

KAPUŚCIŃSKI *PASSÉ*? IGNACEGO KARPOWICZA TRAWESTACJA LITERACKIEGO MODELU PISARSTWA MISTRZA REPORTAŻU A PRZEMIANY SCENY KOMUNIKACYJNEJ

MARLENA RYCOMBEL

Instytut Kultury Polskiej UW
Institute of Polish Culture, University of Warsaw
m.rycombel@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-4971-7566

Publikacja *Kapuściński non-fiction* (2010) Artura Domosławskiego¹ wywołała falę krytyki wobec figury Kapuścińskiego-ojca i mistrza reportażu o światowej sławie, jednocześnie wznosiła dyskusję nad granicami literackości reportażu i wyzwoliła debatę nad właściwymi metodami biografistyki oraz nad dziennikarstwem i perypetiami elit w dobie PRL-u i transformacji ustrojowej. Sąd nad Kapuścińskim podzielił jego czytelników – a nawet badaczy – uruchamiając zarówno głosy obronne, jak i głosy sprzeciwu². W dyskursie naukowym zdecydowanymi przeciwnikami biografii autorstwa Domosławskiego – i jednocześnie obrońcami modelu literackiego Ryszarda Kapuścińskiego – zostali: Zygmunt Ziątek, Beata Nowacka³ oraz Urszula Glensk⁴, natomiast sympatykami *Kapuściński non-fiction* oraz krytykami

¹ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

² Najskrupulatniejszym jak dotąd opracowaniem wzburzonych czytelnicznych debat wokół *Kapuściński non-fiction* jest książka Adriana Stachowskiego *Spór o Kapuścińskiego* (Warszawa 2015).

³ B. Nowacka, Z. Ziątek, *Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013.

⁴ U. Glensk, *Siedem grzechów Domosławskiego*, w: eadem, *Po Kapuścińskim*, Kraków 2012.

fikcjonalizacji reportażu: Anna Kowalska⁵ i Paweł Zajas⁶. W niniejszym artykule przyjrzyć się jednemu z pionierskich *votum separatum* wobec modelu literackości reportażu Kapuścińskiego, wyrażonemu bardzo eksplicytnie przez pisarza Ignacego Karpowicza już w 2007 roku.

Jak trafnie zauważa Zygmunt Ziątek, Domoślawskiego nie można określić mianem inicjatora buntu wobec pisarstwa Kapuścińskiego. Badacz wymienia nazwiska Marka Kęskrawca, Jędrzeja Morawieckiego oraz Adama Leszczyńskiego⁷, zwraca przede wszystkim uwagę na intertekstualną w stosunku do *Cesarza* książkę Ignacego Karpowicza *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*⁸. Ziątek mówi wręcz o formacyjnym charakterze sprzeciwu wobec poetyki Ryszarda Kapuścińskiego oraz o wielkim powrocie mowy faktów w pisarstwie reporterskim, będącym, zdaniem autora, sygnałem narastającego oporu wobec modelu literackości dzieł Kapuścińskiego. Ważnym pytaniem pozostaje, czy we współczesnym polskim reportażu rzeczywiście zaczęła przeważać mowa faktów. O ile teza Ziątka może z powodzeniem odnosić się do reportażu prasowego, nie można zlekceważyć sukcesu polskiego rynku książki reporterskiej. Izabela Adamczewska-Baranowska pisze wręcz o zjawisku odwrotnym, czyli o stopniowym upowieściowieniu literatury faktów, polegającym na zastąpieniu paktu referencjalnego paktem dyskursywnej labilności⁹. Nie ulega wątpliwości jednak, że coraz częściej i głośniejszy artykułowany jest apel o reportaż rzetelny, spełniający standardy antropologiczne, czego oczywiste świadectwo stanowi fala dyskusji po publikacji *Kapuściński non-fiction*. Ów powtarzający się apel można w retorycznym uproszczeniu nazwać ruchem mowy faktów. Tego głosu nie można

⁵ A. Kowalska, *Kapuściński z PRL-u*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

⁶ P. Zajas, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011 nr 1/2, s. 265–278.

⁷ Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (1), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016, s. 88.

⁸ I. Karpowicz, *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*, Warszawa 2007.

⁹ I. Adamczewska-Baranowska, *Lże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Łódź 2020.

zlekceważyć, chociażby dlatego, że pojawia się w specyficznym kontekście nowych warunków komunikacji, więc pytanie o siłę jego przebicia i ewentualnych dokonywanych zmian, jest wciąż otwarte.

Choć książka *Kapuściński non-fiction* niewątpliwie otworzyła debatę publiczną na krytykę mistrza reportażu, warto zadać pytanie, czy dominującą postawą wobec jego pisarstwa nie jest raczej podziw i szacunek niż jednoznaczny pokoleniowy bunt. Jak powiedziała Lidia Ostałowska o polskich reporterach: „wszyscyśmy z Kapuścińskiego”¹⁰. Fascynacje autorem *Cesarza* zauważalne są wśród wielu polskich reporterów, by wymienić chociażby najśłynniejsze nazwiska Mariusza Szczygła, Wojciecha Jagielskiego czy Wojciecha Tochmana. Szacunku przecież nie wykluczają narastające głosy oporu czy próby szukania własnej reporterskiej drogi, czego znamienity przykład stanowi parodystyczno-polemiczny *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*. Ziątek pisze o pokoleniowym sprzeciwie wobec pisarstwa Kapuścińskiego, jak gdyby po *Kapuściński non-fiction* nie można było przyjąć stanowiska neutralnego, zniuansowanego, którego nie obejmuje logika walk kulturowych. Czy opinia publiczna została podzielona na zwolenników i przeciwników metody literackiej autora *Cesarza*? A być może spór o fikcjonalność literatury faktu z zasady jest binarny?

Dyskusja wokół twórczości Kapuścińskiego nie jest oczywiście pierwszą debatą dotyczącą literackości w kontekście możliwości i warunków referencyjności prawdy w reportażu. Melchior Wańkowicz w tekście *O poszerzenie konwencji reportażu*¹¹ postulował, by w literaturze faktu dopuszczano łączenie wątków z życiorysów różnych autentycznych osób w jeden wyrazisty życiorys bohatera reportażu. Metodzie tej zdecydowanie sprzeciwiał się Krzysztof Kąkolewski, który nie akceptował żadnych elementów zmyślenia w literaturze faktu¹². Zajmujące świadectwo konfrontacji metod reporter-

¹⁰ L. Ostałowska, *O polskiej szkole reportażu rozmawiajmy bez złości*, Wyborcza. pl, 12.06.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21927454,o-polskiej-szkole-reportazu-rozmawiajmy-bez-zlosci.html> (dostęp 1.09.2021).

¹¹ M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: idem, *Od Stołpców po Kair*, Kraków 1977.

¹² A. Kiedrzynek, *Reportaż polski – literackość*, <http://poetyka.wordpress.com/about/literackosc-reportazu-polskiego-w-swietle-wybranych-propozycji-krytycznych-i-badawczych/> (dostęp 30.12.2020).

skich stanowi chociażby przeprowadzony przez Kąkolewskiego wywiad-rzeka z Wańkowiczem¹³. Zatem już co najmniej w latach siedemdziesiątych w polskim środowisku reportaży zarysowały się dwie główne postawy wobec fikcjonalności w reportażu literackim, które możemy zaobserwować w dzisiejszej dyskusji wywołanej publikacją *Kapuściński non-fiction*. Współczesny dyskurs publiczny rozpołowił się na obóz Kapuścińskiego (chwalący sobie dużą dozę literackości w reportażu, czasem nawet kosztem faktów) i frakcję Domosławskiego (ceniącą przede wszystkim rzetelną, drobiazgową czy nawet naukową strategię opracowywania tematu reporterskiego).

Spór dotyczący poziomu fikcjonalności w reportażu jest zapewne nierozstrzygalny i – według Nietzscheańskiej koncepcji wiecznego powrotu – nieskończony. Spór ten jest również nieodzowny w procesie nieustannej twórczej refleksji nad konstytutywnymi problemami tego hybrydycznego gatunku. Niemniej jednak spory o poetykę reportaży mają swoją specyfikę i wyraźny kontekst, więc dyskusja z lat siedemdziesiątych ma również inne źródła niż ta, która toczy się po śmierci Kapuścińskiego (1932–2007). W tym miejscu warto przyrzeć się refleksji Anny Kowalskiej o przemianach sceny komunikacyjnej i ich wpływie na obecną debatę dotyczącą fikcjonalności reportaży. Czy Kapuściński staje się *passé* w obliczu nowej sytuacji komunikacyjnej?

NOWE WARUNKI KOMUNIKACJI

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w ramach serii *W stronę nowej syntezy* umieścił dwa przeciwstawne głosy w kwestii poetyki reportaży Kapuścińskiego – Anny Kowalskiej¹⁴ i Zygmunta Ziątko¹⁵. Kowalska zaznacza, że spór o poetykę reportaży zaostrzony po publikacji *Kapuściński non-fiction* wiąże się przede wszystkim z ogólnymi przemianami instytucji dziennikarstwa. Autorka w tekście *Kapuściński z PRL-u* podejmuje nie tylko kluczowy wątek polityczności biografii *Kapuściński non-fiction*, lecz także wątek literackości reportaży Kapuścińskiego. Opowiada się ona za podejściem Domosławskiego w kwestii faktograficzności literatury faktu. Autorka w podsumowaniu swojego tekstu nie ukrywa, że jest zwolenniczką „jasnych

¹³ K. Kąkolewski, *Wańkowicz krzepi*, Lublin 1973.

¹⁴ A. Kowalska, op. cit.

¹⁵ Z. Ziątek, op. cit.

reguły gry”, i jednocześnie podkreśla, że poetyka pisarstwa Kapuścińskiego należy do przeszłości. Kowalska nie ocenia jednak negatywnie sposobu pisania Kapuścińskiego. Podkreśla tylko, że w s p ó ł c z e s n i e poetyka jego reportaży jest nie do przyjęcia, i stanowi pozostałość dawnych hierarchicznych relacji między nadawcą i odbiorcą. W czasach wyłaniających się nowych form komunikacji należy zmienić poetykę, dostosować ją do bieżących wymagań. W tym kontekście *Kapuściński non-fiction* liczy się jako swoisty głos zerwania z tradycją pisarską i wytyczania nowych szlaków w poetyce reportażu.

Kowalska używa określenia „nowa sytuacja komunikacyjna” w artykule *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*¹⁶. Termin ten określa sytuację, w której uczestnik kultury (kiedyś nazywany odbiorcą) nie jest już podporządkowany władzy nadawcy. Jest wręcz przeciwnie – niejednokrotnie to on dyktuje warunki relacji z nadawcą bądź ma na nie duży wpływ, ponadto sam staje się współtwórcą – aktywnym komentatorem, (nie)ważnym czytelnikiem, autorem treści. Badaczka używa tej kategorii, by poniekąd sprowadzić zawikłaną dyskusję o literackości reportażu wywołaną przez *Kapuściński non-fiction* do normatywnej konstatacji, że forma współczesnej literatury faktu powinna być dostosowana do wyzwania ery nowego odbioru literatury i kultury:

Nie ma racji Remigiusz Grzela, który ironicznie zauważa, że „dylematy Artura Domosławskiego są spóźnione o jakieś czterdzieści lat, a może więcej”, na dowód przywołując wywiad-rzekę Krzysztofa Kąkolewskiego z Melchiorem Wańkowiczem, w którym autor *Tworzywa* wyłożył teorię prawdy dokumentalnej i esencjonalnej. Domosławski formułuje bowiem wątpliwości tu i teraz, w obliczu zupełnie nowej sytuacji komunikacyjnej. W kontekście kultury, którą określa się mianem kultury uczestnictwa¹⁷.

Autorka twierdzi zarazem, że głośny problem dokumentacji, podejmowany przez Domosławskiego w *Kapuściński non-fiction*, stanowi świadectwo czasów, w których dużą rolę odgrywają nowe formy weryfikacji wiedzy, które umożliwiają łatwy dostęp do informacji i publikowanie za pośrednictwem

¹⁶ A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

¹⁷ A. Kowalska, *Kapuściński w PRL-u*, op. cit., s. 226.

Internetu. Również Izabela Adamczewska-Baranowska, w swojej najnowszej książce o kulturowej genologii gatunków na pograniczu literatury i dziennikarstwa, podkreśla rolę Internetu w demaskacji (nie)rzetelności autorów: „Internetyzacja życia codziennego stworzyła warunki dla zjawiska, które nazywam populistyczną weryfikacją – piąta władza krytyki obywatelskiej mówi dziś »sprawdzam«, a tropienie zmyśleń doprowadza coraz częściej do społecznych sądów nad pisarzami faktograficznymi”¹⁸.

Anna Kowalska udowadnia, że skandal wokół książki Domosławskiego to konsekwencja przemian sceny komunikacyjnej, symptom procesu jej przeistaczania. Kapuściński i jego styl pisania jawią się w tej perspektywie jako znaki dawnej sytuacji komunikacyjnej, określanej jako kultura masowa, w której bierni odbiorcy konsumowali dzieła, nie mając na nie żadnego wpływu; Kapuściński byłby więc w tym świetle hegemonem dyskursu, który sprawuje w swoich utworach władzę symboliczną, wykorzystując nadużycia interpretacyjne i faktograficzne, by kształtować tekst zgodnie ze swoją wizją świata i wartościami. Kowalska waloryzuje pozytywnie kierunek przemian w komunikacji i stwierdza, że są one wyrazem demokratyzacji kultury oraz procesu nakierowanego na potrzeby czytelnika. Pakt referencjalny traktowany jest tutaj przede wszystkim jako pakt uczciwości sprawozdawczej, zawierany z odbiorcą literatury.

NOWA SYTUACJA KOMUNIKACYJNA A ROLA FOTOGRAFII W REPORTAŻU

Inspirującym uzupełnieniem myślenia Kowalskiej o transformacji komunikacji literackiej jest artykuł Zygmunta Ziątka *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, umieszczony w pierwszym tomie *W stronę nowej syntezy*, wydanym przez Instytut Badań Literackich. Badacz przedstawia przeobrażenia relacji reportażu i fotografii, świadczące o zasadniczej zmianie w pojmowaniu modelu literackości literatury faktu. Tekst zaczyna się od przywołania jednej z metod twórczych mistrza reportażu: Ryszard Kapuściński, mimo że był zawodowym fotografem, nigdy nie umieszczał zdjęć w swoich książkach. Była to postawa świadoma – reportażysta nie chciał ukonkretniać opisywanych historii, redukować ich do jednego

¹⁸ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 11.

wymiaru interpretacyjnego. W tej postawie odzywa się pragnienie tworzenia uniwersalnych sensów i literackich przypowieści, w których punktem wyjścia był szczegół, a punktem dojścia – ogólny sens. Aktualność reportażu bowiem często jest przyczyną jego przemijalności, tymczasowości. Kapuściński pragnął tworzyć opowieści, które szybko się nie przedawnią. U reporterów młodszego pokolenia fotografie są wręcz obowiązkowym dopełnieniem relacji pisarskiej, a często równorzędnym jej towarzyszem. Ziątek, opisując tę niebanalną opozycję, konstatuje, że zmiana relacji fotografii i narracji reporterskiej świadczy o przeobrażeniach rozumienia pojęć „niefikcjonalności” i „literackości”¹⁹ oraz o nowych pokoleniowych trendach pisarskich.

Literaturoznawca zwraca uwagę na nową tendencję w reportażu literackim – to powrót do mowy faktów i do poetyki konkretności, zgodnie z którymi szczegół nie tyle stanowi budulec świata przedstawionego, ile staje się celem samym w sobie. Ziątek uznaje, że dyskusja wokół *Kapuściński non-fiction* to świadectwo przeobrażeń warsztatowych, które zmierzają w stronę dominacji drobnozgodowej faktograficzności i odbywają się kosztem literackiego sznytu. Według autora współczesna fotografia staje się naiwnym narzędziem wiarygodności, jakby ona sama nie poddawała się manipulacjom²⁰. Wzrost znaczenia relacji fotograficznej jest więc według literaturoznawcy świadectwem wzrostu roli takiego reportażu, w którym ogranicza się do minimum figury retoryczne na rzecz poetyki enumeracji faktów, obecnie stanowiącej źródło obiektywizmu i formułę wiarygodności. Podczas gdy w pisarstwie Kapuścińskiego tę formułę stanowiła narracja silnie naznaczona obecnością autora-reportera, tak w dzisiejszych reportażach tę funkcję zaczyna pełnić mowa faktów.

Ziątek przypomina, że początki reportażu były podobne – jego narodziny wiązały się z buntem wobec XIX-wiecznej publicystyki, pełnej uogólnień, syntez, morałów, programów, rad. Mowa faktów stanowiła więc odtrutkę na emocjonalne i pozytywistyczne dziennikarstwo. Czym spowodowany jest więc współczesny trend? Na co ma być remedium? Ziątek nie rozwija tego wątku, pozwalając sobie raczej na sentymentalne i erudycyjne wspomnienia o złotych czasach poetyki polskiej szkoły reportażu, której twarzą

¹⁹ Z. Ziątek, *Reportaż, fotografia, nowe kryteria wiarygodności*, op. cit., s. 83–84.

²⁰ Ibidem, s. 103–104.

był Kapuściński. Literaturoznawca krytycznie odnosi się do nowej sytuacji komunikacyjnej (sygnalizuje, że stanowi ona przyczynę przeobrażeń współczesnego reportażu), która powoduje, że coraz mniejszą estymą darzy się intencję autorską, czego przykładem jest coraz większy brak zrozumienia dla roli szczegółu w pisarstwie Kapuścińskiego. Ziątek nie wikła się jednak w głębszą analizę powodów zmian w upodobaniach estetyczno-etycznych dotyczących reportażu literackiego. Co się stało? Ruch mowy faktów w reportażu można tłumaczyć podupadającym autorytetem dziennikarstwa i autorytetów w ogóle – internet staje się coraz ważniejszym medium pozyskiwania informacji, a nieprofesjonalny komentator internetowy przejmuje rolę publicysty. Dostęp do wiedzy jest większy, przez co weryfikacja rzetelności dziennikarzy to rzecz stosunkowo łatwa, a najdrobniejsza nieścisłość nadwątła zaufanie do instytucji czwartej władzy. Ważnymi czynnikami są tu również: polityczna gra polegająca na medialnej manipulacji faktami, internetowy zalew fakenewsów i portali o podejrzanym reputacji. W tej sytuacji ruch nobilitujący mowę faktów w ramach poetyki reportażu pragnie udowodnić, że stoi na straży rzetelności, nie zmyślenia, manipulacji i teorii spiskowych. Literackość okazuje się zbyt ryzykowna i subtelna. Warto zadać pytanie: czy obrona strategia jest słuszna i skuteczna, czy przypadkiem nie spycha dziennikarstwa w jeszcze większe otchłanie zapomnienia? Pisząc o ruchu mowy faktów, chcę podkreślić dynamizm sytuacji. Dwie siły wciąż się ścierają: łże-reportaże i reportaże antropologizujące. Ta druga siła została uruchomiona w dużej mierze dzięki *Kapuściński non-fiction*.

IGNACY KARPOWICZ VERSUS RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

W tym samym artykule Zygmunt Ziątek pisze o *Nowym kwiecie cesarza*, by uznać książkę Karpowicza za głos w obronie standardów antropologicznych w reportażu. Literaturoznawca twierdzi, że Karpowicz stawia sobie za cel demaskację zadufania poznawczego Kapuścińskiego; zadufania wyrażającego się w literackim tkaniu prawd uniwersalnych, morałów, wykorzystywaniu rzeczywistości do stwarzania światów fabularnych. Na potrzeby kontrofensywy autor wykorzystuje więc w *Nowym kwiecie cesarza...* zdeintegrowany podmiot mówiący, który nieustannie odsłania stosowane mechanizmy literackie. Ziątek twierdzi, że Karpowicz, między parodystycznymi fragmentami, próbuje przede wszystkim skonstruować dyskurs podrózpisarski o ambicjach antropologizujących (przepełniony

faktami, dążący do standardów naukowych, unikający uniwersalizacji). Dlaczego Ziątek nie ma racji?

Karpowicz dyskutuje z Kapuścińskim na innym poziomie, nie próbuje stworzyć tekstu usiłującego zmieścić się w gorsecie etnograficznej wykładni. Autor przede wszystkim rozbraja wszelkie pretensjonalne zabiegi docierania do prawdy, przybierając pozę ironicznego prześmiewcy żonglującego rozmaitymi konwencjami pisarskimi, takimi jak: baśń, legenda, wiersz, podróżopisarstwo, reportaż literacki, podręcznik historyczny, esej, artykuł naukowy, a nawet pamiętnik. To nie tyle Karpowicz, ile Domosławski apeluje o reportaż antropologizujący, spełniający w pewnym stopniu kryteria naukowości. W *Nowym kwiecie cesarza...* przede wszystkim wybrzmiewa krytyka w stosunku do dwóch znaków rozpoznawczych pisarstwa mistrza reportażu: heroicznej narracji pierwszoosobowej oraz uniwersalizujących gestów interpretacyjnych. Dzieło Karpowicza pełne jest refleksji nad niemożliwością pogodzenia języka naukowego z reporterskim, czego Ziątek nie zauważa w swojej krótkiej analizie tekstu Karpowicza, niesłusznie sytuując autora w pozycji jednoznacznego obrońcy mowy faktów.

Narrator w książce *Nowy kwiat cesarza...* ma trzy oblicza, wyróżnione odrębnymi czcionkami: 1) czcionką standardową reprezentującą opowieść podróżopisarską i eseistyczną, 2) czcionką pogrubioną oznaczającą narratora-błazna wyśmiewającego się z powagi narracji głównej oraz 3) czcionką pomniejszoną, która jest zarezerwowana dla prywatnych komentarzy oraz swoistych przypisów naukowych, dopowiadających to, co nie zmieściło się w narracji głównej, ponieważ zaburzyłoby jej porządek i swadę. Ta graficzna metoda to ciekawy komentarz do reportażu literackiego – jego literackość często przecież usuwa osad niepotrzebnych faktów, niuansów i drobnostek. Literatura faktu to swego rodzaju destylator, którego zadaniem jest tworzenie klarownej i wartkiej opowieści. Po co Karpowicz używa przypisów? By być bliżej poetyki uczciwej faktografii? A może, by zdemaskować swoje braki warsztatowe, pokazać reporterskie trudności łączenia wymogów literackości i antropologicznej rzetelności? A może, by uwidocznic nieprzystawalność narracji literackiej do naukowej; pokazać, że są to języki głęboko odmienne, sprzeczne, ale jednocześnie wzajemnie się oświetlające?

Schizofrenia podmiotu mówiącego wzmocniona jest przez fakt, że narrator bywa pod wpływem etiopskich środków odurzających, co pozwala na zabawę oniryzmem; technikę tę wykorzystano do sparodiowania

orientalizujących opisów, występujących u Kapuścińskiego. Znajomi z Etiopii jawią się jak postaci z mitologii, a wspólne picie herbaty zamienia się w rytuał stanowiący kwintesencję etiopskiej kultury:

Nie trzeba delfickiej wyroczni, by zdać sobie sprawę, że ceremonia picia kawy zagarnia pod swe opiekuńcze brunatne skrzydła nadspodziewanie wiele kwadransów. Słońce szykowało się do wejścia, kur wszedł już był na płot i lada chwila grozi paniem, co przetrąca aniele skrzydła aż po kolejną noc. Zebraliśmy się w garść, do kupy, do trzech odliczając: raz – Jaykob, dwa – ja, trzy – Johannys. I ruszyliśmy naprzód w dniejący dzień, w nazbyt chłodną transparentność powietrza, pomiędzy poszczekujące kundle²¹.

Powieść Karpowicza można zaliczyć do nurtu *gonzo* (obecnego przede wszystkim w latach siedemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych), będącego skrajną odmianą Nowego Dziennikarstwa²². *Gonzo* charakteryzuje się: samoświadomym balansowaniem na granicy faktu i zmyślenia, celowym wymykaniem się prasowej konwencji, jawną i mocną subiektywizacją opisu, tożsamością narratora, bohatera i autora-dziennikarza, obecnością niepoprawnych politycznie komentarzy i kolokwializmów, nawiązaniem do tradycji kontrkultury i narkotycznych transów. Andrzej Kaliszewski wyróżnia następujące cechy *gonzo*: łamanie paktu faktograficznego, przekraczanie norm i wartości społecznych, mistyczna rola używek, narcystycznie spersonalizowana przygoda, głęboko spersonalizowany opis świata²³. Natomiast Izabella Adamczewska-Baranowska za najważniejsze właściwości Nowego Dziennikarstwa uznaje: poszerzanie granic realizmu, immersję reportera w świat wydarzeń, autokreację podmiotu reporterskiego, hołdowanie kontestacyjnym i kontrkulturowym wartościom²⁴.

Gonzo Karpowicza jest specyficzne, bo utrzymane w estetyce polemicznej w stosunku do poetyki Kapuścińskiego. Konfrontacja wycelowana jest

²¹ I. Karpowicz, op. cit., s. 122.

²² Uznaję *gonzo* nie za odrębną konwencję literacką, ale za odmianę Nowego Dziennikarstwa, za: B. Stopel, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Korporacja Ha!art” 2013, nr 41.

²³ A. Kaliszewski, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7. *Reportaż w świecie. Światowość reportażu*, Katowice 2019, s. 215–232.

²⁴ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 65–70.

głównie w charakterystyczną narrację pierwszoosobową, która sprawia, że Kapuściński jednocześnie występuje w roli narratora-autora i bohatera swoich reportaży. Najślynniejszy polski reportażysta używał tej specyficznej narracji jako zabiegu obiektywizującego, który pełnił rolę świadectwa. Tego typu formuła uwiarygodniająca nie ma racji bytu we współczesnym reportażu i postmodernistycznej rzeczywistości – zdezaktualizowała się. Karpowicz w dowcipny sposób wykorzystuje prześmiewcze techniki charakterystyczne dla *gonzo*, by w ten oryginalny sposób zadworować sobie z przekonania Kapuścińskiego o niebagatelnej roli jego osobistego doświadczenia w tworzeniu rzetelnych relacji. Metody *gonzo* uwypuklają kreatywność i radykalną subiektywność świata przedstawionego w literaturze faktu. Zanim precyzyjniej omówimy parodystyczne chwytły Karpowicza, przybliży my narracyjne metody mistrza reportażu.

PERSONAL REPORTAGE

Cechę dystynktywną pisarstwa Kapuścińskiego stanowi stosunkowo częste wykorzystywanie narracji pierwszoosobowej autora-reportera w porównaniu z innymi typami narracji zaangażowanych w jego pisarstwie, jak np. głosy bohaterów występujących w roli subnarratorów czy narracja personalna. Pisarz chciał przede wszystkim dać wyraz *ś w i a d e c t w a*: „byłem uczestnikiem przedstawianych wydarzeń, więc mam moralne prawo o nich mówić; nie byłem tylko biernym obserwatorem”. Ten styl pisania trafnie opisuje Marek Kusiba: „W tekst autor [Kapuściński – przyp. M.R.] wplata wątki osobiste; metoda staje się niedługo jego znakiem firmowym – stworzył swoją, polską odmianę *personal reportage* albo *personal nonfiction*”²⁵. Personalna opowieść to potwierdzenie dzielenia losów z ludźmi, których reportażysta opisuje. Misja świadectwa jest nierozłączna z potrzebą *d o ś w i a d c z e n i a* życia bohaterów swoich książek, często poznających smak wojny i biedy. Kapuściński tak mówi o *Hebanie*:

Nigdy niczego nie napiszę, czego sam nie doświadczyłem. *Heban* jest książką o wydarzeniach, których byłem albo świadkiem, albo uczestnikiem. To, co

²⁵ M. Kusiba, *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, Kraków 2018.

spisuję, zostało dotknięte moją ręką i zobaczone moim okiem. To książka pisana w pierwszej osobie: byłem, zobaczyłem, opisałem²⁶.

Kusiba ten rodzaj postawy reporterskiej nazywa „literaturą na piechotę”; pozwala ona na dotarcie do miejsc dostępnych tylko piechurowi-pielgrzymowi²⁷. Autor książki *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, pisząc o tym typie uprawiania dziennikarstwa, odnosi się do słów Kapuścińskiego: „Jeżeli chcesz opisać świat, musisz go doświadczyć na własnej skórze, poznawać najlepiej na piechotę, niespiesznie, można też na rowerze, jak Bobkowski Francję”²⁸. Kusiba zwraca tutaj uwagę na inspiracje cielesnością metody etnograficznej, fascynacje długotrwałą obserwacją uczestniczącą, wynalezioną przez Bronisława Malinowskiego. Pod koniec życia Kapuściński planował zresztą pojechać na Triobrandy i napisać książkę o swoim urzeczeniu antropologią polsko-brytyjskiego badacza.

U Kapuścińskiego narracja pierwszoosobowa miała uwiarygodniać historię, stanowić czynnik obiektywizujący, być świadectwem jego obecności, przeżycia będącego moralnym przyzwoleniem na pisanie. Ta postawa nabierała cech samopoświęcania się, o którym mówi Jerzy Nowak, dyplomata, wspominając wspólny pobyt w Dar es-Salaam:

Nie chciał mieszkać z nami w hotelu dla białych, wynajmował tanie hinduskie hoteliki bez klimatyzacji, jeździł do Afrykańczyków, zaprzyjaźniał się, żył i mieszkał z nimi, jadł to co oni, bratał się z licznymi *freedom fighters* z sąsiednich krajów pozostających jeszcze w kolonialnej zależności, czyli z politycznymi imigrantami w Dar es-Salaam, żyjącymi wtedy na skraju nędzy, niekiedy wspomagał ich ze swoich skromnych środków. Poznawał ich los, próbując i mnie wciągnąć w ich świat. Prowadził w Tanzanii życie skromne i pełne wyrzeczeń. Niemiłosiernie eksploatował swój organizm i – choć wytrzymały – zaraził się w końcu gruźlicą, a potem i malarią²⁹.

Żywiołowa reakcja na *Kapuściński non-fiction* wynika nie tylko z politycznego charakteru biografii, lecz także stanowi skutek osobliwego

²⁶ Ibidem, s. 189.

²⁷ Ibidem, s. 169.

²⁸ Ibidem, s. 97.

²⁹ J.M. Nowak, *Dyplomata. Na salonach i w politycznej kuchni*, Warszawa 2014, s. 192.

przywiązania czytelników do narratora książek Kapuścińskiego. Główny bohater posiada cechy nietuzinkowego śmiałka, jest protagonistą własnych powieści, które mają niewątpliwy wymiar przygodowy, mocno trzymają w napięciu. W dodatku akcja dzieje się w przestrzeniach egzotycznych, dalekich, upalnych. Jeśli doda się do tego fakt, że Kapuściński był postacią realną, z krwi i kości – tworzy to przestrzeń idealną dla fanowskiego zachwyty. Reportażysta nie tylko pisał o problemach globalnego Południa – pisał w dużej mierze o sobie.

Jednak pisarstwa Kapuścińskiego nie można sprowadzić do tej konstatacji. Pierwszoosobowa narracja pełniła przecież funkcję uwiarygodniającą – w latach siedemdziesiątych XX wieku, w czasach cenzury i zakłamań, narodził się ten chwyt, który stosowany jest powszechnie w literaturze polskiej do dzisiaj. Andrzej Zieniewicz nazwał to zjawisko paradygmatem obecności autora, w którym pamięć konkretnej osoby i cielesność doświadczenia stanowią warunek prawdopodobieństwa – fikcja nie pełni już tej funkcji³⁰.

Warto w tym miejscu dodać, że Kapuściński, tworząc relacje reporterskie, inspirował się rozpoznaniem Claude'a Lévi-Straussa, szczególnie tymi ze *Smutków tropików*³¹, i doskonale zdawał sobie sprawę z paradoksów bycia etnografem czy reporterem. Podróż to przecież nie tylko odkrywanie obcych kultur, lecz przede wszystkim – poznawanie samego siebie i własnej kultury. Etnografia – czy podróż reporterska – jest więc zawsze podróżą nie tylko w sensie geograficznym, lecz także podróżą w głąb własnej psychiki i swojej kultury. To rozpoznanie podkreśla niewątpliwie hybrydyczna forma gatunkowa *Smutków tropików*, która wykorzystuje dwa dyskursy: etnograficzny i podróżopisarski. Napięcie między tymi dwoma narracjami jest symbolem paradoksalnej sytuacji badacza-reportera. Teren jest często pretekstem do tego, by mocniej poznać siebie. W tym sensie słynne hasło francuskiego socjologa: „Nienawidzę podróżować i podróżników” wybrzmiewa przekornie – jako pewien bunt wobec kształtu ówczesnego podróżopisarstwa, skupionego na osobie podróżnika, traktującego peregrynację pretekstowo – jako punkt wyjścia do uznania wyższości własnej kultury i epatowania egzotykiem.

³⁰ A. Zieniewicz, *Obecność autora*, w: idem, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 49–61.

³¹ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Łódź 1992. Wydanie francuskie ukazało się w 1955 roku, tłumaczenie polskie – pięć lat później.

Lévi-Strauss, wprowadzając dyskurs podróźopisarski, pokazuje, że w rzeczywistości poznawanie innych kultur kryje w sobie pewien egoistyczny interes poznawczy. Jednak za pośrednictwem narracji etnograficznej próbuje wprowadzić uczciwą równowagę epistemologiczną. Podobną równowagę zamierza osiągać Kapuściński – nie rezygnując z konwencji podróźopisarskiej, chce być tzw. tłumaczem kultur; wykorzystując z maestrią repertuar technik pisarskich, typowych dla powieści przygodowej i łotrzykowskiej, nie pozbawia narracji treści antropologizujących.

Tym samym odkrywamy kolejny – palimpsestowy – wymiar pisarstwa Kapuścińskiego: „*Smutek tropików* Lévi-Straussa, autobiograficzna książka wybitnego antropologa [...] dla młodego reportera i historyka będzie wzorcem pisarskim”³² – pisze Kusiba. Warto czytać *Cesarza* w kontekście fascynacji autora książką francuskiego intelektualisty. W *Smutku tropików* skrupulatną etnograficzną opowieść o brazylijskiej społeczności Bororo poprzedza typowo przygodowy opis próby dotarcia do miejsca ich zamieszkania, a cała książka usłana jest refleksjami nad brakiem autotelicznego interesu w poznawaniu obcych kultur – etnografia w pespektywie Lévi-Straussa zawsze stanowi konfrontację z innością, która nie tyle prowadzi do zgłębiania różnicy, ile do refleksji nad zasadami panującymi we własnej kulturze. Kapuściński, pisząc o Etiopii, mówi o Polsce Ludowej i w mistrzowski sposób odsłania paradoksy odkrywania kultury obcej.

ŚWIADECTWO VERSUS ZŁUDZENIA REALIZMU

Bohaterska narracja i literackość reportażu autora *Cesarza* skłaniają do zadawania pytań o relacje pomiędzy jego pisarstwem a Nowym Dziennikarstwem³³. Dążenie Kapuścińskiego do małego realizmu oraz powaga jego narracji stanowią argumenty niepozwalające na wpisanie jego twórczości w nurt Nowego Dziennikarstwa, co świetnie udowodniła Izabella Adamczewska-Baranowska³⁴. *New Journalism* cechuje przede wszystkim subiektywna narracja, często ironiczna, której zadaniem jest „dowcipny komentarz do zalecenia zachowywania dziennikarskiego obiektywizmu

³² M. Kusiba, op. cit., s. 284.

³³ Zob. K. Frukacz, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka postscriptum polonistycznego” 2015, nr 5.

³⁴ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 70–73.

(który, jak wiadomo, przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa odrzucali, identyfikując go z oficjalnym komunikatem politycznym)³⁵.

Gdy już przywołaliśmy przygodowy – i nieco egotyczny – wymiar reportażu Kapuścińskiego, przejdźmy do pytania: w jaki sposób Karpowicz dworuje z formuły obiektywizującej, wykorzystywanej przez autora *Cesarza*? U Karpowicza pierwszoosobowa narracja ma za zadanie podkreślać subiektywizm poznania i naiwność wiary w możliwość uczciwego przekształcenia życia w literaturę, stanowi krytykę romantycznego spojrzenia Kapuścińskiego na misję reportażu, na możliwość dotarcia do jądra rzeczywistości, na brak epistemologicznej pokory. Autor *Szachinszacha* łudził się, że jego opowieść stanowi wierną relację. Kapuściński, ufny w możliwość opisu świata, tracił wrażliwość na orientalizujący charakter swojej twórczości. Mistrz reportażu nieraz schlebiał wyobrażeniom czytelników na temat odległych światów³⁶ – oto początek *Hebanu*, książki, której poetyka wyjątkowo silnie odwołuje się do doświadczenia zmysłowego:

Przede wszystkim rzuca się w oczy światło. Wszędzie – światło. Wszędzie – jasno. Wszędzie – słońce. Jeszcze wczoraj, ociekający deszczem, jesienny Londyn. Ociekający deszczem samolot. Zimny wiatr i ciemność. A tu, od rana całe lotnisko w słońcu, my wszyscy – w słońcu [...]. Samolot gwałtownie wyrwa nas ze śniegu i mrozu i jeszcze tego samego dnia rzuca w rozpaloną otchłań tropiku³⁷.

Chwilę później Kapuściński rysuje wyraźną opozycję między zimną Północą i upalnym Południem. Powieść Karpowicza zaczyna się od następujących słów:

Samolot z niejakim trudem i nieprzyjemnym chybotaniem wylądował ciemną, mokrą i chłodną nocą na międzynarodowym lotnisku Bole w Addis Abebie [...]. Nad rzymskim lotniskiem Leonarda da Vinci niebo przerysowano z fresków. Upał i południe³⁸.

³⁵ Ibidem, s. 68.

³⁶ Przypomnijmy jednak, że *Orientalizm* Edwarda Saïda zostanie opublikowany dopiero w 1978 roku.

³⁷ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2014, s. 7.

³⁸ I. Karpowicz, op. cit., s. 13.

Atmosferą książki *Nowy kwiat cesarza*, parodii najsłynniejszej książki Kapuścińskiego, rządzi deszcz. Bohater nieustannie poszukuje płaszcza przeciwdeszczowego, nie znosi zimnego prysznic i jest często „bombardowany” przez żebrzące, etiopskie dzieci. Jego ciało jest słabe, wątłe, pogryzione przez komary, często skacowane, upalone. To ciało przeciwstawne sylwetce Kapuścińskiego – nieustraszonego mężczyzny goniącego za konfliktami zbrojnymi, będącego w epicentrum wojennych wydarzeń. Jego ciało narażane jest na rozstrzelania, głód, biedę (nawet malaria mózgową stanowi tylko chwilową słabość), a koniec końców – stanowi świadectwo niezwykłej siły organizmu. Kapuściński nie wytrzymując widoku biedy, która go otacza, świadomie decyduje się na jej doświadczenie. Anna Bikont wywiad z Izabellą i Jerzym Nowakami na temat Kapuścińskiego celnie zatytułowała *Święty Franciszek w stylu macho*³⁹. Podczas gdy mechanizm obronny Kapuścińskiego, widzącego nędzę Afrykańczyków, stanowi współodczuwanie, tak u Karpowicza – intelektualizacja i ironia pełna czarnego humoru. Autor *Nowego kwiatu cesarza* zastanawia się, czy racjonalnie jest wspomagać pieniądzem jakiegokolwiek żebraka:

Dać więc wybranym – powtarzam – to jak zabrać tym, którzy nic nie dostali [...]. Cóż może być warte – myślałem wtedy – że przedłużę agonię jednych, a jednocześnie konanie pozostałych uczynię dotkliwszym? Dlaczego ten zły biały człowiek dał mojemu koledze i koledze kolegi, a mnie nie? Czy moje oczy są mniej muchami oblażłe, a mój brzuch mniej wzdęty? Proszę pamiętać, że rozterki moralne snułem z pełnym żołądkiem. Również teraz piszę o nich po śniadaniu [...]. Tak przedstawia się filozofia pełnego żołądka⁴⁰.

Karpowicz stawia na kompromis – wspomaga żebraków działających w pojedynkę, nie wspiera grup. Ironizuje, że nie ma wielkiego obowiązku im pomagać, bo jest Polakiem, a Polska nie miała afrykańskich kolonii.

Narrator wyrzuca sobie, że nie doświadcza podróży jak mistrzowie:

Zły też jestem, że myślę o Łysku. Zamiast chłonać pierwsze chwile na obcej ziemi, zamiast humanistycznie doznawać, pogłębiać, się zadziwiać – tak jak u Herberta, Kapuścińskiego, Gombrowicza – ja o koniu. Jestem duchowo

³⁹ J.M. Nowak, *Dyplomata*, op. cit., s. 198.

⁴⁰ I. Karpowicz, op. cit., s. 36.

upośledzony. Niezdolny do uczuć wyższych. Nieszczęśliwy. Chcę być jak oni, ale jestem sobą [...]. Głos podstępny w mojej głowie: stary, oni też nic nie czuli, nie doznawali, się nie zadziwiali [...]; żebyś ty widział, jak oni pisali – mówię ci, twórcze zatwardzenie; stękali, stękali i swoje wystękiwali⁴¹.

Nie brakuje humoru skatologicznego w narracji *Nowego kwiatu cesarza*. Karpowicz lubuje się w opisie prozy życia codziennego: gnębi czytelnika opisanymi śniadani, pryszniców, zepsutych spłuczek, natrętnych myśli o niczym. Deheroizuje w ten sposób swoją narrację. Symboliczna jest też trajektoria, po której porusza się narrator-autor. Dominują przestrzenie zamknięte; bohater głównie przesiaduje w hotelu, restauracjach, taksówkach i kościołach, które zwiedza jak rasowy turysta. Świat zewnętrzny jest niebezpieczny – wiąże się bowiem z konfrontacją z dziećmi wykrzykującymi nieustannie: „Hello, my sir!!”, „You, money, hello, mister”. Metoda poznania Etiopii kontrastuje z metodą cesarza reportażu przekonanego, że reporter musi radykalnie doświadczać świata i stosować antropologiczną obserwację uczestniczącą.

Karpowicz swoją opowieść o Etiopii snuje głównie dzięki książkom, które o niej przeczytał. Wielokrotnie zaznacza przecież, że do tego afrykańskiego kraju przyjechał na wakacje, a po mieście porusza się dzięki przewodnikowi napisanemu przez pana Briggsa, który nigdy w Etiopii nie był. Przy okazji powołuje się na symbol antropologii gabinetowej – Jamesa Geорга Frazera, autora słynnej *Złotej gałęzi*, stanowiącej katalog opisów społeczności przedpiśmiennych, których badacz nigdy nie zobaczył na oczy.

Nowy kwiat cesarza rzeczywiście jest dziełem tworzonym w kontrze do estetyki Kapuścińskiego, świadczącym o znużeniu i zirytowaniu poetyką reportażysty. Uderza jednak fakt, że mistrz nie jest tutaj w żaden sposób dyskwalifikowany, ale obnażany, delikatnie wyśmiewany. Karpowicz korzysta z różnych języków, by opisać Etiopię: zaczyna od baśni (odwołując się tym samym do struktury *Cesarza*), nie żałuje przypisów sąsiadujących z błazeńskimi komentarzami i wierszykami; opowieść kończy fotografiami ozdobionymi ornamentami etiopskimi. Autor demaskuje też własny język i swoją metodę, szczególnie kiedy odwołuje się do Frazera, kreśląc kształt wątego ciała podróżnika-turysty o ambicjach antropologicznych. Szuka własnego języka, który doprowadza go do estetyki reportażu *gonzo*. Parodia

⁴¹ Ibidem, s. 21.

jest żywiołem tego tekstu, co sprawia, że ta część narracji, która traktuje Etiopię na serio, stanowi zauważalną mniejszość.

PEREGRINARI VERSUS VAGARI

Tekst Karpowicza stanowi gonzoidalną zabawę oraz bunt wobec uniwersalizujących aspiracji Kapuścińskiego. Autor posługuje się wielością języków, chcąc w ten sposób zadworować z poetyki wielkiej narracji mistrza reportażu. Ponadto kpi on z podróży reporterskiej, traktowanej przez mistrza reportażu jako *peregrinatio* – postnej pielgrzymki, odbywanej w intencji opisu najważniejszych bolączek świata, będącej preludium do zmiany rzeczywistości na lepsze. Zamiast tego Karpowicz wybiera poetykę *vagari* – włóczęgostwo, wędrowkę bez celu, pisarstwo niewierzące w swoją sprawczość, ale zabawne, pozbawione patosu. Między wersami wydobywa się jednak całkiem poważna refleksja nad referencyjnością opisu literacko-dziennikarskiego. Dlaczego polskie *gonzo* powstaje tak późno? Najpierw pojawiła się parodystyczna powieść Karpowicza⁴², a pięć lat później klasyczna książka Ziemowita Szczerka *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*⁴³, a w międzyczasie Jacek Hugo-Bader opublikował swoje egotyczne reportaże, w których drastycznie silna obecność narratora-autora ociera się o techniki narracyjne *gonzo*. Ta postmodernistyczna gonzoidalna dyskusja odbywa się jednak nie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak ma to miejsce w Stanach Zjednoczonych, ale w ostatnich latach. Powodem są drastyczne różnice sytuacji komunikacyjnych w obu państwach w czasie świetności Nowego Dziennikarstwa. Polska szkoła reportażu w czasach komunistycznych nie mogła pozwolić sobie na dezynwolturę referencji,

⁴² Należy nadmienić polskie teksty antycypujące *gonzo*. Izabella Adamczewska-Baranowska pisze o książce *Czerwony węgiel* Andrzeja Brychta (A. Brycht, *Czerwony węgiel*, Warszawa 1960); zob. I. Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże...*, op. cit., s. 74. Natomiast Andrzej Kaliszewski w inspirujący sposób wpisuje poetykę pisarską i medialną Jerzego Urbana w nurt gonzoidalny (J. Urban, *Pamiętnik swata*, w: 100/XX. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, t. 1. 1901–1965, red. M. Szczygieł, Wołowiec 2014) oraz – nieco efekciarsko – postać medialną Wojciecha Cejrowskiego. Zob. A. Kaliszewski, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, op. cit.

⁴³ Z. Szczerk, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013.

radykalne eksperymenty z obecnością autora w tekście⁴⁴. Dziennikarstwo, szczególnie zagraniczne, to był powiew wielkiego świata niedostępnego dla przeciętnego obywatela. Polskie *gonzo* powstało tak późno również dlatego, że młode pokolenia reportażystów wciąż były i są pod wpływem poetyki Kapuścińskiego, jednego z najczęściej tłumaczonych polskich autorów. Jego wielki autorytet i światowa sława są siłą powodującą raczej naśladownictwo niż kontestację. Pisarstwo Kapuścińskiego to próba poetyckiego poszukiwania uniwersalnego blasku w opisywanej rzeczywistości, można by rzec – obrona żarliwości, a przecież „zbyt długie przebywanie w świecie ironii i wątpliwości budzi w nas pragnienie innego pokarmu, bardziej pożywnego”⁴⁵.

Bibliografia

- Adamczewska-Baranowska Izabella, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020.
- Domosławski Artur, *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010.
- Frukacz Katarzyna, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka postscriptum polonistycznego” 2015, nr 5.
- Glensk Urszula, *Siedem grzechów Domosławskiego*, w: eadem, *Po Kapuścińskim*, Universitas, Kraków 2012.
- Kaliszewski Andrzej, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7. *Reportaż w świecie. Światowość reportażu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2019.
- Kapuściński Ryszard, *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2014.
- Karpowicz Ignacy, *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*, PIW, Warszawa 2007.
- Kąkolewski Krzysztof, *Wańkowicz krzepi*, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Kowalska Anna, *Kapuściński z PRL-u*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (3)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Kowalska Anna, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (3)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Kusiba Marek, *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, Znak, Kraków 2018.
- Lévi-Strauss Claude, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Opus, Łódź 1992.

⁴⁴ Zob. I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 70.

⁴⁵ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 14.

- Nowak Jerzy Maria, *Dyplomata. Na salonach i w politycznej kuchni*, Bellona, Warszawa 2014.
- Nowacka Beata, Ziątek Zygmunt, *Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Znak, Katowice 2013.
- Sokołowski Marek, *Reporter, agent, demystyfikikator? Wokół etycznego wymiaru biografii „Kapuściński non-fiction” Artura Domosławskiego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 4.
- Stachowski Adrian, *Spór o Kapuścińskiego*, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2015.
- Szczerek Ziemowit, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Wydawnictwo Czarne, Agora S.A., Kraków 2013.
- Szymanowski Rafał, *Kapuściński non-fiction – próba analizy debaty publicznej*, „Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WniPD UAM” 2012, nr 6.
- Wańkiewicz Melchior, *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: idem, *Od Stołpców po Kair*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Wołowicz Grzegorz, *O Domosławskim i jego krytykach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.
- Zagajewski Adam, *Obrona żarliwości*, Wydawnictw a5, Kraków 2002.
- Zajac Paweł, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.
- Ziątek Zygmunt, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (I)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Zieniewicz Andrzej, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Elipsa, Warszawa 2001.

Źródła internetowe

- Ostałowska Lidia, *O polskiej szkole reportażu rozmawiajmy bez złości*, Wyborcza.pl, 12.06.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21927454,o-polskiej-szkole-reportazu-rozmawiajmy-bez-zlosci.html> (dostęp 1.09.2021).
- Kiedrzynek Anna, *Reportaż polski – literackość*, <http://poetyka.wordpress.com/about/literackosc-reportazu-polskiego-w-swietle-wybranych-propozycji-krytycznych-i-badawczych/> (dostęp 30.12.2020).

Kapuściński *Passé*? Ignacy Karpowicz’s Travesty of the Literary Writing Model of the Master of Reportage and the Context of the Communication Scene Transformation

Inspired by Zygmunt Ziątek’s reflection on the generational dimension of the defiance against the literary model of Ryszard Kapuściński’s repertorial writing, the author takes a close look at the book *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* written by

Ignacy Karpowicz. *Nowy kwiat...* is an intertextual reference to *The Emperor*. The book not only travesties adventure literary conventions present at the Kapuściński's works, but also, thanks to *gonzo* reportage techniques, parodies the authenticity formula, widely present in Kapuściński's writing after 1976. The authenticity formula that is based on the strong presence of narrator-author, plays a role of the objective testimony. The article employs the cultural perspective on the current discussion concerning the literariness of reportage.

Keywords: Kapuściński non-fiction; Ignacy Karpowicz; Ryszard Kapuściński; travel literature; gonzo

Data przesłania tekstu: 7.05.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.07.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.09.2021