

Ślimak, śrubeczka i śmierć. Reportaż intymny Mariusza Szczygła

Kinga Siewior

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 66–85

DOI: 10.18318/td.2019.6.4 | ORCID: 0000-0002-6858-233X

Życie to słynna historia. Straszne z nas psy
na życie. Psy i inne stworzenia
przekonują nas, że życie jest pieskie.

John Ashbery¹

Reportaż intymny jest pojęciem nader kłopotliwym, jednocześnie tautologicznym i oksymoronicznym. Łacińskie *reportare* (donosić, ogłaszać) i *intimare* (zawia-
damiać, obwieszczać pismem) to w gruncie rzeczy syno-
nimy². O złym brzmieniu tej frazy zdaje się jednak prze-
sądzać nie tyle etymologia, co siła potocznych skojarzeń.
Intymność oznacza sferę doświadczeń wewnętrznych,
spraw osobistych i poufnych, a więc z założenia sprzecz-
nych z podstawową funkcją reportażu jako zdawania re-
lacji ze sprawy, wystawiania jej na widok publiczny.

Kinga Siewior – dr,
literaturoznawczyni,
asystentka w Katedrze
Antropologii
Literatury i Badań
Kulturowych oraz
członkini Ośrodka
Badań nad Kulturami
Pamięci na Wydziale
Polonistyki UJ. Zaj-
muje się geopoetyką
i kulturowymi studia-
mi nad migracjami
oraz środkowoeuro-
pejskimi politykami
i poetykami pamięci.
Ostatnio opublikowa-
ła książkę *Wielkie po-
ruszenie. Pojałtańskie
narracje migracyjne
w kulturze polskiej*
(2018). Kontakt: k.sie-
wior@uj.edu.pl

- 1 J. Ashbery *Koniec świata*, przeł. P. Sommer, w: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, red. P. Sommer, Karakter, Kraków 2018, s. 492.
- 2 Dla porządku warto odnotować, że pierwotne znaczenia czasownika *intimare* przetrwały w polszczyźnie w takich archaicznym sformułowaniach jak intymacja (obwieszczenie pismem) czy intymowany (obwieszczony).

Być może właśnie za sprawą tej semantycznej niezgrabności pojęcie reportażu intymnego nigdy nie utrzymało się w krytycznym słowniku badań nad gatunkiem. Sformułowanie to pojawia się zazwyczaj w trybie doraźnym. W taki sposób posługuje się nim Beata Nowacka, autorka właściwie jedynego użycia tego terminu w języku polskim. W krótkim szkicu *Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny* (2008) badaczka śledzi, jak na przestrzeni kilkudziesięciu lat doświadczenia prywatne reportera coraz śmielej przenikały w jego teksty, stając się miarą „spraw ogólniejszych”³. Jej zdaniem perspektywa prywatności z czasem okazała się podstawowym narzędziem przekuwania zgromadzonych materiałów w literaturę, zarazem jednak same osobiste przeżycia skryształizowały się ostatecznie u Kapuścińskiego „w postać wielkiej metafory «nigdy nienapisanej książki»”⁴.

Odosobnione ambicje normatywne związane z pojęciem reportażu intymnego prezentuje z kolei Walt Harrington, wykładowca i reporter „The Washington Post Magazine”, autor podręcznika *Intimate Journalism. The Art and Craft of Reporting Everyday Life* (1997)⁵. Impulsem do jego powstania czyni tezę, że w tradycyjnym dziennikarstwie brakuje namysłu nad codziennymi i prozaicznymi sprawami. Intymne dziennikarstwo polega więc na konceptualizowaniu takich spraw, poszukiwaniu „wyjątkowości w zwyczajności” oraz wysuwaniu na plan pierwszy emocjonalnych struktur życia codziennego⁶. Po dwudziestu latach od wydania tego podręcznika okazuje się jednak, że te, skądinąd w pełni zasadne, postulaty z powodzeniem są realizowane bez zaproponowanej przez Harringtona etykiety.

Przywołane koncepcje, mimo swojej efemeryczności, oddają zakres definicji reportażu intymnego, którą będę posługiwać się w tym szkicu. Reportaż intymny traktuję z jednej strony jako tekst, w którym do rangi głównego tematu urastają rozmaicie rozumiane sfery intymności, a także to, co zwykle określać się mianem codzienności czy zwyczajności. Z drugiej jest to dla mnie tekst, w którym wyraźne prawo głosu zyskuje osobiste doświadczenie reportera. Doprecyzowania domaga się w tym miejscu jednak sama kategoria intymności, którą będę postrzegać zgodnie z rozumieniem zaproponowanym przez Lauren Berlant: jako produkt wszechobecnych, ale zarazem często nieoczywistych

3 B. Nowacka *Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny*, w: „Życie jest z przenikania...”. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, red. B. Wróblewski, PIW, Warszawa 2008, s. 121–128.

4 Tamże, s. 123.

5 W. Harrington *Intimate Journalism. The Art and Craft of Reporting Everyday Life*, University of Illinois Press, Urbana–Champaign 1997.

6 Tamże, s. VII.

instytucji odpowiedzialnych za wytwarzanie więzi społecznych i publicznych modeli podmiotowości⁷. Nawiązując do łańciskich źródeł pojęcia, badaczka podkreśla związki intymności z intymacją – z aktem zapisywania, tworzenia opowieści o tym, co wspólne i podzielane. Opowieść ta najczęściej przyjmuje sztamkowe formy narracji o rodzinie, relacjach partnerskich lub przyjacielskich. Zdaniem Berlant istnieją jednak również zbiorowe intymności, których artykulacja bazuje na elokwencji i zwięzłości, a zrozumienie – na umiejętności odczytywania znaków, gestów i nastrojów, które wykraczają poza stereotypowe kody zażyłości. Intymność, ujmując rzecz krótko, to wysoce ambiwalentna retoryka, w której przewagę mogą zdobywać albo konwencjonalne formy wyrazu, albo mgliste rejestry niedopowiedzeń⁸.

W niniejszym tekście zajmę się twórczością Mariusza Szczygła – autora, który od lat testuje rozmaite możliwości retoryki intymnej w reportażu. Przedmiotem mojego namysłu uczynię jednak nie jego najbardziej znane, czeskie tomy, lecz późniejsze projekty literackie: *Kapryśik*, *Projekt: prawdę* oraz *Nie ma*. Sądzę, że to z ich materii – głęboko zanurzonej w zwyczajności i codzienności, zwykle z pozoru błażej, ale każdorazowo dotykającej problemów o niebagatelnym ciężarze egzystencjalnym – najwyraźniej wybrzmiewa rozwijana w ostatnich latach autorska koncepcja tworzenia, którą najporęczniejszym oddaje właśnie pojęcie reportażu intymnego. Jej oś stanowi gest podnoszenia zwykłego życia do rangi słynnej historii, wartej wysłuchania i godnej zrelacjonowania. Śledząc taktyki zdawania sprawy z takich historii w kolejnych książkach reportera, spróbuję uchwycić także ogólniejsze kierunki ewolucji Szczygłowego pisania, którą – jak będę argumentować – na poziomie retorycznym określają przejścia od poetyki sentymentalnej sztampy do poetyki subtelnych elips i ewokacji, zaś na poziomie tematycznym – przechodzenie od relacjonowania cudzych codzienności do opowiadania o sobie samym.

Płeć reportażu

„Wczoraj upadł mi na parkiet pilot od telewizora – rozpacz” [K, 29]⁹ – notuje tuż przed śmiercią na pocztówce zaadresowanej do samej siebie Janina

7 L. Berlant *Intimacy: A Special Issue*, „Critical Inquiry” 1998 Vol. 24, s. 281-288.

8 Tamże, s. 287.

9 M. Szczygieł *Kapryśik. Damskie historie*, Agora, Warszawa 2012 [wydanie elektroniczne]. W dalszych częściach tego artykułu fragmenty tego wydawnictwa przywołuję w tekście głównym, posługując się skrótem K i numerem strony.

Turek, jedna z najsłynniejszych bohaterek polskiego reportażu ostatniego ćwierćwiecza. Rozgłos przyniósł jej tekst *Reality* opublikowany przez Szczygła w „Wysokich Obcasach” na początku lat dwutysięcznych. Tym, co w pierwszej kolejności zwróciło uwagę reportera na krakowską gospodynię domową, nie była jednak osobliwa autozrotna korespondencja, lecz ponad 700 zeszytów skrzętnie zapisanych rozmaitymi listami codziennych zdarzeń: zjedzonych posiłków, planowanych i przypadkowych spotkań, wręczonych i otrzymanych prezentów, datków kościelnych i napiwków, odbytych wizyt u fryzjera i partii brydża. Najstarszy z zeszytów datuje się na rok 1943, kiedy męża Janiny Turek aresztuje Gestapo, a jej rodzina zostaje przesiedlona w okolice podgórskiego getta. W notatkach nie sposób odnaleźć jakiegokolwiek wzmianki na temat tych doświadczeń, autorka nie odnosi się też do żadnych późniejszych wydarzeń historycznych. Zerkając na daty, można się za to dowiedzieć, że kiedy Hans Frank wprowadza w Krakowie stan wyjątkowy, kobieta idzie do kina na „Walc miłości”, w dniu śmierci Stalina – ogląda film „Fanfan Tulipan”. Czynności kataloguje lakonicznie, zazwyczaj w trzeciej osobie, najbliższych zapisuje wyłącznie z imienia i nazwiska. Codziennosc, konstataje reporter „Janina Turek obiektywizuje. Spogląda na siebie z zewnątrz jak własna księgowia” [K, 17].

Reportażowa apologia tego księgowania otwiera wydany w 2010 roku *Ka-prysyk* – zbiór przedruków tekstów prasowych Szczygła publikowanych w cyklu *Damskie historie*. Poza historią Janiny Turek w tomie znalazła się opowieść o Annie z miasteczka na Pomorzu oraz o Izabeli Skrybant-Dziewiątkowskiej, wokalistce „Tercetu Egzotycznego”. Pierwsza z nich, lokalna Krystyna Lubicz, uosobienie transformacyjnych wyobrażeń o nowej klasie średniej, od kilkunastu lat raz w roku organizuje sobie sesje zdjęciowe z nietypowymi – jak na warunki lokalnego fotografa – rekwizytami (gerbery, motyle skrzydła). „Jestem kronikarką siebie samej. Przecież człowiek starzeje się tak szybko, muszę coś pięknego zostawić wnukom” [K, 39] – tłumaczy. Druga z nich, uosobienie późnosocjalistycznych wyobrażeń o sławie i luksusie, opowiada reporterowi, co kryje się pod sceniczną maską polskiej Alexis – wspomina doświadczenie dorastania w biednej, podwrocławskiej wsi, chorobę nowotworową córki, a wreszcie żalobę po śmierci przyjaciela i męża, współzałożycieli słynnego zespołu.

W niewielkiej książeczce jest także miejsce dla historii mężczyzn. W reportażu *Kartka Szczygieł* prowadzi dziennikarskie śledztwo dotyczące listy kilkunastu kobiet, którą znalazł przypadkiem w kawiarni na Nowym Świecie. Wynotowane adresy wskazują, że powstała ona w latach 50. XX wieku,

rozmowy z zainteresowanymi sugerują kilka frapujących kluczy doboru – antysemitki, antykomunistyczny, podziemie aborcyjne. W konfrontacji z właścicielem tytułowej kartki, emerytowanym lekarzem, okazuje się, że to lista najpiękniejszych studentek, które szczepił wówczas na dur brzuszny. Z kolei reportaż *Dowód* opowiada o losach niewielkiego „pomniczka” kobiety z książką i parasolką ustawionego na ławce w jednym z korytarzy krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej. Ufundował go rektor uczelni, Ryszard Tadeusiewicz, dla żony, którą poznał w tym miejscu kilkadziesiąt lat wcześniej.

Kaprysyk został opublikowany mniej więcej w tym samym czasie co *Zrób sobie raj* (2010) i w rok po antologii *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła* (2009). Pierwsze z wydawnictw przypięcztowało pozycję autora jako wybitnego specjalisty od kultury czeskiej, a zarazem potwierdziło jego doskonałą formę zaprezentowaną w *Gottlandzie* – książce, która zapewniła mu trwałe miejsce w kanonie polskiego reportażu. Drugie z wydawnictw przypięcztowało pozycję Szczygła jako wybitnego specjalisty od polskiej transformacji (vide: *Niedziela, która wydarzyła się w środę*, 1996), a jednocześnie dało wyraz ambicji związanych z potrzebą animacji i kodyfikacji wspomnianego kanonu. Te ostatnie zyskują zaś swoje dopełnienie w trzyciomej *Antologii polskiego reportażu XX wieku* (2014-2015), ale też w instytucjonalnych działaniach reportera, czyli w powołaniu do życia m.in. Instytutu Reportażu, wydawnictwa Dowody na Istnienie i Faktycznego Domu Kultury. Rozległy zakres aktywności decyduje o tym, że Szczygła należy uznawać nie tylko za jednego z najciekawszych polskich reportażystów, lecz także za wpływowego mocodawcę polskiego pola reportażu literackiego zarówno w jego historycznym, jak i w aktualnym wymiarze.

Chronologia wydawnicza sprawia, że *Kaprysyk* wręcz prosi się o lekturę w zgodzie z pierwszymi skojarzeniami, jakie nasuwa swoim tytułem – jako tomu będącego efemeryczną zachcianką; nie do końca poważnym wybrykiem w jak najbardziej poważnej działalności reporterskiej, na który Szczygiel może sobie pozwolić właśnie przez wzgląd na pieczołowicie budowany autorytet. Poświęciłam jednak sporo uwagi dość drobiazgowemu opisowi – chwilami trywialnej, chwilami kempowej bądź sentymentalnej – zawartości tej książki, gdyż widzę w niej coś więcej niż tylko reporterską fanaberię. *Kaprysyk* można czytać także w zgodzie z innym, estetycznym znaczeniem tytułu – jako rodzaj przedstawienia wykraczającego ponad powszechnie obowiązujące *decorum*, reguły kompozycji czy przyjęte normy poznawcze¹⁰. To w tej niepozornej

10 Zob. M. Popiel *Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji*, „Teksty Drugie” 2009 nr 1/2, s. 94-104.

książeczce zdaje się kryć klucz do definicji reportażu, która pozostaje Szczygłowi szczególnie bliska i decyduje o osobnej jakości jego tekstów.

Istotny w tym kontekście okazuje się wstęp do zbioru, w którym impuls do powstania cyklu *Damskie historie* autor wywodzi jeszcze z dzieciństwa:

Wychowałem się w pralni hotelu Pod Basztą w Złotorzy (przed wojną Goldberg). Tam pracowała moja mama Stefania, moje ciotki Halina i Krystyna, a moja siostra cioteczna Hela była pokojową.

Kiedy przed trzynastą wracałem ze szkoły do pralni, pokojowe właśnie zwoziły na dół brudną pościel i opowiadania. [...]

Do słuchania wychował mnie w latach siedemdziesiątych hotel Pod Basztą i jestem mu za to wdzięczny.

Słuchać – prosta rzecz. Wystarczy nie krzywić się, że czyjeś życie jest nie takie, jakbyśmy chcieli.

(Pisanie – czyli zajmowanie ludziom czasu – jest już o wiele trudniejsze).

Jak wiadomo, kobiety mają więcej do powiedzenia niż mężczyźni. Uważam, że ludzkość nie robi z tego zjawiska wystarczająco dobrego użytku.

[K, 5]

Zgromadzone w cytowanym fragmencie detale biograficzne – rodzinny krąg kobiet, hotelowa pralnia, brudna pościel i opowiadania (plotki, anegdoty) – mają ogromny, choć nietrudny do rozszyfrowania, potencjał metaforyczny. Sugerują rewery przestrzeni publicznej – sferę codzienną, prywatną i intymną rozumiane w zdublowanym porządku miejsca wspólnotowego, w którym rodzi się opowieść, jak i rezerwuaru jej głównych tematów. W odniesieniu do założeń cyklu formułę użytkowania damskich historii trzeba więc traktować w pierwszej kolejności dosłownie – teksty zebrane w *Kaprysyku* dotyczą w większości kobiet, których reporter wysłuchuje. Wbrew początkowej deklaracji autora przewaga bohaterek w dalszych częściach tomu jest jednak niewielka – temat dwóch z pięciu jego rozdziałów stanowi doświadczenie mężczyzn: nieśmiałego lekarza, który pragnąc znaleźć miłość, zapisywał adresy najładniejszych studentek, oraz rektora uczelni technicznej, profesora cybernetyki, który wraca do wspomnienia onieśmielonego maturzysty i materializuje je w postaci rzeźby ukochanej¹¹. *Kartka* i *Dowód* to ponadto reportaże, w których autor prowadzi najbardziej czytelne w zbiorze gry

11 Gwoli ścisłości należy zauważyć, że do kolejnego wydania *Kaprysyku* Szczygłowi dołączył reportaż o Idzie Kamińskiej.

intertekstualne. Poszukiwania właściciela listy najpiękniejszych rozwijają się według reguł reportażu śledczego, w którym dziennikarz kierując się wskazówkami niewątpliwych autorytetów w temacie, dociera do kolejnych świadków i podejrzanych, by na końcu skonfrontować się z prawdą. Natomiast *Dowód* mimowolnie nasuwa skojarzenia z *Dowodem miłości* z wcześniejszego tomu *Gottland* (2006). Jeśli jednak osią czeskiej historii była budowa i zniszczenie największego na świecie pomnika Józefa Stalina, który przeobraża się u Szczygła w metaforę doświadczenia komunizmu, to osią krakowskiej opowieści stają się, jak wspominałam, losy niewielkiego „pomniczka”, który staje się symbolem szczęśliwego pożycia małżeńskiego.

Zaryzykuję stwierdzenie, że oba te tematy – gdy spojrzeć na nie przez potoczne stereotypy genderowe – są wystarczająco niemęskie, aby w *Kaprysyku* się znaleźć. Dzięki temu Szczygieł zyskuje pole na dyskretną dyskusję z tradycyjnym modelem tekstu reportażowego. Książka ta okazuje się zatem o tyle istotna, że jasno określa obszary rzeczywistości, które interesują reportera najbardziej a które – pozostając jeszcze przez chwilę w obrębie prostych płciowych opozycji – łączą się z tym, co kobiece: codzienne, prywatne, intymne. Przyznaje w niej rozmaitym błahostkom i sentymentalnym gestom rangę wydarzeń godnych wystawienia na widok publiczny, a jednocześnie odsuwa (lecz nie usuwa całkowicie) na dalszy plan kwestie uwikłania tych osobistych opowieści w konkretne momenty historyczne. Reporter „zajmując ludziom czas”, a więc ingerując w codzienność zarówno swoich bohaterów, jak i czytelników, wchodzi w rolę sekundanta, który pomaga spojrzeć na własną zwyczajność, jak Janina Turek – z zewnątrz, bardziej świadomie i czule.

Tekst krzątaczy

W *Kaprysyku* Szczygieł problematyzuje fundamentalne dla reportażu pojęcie rzeczywistości, wskazując zarazem takie jej obszary, które najczęściej bywają przepatrywane i niedoceniane nie tylko przez reporterów, lecz także przez ich potencjalnych bohaterów. Określa je wprost we wspomnianym reportażu *Reality*, gdy komentuje spisy czynności Janiny Turek:

W codzienności cały czas coś się dzieje. Nieprzeliczone drobne czynności wykonujemy, nie żywiąc nadziei, by utrwaliła je nasza pamięć, a co dopiero pamięć innych. Nie dla pamięci są jednak podejmowane, lecz z konieczności. Z czasem zapomniany zostaje każdy wysiłek podjęty w codziennej krzątaninie. Janina Turek – gospodyni domowa – p r z e z

ponad pół wieku obiektem swoich obserwacji uczyniła właśnie to, co codzienne, więc niezauważalne [...]. Z własnego wyboru, intuicyjnie postanowiła nobilitować swoje krzątaństwo. Każdy, nawet banalny fakt z jej życia otrzymywał w dzienniku swój numer. [K, 11]

W kolejnej książce reporter zdaje się podążać szlakiem wytyczonym przez Turek – nobilituje do rangi tekstu własne krzątaństwo i krzątaństwo opisywanych postaci, a przy okazji rozmontowuje inne fundamentalne dla reportażu pojęcie: prawdy. Na *Projekt: prawda* (2016) składają się felietony pierwotnie publikowane w „Dużym Formacie” oraz przedruk powieści *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha (1959)¹². Szczygieł zainspirowany następującym jej fragmentem: „każdy rozsądny człowiek powinien dążyć do prawdy, starać się odkryć w swoim życiu jedną, bodaj najmniejszą prawdę” [PP, 35]¹³, postanowił przez rok opisywać prawdy zasłyszane w najbliższym otoczeniu i przesyłane przez czytelników, ukazując tym samym ich procesualny, konstruktywny, przygodny i całkowicie subiektywny charakter. Wyliczę zaledwie kilka z nich: „najgorsze w życiu to stracić kontrolę” [PP, 247] (prawda kolegi, paranoika i aspirującego scenarzysty); „unikać życia w złudzeniach” [PP, 202] (prawda ochroniarza, absolwenta filozofii); „miasto musi być oswojone” [PP, 247] (prawda Jerzego Szczygła, ojca autora); „w nocy ludzie mniej uczuciowi są niż w dzień” [PP, 250] (prawda ekspedientki sklepu nocnego); „dżentelmen nigdy nie mówi, ile kosztowało jego ubranie” [PP, 334] (prawda objawiona autorowi w cenniku luksusowego krawca); „obcych ludzi można obdarzyć zaufaniem” [PP, 358] (prawda objawiona na azjatyckim lotnisku); „k a ż d a, nawet najbardziej trwała prawda może być natychmiast anulowana” [PP, 382] (prawda objawiona w londyńskim Parku Listonoszy). Część z tego typu prawd przychodzi do Szczygła pocztą elektroniczną, znaczna większość wyłania się z rozpatrywania się w codzienności: podczas podróży pociągiem i podczas wizyty w klubie nocnym, podczas spacerów i podczas posiłków, podczas obserwacji ślimaka (*Prawda ślimaka z Krymu*) i podczas rozmowy z czeską telemarketerką (*Prawda, która wypłynęła z tłuszczy*);

¹² O kolażowej formie *Projekt: prawda* zob. więcej: K. Frukacz *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia” 2016 nr 4, s. 123-134.

¹³ M. Szczygieł *Projekt: prawda*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2016 [wydanie elektroniczne]. W dalszych częściach tego artykułu fragmenty tego wydawnictwa przywołuję w tekście głównym, postępując się skrótem PP i numerem strony.

prawdy wyłaniają się też z wielkiej literatury (*Prawda Isaaca Bashevisa Singera*), jak i z najzwyczajszych przedmiotów (*Prawda śrubeczki*).

Wynotowane bon moty puentujące kolejne całości tomu w pierwszej chwili mogą sugerować, że mamy do czynienia ze zbiorem karykaturalnych truizmów, ale Szczygłowi udaje się osiągnąć zgoła odwrotny efekt. Dzięki umiejętności przyoblekania zaobserwowanych i zasłyszanych sytuacji w formę bliską kunsztownemu obrazkowi lub przypowieści („można powiedzieć, że szukam przypowieści” – wyznaje [PP, 306]), *Projekt: prawda* stanowi fascynującą podręcznik do codziennych ćwiczeń z uważności.

Jak wspominałam, deklaratywną inspiracją do kreślenia owych – ujmując rzecz jeszcze inaczej – zsekularyzowanych moralitecików jest *Portret z pamięci Stanucha*, powieść o otepiałym „tkwieniu poza życiem”, niegdyś porównywana do twórczości Camusa, dziś rażąca egzystencjalistyczną manierą. Wydaje się jednak, że swój ostateczny kształt zawdzięczają one inspiracji zdecydowanie bardziej operatywnej, bo akcentującej aktywny i sprawczy udział w otaczającej nas rzeczywistości, oraz trwalszej, bo sięgającej co najmniej do początków lat dwutysięcznych. Myślę tu oczywiście o Jolancie Brach-Czainie i jej słynnym eseju *Krząctwo* z tomu *Szczeliny istnienia* (1992)¹⁴. Bezpośrednie odwołania do tego tekstu organizują przywołany fragment z początkowych partii *Kaprysyku*, pojawiają się też w jednym z ostatnich rozdziałów *Projekt: Prawda* (*Prawda z parku Listonoszy*), tworząc tym samym subtelną klamrę metodyczną między tomami.

W *Krząctwie* Brach-Czaina czyni z rytuałów powszedniości podstawy nowej fenomenologii, w której instykt krzątaczy urasta do rangi pierwszoplanowego obiektu obserwacji filozoficznej oraz do najważniejszego sposobu jej uprawiania. Zdaniem myślicielki drobne elementy życia codziennego, rutynowe działania, konwencjonalne gesty i potoczne sytuacje niezauważenie sterują nami, stąd też ich przejrzystość powinna stać się przedmiotem naszych analiz w pierwszej kolejności. Stawką tej praktyki nie jest jednak filozofowanie samo w sobie, lecz bycie w świecie: „celem wysiłków krzątaczych jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością. Żartów nie ma. Działanie nie podjęte pozostaje w obszarze nicości”¹⁵.

Odnosząc tę argumentację do omawianych tu poczyznań Szczygła, można pokusić się o przewrotne stwierdzenie, że o ile bohater powieści Stanucha,

14 J. Brach-Czaina *Krząctwo*, w: teże *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 2012, s. 62-93 [wydanie elektroniczne].

15 Tamże, s. 84.

w którym reporter w punkcie wyjścia *Projektu: prawda* rozpoznaje siebie, pozostaje w swym zwątpieniu na krawędzi nicości, to książka jako punkt dojścia projektu i krzątacze wysiłki związane z jej konstruowaniem, tak bliskie filozofii Brach-Czainy, pozwalają mu od owej krawędzi zdecydowanie się oddalić. Formuła krzątacza, którą doraźnie można byłoby określić jako czynienie tworzywa opowieści z tkanki codzienności, pozostaje w mocy także w najnowszej książce *Nie ma* (2018).

Zwyczajne dramaty

Nim przejdę do bardziej szczegółowego omówienia ostatniej książki Szczygła, pozwolę sobie na krótką woltę teoretyczną i wprowadzenie kontekstów interpretacyjnych spoza puli aluzji sugerowanych przez samego reportera. Otóż, rozwijana przez niego formuła obejmowania spojrzeniem rozmaitych zakamarków powszedniości dobrze rezonuje z innym projektem nowej fenomenologii codzienności – zaproponowanym przez Kathleen Stewart, podobnym w swych podstawach myśli Brach-Czainy, ale zakotwiczonym w dość odległych realiach kulturowych¹⁶. W pracy zatytułowanej *Ordinary Affects* (2007) Stewart tropi fantazje przeciętnego życia na amerykańskiej prowincji, mapuje światy – jak wylicza Ben Highmore, jeden z komentatorów książki – „monotonnej przemocy, banalnego oporu i niespodziewanych erupcji czułości”¹⁷.

Celem działań Stewart nie są jednak socjologiczne diagnozy kondycji społeczności, które nie załapały się na mit „amerykańskiego snu”, nie jest nim również odkrycie reguł społecznych, które determinują opatrzone wizje małomiasteczkowej zwyczajności. Zbierając w narracyjny szereg doświadczenia autobiograficzne i najróżniejsze zaobserwowane sytuacje, dla których jedynym kluczem uspoijniającym staje się odmieniana przez rozmaite struktury czasowe fraza *things happen*, amerykańska antropolożka stara się dociec (pra)przyczyn wydarzania się codzienności. Dostrzega je w tytułowych zwyczajnych afektach, które definiuje jako efemeryczne i amorficzne dyspozycje cyrkulujące między codziennymi nawykami, aspiracjami i ambicjami, rozczarowaniami i porażkami¹⁸. Podsumowując, *Ordinary Affects*, można traktować

16 K. Stewart *Ordinary Affects*, Duke University Press, Durham 2007.

17 B. Highmore *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, Routledge, Oxon 2011, s. 7.

18 K. Stewart *Ordinary Affects*, s. 2-3. Autorka nawiązuje tu do rozumienia afektu zaproponowanego przez Briana Massumiego.

z jednej strony jako próbę włączenia namysłu nad afektywnymi ekologiami rutyny w obszar zainteresowań studiów nad afektami; z drugiej – jako próbę wprowadzenia perspektywy afektywnej w fenomenologicznie zorientowane badania nad codziennością.

Tym, co wyróżnia projekt Stewart, jest forma jej wypowiedzi. *Ordinary Affects* nie jest książką teoretyczną, lecz raczej szkicem ewokatywnym zbudowanym z kilkadziesiątu niedługich fragmentów: aforystycznych opowiadań, rwanych refleksji teoretycznych, towarzyskich anegdot, a przede wszystkim – własnych wspomnień (zapisywanych konsekwentnie w trzeciej osobie liczby pojedynczej). Badaczka nazywa tego typu pisanie performatywnym myśleniem, podczas którego wyłania się – zarówno przed nią samą, jak i przed późniejszym czytelnikiem jej tekstu – obiekt analizy: formy prekarne zdolne oddawać nieregularne rytmy i nieprzewidziane spięcia organizujące to, co określa się mianem zwyczajności¹⁹. W *Ordinary Affects* przedstawia dwa podstawowe, sprzężone z sobą, typy takich form – scenę i kadr/martwą naturę.

Scena utrwała ruchy i działania, a także z pozoru samoistne dzianie się rzeczy. Z kolei kadr/martwa natura pełni funkcję pomocniczą dla szeregów kolejnych scen – to zawieszenie, wyrwa w akcji, suspens, w którym potencje powolnie zagęszczają się. Kadr/martwa natura utrwała moment intymności – „stacyjny stan rzeczy wypełniony wibrującym poruszeniem”²⁰. Jest swoistym *punctum* w sekwencji życia, wstrzymaniem akcji bądź zbliżeniem na szczegól, które wywołuje nagłe, drobne, a zarazem „nadzwyczajne” (w przyjętym toku rozumowania) napięcie lub wstrząs. Przeciętne życie, wedle badaczki zyskuje swój ciężar za sprawą rytmicznych przepłyłów i kondensacji zwykłych afektów. Ich odwzorowywanie w narracji pozwala ukazać w wyraźniejszych układach te fragmenty doświadczenia codzienności, które zazwyczaj wymykają się myśli, ale jednocześnie stanowią tego doświadczenia motory.

Tego typu poszukiwania zrytmizowanej formy zwyczajności okazują się zaskakująco podobne do koncepcji formy dramatycznej opisywanej przez Brach-Czainę:

Obserwacja doświadczenia codziennego, które wciąga nas w naprzemienny rytm zaangażowania i obojętności, pozwala odkryć, że codzienność układa się w formy dramatyczne [...]. [Codziennność] jest znakomitym dramaturgiem. Potrafi postępować z nami

19 Por. K. Stewart *Precurity's forms*, „Cultural Anthropology” 2012 Vol. 27, s. 518-525.

20 K. Stewart *Ordinary Affects*, s. 19.

tak, by trzymać w napięciu życie. I dzięki temu, że codzienność rozpięta jest na konstrukcjach dramatycznych, tak żywo nas obchodzi. Inaczej nie chcielibyśmy się trudzić, a rzeczywistość potoczna nie byłaby zdolna nas zainteresować, bez względu na to, jak ważne mogą rozgrywać się w niej sprawy. Tymczasem podskórna dramatyczność sprawia, że tak bardzo zależy nam na istnieniu. Pulsujące rytmy codzienności – jak oddychanie – wciągają, przymuszają do istnienia i czynią je możliwym²¹.

Wydaje się, że konstrukcje dramatyczne, sceny, czynnościowe czy też krzątacze narracje stanowią także najczęściej stosowaną przez Szczygła formę w *Projekcie: prawda*. We fragmencie zatytułowanym *Prawda formy* reporter przedstawia taki oto przepis na dobry tekst:

Otóż najbardziej skuteczne jest kiedy ktoś opowiada, jaką drogą doszedł do swojej prawdy. [...] Najbliżej mojego ideału jest wiadomość od redaktorki: znalazła na swoim biurku naklejone prawdy. To już jest jakiś zaczątek akcji [...]. Z tego można stworzyć historię. Pamiętajmy: czasowniki w mózgu zostają, przymiotniki od niego odpadają! Myśl najlepiej się upowszechnia, jeśli wokół niej ktoś coś robi. O, to też jakaś prawda. Formy. [PP, 307]

Bezpośrednie nawiązania do formuły dramatu i przedstawienia odnajdziemy zaś w otwierającym *Nie ma* reportażu *Czytanie ścian*. Tekst poświęcony Violi Fischerovej, czeskiej poetce, rozpoczyna się sceną w praskim metrze. Przejazd kolejką Szczygiel porównuje do spektaklu:

Metro w każdym kraju jest sceną i widownią zarazem. Lubię szybką zmianę obsady. Lubię poczucie, że ten sam aktor nigdy nie zagra dwa razy [...] W metrze mam wrażenie, że obcuje z materiałem literackim wymagającym jak awangardowa proza – dramaturg rozbudza moje oczekiwania, ale ich nie zaspokaja. Najczęściej jednak wagon jest teatrem pantomimy, a nie dramatu. [...]. [N]ajwięcej satysfakcji daje obserwowanie siedzących. Jeśli aktor stojący jest piękny w usiłowaniu, to aktor siedzący jest piękny w nieusilowaniu. Mam wtedy do czynienia z portretem bardzo osobistym. Aktor w roli siedzącej jakby tracił poczucie, że wciąż gra [...]. Bezradność kumuluje się w fałdach jego skóry, które dobrze widać nad

21 J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, s. 77.

pośladkami, jeśli usiądzie się tak, by obserwować go z boku. Z fałdami nic nie można w tej sytuacji zrobić. To pokaz niedołęstwa woli, które w widzu takim jak ja budzi czułość. [NM, 9–10]²²

Cytowany fragment zawiązuje opowieść o Fischerowej, ponieważ Szczygieł znudzony obserwowanym spektaklem, zwraca swój wzrok w kierunku ściany wagonu, na której wisi jeden z wierszy poetki. Spod tej zgrabnie skonstruowanej formuły inicjalnej wyziera jednak zasadnicza dla reportera koncepcja tworzenia. Po pierwsze, problematyzuje on tu swój punkt widzenia jako jednoczesnego uczestnika i obserwatora wydarzenia. Po drugie, jasno opisuje proces dochodzenia do tematu. Zapisując tę scenę, wskazuje jak dosłownie rozumiane najbliższe otoczenie staje się materiałem dla reportera. W dalszych częściach *Czytania ścian*, analizując niedostatki własnej pamięci, Szczygieł posługuje się pojęciem, które trafnie oddaje tę strategię – wspomina mianowicie o „wrażeniologii reporterskiej” [NM, 17]. Postawa ta ściśle, jak sądzę, łączy się z fenomenologią.

Książki Szczygła, szczególnie te najnowsze, doskonale wpisują się w zjawisko fenomenologii kulturowej w reportażu. Świetnie korespondują z ustaleniami na temat przemian tego gatunku podjętymi niedawno przez Williama Robertsa i Fionę Giles, którzy obierają sobie za cel przełamanie impasu genologicznego, w jakim reportaż miałby tkwić od dobrych kilkudziesięciu lat²³. Zdaniem australijskich badaczy impas ten wynika z rozważania reportażu w niezmiennych ramach takich fundamentalnych dla definiowania gatunku par pojęć jak subiektywizm i obiektywizm, zaangażowanie i dystans, fikcja i fakt czy dokumentaryzm i literackość. Proponowane przez nich przesunięcie wiąże się z odstąpieniem od rozważania reportażu w kluczu wyliczonych opozycji na rzecz refleksji bardziej sferycznej, opartej na pojęciu pola, którego krańce wyznaczają, z jednej strony fenomenologia kulturowa i realizm etnograficzny jako dwie przeciwne, ale najczęstsze strategie poznawcze reportera; z drugiej – romantyzm i racjonalizm jako dwie alternatywne, ale typowe dla reportażu, konwencje narracyjne²⁴.

22 M. Szczygieł *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018. W dalszych częściach tego artykułu fragmenty tego wydawnictwa przywołuję w tekście głównym, posługując się skrótem NM i numerem stron.

23 W. Roberts, F. Giles *Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism*, „Literary Journalism Studies” 2014 Vol. 6, s. 100–117.

24 Tamże.

Roberts i Giles traktują realizm etnograficzny i fenomenologię kulturową jako podstawowe tryby opowiadania rzeczywistości i organizacji doświadczenia w tekście reportażowym. W przypadku pierwszego z nich wydarzenia – jakkolwiek by były odległe od doświadczenia reportera i docelowej grupy jego czytelników – są przedstawiane w ramach ustalonych w tej grupie wzorców komunikacji oraz w wyraźnie zarysowanych kontekstach kulturowych. Reporter-realista bada doświadczenia swoich bohaterów, zachowując dystans, za sprawą którego możliwe staje się eksponowanie różnic między własnym a cudzym doświadczeniem. Ponadto jest on przywiązany do pojęcia „prawdy” i „obiektywizmu”: chociaż zdaje sobie sprawę z ich umowności, to w ramach swego rodzaju umowy społecznej posługuje się nimi jako sygnałami asercji. Z kolei reporter-fenomenolog ukazuje świat, w którym nie istnieją żadne pewne punkty odniesienia, a tradycyjne sposoby wytwarzania wiedzy okazują się nieefektywne w rozumieniu współczesnej rzeczywistości. W tym ujęciu reportaż opowiada zarówno o zadanym sobie temacie, jak i o wysiłkach autora w porządkowaniu znaczeń z nim związanych. W perspektywie fenomenologicznej reporter i jego bohaterowie stają się równoprawnymi uczestnikami tej samej rzeczywistości, a interakcje między nimi samymi i światem, w którym się spotykają, zyskują status tekstowych dominant²⁵.

Na rzecz tak rozumianej formuły fenomenologicznej przemawia u Szczygła opisane wyżej immersyjne ustawienie, wychodzenie nie na przeciw, lecz po prostu w świat. W jego przypadku granica między sferą zawodową a osobistą nieustannie się zaciera – dzieje się tak chociażby w przypadku *Projekt: prawda*, gdy pisze o zwrotnym charakterze swoich poczyniń: „nie są to tylko prawdy, z których ktoś zwierzył się reporterowi. [...] Odkryłem też prawdy, które zmienacka rodzą się we mnie, kiedy ktoś mnie sprowokuje” [PP, 301]. Mocne „Ja” autorskie ujawnia się także w licznych fragmentach autobiograficznych, w rozdziałach o charakterze autokomentarza oraz w częstych i rozbudowanych w ostatnich tomach partiach parentetycznych. Te ostatnie układają się w metanarrację, w której reporter z jednej strony zdradza okoliczności powstania tekstów, wątpliwości związane z ich pisaniem i ich późniejszy odbiór społeczny, z drugiej – relacjonuje na bieżąco szczegóły warsztatu i opisuje drobiazgi nieklasyfikujące się do „właściwego” toku opowieści. Za fenomenologiczny w powyższym ujęciu można wreszcie uznać kolażowy, transgatunkowy kształt ostatnich książek – zestawiania partii reportażowych z felietonem,

25 Tamże, s. 105-108.

aforyzmem, notatką, a nawet z powieścią (w funkcji ekscentrycznego cytatu) oznacza tu poszukiwania najbardziej adekwatnej i efektywnej formy współczesnej refleksji reportażowej nad kategoriami prawdy oraz braku i deficytu.

Porzucenie na stwierdzeniu, że Szczygiel z powodzeniem realizuje fenomenologiczny model reportażu, jest jednak wnioskiem połowicznym. Choć jego wrażliwość antropologiczna i wybory estetyczne doskonale wpisują się w wyżej przywołane propozycje klasyfikacyjne, to stawka ostatnich książek nie wyczerpuje się we „wrażliwościologicznym” przedstawianiu faktów. Przeciwnie, wydaje się, że taka strategia stanowi swego rodzaju dodatek do zdecydowanie bardziej radykalnego przesunięcia w rozumieniu funkcjonalności reportażu.

Wentyl

Nie ma (2018), najnowszą książkę Szczygła, można uznawać za twórczą *summę*. W tomie tym znalazły się jego najsylniejsze teksty z ostatnich lat: interwencyjny reportaż *Śliczny i posłuszny*, za który otrzymał m.in. tytuł Dziennikarza Roku miesięcznika „Press” oraz szeroko dyskutowana, alegoryczna opowieść o bliźniaczkach (i samobójczyniach) Zofii i Ludmile Woźnickich, matkach chrestnych braci Kaczyńskich. W *Nie ma* pojawiają się też dobrze już rozpoznane z poprzednich zbiorów tematy, jak chociażby czeskie historie z komunizmem w tle nawiązujące poziomem do najlepszych rozdziałów *Gottlandu* czy opowieść o księgowaniu w arkuszu kalkulacyjnym codziennych sukcesów i porażek jako żywo przypominające działania Janiny Turek. Powracają wreszcie dobrze oswojone formy, takie jak – by pozostać przy przyjętym nazewnictwie – krótkie teksty krzątające i opowieści osnute wokół listów czytelników. Dłuższe rozdziały przeplatają się z autokomentarzami i zapiskami autobiograficznymi, w których Szczygiel pisze o ojcu, nawiązuje do prywatnych podróży lub spotkań z cenionymi przez niego artystami.

Wspólnym mianownikiem dla tych zróżnicowanych całości są straty i deficyty, procesy „ubytkowania” i pomysły na poradzenie sobie z nimi. Reporter stosuje w ich opisie – raz jeszcze nawiązując do zaproponowanego słownika – metodę ewokatywną: rzadko określa wprost desygnaty braku, pozostawiając akt nazywania i oceny najróżniejszych codziennych niedostatków czytelnikowi. A przy tym nieustannie zwodzi go niespodziewanymi zwrotami akcji: nie każde *nie ma* wiąże się z negatywnymi uczuciami, nie każda pogodna historia kończy się dobrze. Straty, sugeruje, są wpisane

w porządek życia, a ich konsekwencje mogą prowadzić tyleż do jego załamania, co uzdrowienia.

Cieniując w ten sposób rozmaite warianty tytułowych braków, autor zmierza jednak do wielkiego finału, w którym z pełną mocą wybrzmiewają emocjonalne i etyczne stawki książki. W przedostatnim rozdziale książki, *Rzeczy po prostu się dzieją* (*things just happen* – chciałoby się powtórzyć za Stewart), dokonuje przewrotnego coming outu: przebijając maskę trzeciej osoby, w kilku kolejnych scenach pisze o swoim związku, nagłej śmierci partnera, rozpacz i żalobie. Za sprawą tego przejmującego epitafium historii zgromadzone w *Nie ma* zaczynają się perfekcyjnie zązębiać, a sama książka okazuje się efektem pracy żaloby, w której na plan pierwszy wysuwają się już nie tematy zadane sobie, relacje z bohaterami czy zaangażowanie w przedstawiane wydarzenia, ile doświadczenia człowieka pogrążonego w stracie i tę stratę zapisującego.

Nie ma to, jak przyznaje Szczygiel, jego najbardziej osobiste wydawnictwo. Choć więc wspomnianego odsłonięcia dokonuje w trzeciej osobie, „spoglądając na siebie z zewnątrz” – jak niegdyś Janina Turek, to pakt autobiograficzny jest tu niewątpliwy. Jego potwierdzenie kryje się w pierwszych kadrach wcześniejszej książki, na początku której notuje taki oto pomysł partnera: „Napisz książkę pod tytułem *Nie ma*. A na okładce nie powinno być nic. Nawet nazwiska autora. Pusty biały papier. O tym, jak żyć z «nie ma». Idealny temat dla ciebie” [PP, 11]. W kolejnej scenie wyznaje: „niedawno Los odebrał mi moje razem, od dwóch miesięcy mam więc nową pewność: tak, odejdę osobno” [PP, 22], by w następnej ujawnić wylaniającą się z takowej sytuacji koncepcję tworzenia: „pisać. A pisać tylko po to, by coś uwiecznić, jakąś miłość, jakieś uniesienie? Jakąś stratę? Albo gorzej – uwiecznić liść na drzewie, a nie trzęsienie ziemi? Albo swoje własne trzęsienie ziemi, którego nikt inny nie poczuł tak jak my?” [PP, 31].

Projekt: prawda i *Nie ma* można zatem czytać jako żalobny dyptyk, w którym reporter wypełnia ostatnią wolę partnera, a zarazem prowadzi poszukiwania odpowiedniej formy wyrazu dla niecodziennego, ale przecież nieuchronnego w planie zwyczajnego życia, doświadczenia utraty kogoś bliskiego. „Wszystko musi mieć swoją formę, swój rytm, panie Mariuszu. Zwłaszcza nieobecność” [NM, 309] – czytamy w *Najkrótszym wykładzie o nie ma Hanny Krall*, jednym z aforystycznych rozdziałów *Nie ma*. Szczygiel decyduje się na formę pozbawioną nachalnego patosu i metafizycznych inklinacji, rytmizowaną przez słodko-gorzkie puenty charakterystyczne dla „mężczyzny w dojrzałym wieku, który kocha życie, ale każdego dnia myśli o śmierci [...]”. Myśli naturalnie

i z czułością. Z taką samą jak o życiu” [NM, 325]. Tę paradoksalną harmonię tłumaczy zaś, czyniąc aluzję do martwej natury (*still life pops up out of the ordinary* – ponownie chciałoby się przywołać Stewart²⁶). Przy okazji lektury, *nomen omen*, Szczygła Donny Tartt komentuje następujący fragment powieści:

„za każdym razem, gdy widzisz muchę albo inne owady na martwej naturze, zwiędły płatek albo czarną kropkę na jabłku, malarz przekazuje ci potajemnie wiadomość”. Jaką? Życie to śmierć. Wszystko wydaje się pełne życia, a mała plamka zwiastuje koniec, trzeba tylko dobrze jej się przyjrzeć. [NM, 322]

Autor *Gottlandu* w ostatnich książkach rozrysowuje „sielanki rozsadzane przez kłacza śmierci” [PP, 11], umieszczając w kolejnych życiowych scenach „małe plamki”, drobne rysy i pęknięcia, ślady rozmaitych tępińców odczuwalnych jedynie na prywatnych sejsmografach. Działania te napędza zaś ze wszech miar terapeutyczne przesłanie sformułowane jeszcze w początkowych partiach *Projektu: prawda*: „I przywiozłem z Laosu myśl, tato. Naucz się pozyskać śmierć do życia” [PP, 14].

Tego rodzaju tekstowa terapia na poziomie metaliterackim nasuwa pojęcie prywatyzacji tekstu reportażowego. W przypadku twórczości Szczygła oznacza ona dwutorowe działanie: z jednej strony wiąże się z wprowadzaniem intymnych historii bohaterów i treści związanych ze sferą codzienności w pole społecznej widzialności, z drugiej – jest zaprząganiem tych historii do celów osobistych reportera, które siłą rzeczy również wybijają się na powierzchnię tekstu. Taki kierunek przepływu znaczeń określa definicję gatunku zaproponowaną w jednym z ostatnich, także aforystycznych, rozdziałów *Nie ma*: „reportaż – pisze Szczygieł – to nieumiejętność przeżycia własnego doświadczenia egzystencjalnego za pomocą fikcji” [NM, 311]. Autor rozwija tę lakoniczną koncepcję w niedawnym wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego”, gdy wyznaje: „złapałem się na tym, że moje reportaże nie mają tylko służyć. Reporter nie musi być medium bez osobowości, które pokazując życie innych, samo ma niewiele do powiedzenia”²⁷. Dalej powiada tak:

Pisarze radzą sobie ze swoim życiem przy pomocy fikcji. Ja nie umiem. Kiedyś próbowałem pisać opowiadanie, ale szybko wydało mi się żałosne

26 K. Stewart *Ordinary Affects*, s. 19.

27 A. Goc, M. Szczygieł *Życie to słynna historia*, „Tygodnik Powszechny” 2019 nr 6, s. 66.

i straszliwie amatorskie. Nie wyszedłbym nigdy z klasy początkującej. A w reportażu to chyba umiem bardziej. Skoro pisarze wentylują swoje problemy fikcją, to ja reportażem [...]. Z opowieści moich bohaterów wydobywam to, co we mnie rezonuje. To prawda. A może na tym polega kolonizowanie cudzych historii? Moja osobowość – wszystkie moje deficyty, wyobrażenia, fobie czy lęki – kolonizują czyjąś historię.²⁸

Reportaż, powtórzmy, staje się szczególnego rodzaju wentylem, poprzez który ujście znajdują najbardziej osobiste doświadczenia i emocje reportera; jest zagospodarowywaniem wysłuchanych opowieści na własny użytek. Szczygiel odrzuca klasyczne złudzenia obiektywizmu, anachroniczną skądinąd figurę reportera jako „medium bez osobowości” (gest ten nie budzi chyba większych wątpliwości), ale zarazem przekracza też spetryfikowane w ostatnich dekadach intensywnego rozwoju reportażu literackiego granice dziennikarskiego subiektywizmu, czyli figurę reportera jako empatycznego słuchacza (i spisywacza – znanego chociażby z *Kaprysyku*), który uwzględnia w tekście własne oceny i doświadczenia, lecz ich nie instrumentalizuje. Groźnie brzmiące „kolonizowanie cudzych historii” sugeruje zaś znacznie więcej – niedemokratyczny akt przywłaszczenia. Książki Szczygła ze wszelkiemu miar trudno byłoby jednak odczytywać wyłącznie w negatywnych kategoriach. Przeciwnie – jeśli reporter pisze z myślą o sobie, to przecież nie zapomina o swoim bohaterze i czytelniku. Jego działania mimo wszystko sprawdzają się do sojuszniczego zarządzania powierzonymi opowieściami, które doczekało się szerokiego i wiernego grona czytelników. Spowinowacanie autobiografii i reportażu nie stanowi tu przeszkody, lecz raczej wzmacnia wiarygodność relacji oraz buduje efekt przynależności i utożsamienia.

Ujmując sprawę w szerszym kontekście, można zaryzykować stwierdzenie, że ostatnie książki Szczygła stanowią „autobiografię doświadczenia zbiorowego”²⁹. Pojęcie to – aby powrócić do cytowanej na początku tego szkicu Berlant – oznacza korpusy zróżnicowanych formalnie narracji, które budują zintymizowaną sferę publiczną. W tego typu przestrzeniach, charakterystycznych dla czasów późnego kapitalizmu, rozmaite domeny (auto)biograficzne tracą charakter prywatny w myśl zasady, że to, co jednostkowe i intymne, jest

28 Tamże.

29 L. Berlant *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Duke University Press, Durham–London 2008, s. VII.

zarazem tym, co najbardziej ogólne, znajome i wspólnototwórcze. Zintymizowana sfera publiczna to rzeczywistość emocjonalna, w której dobrze rozpoznane i podzielane uczucia wyprzedzają zrjonalizowane tryby poznania. Jest to przestrzeń mediacji, w której dochodzi do refrakcji treści intymnych w świetle tego, co powszechne i obowiązujące, i dalej – do wytwarzania norm społecznych i form przynależności³⁰.

Żaloba i smutek, tęsknota i samotność, gniew i rozczarowanie, znużenie i beznadzieja, lecz także towarzyszące im miłość, troska, nadzieja, ciekawość świata lub poczucie ulgi – stanowią, jakkolwiek banalne to stwierdzenie, jedne z takich powszechnie podzielanych uczuć. Podnosząc je do rangi najważniejszego tematu, Szczygieł nie tylko dowodzi, że jest „medium z osobowości”, lecz także potwierdza się w roli przenikliwego obserwatora i kronikarza rzeczywistości niezmiennie trzymającego rękę na pulsie. Destylując w tekście do bólu zwyczajne, rozmaite warianty wyliczonych emocji, tworzy w *Projekcie: prawda i Nie ma* migotliwy raport o kondycji polskiego społeczeństwa w czasie normalnym, po komunizmie i po transformacji. Wyciszenie na horyzoncie historycznym pozwala dosłyszeć reporterowi gamę zróżnicowanych afektywnych tonacji, które nadają rytm naszej terażniejszości, a zarazem stanowią impuls do rozpoznania się jako wspólnoty.

30 Tamże.

Abstract

Kinga Siewior

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

The Snail, the Little Screw and Death: Mariusz Szczygieł's Intimate Reportage

Siewior reads the hybridised formula of Mariusz Szczygieł's writing as an intimate reportage. Focusing Szczygieł's latest literary projects (*Kaprysyk* [A Caprice], *Projekt: prawda* [The Truth Project] and *Nie ma* [Not There]), Siewior explores the meaning of ordinariness and everyday life as the raw material for reportage, going on to define reportage as a medium for the work of mourning and taming one's own fear of death. In this approach, Szczygieł's phenomenology and "reporter's impressionology" occupy an important place. The latter can be understood as a model of perceiving reality and as a narrative modus. The theoretical context for this study is based on the work of Kathleen Stewart (ordinary affect and precarious forms), Lauren Berlant (collective intimacy) as well as Jolanta Brach-Czaina (theory of pottering).

Keywords:

reportage, Mariusz Szczygieł, intimacy, everyday, genre