
Interpretacje

Lęk i odraza literackiego gastrobajtera. Poetyka gonzo w *Dojczlandzie* Andrzeja Stasiuka

Jan Miklas-Frankowski

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 292–310

DOI: 10.18318/td.2019.6.17 | ORCID: 0000-0002-8814-4927

Gdy John Hartsock, autor *Historii amerykańskiego dziennikarstwa literackiego*¹, książki nazywanej kamieniem węgielnym subdyscypliny², w 2009 roku przygotowywał specjalny numer „Literary Journalism Studies” poświęcony reportażowi *gonzo*, wpłynęły do niego trzy teksty o europejskich korespondencjach spuścizny Huntera S. Thompsona: artykuł o niemieckim periodyku „Tempo”, rozprawa o szalonej gonzo-dekadzie lat 80. w dziennikarstwie fińskim i fragment tekstu holenderskiego pisarza Arnona Grunberga, który jako korespondent wojenny opisywał absurdy holenderskiej operacji wojskowej w Afganistanie³. Dla Hartsocka był to niekwestionowany dowód na zainfekowanie Europy wirusem gonzo, a dla Roberta Alexandra i Christyny Isager inspiracja do szer-

Jan Miklas-Frankowski – dr, adiunkt w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa UG, jego zainteresowania badawcze obejmują współczesny reportaż literacki oraz ezoteryzm w twórczości Czesława Miłosza. Publikował m.in. w „Ruchu Literackim” i „Estetyce i Krytyce”. Członek International Association for Literary Journalism Studies. Kontakt: jan.miklas@ug.edu.pl

1 J. Hartsock *A history of American literary journalism. The emergence of a modern narrative form*, University of Massachusetts, Amherst 2000.

2 R. Alexander *Introduction*, w: *Fear and Loathing Worldwide. Gonzo journalism Beyond H. Thompson*, ed. by R. Alexander, Ch. Isager Bloomsbury, New York 2018, s. 1.

3 Zob. „Literary Journalism Studies”. The journal of the International Association for Literary Journalism Studies 2010 Vol. 2, No. 1.

szej diagnozy tej infekcji. Efektem ich wieloletniej pracy jest monografia *Fear and Loathing Worldwide. Gonzo journalism Beyond H. Thompson*⁴. Składa się na nią szesnaście rozdziałów omawiających związki twórczości Huntera S. Thompsona z przykładami dziennikarstwa literackiego⁵ z dwunastu krajów i pięciu kontynentów⁶. Mimo że gonzo do niedawna kojarzone było głównie ze Stanami Zjednoczonymi, gdzie wpływ zarówno twórczości Thompsona, jak i jego społecznych i politycznych diagnoz był znaczny, to powyższa monografia dowodzi, że „gonzo jest międzynarodowym fenomenem”⁷.

W niektórych przypadkach inspiracja pierwowzorem jest wyraźna, nawet wyrażona wprost (to casus m.in. Ziemowita Szczerka). Inni zachowują „pozory niewinności”⁸ i nie przyznają się do wpływów ich amerykańskiego odpowiednika⁹. Natomiast część autorów, których teksty są analizowane, w ogóle nie zetknęła się z twórczością Thompsona. Ich utwory są częścią szerszego międzynarodowego, międzykontynentalnego nurtu, którego przedstawiciele swobodnie łączą elementy fikcji z faktami i intencjonalnie nakładali na opisywaną rzeczywistość subiektywny filtr. Z czternastu zamieszczonych w monografii analiz wyłania się uniwersalny dziennikarsko-literacki model sprzeciwu wobec uświęcanych konwencji¹⁰ i dyktatu „obiektywnego opisu rzeczywistości przyjęte[go] powszechnie w tradycyjnym dziennikarstwie informacyjnym”¹¹. W rezultacie pojawiło się „dzikie dziennikarstwo noszące w sobie mutację genu gonzo”¹². W niektórych przypadkach wyprzedza ono

4 *Fear and Loathing Worldwide...*

5 Dziennikarstwo literackie (*literary journalism*) to termin używany głównie w Ameryce Północnej na określenie hybrydycznego rodzaju literackiego, który łączy dziennikarskie metody zbierania faktów z narracyjnymi technikami właściwymi literackiej fikcji. Polski reportaż, a zwłaszcza reportaż literacki, w badaniach północnoamerykańskich jest określany jako *literary journalism*.

6 R. Alexander *Introduction*, w: *Fear and Loathing Worldwide...*, s. 2.

7 Tamże, s. 2.

8 Tamże, s. 3.

9 Tamże, s. 3.

10 J. Hartsock *Note from an editor: Has Europa gone... gonzo?*, „Literary Journalism Studies” 2010 2 (1), s. 6.

11 T. Eberwein *Diffusion of inimitable: Helge Timmerberg and the advent of German gonzo*, w: *Fear and Loathing Worldwide...*, s. 43.

12 R. Alexander *Introduction*, w: *Fear and Loathing Worldwide...*, s. 3. Por. R. Nycz *Sylwy współczesne, Problem konstrukcji tekstu*, PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 23.

twórczość Thompsona, w innych zaś rozwija się równolegle, ale niezależnie, bez bezpośredniej inspiracji¹³.

John Hartsock, szukając w 2010 roku źródeł tego fenomenu, przywołuje z historii dziennikarstwa Neda Warda, a z historii literatury najpierw Victora Hugo, Iwana Turgieniewa, Laurence Sterne'a, by cofnąć się do Rabelais'go, średniowiecznych *Carmina Burana* i antycznych mitów¹⁴. Trzy lata później do podobnych wniosków dochodzą redaktorzy monograficznego numeru „Ha-artu” o gonzo¹⁵, zauważając: „że choć gonzo powstało w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, a niedoścignionym wzorem do naśladowania pozostaje Hunter S. Thompson”¹⁶, to miało „europejskich przodków i nie sposób nie odnieść wrażenia, że Amerykanie co najwyżej nadali mu nazwę. A potem wróciło do Europy i w najróżniejszy sposób zderzyło się z lokalnymi tradycjami dziennikarskimi”¹⁷. Jako przykłady „archeologii gonzo” przytaczają *Opisywanie świata* Marko Polo, *The London Spy* Neda Warda, listy markiza de Custon i *The Oregon Trail* Francisa Parkmana, a z tekstów późniejszych także teksty Karla Emila Frunzosa, Alberta Londresa i Djuny Barnes.

Można zgodzić się lub nie z ich wyborem. Ale z pewnością gonzo należy usytuować w szerszej tradycji zarówno literackiej, jak i dziennikarskiej. John Hartsock, podsumowując swą historyczno-genologiczną próbę, konstatuje, że: „gonzo w rzeczywistości jest częścią większej całości, sprzeciwiającej się obłudzie, biurokracji, wygodzie ustrukturyzowanego (czytaj restrykcyjnego) społecznego kodu, kumulującej irracjonalność i absurd w skrzypiących łączeniach, aż do ich wybuchu, w tym co Michał Bachtin nazywał karnawałem groteski”¹⁸.

Wśród wielu prób opisanie i zdefiniowanie gonzo jedną z najczęściej cytowanych jest definicja Barbie Zelizer i Stuarta Allana, którzy wychodzą od stwierdzenia, że „gonzo korzysta z technik fikcjonalnych, by opisywać

13 R. Alexander *Introduction*, w: *Fear and Loathing Worldwide...*, s. 3.

14 J. Hartsock *Note from an editor*, s. 7.

15 „Ha!art. Postdyscyplinarny magazyn o kulturze współczesnej” 2013 nr 1 (41).

16 J. Binczycki, A. Małecka, K. Puto *Wstęp Gonzo boznaza*, „Ha!art” 2013 nr 41, wydanie elektroniczne s. 7.

17 Tamże, s. 7.

18 J. Hartsock *Note from an editor*, s. 7.

sytuacje niefikcyjne”¹⁹ (które *notabene* jest skondensowanym określeniem nurtu *literary journalism*), i następnie doprecyzowują:

nadrzędną rolę w dziennikarstwie gonzo stanowi subiektywne, bezpośrednie doświadczanie wydarzeń i tematów, Próba odtworzenia tych bezpośrednich odczuć następuje w angażującym czytelnika literackim stylu, który charakteryzuje się takimi środkami, jak rozszerzona („extended”). pierwszoosobowa narracja, hiperbola, przesada, wulgaryzmy, a także satyra. Dziennikarstwo gonzo często przedkłada uczestnictwo nad obserwację, a formę nad treść. Pełnoprawnymi częściami reportażu mogą być także surowe transkrypcje, urywki dialogów czy niedokończone notatki.²⁰

W Polsce pierwszym artykułem naukowym, w którym odnoszono się do gonzo, była próba usystematyzowania zjawiska poczyniona przez Zbigniewa Bauera w 2011 roku²¹. Jednak spis podanych przez niego cech i kryteriów wydaje się arbitralny i opisowy, a przede wszystkim charakteryzuje tylko Thompsonowskie gonzo. Ponadto, konkludując swoje rozważania, Bauer pozostawia pytanie – czy gonzo jest stylem czy podgatunkiem – otwarte.

Szerszy zakres zjawiska zawiera definicja zaproponowana przez redaktorów wspomnianego wyżej monograficznego numeru „Ha-artu” poświęconego gonzo. Przygotowując numer, siłą rzeczy musieli oni przestudiować, a czasem także przetłumaczyć, znaczną liczbę tekstów, a starając się dokonać reprezentatywnego wyboru zjawiska, również wyselekcjonować jego charakterystyczne i konstytutywne kryteria. W efekcie ich zdaniem: „gonzo jest [...] stylem subiektywnego zapisu realnych wydarzeń, balansowaniem na granicy relacji faktograficznej oraz osobistej impresji²²”. Redaktorzy „Ha-artu” podkreślają jego kontrkulturowy kontekst społeczny, „eksponowanie ja odautorskiego i subiektywny wymiar opisywanych wydarzeń”, łamanie formatów i konwencji dziennikarskich, kolokwialny, niepoprawny politycznie język,

19 B. Zelizer, S. Allan *Keywords in News and Journalism Studies*, Open University Press, Maidenhead 2010, s. 51.

20 Tamże, s. 51.

21 Z. Bauer *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, w: *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa 2011, s. 81-93.

22 J. Bińczycki, A. Małecka, K. Puto *Wstęp*, s. 8.

a także inspiracje psychodelikami lub „niecodziennymi doświadczeniami duchowymi”²³.

Z kolei Katarzyna Frukacz powołuje się na definicję gonzo autorstwa Jasona Mossera, (*notabene* uważającego, wraz z częścią krytyków, że nie ma gonzo poza Thompsonem), który wyjaśnia, że jest to „forma subiektywnego, uczestniczącego literackiego dziennikarstwa, które sytuuje narratora w centrum opowieści”²⁴. Jego „poetykę [...] określa brulionowa konstrukcja i emocjonalne zaangażowanie autora, kreującego przestrzeń zdeformowaną pod wpływem środków odurzających i prowokacyjnie kontestującego zastaną rzeczywistość społeczną”²⁵.

Także Izabela Adamczewska, dla której „gonzo journalism” to „styl i technika narracyjna”, podkreśla jej subiektywizm i nadrzędną czy wręcz kreacyjną rolę autora. W syntetycznej definicji przygotowanej dla *Materiałów do słownika rodzajów literackich*, wyjaśniwszy pochodzenie terminu²⁶ i związku gonzo z Thompsonem, określa, że gonzo journalism charakteryzuje się: „skrajnym subiektywizmem, luźnym podejściem do faktów i językową hiperbolą. Najważniejszym bohaterem tekstu gonzo jest jego autor, który nie próbuje ukrywać się za wydarzeniami, aktywnie w nich uczestnicząc lub wręcz je wywołując”²⁷. Kolejnymi konstytutywnymi cechami gonzo są dla Adamczewskiej „podkreślanie literackiego charakteru tekstu, zarówno w zakresie stylu, jak i wprowadzania elementów fikcji” oraz jego heterogeniczność²⁸, a także, co istotne dla dalszych rozważań, jej zdaniem „gonzo traktować można jako wariant zarówno literatury non-fiction, jak i fiction”²⁹.

23 Tamże, s. 8.

24 J. Mosser *What's Gonzo about Gonzo Journalism?*, „Literary Journalism Studies” 2012 No. 4 (1), s. 88. Cyt. za: K. Frukacz *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku. Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka Postricptum Polonistycznego” 2015 nr 5, s. 57.

25 Tamże, s. 57.

26 „Hiszp. ganso – dosł. ‘gęś’; ,prostak, nieuk, głupiec, człowiek niechlujny’, wł. gonzo – ‘wariat, szaleniec’”.

27 I. Adamczewska *Materiały do słownika rodzajów literackich – Gonzo journalism*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014 nr 57 (113), z. 1, s. 342.

28 „Teksty gonzo cechuje heterogeniczność; w narrację włączane są notatki, fragmenty artykułów z prasy, listów i tekstów literackich, transkrypcje nagranych wywiadów, podane słowo w słowo rozmowy telefoniczne”, I. Adamczewska *Materiały do słownika...*, s. 342.

29 I. Adamczewska *Materiały do słownika...*, s. 342.

Nie sposób przecenić znaczenia wydanej w 2013 roku (to nieprzypadkowo również data publikacji książki Ziemowita Szczereka *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*³⁰) monografii „Ha!artu” dla raczkującej polskiej gonzologii. Wspomniany numer nie tylko zawiera antologię tekstów gonzo oraz analizy stanowiące teoretyczną i historycznoliteracką refleksję nad subgatunkiem, ale także fragmenty tekstów Ziemowita Szczereka: oprócz *Przyjdzie Mordor*, jego książkowy debiut – *Paczkę radomskich*³¹ i wywiad, prowadzony przez jednego z redaktorów „Ha!artu” Jana Bińczyckiego. Co chyba jednak najważniejsze, w numerze po raz pierwszy ukazał się po polsku, w tłumaczeniu Szczereka właśnie, reportaż Huntera S. Thompsona, od którego wszystko się zaczęło, czyli *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*³². Numer był też pierwszą próbą powiązania twórczości Szczereka z Hunterem S. Thompsonem. Jan Bińczycki w wywiadzie ze Szczerekiem afirmująco stwierdza „Rozliczasz się ze swojego stosunku do gonzo, dystansujesz od niego. A zarazem jesteś w Polsce jego prekursorem. Twój reportaż spełnia wszystkie warunki gonzo”³³.

Wszystkie późniejsze artykuły naukowe o gonzo przywołują twórczość Szczereka w kontekście gonzo lub poetykę gonzo w kontekście Szczereka. Katarzyna Frukacz uważa, że jest on „autorem pierwszego w Polsce utworu typu gonzo”³⁴. Podobnie Mateusz Zimnoch twierdzi, że „Szczerek jest pierwszym polskim dziennikarzem, który wydaje się być pod bezpośrednim wpływem Thompsona i który chce być identyfikowany z gonzo”³⁵. Według Adamczewskiej zaś Szczerek „zainspirowany *Lękiem i odrazą w Las Vegas* [...] Thompsona odwołuje się [...] do tradycji dziennikarstwa gonzo”³⁶. Katarzyna Frukacz, śledząc związki między amerykańskim New Journalism a polskim reportażem

30 Z. Szczerek *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

31 M. Kępa, Z. Szczerek *Paczka radomskich*, Wydawnictwo Paczka radomskich, Radom 2010.

32 H.S. Thompson *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!art” 2013 nr 41, wydanie elektroniczne, s. 30-50.

33 Z. Szczerek *Granice to tylko layout*, rozm. przez J. Bińczycki, „Ha!art” 2013 nr 41, wyd. elektr., s. 149.

34 K. Frukacz *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku...*, s. 57.

35 M. Zimnoch *Cultural insight by way of distortion: Ziemowit Szczerek's introduction and immediate deconstruction of Gonzo in Poland*, w: *Fear and Loathing Worldwide...*, s. 274.

36 I. Adamczewska *Materiały do słownika rodzajów literackich...*, s. 187. Thompsona i Szczereka porównuje również E. Żyrek-Horodyska (*Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczereka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*, „Konteksty Kultury” 2017 nr 14, z. 2, s. 217-232).

literackim, wskazała na elementy gonzo także w reportażach Ryszarda Kapuścińskiego i Jacka Hugo-Badera³⁷. Sam Szczerek nazywa twórczość autora *Białej gorączki* „trochę gonzoidalną”³⁸. Również Adamczewska³⁹ i Szczygieł⁴⁰ traktują reportaże Hugo-Badera jako bliskie poetyki gonzo. Zimnoch dodaje do tego grona także Maxa Cegielskiego⁴¹.

Jednak, mimo przykładów innych autorów, w polskiej refleksji krytyczno-literackiej powszechnie łączy się gonzo i Huntera S. Thompsona z Ziemowitem Szczerkiem. Szczerek jest faktycznie pierwszym autorem, który wprost przyznaje się w Polsce do inspiracji Thompsonem. Należy jednak podkreślić, że liczne próby ukazania związków między twórczością obu autorów zostały także sprowokowane przez samego autora *Przyjdzie Mordor i nas zje*, który parokrotnie w tekście nawiązuje do postaci i twórczości Thompsona, a jego książka była promowana jako „pierwszy polski reportaż gonzo”⁴².

Mój artykuł będzie natomiast próbą wskazania, że cechy poetyki gonzo posiada także część twórczości autora, który nie był wzmiankowany w powyższych studiach ani sam też nie powoływał się na Thompsonowskie inspiracje. Chociaż Andrzej Stasiuk, bo o nim mowa, jest jednym z najbardziej uznanych polskich prozaików i najczęściej nagradzanych i tłumaczonych pisarzy polskich, to jego związki z gonzo, kojarzonym wszak głównie z reportażem i dziennikarstwem, nie zostały zauważone prawdopodobnie właśnie dlatego, że jego twórczość jest odbierana bardziej jako beletrystyczna i fikcyjna niż niefikcyjna czy dziennikarska (mimo że Stasiuk jest niezłym felietonistą i autorem krótkich form literackich-dziennikarskich, o czym świadczy choćby wybór tekstów zebranych w *Kronikach beskidzkich i światowych*⁴³).

Zatem mimo że w twórczości Stasiuka nie znajdziemy bezpośrednich nawiązań do twórczości Thompsona (nie wiadomo nawet, czy Stasiuk go

37 K. Frukacz *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo...*, s. 56-57.

38 Z. Szczerek *Granice to tylko layout...*, s. 149.

39 I. Adamczewska *Wariacje na temat pewnego paktu: o dziennikarstwie 'gonzo'*, „Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014 nr 3, s. 190-192.

40 M. Szczygieł *Gdybym miał opisać JA reportera stylu gonzo, to bym napisał: „JA samo sobie robi laskę”*, Książki. Magazyn do czytania 2017 nr 3/27, <http://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,22322875,gdybym-mial-opisac-ja-reportera-stylu-gonzo-tobym-napisal.html>, (1.03.2019).

41 M. Zimnoch *Cultural insight by way of distortion...*, s. 274.

42 I. Adamczewska *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 191.

43 A. Stasiuk *Kroniki beskidzkie i światowe*, Czarne, Wołowiec 2018.

czytał), można wstępnie przyjąć, że jego twórczość, od samego początku czerpiąca z wątków autobiograficznych, ewoluuje w stronę autorskiego modelu niefikcjonalnej powieści drogi, mającej wiele cech charakterystycznych dla poetyki gonzo (celowa lub bezcelowa podróż, wędrówka czy włóczęga to zresztą ważny element tekstów gonzo⁴⁴). Koincydencja ta jest zresztą tym ciekawsza, że model prozy Stasiuka zbliżył się do modelu Thompsona, niezależnie i niebezpośrednio, i tym wypadku należałoby przypomnieć, że zgodnie z ustaleniami wielu badaczy poetyka gonzo nie jest związana tylko z jednym autorem, krajem czy kontynentem, ale stanowi część uniwersalnego, interkontynentalnego nurtu, pojawiającego się, jak twierdzą Harstock czy autorzy monografii *Fear and Loathing Worldwide...*, w różnych epokach i miejscach, samorodnie jako próba odczytania „znaków czasu” czy jako reakcja na ograniczenie istniejących form zarówno dziennikarskich, jak i literackich. Jak będę się starał poniżej przekonać, *Dojczland* Stasiuka, a prawdopodobnie, także większa część jego późnej twórczości, spełnia większość, jeżeli nie wszystkie kryteria, przypisywane poetyce gonzo.

Stasiuk zresztą, chociaż często próbuje grać figurą „pisarza-naturzszczyka”⁴⁵, jest świadomy zarówno pułapki absolutyzacji pamięci, jak i symulakrycznego charakteru postrzeganej rzeczywistości. W jednym z wywiadów wyznaje: „Nie ma innej biografii poza autobiografią. Z niej budujesz fikcyjne światy, jakieś odpadki, zawsze się do niej jakoś odnosisz. [...] Mnie się już pierdola w tej chwili fakty z fikcją, czasami nie wiem czy to wymyśliłem, czy przeżyłem [...]”⁴⁶.

I chociaż można przyjąć, że *Dojczland* jest subiektywną relacją z wielu podróży po niemieckojęzycznych krajach, która z genologicznego założenia wykorzystuje weryfikowalną referencjalnie topograficzną tkanę faktograficzną, to na początkowych stronach książki, gdy nie może sobie przypomnieć miejsca zdarzeń, Stasiuk zamieszcza szczere wyznanie: „Wielu rzeczy nie pamiętam i muszę je wymyślać od nowa”⁴⁷, by dalej zamieścić następującą syntezę: „Dwieście szesnaście niemieckich miast i wsi, a jeszcze Austria i niemieckojęzyczna część Szwajcarii... Tak więc pomyłki nie są wykluczone

44 J. Bińczycki, A. Małecka, K. Puto *Wstęp*, s. 8.

45 A. Stasiuk *Filozofia nicości do mnie nie przemawia*, w: J. Borowczyk, M. Larek *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Stowarzyszenie Czas Kultury, Poznań 2008, s. 166.

46 Tamże, s. 165-166.

47 A. Stasiuk *Dojczland*, Czarne, Wołowiec 2007, s. 11. Kolejne cytaty z tego wydania oznaczono literą D, liczba po przecinku oznacza stronę.

i niewykluczone, że z samych pomyłek składa się ta opowieść” (D,61). Powyższe frazy podminowują referencjalność świata przedstawionego *Dojczlandu* i wiarygodność jego narratora, potwierdzając jego płynność i symulakryczność, przemieszanie faktów i fikcji czy też ich równoprawny status.

Heterogeniczność jest być może najbardziej problematycznym w *Dojczlandzie* kryterium gonzo, ale nie jest też jego cechą nieodzowną (podobnie homogeniczny formalnie jest *Lęk i odraza w Las Vegas*). *Dojczland* jest homogeniczny stylowo i fabularnie, jest wręcz jednostajny kompozycyjnie w swojej nawracającej wielowątkowości i autorskiej rezygnacji z wydzielenia rozdziałów i podrozdziałów. Poszczególne fragmenty *Dojczlandu* sprawiają wrażenie luźno powiązanych notatek i fragmentów z subiektywnego dziennika podróży ułożonych w autorskim, nieustrukturyzowanym porządku. Struktura fabularna *Dojczlandu* jest nielinearna, wielowątkowa, pełna dygresji, retardacji i inwersji. Obrazy, wspomnienia i refleksje nie są ułożone ani w porządku chronologicznym, ani topograficznym. Linearny czas w *Dojczlandzie* nie ma bowiem znaczenia (to charakterystyczne dla całej twórczości Stasiuka unieważnianie czasu, który kwantyfikowany jest tylko biologią⁴⁸, natomiast historia „się zanegowała”⁴⁹), *Dojczland* pisany jest zresztą, jak większość tekstów Stasiuka, w czasie przeszłym, który według autora „już nie istnieje”⁵⁰.

O ile przyjmujemy wstępnie, że istotną rolę w kreowaniu subiektywnej wizji *Dojczlandu* po części „zdeformowaną pod wpływem środków odurzających”⁵¹ pełnią także „niecodzienne doświadczenia duchowe”⁵², uznając za takie choćby te, których Stasiuk doświadcza na kacu czy podczas rzucania palenia, a także mniej i bardziej poważne epifanie różnej proweniencji, to okaże się, że *Dojczland* spełnia wszystkie lub większość kryteriów charakteryzujących poetykę gonzo przywoływanych w cytowanych wyżej, nie do końca spójnych wszak i z natury arbitralnych definicjach.

Bohaterowie Thompsona równie często sięgają po narkotyki jak po alkohol, zazwyczaj je łącząc. W *Dojczlandzie* czynnikiem, który wprowadza narratora w stan odurzenia i dystansu poznawczego, jest wyłącznie alkohol. Stasiuk deklaruje, że jest on wręcz niezbędny do przetrwania w Niemczech. Wszak „do

48 A. Stasiuk *Filozofia nicości...*, s. 172-173.

49 Tamże, s. 177.

50 Tamże, s. 172.

51 J. Bińczycki, A. Małecka, K. Puto *Wstęp*, s. 8.

52 Tamże, s. 8.

Niemiec nie można pojechać bezkarnie” (D, 17) i „na trzeźwo” (D, 27). Obok „w sercu odciśniętego obrazu rumuńskiego stepu” (D, 9) to alkohol stanowi nieodzowny element podróży i autorskiej kreacji W quasi-poradnikowym, a raczej pseudoporadnikowym, fragmencie Stasiuk radzi, że w przetrwaniu podróży po Niemczech pomaga właśnie melancholia, nostalgia i „alkohol w rozsądnych dawkach” (D, 38). Podkreślanie roli alkoholu w podróżowaniu jest w *Dojczlandzie* świadome i konsekwentne, o czym świadczy choćby poniższa topograficzna summa:

Zazwyczaj piję. Byłem pijany w wielu niemieckich miastach i w niemieckich wsiach. Byłem pijany w Berlinie, w Hamburgu, w Monachium, w Frankfurcie nad Menem, w Dreźnie, w Lipsku, w Norymberdze, w Kolonii, w Bonn, w Aachen, w Dusseldorfie, w Heidelbergu, w Koblencku, w Moguncji, w Bremie oraz w Wilhelmshaven albo Bremerhaven, w Kassel i w Getyndze – żeby wyliczyć tylko większe miasta. Trzeźwy byłem w Hanowerze, w Magdeburgu i prawdopodobnie w Darmstadt. Nie mogę sobie przypomnieć, gdzie pijany byłem najbardziej. Prawdopodobnie w Berlinie albo w Hamburgu. (D 26-27)

Enumeracja, która powinna wzmacniać wiarygodność autora, tu przynosi skutek odwrotny. *Dojczland* jest relacją z podróży, ale *à rebours*, bo trudno czytać powyższe wyliczenie inaczej niż jako prowokacyjną grę z czytelnikiem.

Powyższe fragmenty obrazują, jak problematyczna jest kategoria narratora *Dojczlandu* i jej relacji do autora tekstu. Oczywiście to spisujący swoje subiektywne obserwacje, odczucia, sądy, niestanie porównujący Niemcy do Bałkanów autor/narrator jest głównym punktem odniesienia całego tekstu, porządkującym strukturę utworu. Zarazem narrator *Dojczlandu* jest postacią osłabioną licznymi sygnałami dystansu i ironii. Powyżej przywołując tę figurę, używam zamiennie odniesień: Stasiuk i narrator, mając świadomość płynności obu tych sformułowań i dwoistości kategorii. Ryszard Nycz określa ten rodzaj tekstowej podmiotowości jako dychotomiczny podmiot sylleptyczny. Według niego: „Ja sylleptyczne [...] 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-powieściowe”⁵³. Jednym ze znamienitych wyznaczników sylleptycznej

53 R. Nycz *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2 (26), s. 56.

koncepcji podmiotowości jest „tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, [...] śmiałe wkrócenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”⁵⁴. Dwoistości tej jest Stasiuk świadomy, zastanawiając się w wywiadach: czy sam nie „staje się fikcyjną postacią”⁵⁵. Powoduje to nie tylko, również na poziomie narracji, tak charakterystyczne dla gonzo wymieszanie elementów fikcyjnych i niefikcyjnych, ale dychotomiczność ta jest też źródłem wprowadzania różnorodnych indeksów ironicznych, zarówno dystansujących autora od narratora, jak i zmniejszających jego wiarygodność.

Narrator *Dojczlandu* jest bowiem nie tylko notorycznie pod wpływem alkoholu, nie tylko podkreśla co chwilę zarobkowy cel swoich podróży i zaznacza, że jest tu tylko z konieczności i tylko fizycznie, bo mentalnie przebywa pod Belgradem, w Rumunii czy na Wołoszczyźnie, ale co rusz wysyła czytelnikowi sygnały, że nie powinien go traktować poważnie (przynajmniej nie zawsze) i nie należy go za bardzo utożsamiać z autorem.

Sygnały ironicznie pojawiają się także we fragmentach przesyconych cechami stylu charakterystycznymi dla gonzo: przerysowaniem, groteską i hiperbolą. W *Dojczlandzie* występują one zazwyczaj w formie dygresji, często o znamionach gawędziarskich. Fragmenty te z jednej strony wzmacniają wiarygodność narratora jako efekownego gawędziarza kreującego i koloryzującego opowiadaną historię, z drugiej przerysowania są tak wyraźne, że osłabiona po raz kolejny zostaje w nich, niezwykle istotna w tekstach niefikcyjnych wiarygodność referencjalna⁵⁶, na której jednak autorowi *Dojczlandu* zazwyczaj nie zależy. Jednym z przykładów tej strategii jest scena liczenia pieniędzy w hotelowym pokoju („Jest jedenasta albo dwunasta w nocy, włączam jakiś elegancki kanał, na przykład talk-show z transwestytami albo wrestling, popijam sobie jima beama i po prostu liczę forszę. Oddzielnie dwusetki, oddzielnie setki, oddzielnie pięćdziesiątki i tak dalej. Tylko w ten sposób można ukończyć niemiecką samotność [...]”; D, 62-63.). Jednak jednym z najbardziej wyrazistych przykładów dygresyjnego hiperbolizowania przechodzącego w groteskę, obok relacji z pierwszej wizyty Stasiuka w Lipsku czy wymyślonego obrazu objazdowej podróży z wieczorami autorskimi po Rosji, kiedy to czytelnik jest pod wrażeniem sugestywności przerysowania

54 Tamże, s. 22.

55 A. Stasiuk *Filozofia nicości...*, s. 165.

56 Zob. Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975 nr 5 (23), s. 36-43.

jednocześnie, nie wierząc w nie, jest więczące próbę motoryzacyjnej egzogezy mieszkańców Niemiec wspomnienie:

Mój kolega Niemiec posiada stary zardzewiały francuski samochód, ponieważ taki ma kaprys. Mieszka w porządnej dzielnicy, sam jest dość porządny, ale żaden z porządnym sąsiadów mu się nie kłania. On, jako posiadacz francuskiego auta z wgniecionymi drzwiami, musi uklonić się pierwszy. Wtedy ewentualnie się odkłaniają. Ale też nie zawsze. Dorastające dzieci mojego kolegi proszą go na kolanach, żeby nie przyjeżdżał po nie do szkoły tą trupiarnią. „Tato, przecież nie jesteśmy Turkami ani Polakami”, tak go błagają, klękają i składają dłonie. (D 40,41)

Zarówno *Dojczland* Stasiuka, jak i reporterski debiut Szczerka pod jednym względem różni się od Thompsonowskiego pierwowzoru. Twórcy gonzo towarzyszyło przekonanie, że obnażając uludę amerykańskiego snu, obnaża równocześnie głęboki kryzys Ameryki lat 70., że przebijając fasadę tworzoną przez mass media, dociera do gorzkiej prawdy o amerykańskim społeczeństwie. Natomiast głównym celem Stasiuka ani Szczerka nie jest docieranie do „obiektywnej” prawdy o kraju, po którym podróżowali. Adamczewska zauważa, że „książka Szczerka jest nie tyle diagnozą współczesnej Ukrainy, ile refleksją na temat Polaków, ich stosunku do «ukraińskości» oraz słowiańszczyzny [...]”⁵⁷. Podobnie Zimnoch twierdzi, że Szczerka w *Mordorze* szuka pośrednio prawdy o narodowym charakterze Polaków w stereotypach, które są kulturowym soczewkami skupiającymi społeczne „lęki, nadzieje, marzenia i urazy”⁵⁸. Obie książki zatem nie koncentrują się na odwiedzanych krajach, ale na narodowych stereotypach i autorskich idiosynkrazjach, przy czym autorska perspektywa i subiektywistyczny filtr pełnią bardziej dominującą rolę w *Dojczlandzie*. O ile Szczerka dopuszcza w swoim reportażu do głosu studentki polonistyki czy chwilowych kompanów podróży, to w *Dojczlandzie* zapisy prowadzonych dialogów czy innych niż autorskie wypowiedzi, o ile w ogóle pojawiają się, zostają zinstrumentalizowane w dominującej autorskiej narracji.

Dojczland Stasiuka różni się też zarówno od Thompsonowskiego gonzo, jak i od „łże-reportaży” Szczerka czymś, co nazwałbym podłożem metafizycznym.

57 I. Adamczewska *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 189.

58 M. Zimnoch *Cultural insight by way of distortion...*, s. 279.

Autor *Dukli* przyznaje się bowiem do „akościelnej”⁵⁹ religijności i do „prawie codziennej”⁶⁰ modlitwy, choć sacrum to dla niego „ciemność”⁶¹ i pojawiające się rzadko „okruchy jakiegoś dalekiego blasku”⁶². Podobnie niepewna i nieuchwytna jest podszewka metafizyczna *Dojczlandu* widoczna w charakterystycznych dla Stasiuka opisach przestrzeni i pejzaży, które stanowią w moim odczuciu rejestry poważne, bliskie autorowi. Stasiuk nie porzuca w Niemczech nurtujących go historiozoficznych i eschatologicznych rozważań. A pod fasadą żonglerki stereotypami, efektownych skojarzeń, pod zapisem doświadczeń gastarbajtera ze Wschodu wrzuconego w obcy zachodni świat kryje się niepokojąca apokaliptyczna wizja.

Stasiuk, by przywołać figurę antytypostmodernistycznego postmodernisty⁶³, ucieka od form klasycznych, a jednocześnie myśli o napisaniu wielkiej fabuły⁶⁴. W dobie hybrydyzacji, płynności i sylwiczności gatunków, zacierania się granic między faktem i fikcją jego proza coraz bardziej dryfuje w kierunku literatury niefikcjonalnej. *Dojczland* Stasiuka i *Przyjdzie Mordor...* Szczerka są moim zdaniem tak bardzo pograniczne, że to, czy są określane jako powieść czy reportaż, zależy przede wszystkim od intencji autorskich i strategii marketingowej wydawnictwa. Dla przykładu książka Szczerka nazwana jest w obu blurpach zamieszczonych na obwolucie reportażem, z kolei *Dojczland* nazwany jest na obwolucie trzykrotnie po prostu „książką”, a w nocie odautorskiej „opowieścią”⁶⁵. Jednak mimo kategoryzacyjnych uników późne teksty Stasiuka są moim zdaniem bliskie poetyce gonzo, a *Dojczland* spełnia wszystkie jej główne kryteria, w tym przede wszystkim szczególną rolę autora „jako bezpośredniego uczestnika czy wręcz twórcy opisywanych wydarzeń [...]”, wplatanie w narrację „własnych spostrzeżeń, uczuć i osobistych refleksji oraz eksponowanie literacko-fabularnego aspektu tekstu”⁶⁶.

59 D. Wodecka *Życie to jednak strata jest, Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Czarne, Wołowiec 2015, s. 75.

60 Tamże, s. 70.

61 Tamże, s. 73.

62 Tamże.

63 Zob. A. Stasiuk *Filozofia nicości...*, s. 169 i n.

64 Tamże, s. 174.

65 Por. I. Adamczewska *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 198.

66 B. Stopel *Gonzo bez lęku i bez odrazy*, „Ha!art” 2013 nr 41, wydanie elektroniczne, s. 22.

Oczywiście próba nowej stylistyczno-genologicznej kategoryzacji *Dojczlandu* rodzi w konsekwencji pytania. Czy wpisanie *Dojczlandu*, a także części późnej twórczości Stasiuka w krąg nurtu poetyki gonzo przesuwa jego ramy i akcenty interpretacyjne? I na ile kontekst *Lęku i odrazy...* Thompsona i jego europejskich odpowiedników zmienia perspektywę recepcji jego twórczości? Aby spróbować na nie odpowiedzieć, odwołam się do krytycznych interpretacji *Dojczlandu*. Na wstępie, jako w pewnym sensie modelową krytykę książki, a przede wszystkim postawy pisarskiej Stasiuka, przywołam interpretację Magdaleny Piechoty⁶⁷.

Otóż Piechota wprost nazywa książkę „irytującą”⁶⁸ i podaje w wątpliwość jej cel i wiarygodność autora⁶⁹. Tej irytacji Piechota w swoim artykule nie kryje, od samego początku kontrastując Stasiuka ze Szczygłem, który w przeciwieństwie do autora *Dojczlandu* stara się czeskiego Innego zrozumieć, natomiast Stasiuk stara się zrozumieć tylko siebie, nie zna niemieckiego, a do Niemiec jeździ tylko po pieniądze⁷⁰. Poza zamiennym poczuciem wyższości i niższości „od których [...] potrafi uwolnić się tylko autoironią”⁷¹, Piechota zarzuca Stasiukowi hołdowanie stereotypom, uleganie postkolonialnym resentymentom i upodobanie do ulubionego bourbona, ale przede wszystkim brak refleksyjności i powierzchowność:

Niemcy są w tej książce jak dekoracja towarzysząca rozmyślaniom autora. Niczego nie zmienia ilość odwiedzanych miast, dworców i lotnisk – siła refiguracji pokutujących w postkolonialnej świadomości oddziela pisarza szklaną ścianą. Na złość samemu sobie nic z tym nie zrobię – zdaje się mówić między wierszami autor, kierując ostrze prowokacji w samego siebie.⁷²

Piechota nie jest odosobniona w krytyce przypisywanemu Stasiukowi postkolonialnego resentymentu. Krytykują go solidarnie Aleksander

67 M. Piechota *O wyższości Słowiańszczyzny nad Germanią. Andrzeja Stasiuka postkolonialna wizja Europy (Jadąc do Babadag, Fado, Dojczland)*, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 319.

68 Tamże, s. 326.

69 Tamże.

70 Tamże, s. 319.

71 Tamże, s. 331.

72 Tamże.

Fiut⁷³, Dariusz Skórczewski⁷⁴ i Przemysław Rojek⁷⁵, a w szerszym kontekście także Dorota Kozicka⁷⁶ i Hanna Gosk⁷⁷. Także Przemysław Czaplński w recenzji *Dojczlandu* porównuje jego narratora do prowincjusza, plebejskiego Sarmaty, który „przywiózł do Niemiec stereotypy”⁷⁸, „barbarzyńcy na zagrodzie”⁷⁹, który niczego „nie dowiaduje się o sobie i swojej kulturze”⁸⁰. Jednak najbardziej dosadna jest Agata Bielik-Robson, która krytykuje Stasiuka za resentyment „niedorozwiniętego cywilizacyjnie”⁸¹ człowieka wschodniego. Według Bielik-Robson Stasiuk przeciw Zachodowi proponuje „pokraczną, resentymentalną alternatywę”⁸². Autor *Dojczlandu* z jednej strony korzysta ze wszystkich dobrodziejstw Zachodu, a z drugiej strony nim „pogardza, zżyma się i upaja własną duchową wyższością”⁸³, co Bielik-Robson ocenia jako „przejaw mentalności niewolniczej”⁸⁴.

73 A. Fiut *Powrót do Europy Środkowej? Wariacje na temat pisarstwa Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowicza*, w: *(Nie)obecność. Pomięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa Warszawa 2008, s. 162.

74 D. Skórczewski *Środkoeuropejski kompleks (Andrzej Stasiuk, Jadąc do Badabag, Fado)*, w: D. Skórczewski, *Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 355.

75 P. Rojek „Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”. *Prozy śródkoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatrata i odzysk*, w: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Universitas, Kraków 2011, s. 458.

76 D. Kozicka *Podróżny horyzont rozumienia*, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2, s. 279-285.

77 H. Gosk *Konstruowanie psychospołecznej przestrzeni sąsiada. Niemiecki Zachód i rosyjski Wschód w reportażowo-podróżniczej prozie polskiej ostatnich lat*, „Porównania” 2012 nr 11, s. 247-264.

78 P. Czaplński *Kompleks niemiecki w literaturze polskiej*, w: *Polacy – Niemcy. Literatura i pamięć*, red. J. Fiećko, J. Kałużny, S. Piontek, WSJO, Poznań 2010, s. 125.

79 P. Czaplński *Barbarzyńca na zagrodzie*, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 42 (3041), www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzynca-na-zagrodzie-138399 (31.07.2019).

80 Tamże.

81 A. Bielik-Robson *Logos naprawdę umiera...*, s. 14

82 Tamże, s. 14.

83 Tamże, s. 15.

84 Tamże. O postkolonializmie Stasiuka zob. też: C. Snochowska-Sanchez *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017; IO. Weretkiuk *Jurij Andruchowicz i Andrzej Stasiuk o tożsamości ukształtowanej przez historię*, „Porównania” 2011 nr 9, s. 89-100.

Odmienne odczytanie *Dojczlandu* proponuje Arkadiusz Kalin, który uważa, że interpretatorzy Stasiuka zazwyczaj nie uwzględniają literackości tekstu, utożsamiając podmiot utworu z jego autorem, a krytyczne odczytania *Dojczlandu* wynikają z niedostrzeżenia „ironicznej ramy [...] stereotypu”⁸⁵. Zdaniem Kalina „zabieg hiperbolizacji stereotypu, sprowadzenia ad absurdum, odbiera mu siłę perswazyjną i quasi-kognitywną”⁸⁶ i prowadzi do „podważenia realistycznego statusu opowieści”⁸⁷. W efekcie *Dojczland* okazuje się irytującą prowokacją odczarowującą relacje polsko-niemieckie⁸⁸.

Bardziej radykalną ocenę twórczości Stasiuka formułuje Piotr Millati. Zdaniem Millatiego proza Stasiuka „ma charakter, subiektywny, osobisty, niemal intymny”⁸⁹, a jej wartość stanowi „soczysta barwność fabuły, błyskotliwość konceptu, a nie obiektywna prawda o świecie”⁹⁰. Błędne jest zatem odczytywanie jego tekstów jako realistycznych bądź reportażowych czy poddawanie ich kryteriom właściwym tekstom publicystycznym i naukowym:

Zaślepieni iluzją autentyczności patrzemy na świat pisarza niemal jak na reporterską fotografię, gdy [...] zdecydowanie bliżej jest Stasiukowi do Brunona Schulza, opisującego swój oniryczny Drohobycz, niż [...] do Ryszarda Kapuścińskiego [...]. Istniejące realnie miejsca [...] stanowią tylko bodziec do snucia własnej opowieści, historii wsobnej, narcystycznej, nie biorącej żadnej odpowiedzialności za wypowiedane sądy. Stasiuk jest przede wszystkim artystą wyobraźni, także wtedy, gdy swoim obserwacjom i przemyśleniom nadaje formę obiektywizujących uogólnień. Tak więc rozliczanie go z rażących uproszczeń, niekonsekwencji czy jednostronności [...] mija się z celem.⁹¹

85 A. Kalin *Słowiańsko-germańska tragifarsa literacka – post(-)kolonialna konfrontacja wschodu i zachodu w twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Porównania” 2014, nr 14, s. 121.

86 Tamże, s. 125.

87 Tamże, s. 121.

88 Tamże, s. 125.

89 P. Millati *Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, Elipsa, Warszawa 2008, s. 188.

90 Tamże, s. 188.

91 P. Millati *Inna Europa...*, s. 188.

Refleksje Millatiego, choć bardzo inspirujące, nie mogą być odczytane bez pewnych zastrzeżeń. Otóż teksty Stasiuka nie są tak odrealnione jak oniryczno-fantastyczne wizje Schulza. Owszem, wyobraźnia pisarza i jej kreacyjna siła są bez wątpienia konstytutywnym elementem opowieści Stasiuka, ale o ile zawartość zbiorów *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza raczej bez wahania nazwiemy opowiadaniem, z późnymi testami Stasiuka takiej łatwości już nie mamy.

Jeśli rozważania Millatiego i Kalina nałożyć na dostrzeżone przez Małgorzatę Czermińską punkty odniesienia każdego tekstu o znamionach autobiograficznych, czyli wierzchołki trójkąta autobiograficznego⁹², do czego moim zdaniem uprawniają elementy autobiograficzne tekstu Stasiuka i mniej lub bardziej odległe podobieństwo autora, narratora i bohatera⁹³, można by rzec, że w *Dojczlandzie* niknie, choć wciąż jest istotna i obecna, nastawiona na „dokumentarność”⁹⁴ relację wydarzeń, referencjalność, „postawa świadectwa”, a dominuje egotyczna i narcystyczna „postawa wyznania”, „eksponowania osobistych wrażeń i przeżyć”⁹⁵, subiektywnej refleksji i intymnej ekspresji. Równie istotny w *Dojczlandzie*, co starałem się wyżej udowodnić, jest najbardziej ukryty, „najmniej dostrzegalny”⁹⁶ i najczęściej pomijany przez krytyków wierzchołek trzeci – „postawa wyzwania”, czyli nastawienie na czytelnika i na grę autora z odbiorcą⁹⁷.

To nie oniryczne imaginarium Schulza stanowi zatem modelową korespondencję *Dojczlandu*. I choć słynne obrazy kontroli radzieckich celników z *Imperium* czy rzekomo karmiącego się ludzkimi zwłokami okonia nilowego z *Hebanu*, nie odbiegają tak znacznie od stylu Stasiuka, jak sugeruje to Millati, to z pewnością nie jest to również Ryszard Kapuściński czy też inni przedstawiciele tradycyjnego nurtu reportażu. Teksty Stasiuka należy zestawiać raczej z dziełami twórców, którzy swobodnie łączą elementy fikcji z faktami i nakładali na opisywaną rzeczywistość subiektywny filtr, często wręcz ją kreując, i prowokacyjnie występowali przeciw utartym konwencjom i normom

92 M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

93 Zob. Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny...*, s. 37-42.

94 M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 15.

95 Tamże, s. 21.

96 Tamże, s. 23.

97 Zob. Tamże, s. 24-25.

społecznym, przy czym prowokacje te nie omijały także stylu i języka pełnego hiperboli, groteski, absurdu, elementów satyry i komizmu, a często także wulgaryzmów. Zatem *Dojezland* Stasiuka należałoby raczej umieścić wśród przedstawicieli nurtu gonzo: obok Huntera S. Thompsona i jego poprzedników: Neda Warda, Laurencja Sterne'a czy François'a Rabelais'ego.

Na obwołanie jednej ze swoich późniejszych książek⁹⁸ Stasiuk zostawia jeszcze jeden historycznoliteracki ślad i wskazówkę: porównanie do sowizdrzała, złośliwego żartownisia i kpiarza, niesformego obieżyświata o proweniencji plebejskiej, do której Stasiuk tak chętnie się w swoich peregrynacjach odwołuje, wreszcie sprytnego prowincjusza udającego głupca. Kto wie, może to właśnie Dyl Sowizdrzał jest nie tylko patronem Stasiukowych harców, ale także najważniejszym, choć pominiętym przez północnoamerykańskich genologów, patronem całego nurtu gonzo?

Gdyby zatem przyjąć, że późne pisarstwo Stasiuka, jest częścią długiej tradycji spod znaku zwierciadła i sowy, którą można określić jako poetykę gonzo, to może wówczas wśród czytelników i krytyków pojawi się więcej zrozumienia dla Stasiukowej zgrywy, szarż słownych i prowokacji, groteskowej wyobraźni, żonglerki stereotypami i prowincjonalnymi maskami, ironicznych gier z czytelnikiem, oglądania świata i przeglądania się w krzywym zwierciadle, a w konsekwencji więcej refleksji nad tym, co kryje się pod satyrą, przesadą i mistyfikacją i co wylania spod „skrzypiących łączy irracjonalności i absurdu”.

98 „Ukraina, Rosja, Azja. Narrator napotyka ludzi, duchy i policjantów. Ale przede wszystkim opowiada o swojej miłości do samochodów. Snuje sowizdrzałską elegię na odejście silnika spalinywego”, A. Stasiuk *Osiółkiem*, Wołowiec, Czarne 2016.

Abstract

Jan Miklas-Frankowski

UNIVERSITY OF GDAŃSK

The Fear and Disgust of a Literary Gastarbeiter: Gonzo Poetics in Andrzej Stasiuk's Dojczland

Polish researchers who study gonzo poetics typically refer to the work of Ziemowit Szczerek in the context of gonzo or gonzo poetics in the context of Szczerek's work. Other writers are rarely mentioned. Frankowski demonstrates that the main characteristics of gonzo poetics – including the unique role of the author as a participant and creator of the events described, a subjective narrative and overtly literary nature of the text – can also be identified in Andrzej Stasiuk's travelogue *Dojczland*.

Keywords:

gonzo, reportage, literary journalism, Andrzej Stasiuk, Dojczland