej) są znane literaturze, to znaczy w niektórych powieściach dokonuje ich narrator (nie bohater).

To właśnie narrator okazuje się instancją w tekstach Hugo-Badera kłopotliwą. Jego relacja zawsze jest *ex post*. Jak pisał Jacek Maziarski: „Moment narracji musi być późniejszy od wszystkich koordynat czasowych, wyznaczających sytuację sprawozdawczą”⁶⁸. Jeżeli więc dąży się do stworzenia iluzji jednoczesności podróży, pisania i czytania, to narrator staje się *persona non grata*.

Konsekwentna eliminacja narratora w prozie fabularnej, jaką stanowi reportaż, jest – jak sądzę – zadaniem niemożliwym. Jednak w *Dziennikach kołymskich* podjęte zostały próby miejscowej negacji narratora. Pierwsza polega na prezentacji narratora i jego wykluczeniu przez bohatera usurpującego sobie rolę podmiotu czynności twórczych:

„– Dorosłam, skończyłam szkołę, studia, zostałam dziennikarzem, urodziłam dzieci i dopiero mając trzydzieści pięć lat, dowiedziałam się, gdzie przyszłam na świat. W łagrze! W zonie! (...)”

– Jak się tego wszystkiego dowiedziałas? – pytam.

– Listownie. Mieszkaliśmy w Jagodnem, tutaj na Kołymie. Ojciec był drobnym urzędnikiem, matka nauczycielką.

Kiedy Tamarka skończyła szkołę, rodzina przeniosła się na kontynent, do Saratowa nad Wołgą, gdzie dziewczyna skończyła studia. Nie umie tego wyjaśnić, ale coś ciągnęło ją z powrotem na Kołymę, na północ. (...) Tamara w kilka tygodni spakowała manatki, dzieci, rozstała się z mężem i poleciała do Magadanu...

⁶⁸ J. Maziarski, op. cit., s. 176.

– Zaraz. Wolnego – to ja mówię [czyli Hugo-Bader – M.B.]. – To rozdział o tobie. Jakie dzieci? Co za chłop?

– Nie ma o czym mówić – Tamara krzywi bezzębne usta⁶⁹.

Dialog, w którym kobieta opowiada o swoim życiu, przechodzi niepostrzeżenie w relację narratora. Ta relacja zostaje obcesowo przerwana przez bohatera (uzurpując go sobie rolę podmiotu czynności twórczych), który przypomina bohaterce, że to rozdział o niej i powinna podać więcej szczegółów. Ciekawe jest to, że bohater nie przerywa w istocie pierwszoosobowej relacji kobiety, lecz trzecioosobową – narratora. Zwraca się jednak bezpośrednio do bohaterki. W ten sposób pokazuje fikcyjność narratora, zaznacza – trzecia osoba liczby pojedynczej to jedynie forma, wszyscy wiemy, że mówi tak naprawdę Tamara. Narrator jest zbędny. Następuje powrót do formy bezpośredniej, jak jest dialog.

Drugi fragment pokazuje, że narratora można pozbawić podstawowej funkcji, czyli obowiązku wprowadzenia w sytuację – odpowiedzi na pytania: kto?, kiedy?, gdzie? Tak powstałe miejsca niedookreślenia można w dużym stopniu wypełnić informacjami podanymi w dialogu. Te, które pozostają niedookreślone, zapełnia oczywiście czytelnik. I dopiero zburzenie tych założeń ujawnia, że dokonano częściowego usunięcia narratora, a przynajmniej ograniczono jego rolę.

Dzieje się tak w niemal końcowej scenie z *Dzienników kołymskich* – rozmowie reportera z panią Janiną, jedną z dwojga żyjących polskich Kołymian. Scena zbudowana jest tak, aby uwypuklić dialog – zaczyna się bez wstępu, od słów reportera-bohatera, informacji, które definiują sytuację, są wkomponowane w dialog jako rozrzucone wstawki, na przykład:

„– Bo ja, pani Janino, mam kłopot z forsq, którą przywozłem z Rosji, z Kołomy. Dostałem od największego bogacza, co tam poszukuje złota, i chciałbym pani dać.

– A na co mi ona?! – *Pani Janina jest oficerem Armii Krajowej* [podstawowa informacja prezentująca bohaterkę – podkreślenie – M.B.] i nawet zdania ze znakiem zapytania brzmią w jej ustach jak rozkaz. – Nie ma pan komu dać?”⁷⁰.

Inne narratorskie fragmenty też nie są eksponowane. Narrator nie charakteryzuje miejsca ani czasu rozmowy, nie określa też liczby uczestniczących w niej osób. Po prostu naprzemiennie padają repliki reportera i pani Janiny:

„– Dostaliście swój pokój?

– Razem z ojcem.

– Kurde! Nie widzieliście się jedenaście i pół roku i jeszcze wam ojca wmeldowali?!

– A co?! Na schody mieliśmy go wystawić? Pierwsze i jedyne własne mieszkanie dostaliśmy w 1961 roku. Dwa pokoje z kuchnią, jak pan widzi, ale bardzo ustawne. W łodzi stoi szafa, gdzie trzymam garnki, brytfanny, gęsiarki...

– Co to są gęsiarki? – pytam.

– Podłużne półmiski. Większy do indyka, a mniejszy do kaczki.

⁶⁹ J. Hugo-Bader, *Dzienniki...*, op. cit., s. 85.

⁷⁰ Ibidem, s. 316.

– To dlaczego gęsiarka?

– O Boże! Średni jest do gęsi! I niech żona herbaty zrobi.

– Tak jest – żona autora zrywa się z kanapy.

– Czerwony kurek to woda gorąca – pani Janina udziela instrukcji – a niebieska zimna.

W kuchni na ścianie rysunki mojej córki. Wykłada architekturę wnętrz w Toronto. Halo! Widzi pani?!

Jak się pani nazywa?! Imię pani?!

– Agata!⁷¹

Niespodziewanie dla czytelnika słowa pani Janiny uwiadcniają obecność trzeciej osoby, która zaczyna uczestniczyć w dialogu i funkcjonować w świecie tekstu. Jest to zaskakujące, gdyż narrator nie poinformował wcześniej o jej istnieniu. Czytelnik zdążył założyć, że w rozmowie uczestniczą tylko dwie osoby. Podobnie narrator nie podał imienia trzeciej uczestniczki i nie opisał miejsca akcji. Te narratorskie funkcje przejęła apodyktyczna pani Janina.

Pomimo istnienia narratora w tej scenie – ktoś w końcu informuje, że „żona autora zrywa się z kanapy” – jego rola jest czysto techniczna, jego wypowiedzi przypominają didaskalia przypisywane przez Aleksandrę Okopień-Sławińską podmiotowi czynności twórczej. Jednak taki podmiot w tekście sztuki poinformowałby wcześniej czytelnika, kto bierze udział w scenie (w przypadku realizacji teatralnej widzowie po prostu widzieliby, że na scenie są trzy osoby). Hugo-Bader podkreśla, że narrator nie jest oddzielną, wykreowaną postacią z własnym sposobem patrzenia na rzeczywistość, kolejną instancją pośredniczącą w przekazywaniu informacji.

Być może cała budowa *Dzienników kołymskich*, w których fragmenty tytułowych dzienników – Dzień I, Dzień II, ... Dzień XXXVI – przeplatają się z reportażowymi tekstami opowiadającymi o życiu napotkanych przez Hugo-Badera ludzi, miała w zamyśle twórcy przesunąć większą część narracji związanej z informowaniem o kolejnych etapach podróży i wydarzeniach do dzienników. W ten sposób fragmenty reporterskie istniałyby przy absolutnie zminimalizowanej roli narratora. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że wszystkie opisywane przeze mnie wcześniej chwytły, mające utożsamić czas podróży z czasem pisania i czasem lektury, dotyczą części reporterskich. Podobnie jest z oscylacją między bohaterem a autorem, która zresztą nie miałaby podstaw do zaistnienia ani nie byłaby celowa we fragmentach dzienników.

Moja ostrożność w formułowaniu takich wniosków wynika z typowej dla książek Hugo-Badera, a mającej zapewne urozmaicić ich odbiór, niekonsekwencji. Rzeczywiście bywa tak, że cała część narracyjna – historia podróży, spotkanie z kolejnym, interesującym człowiekiem została opisana w dziennikach, a sama rozmowa, historia życia – w rozdziałach reporterskich. Często też sam opis momentu spotkania przeniesiony jest w środek reportażu, który po prostu, bez żadnych wstępów rozpoczyna się dialogiem. Jednak nie w każdym fragmencie reporterskim widać wyraźnie dążenie do ograniczenia narracji.

Warto odnotować, że tytuły rozdziałów reporterskich nie weszły do spisu treści, który uwzględnia podział na trzy części: *Syndrom milczenia*, *Syndrom pola walki*

⁷¹ Ibidem, s. 317.

i *Syndrom towarzysza podróży*, a poza tym jest wykazem zapisów z dziennika. W spisie treści nie znajdziemy informacji o fragmencie *Szamanka Dora – zamiast wstępu*, nie znajdziemy też opisywanych przeze mnie trzech zakończeń. To zastanawiające, zważywszy że zwykle wstęp i zakończenie są tymi miejscami, gdzie formułowane są tezy bądź przestania dotyczące całego utworu. Tak jakby podmiot czynności twórczych, któremu Aleksandra Okopień-Sławińska przypisuje funkcje nadawania tytułów rozdziałów i tworzenia spisu treści, zdecydował o nadrzędności narratorskich, dziennikowych fragmentów. Przeczy temu sam piszący, występujący w ostatnim, wyrażnie metatekstowym akapicie fragmentu *Szamanka Dora – zamiast wstępu*, prawdopodobnie po prostu jako żyjący człowiek, Hugo-Bader, autor książki:

„Na koniec praktyczna rada ode mnie. Wcale nie trzeba tej książki czytać od deski do deski. Żeby odbyć ze mną całą podróż, wystarczy przeczytać tylko *Dziennik*, zatem co drugi, trzeci rozdział. Ale najlepsze, co mnie w niej spotkało – to znaczący ludzie i zawartość rożka z glutami – opisane jest w pozostałych rozdziałach”⁷².

Wyrzeczenie się autorstwa

We wszystkich trzech wspomnianych książkach Hugo-Badera daje się zauważyć wyraźną niechęć do komentarza odautorskiego. Pierwsza – *W rajskiej dolinie wśród zielska* – poprzedzona została wstępem Małgorzaty Szejnert, druga – *Biała gorączka* – wstępem Mariusza Szczygła. W trzeciej Hugo-Bader oddaje niejako wstęp swojej bohaterce – szamance Dorze, która radzi reporterowi, aby pisał prosto, ponieważ nie wszystko rozumie.

W zakończeniach również na próżno szukać autorskich podsumowań, mimo że padają w nich cytaty i zdania przypominające sentencje, a jak wiadomo, ich obecność w ramie tekstowej utworu skłania czytelnika do traktowania ich jako też odnoszących się do całego tekstu⁷³. Dzieje się tak dlatego, że w obu książkach (*W rajskiej dolinie wśród zielska* nie posiada zakończenia wcale) następuje częściowa negacja ich finalnego charakteru. Bohater uzurpujący sobie funkcję podmiotu czynności twórczych zapowiada, że słowa, które za chwilę padną, mają być lub mogą być zakończeniem książki, po czym faktycznie nimi nie są, następują po nich inne słowa, często znacznie bardziej prozaiczne. Tak jest – przypomnijmy sobie – w *Białej gorączce*:

„– (...) ale niech mi pan przeczyta jeszcze coś z tej książki.

– Dobra. Przeczytam fragment, który dam także w mojej książce. Na samym końcu. »Wśród kapitanów przyszłych gwiazdolitów znajdzie się wielu Kolumbów, którzy będą mogli z dumą powiedzieć, że odkryli nowe światy. Ale nie będzie ani jednego Magellana, który mógłby się poszczycić, że opłynął cały Wszechświat. Nieograniczone są ludzkie możliwości, lecz nieograniczony jest także Wszechświat«.

Przeczytałem jeden akapit, a profesor śpi z głową zwieszoną na piersi. Z nosa spada na szlafrok przeźroczysta kapka.

⁷² Ibidem, s. 10.

⁷³ Zob. M.R. Mayenowa, op. cit., s. 251–287. Badaczka pokazuje działanie sentencji zarówno na przykładzie bajki ludowej, jak i XIX-wiecznej powieści (rozważania na temat roli sentencji *Non omnis moriar* w *Lalce* Bolesława Prusa).

– Proszę już iść – szepcze pani Nina. – Strasznie pan męża zmęczył.

– To życie mnie zmęczyło – mówi uczony, nie otwierając oczu⁷⁴.

Bohater, wbrew zapowiedzi, nagle rezygnuje z realizacji swojego zamierzenia, tak jakby wyrzekł się w ostatniej chwili roli, którą sobie przypisał – pozwala, aby życie samo dopisało zakończenie. Dlaczego?

Warto zwrócić uwagę na treść cytowanego fragmentu. W ustach Ginzburga w roku 1957 słowa te dotyczyły diagnozy współczesnej nauki, która weszła w etap szczegółowych badań. Intencją Hugo-Badera, który od początku porównuje siebie z podróżnikami i odkrywcami – od Kowalskiego⁷⁵, przez Kolumba, Amundsen, Livingstone’a, po Nansena⁷⁶, jest najprawdopodobniej zasygnalizowanie, że jego podróż nie pokazuje całej Rosji (czy tym bardziej, całego byłego ZSRR), bo jest to niemożliwe. W momencie, gdy po tych górnolotnie brzmiących słowach zapisuje takie jednostkowe detale jak to, że na szlafrok spadła „przeźroczysta kapka”, być może nie tylko z zadowoleniem szokuje czytelnika, obniżając ton, lecz także sugeruje, dlaczego opis całości jest dla niego niewykonalny.

W tym kontekście potrójne zakończenie *Dzienników kołymskich* można odczytać jako ironiczne potraktowanie oczekiwania na wielkie, podsumowujące słowa. Tak zinterpretowana wypowiedź szamanki – przypomnijmy jej ostatnie słowa: „Śmierci nie ma” – może okazać się, jako zbyt mistyczna, nie do przyjęcia przez część ludzi, słowa Sierotinskiej – „On zawsze mówił, że życie bez miłości nie ma sensu” – zbyt górnolotne, zakończenie krótkiej historii pieniędzy Basanskiego bliskie realiom dnia codziennego (oddanie pieniędzy na ofiary ówczesnej powodzi), a stwierdzenie pana Jana – „Dla Polski zdychałem z głodu na Kołymie – w Polonii karmiłem innych” – zarazem dosadne i żartobliwe.

Można ten zabieg potraktować jako wezwanie do utożsamienia się z twórcą i dokonanie wyboru zakończenia, a można go odczytać jako przyznanie, że *Dzienniki kołymskie*, mimo licznych zabiegów, i tak pozostają różnorodną tematycznie sylwą, której nie można zamknąć jednym, choćby najzręczniejszym zakończeniem. Wydaje mi się to zbieżne z wizją świata autora jako pięknego czy też po prostu bardzo ciekawego śmietnika. Hugo-Bader – reporter potrafiący odnaleźć interesujące dla czytelnika historie w licznych spotkaniach z przypadkowymi ludźmi – wielokrotnie podkreślał, że nie jest „reporterem salonowym, tylko trotuarowym”, zawsze interesowali go ci, którym się nie udało, których świat odrzucił⁷⁷. Stąd dążenie do generalizacji wydaje się sprzeczne z doświadczeniem Hugo-Badera. Jego poszukiwawcza podróż nie ma końca, a książki mogą mieć częściowe pointy, ale nie mogą zawierać tej ostatecznej.

⁷⁴ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka...*, op. cit., s. 390, 391.

⁷⁵ Ibidem, s. 14.

⁷⁶ Ibidem, s. 15.

⁷⁷ Zob. chociażby wywiad zatytułowany *Historia musi mnie sponiewierać*, rozm. I. Gierblińska, E. Hetmanowska, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/843-historia-musi-mnie-sponiewierac.html> [dostęp: 23.08.2015]: „Jestem reporterem trotuarowym. Nie salonowym. Opisuję świat z perspektywy trotuaru. Idę po trotuarze, czasami mi się noga omsknie, wpadnę do rynsztoka, wstanę, otrzępię się i idę dalej. Mnie interesują doły, niziny społeczne. Nie interesuje mnie polityka, chyba że jest to folklor polityczny. Mnie bardziej interesują odrzuceni niż wybrani”.

Dodatkowym elementem gry z autorstwem (a jednocześnie elementem uspołniającym tekst) jest wprowadzenie motywu losu, wyższej konieczności. W *Białej gorączce* czytamy:

„W marcu 1957 roku, być może dziewiątego o godzinie trzynastej, w sobotę, bo w soboty odbywały się cotygodniowe zebrania działu nauki »Komsomolskiej Prawdy«, dwóch reporterów dostało od redaktora naczelnego niezwykle polecenie. (Tego dnia i o tej godzinie na podłodze z pastowanych desek między kuchnią a sypialnią w mieszkaniu mojej babci przy ulicy Warszawskiej 62 w Sochaczewie niespodziewanie przyszedłem na świat)”⁷⁸.

Oczywiście owym „niezwykłym poleceniem” było napisanie Reportażu z XXI wieku. Warto zwrócić uwagę na to, że szczegóły dotyczące daty i godziny zebrania działu nauki moskiewskiego dziennika są domniemaniem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że reporter dopasowuje je do momentu własnych narodzin. Co więcej, wcale nie kryje przed czytelnikiem arbitralności tej daty, a więc i całego zestawienia. To oczywista gra z literackimi motywami przedstawiającymi narodziny jako moment determinujący przyszłość. W *Dziennikach kołymskich* podobną funkcję pełni spotkanie z szamanką Dorą opisane w inicjalnym fragmencie – *Szamanka Dora* – zamiast wstępu, w którym okazuje się, że jakucka „Starsza Siostra” na długo przed napisaniem książki widziała ją gotową. „Zdarzenia nie powstają w myśli autora”, jak przekonuje Kąkolewski. Hugo-Bader zdaje się – w niepozabawiony humoru sposób – sugerować, że to wcale nie musi oznaczać ich przypadkowości⁷⁹. Tak jakby forma książki tylko czekała, aż on najpierw jej doświadczy, a potem – zapisze.

W tym kontekście można uznać, że deklaracja o wyższości fragmentów reporter-skich nad dziennikiem (który co prawda opisuje i porządkuje w głowie czytelnika całą podróż, ale nie prezentuje tego, co najistotniejsze) i występujące zarówno w *Białej gorączce*, jak i *Dziennikach kołymskich* imitacje przypadkowego zakończenia (niezgodnego z wcześniejszymi zapowiedziami wchodzącego w rolę decydenta bohatera) mają wiele wspólnego. Wynikają z chęci przedstawienia autora jako tego, który ostatecznie nie jest w stanie, a może nawet nie chce zapanować konstrukcyjnie nad swoimi tekstami, który świadomie oddaje swoje prerogatywy losowi, pozostając tylko bohaterem, uzurpującym sobie od czasu do czasu na chwilę rolę autora.

W ten sposób Hugo-Bader dopełnia swoją iluzję jedności czasu przeżywania przygód i czasu pisania: pokazuje, że w trakcie pisania – podobnie jak w życiu – nie ma całkowitej kontroli nad wydarzeniami.

⁷⁸ J. Hugo-Bader, *Biała...*, op. cit., s. 13.

⁷⁹ Trudno jest stwierdzić, na ile sam autor wierzy w los i przeznaczenie. W niektórych wypowiedziach i wywiadach zdaje się tę wiarę uzewnętrzniać. Zob. audycja czwórki polskiego radia z cyklu „Pani tomu”: <http://www.polskieradio.pl/10/3954/Artykul/1254395,Jacek-HugoBader-dziennikarstwo-to-moje-przeznaczenie> [dostęp: 25.08.2015].

Summary

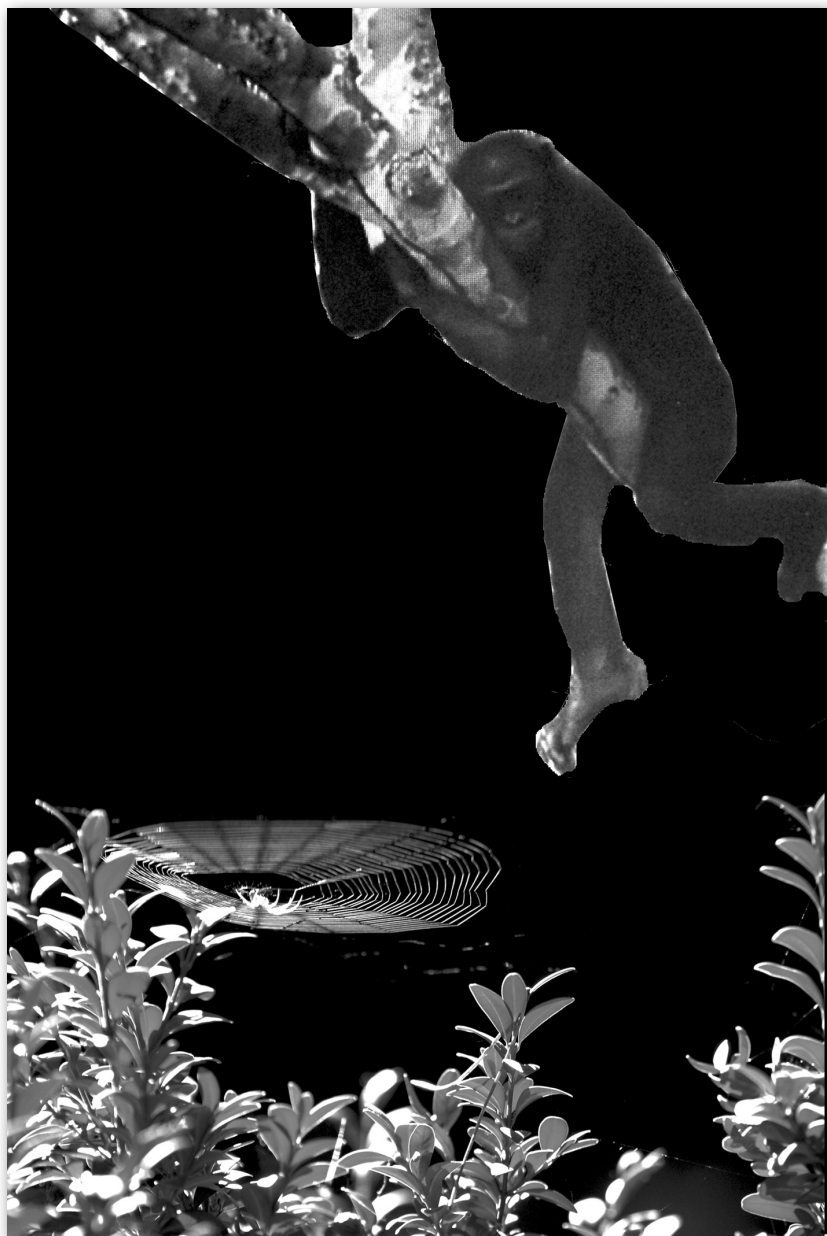
The Hero as Author, the Author as Hero: Jacek Hugo Bader's Game of Authorship

Although the conventions of the reportage limit the author's role in the text, Jacek Hugo Bader, in *Biała gorączka* and *Dzienniki kołymskie*, expands the authorial domain in a non fiction account. Bader continually oscillates between the role of a hero and of the author, striving to create an illusion of the simultaneity of the events and the processes of writing and reading. To this purpose, he uses a variety of techniques, including the attempts to erase the narrator. As a result, the very authorship of his texts becomes questionable.

Keywords: reportaż, gry z autorstwem, Jacek Hugo-Bader, Biała gorączka, Dzienniki kołymskie, sylwiczność, reportage, game of authorship, silva



Izabela Poniatowska, *Fotografia z cyklu Matka kultura*



Izabela Poniatowska, *Fotografia z cyklu Matka kultura*