

Polska szkoła zmyślenia

– literacki reportaż podróżniczy.

Podróże z Mordoru do Międzymorza Ziemowita Szczerka

Arkadiusz Kalin

Literatura podróżnicza pod względem teoretycznym pozostaje zjawiskiem niejasnym, genologicznie zróżnicowanym, o długiej, sięgającej starożytności tradycji podlegającej wielu kulturowym przemianom¹. Ponadto do tego typu twórczości należą utwory w zasadzie skrajnie odległe pod względem tematyki, sposobu narracji czy statusu opisywanej rzeczywistości – to zarówno *Odyseja* Homera, *Jądro ciemności* Conrada czy beatnikowskie *W drodze* Kerouaca, ale też np. relacje z całkowicie fantastycznych podróży kosmicznych, jak choćby znakomite *Dzienniki gwiazdowe* Lema. W artykule skupię się na równie oryginalnym ujęciu podróży – twórczości Ziemowita Szczerka, dla której podstawowym kontekstem poetologicznym będzie gatunek, jaki szczególnie zaciążył na dwudziestowiecznym wzorcu opowieści o podróży: reportaż podróżniczy, albowiem to właśnie on najczęściej pojawia jako genologiczna kwalifikacja w recepcji tej prozy. Kluczowym problemem w tym przypadku jest ciągle dyskutowana kwestia relacji pomiędzy autentyzmem (referencjalnością) i fikcją w reportażu podróżniczym postrzeganym jako literatura.

¹ Teoretyczną problematykę klasyfikacji literatury podróżniczej referuje w pierwszej części swej pracy D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003.

Prawda i zmyślenie

Wydawałoby się, że reportaż podróżniczy szczególnie wierny powinien być zasadzie autentyczności relacji – odtwarzania faktów i prawdziwości opisów odwiedzanych miejsc w najdrobniejszych szczegółach. Zasada ta wynika zresztą z przypisywanej reportażowi w ogóle faktualności jako cechy konstytutywnej, co wynika z publicystycznych źródeł reportażu i nadal silnego przypisania jego wielu odmian prasowej relacji o wydarzeniach rzeczywistych. W szerszym kontekście problem rozważać można w kategoriach relacji pomiędzy dokumentem i literaturą. Koncesją na rzecz literackości reportażu stało się uznanie go za gatunek pograniczny, paraliteracki, choć literackość z reguły w tym przypadku rozumie się jako estetyczne ukształtowanie stylistyczne i kompozycyjne tekstu, plastyczność opisu oraz dążność do uniwersalizacji znaczenia. Próżno jednak szukać w kompendiach hasła „reportaż literacki”, co najwyżej problematyka ta wyrażana jest w ogólniejszych rozważaniach nad „literaturą faktu”². W definicjach gatunkowych reportażu częstokroć można spotkać ujęcie medioznawcze akcentujące autentyzm jako jego cechę konstytutywną, a więc definiujące reportaż jako typ pisarstwa *non-fiction*, jak choćby w kategoriach stwierdzeniach w hasle *Słownika terminologii medialnej*:

Tekst reportażu pisanego charakteryzuje autentyzm przekazu, który polega na sprawozdawczym pokazywaniu faktów bez zbędnej literackiej plastyki. [...] W reportażu nie ma miejsca na fikcję literacką. Autentyzm w odniesieniu do tego gatunku to nie tylko sprawozdawstwo, ale przede wszystkim mówienie przez reportera o rzeczywistości bez zmyślania faktów. Mają one być sprawdzone, bowiem za przekazane treści reporter odpowiada nawet przed sądem³.

W jednym z teoretycznych ujęć problematyki reportażu autorka stwierdza w podobnym duchu:

Reportaż usuwa fikcję *sensu stricto*, wyklucza zmyślenie. Fikcja pod piórem reportera jest przyznaniem się do nieumiejętności czy niemożności zdobycia faktów. Jest też nadużyciem konwencji. Wymóg autentyzmu dotyczy także innych rodzajów współczesnych reportaży, właściwych innym mediom⁴.

Takie stanowisko jest dosyć powszechne w praktyce badawczej, co prowadzi do konstatacji, że konstytutywną cechą tradycyjnego reportażu stanowi „pakt referencjalny” zawarty z czytelnikiem⁵, określany też jako „pakt faktograficzny”⁶. O wiele bardziej liberalnie do sprawy podchodzi autor hasła w *Słowniku terminów literackich*, piszący o odmianach reportażu, „które łączą materiał auten-

² Zob. np. U. Glensk, *O estetyce literatury faktu*, [w:] *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012; J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.

³ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, *Reportaż*, [w:] *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 186.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Reportaż. Wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7, s. 9.

⁵ Ten termin Philippe’a Lejeune’a, pokrewny słynnemu „paktowi autobiograficznemu”, stał się podstawą rozważań teoretycznych w jednej z nowszych prac na temat literatury reportażowej – zob. P. Zajac, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011, s. 9-35.

⁶ To określenie również w nawiązaniu do Lejeune’a – zob. Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004. Podobna nomenklatura pojawia się w deklaracjach reporterów – zob. np. P. Nestorowicz, *Reportaż to kontrakt prawdy. Ufam ci, że tak było*, „Gazeta Wyborcza” 13.06.2015, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,18101750,Reportaz_to_kontrakt_prawdy__Ufam_ci_ze_tak_bylo.html> [dostęp: 10.03.2018].

tyczny z fikcją fabularną [...]. Reportaż nowoczesny wchłonał wiele doświadczeń prozy narracyjnej, zwłaszcza powieściowej i nowelistycznej [...]”⁷. Podobnie Jacek Maziarski nie odmawia literackich proweniencji temu gatunkowi, który choć cechuje się autentyzmem, to wyrażanym za pośrednictwem środków mających wywołać takie przekonanie u odbiorcy, niejako stwarzających „efekt realności”. Natomiast dla teoretycznego oglądu reportażu kwestia autentyzmu jest wtórna:

Dla badacza reportażu drugorzędne znaczenie posiada fakt, czy sytuacje przedstawione w reportażu są prawdziwe. Tym większej wagi natomiast nabiera badanie, czy reporterska relacja ma cechy prawdziwości, czy skonstruowana została dokładnie tak, jak gdyby była prawdziwa. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w pełni możliwe jest istnienie reportażu opartych w mniejszym lub większym stopniu na fikcyjnych sytuacjach i wydarzeniach, reportażu przedstawiających sylwetki ludzi uformowane w wyobraźni autorów, uogólnione na podstawie znajomości setek indywidualnych przypadków⁸.

Doprowadziło to badacza do ogólnej definicji reportażu, w której dane wyznaczniki literackości pełnią funkcję konstytutywną:

Reportaż jest gatunkiem pośrednim między formami dziennikarskimi i literackimi, wydaje się jednak skłaniać raczej w stronę literackich. Do literackiej prozy narracyjnej zbliża go przede wszystkim wykorzystywanie akcji, fabuły lub jej elementów, intensywna obrazowość, a także literacka orientacja tekstu⁹.

Tropienie literackości reportażu, w tym wyrafinowanych zabiegów fikcjonalizujących ma miejsce głównie w nowszych pracach badawczych, szczególnie analizujących reportaż polski ostatniego ćwierćwiecza – zarówno twórczość reporterów rygorystycznie starających się dotrzymać wierności postulatowi autentyzmu (jak Wojciech Jagielski), jak i u najbardziej kreacyjnych: Jacka Hugo-Badera i Mariusza Szczygła, których reportaże niewątpliwie można nazwać literackimi¹⁰. Badacze oraz sami autorzy zwracają też uwagę na nasilające się zjawisko agregacji reportażu, co sprzyja postrzeganiu go jako literaturę – coraz częściej teksty reporterskie powstają z zamysłem wydania ich jako monotematycznej książki, cechując się tym samym większą dbałością o artyzm.

Oczywiście również w krytyce literackiej można było obserwować te skrajne stanowiska – akceptacji (np. Henryk Bereza) i odrzucenia literackości gatunku (np. Andrzej Kijowski) wraz z całym spektrum postaw pośrednich, co odzwierciedlało nie tylko osobistą hierarchię wartości

⁷ J. Sławiński, *Reportaż*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 431.

⁸ J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 16. Badacz w tej pracy wyraża wątpliwości związane z rygorystycznie pojmowanym autentyzmem i odmawianiem gatunkowi prawa do fikcji, co kłóciło się przede wszystkim z obserwowaną praktyką twórczą.

⁹ J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 635.

¹⁰ Zob. np. I. Adamczewska, *Granice kreatywności w reportażu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 1; J. Biernacka, *Fikcja narracji, czyli o mniej konwencjonalnej formie fikcji we współczesnym polskim reportażu*, „Tekstualia” 2016, nr 4; K. Frukacz, *Między literackością a podmiotowością. Nowy wymiar „skażenia” polskiego reportażu*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1; K. Szcześniak, *Między reportażem a literaturą. Twórczość Wojciecha Tochmana*, Lublin 2016; M. Zimnoch, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1; tegoż, *Poetyka reportażu intertekstualnego na przykładzie tekstów Mariusza Szczygła*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2016, nr 5.

estetycznych krytyków i ich poglądy na granice literatury, ale również historyczne uwikłanie gatunku (np. socrealistyczną mizериę gatunku)¹¹. Rzecz jasna podobna polaryzacja cechowała samych twórców reportażu. A przecież zbliżenie reportażu do literatury, nie wykluczające nawet obszernego wykorzystania elementów fikcyjnych, postulował już „ojciec” reportażu światowego – Egon Erwin Kisch, a później tacy wybitni literaci/reportażysty jak Gabriel Garcia Marquez czy Bruce Chatwin. Na polskim gruncie o swobodę literackiego kracjonizmu dopominał się sam Melchior Wańkowicz, piszący wręcz o „przywileju fikcji” i ujawniający tego typu fikcjotwórcze praktyki we własnej twórczości¹². Literackie zaplecze doskonale widać również w twórczości autora, który przejął po Wańkowiczu palmę pierwszeństwa w pisarstwie reportażowym – Ryszarda Kapuścińskiego. Widać to jednakże przede wszystkim dla kogoś, kto czyta jego teksty jako literaturoznawca, bowiem sam Kapuściński, inaczej niż autor *Na tropach Smętki*, nie przyznawał się do znaczących literackich przekształceń opisywanej rzeczywistości. I choć literackość reportażu nie budzi już większych sporów, a sytuacja ta usankcjonowana została prestiżowymi nagrodami literackimi dla reprezentantów gatunku (literacka Nagroda Nobla 2015, nagroda Nike 2017), to nadal kontrowersje wzbudza obecność w reportażu fikcjonalności przypisywanej literaturze, która miałaby zagrażać swoistej dla gatunku faktualności. Odstępstwa od reguły autentyzmu, przeinaczenia, a nawet przemilczenia, nie mówiąc o elementach czysto fikcyjnych, budzą protesty i potrzebę sprostowań, by choćby przypomnieć obszerną i burzliwą dyskusję wokół książki Artura Domosławskiego o pisarstwie Kapuścińskiego (*Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010)¹³. Od czasów tej publikacji nastąpiło wzmożenie postawy puryfikacyjnej reporterów wobec elementów kreacyjnych, fikcyjnych, która wyrażana jest wręcz jako obawa przed „skażeniem” literackością i ewokuje deklaracje pisarstwa w duchu *non-fiction*. Badawcze obserwacje współczesnego reportażu przekonują jednak, że jest to swego rodzaju autoiluzja, deklaratywność nie znajdująca często pokrycia w twórczości, a wynikająca chociażby z przestarzałego teoretycznie przeciwstawiania fikcji literackiej autentyzmowi, czyli z dość potocznego rozumienia *mimesis* (reprezentacji) oraz z wiary w pisarską konwencję nieliteracką jako narzędzie wiernego, „prawdziwego” oddania rzeczywistości¹⁴. Taka postawa ma korzenie raczej w przedkładaniu kategorii etycznych nad estetycznymi („zmyślenie” miałoby osłabiać etykę zawodową reportera), co zapewne wynika ze spotęgowanej performatywności gatunku w porównaniu z odmianami literackimi pisarstwa, jego szczególnej zdolności oddziaływania na rzeczywistość. Konsekwencją jest m.in. absolutyzacja tzw. fact-checkingu, czyli dowodowego sprawdzania źródeł i realiów, w obawie choćby przed konsekwencjami prawnymi. W najnowszej odsłonie dyskusji toczącej się od czasów książki Domosławskiego *votum separatum* od takiego podejścia do reportażu (literackiego) złożył Mariusz Szczygieł w artykule będącym polemiką z autorami utyskującymi nad zbyt swobodnie – ich zdaniem – poczynającą sobie z faktami „polską szkołą reportażu”. W efekcie wywiązał się polilog, między innymi głos

¹¹Zob. J. Jezierska-Hałady, *Literacenie? O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego” (1932–1984)*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2016, nr 5.

¹²Artykuły te Wańkowicz zebrał w V rozdziale (pt. *Poszerzenie konwencji reportażu*) swego metapisarskiego *opus magnum* – *Karafka La Fontaine’a*. Odmiennego zdania byli jednak inni znani reportażysty, np. Krzysztof Kąkolewski – zob. K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Teoria i praktyka dziennikarstwa. Wybrane zagadnienia*, red. B. Golka, M. Kafel, Z. Mitzner, Warszawa 1964.

¹³Pierwszą falę recepcji biografii Kapuścińskiego omawiają P. Zajas i G. Wołowicz w czasopiśmie „Teksty Drugie” 2011, nr 1-2.

¹⁴Zob. J. Landwehr, *Fikcyjność i fikcjonalność*, przeł. A. Nasiłowska, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4. Teoretyczne implikacje kwestii reprezentacji ukazuje tekst M.P. Markowskiego, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

zabrał Adam Leszczyński w tekście pod znamienym tytułem *Polska szkoła zmyślania* (który polemicznie zapożyczam w nagłówek tego artykułu), gdzie wskazywał na przypadki nadużyć reporterskich¹⁵. Przywołana dyskusja jest ciekawym przykładem podtrzymywania opozycji „dokumentu” i „literatury”, w dodatku przez samych twórców, podczas gdy do tej pory obserwowano proces odwrotny. Interferencje gatunków dokumentarnych i literackich, sylwy współczesne, tekstowe hybrydy, „łże-dzienniki” Konwickiego itp. sprawiły, że od lat osiemdziesiątych XX wieku ta opozycja wydawała się anachronizmem¹⁶.

Przedstawiam pokrótce przegląd stanowisk wobec zagadnienia literackości (szczególnie fikcyjności) reportażu, wraz z najnowszymi wypowiedziami, albowiem te same wątpliwości – lub ich brak – odnajdziemy w recepcji literatury podróżniczej, szczególnie tej sygnowanej nazwiskami Andrzeja Stasiuka i Ziemowita Szčerka, gdy określana ona jest mianem reportażu. Autor *Jadąc do Babadag* w różny sposób zaznaczał status swej twórczości jako literackiej kreacji – także biorąc udział w dyskusji wokół głośnej książki Domosławskiego. Stasiuk tuż po wydaniu biografii Kapuścińskiego skomentował ją słowami, które niewątpliwie można uznać za charakterystykę własnej twórczości:

Musiał zdawać sobie sprawę, że żyjemy w czasach pomieszania gatunków, w czasach hybrydycznych. [...] Skoro zmieniła się powieść, dlaczego akurat reportaż miałby pozostać niezmienny i skazany w końcu na anachroniczność? Musiał również dostrzec, że nasze życie radykalnie się odmienia. Staje się coraz bardziej fikcyjne. Widział przecież, że coraz częściej obcujemy z obrazami, fantomami, fatamorganami, a coraz rzadziej z rzeczywistością. W każdym razie z rzeczywistością w dawnym, staroświeckim znaczeniu. Czyli z taką, którą można poznać w bezpośrednim kontakcie. Na przykład w podróży. Albo w opowieści podróżnika. Prawda odeszła w przeszłość. Dlaczego wymagać jej akurat od reportera, skoro sami od siebie jej nie wymagamy, godząc się na osobiste, jednostkowe prawdy? Na prawdy całkowicie indywidualne i niepowtarzalne¹⁷.

Kwestia *Dichtung und Wahrheit* literatury reportażowej szczególnie interesująca wydaje mi się w przypadku tego typu twórczości jak książki Szčerka. Utwory te, podobnie jak choćby *Dojczland* Stasiuka, to szczególne fantazmatyczne wyobrażenia przestrzeni kulturowej, w której dużą rolę odgrywają auto- i heterostereotypy dotyczące przekonań o innych narodach. Pisarz ten śmiało zapuszcza się w dziedzinę literatury, imitując zarazem referencjalne piarstwo podróżnicze (reportaż podróżniczy). Szčerka korzysta w tym celu nie tylko z doświadczeń Stasiuka, ale inspirowane się też amerykańskim „Nowym Dziennikarstwem” (*New Journalism*), szczególnie jego nurtem zwanym *gonzo*.

¹⁵Zob. M. Szczygieł, *Reporter, czyli koleżanka z ZUS-u*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 22.05.2017, nr 19 [tytuł w Internecie: *Co wolno reporterowi. Mariusz Szczygieł odpowiada krytykom polskiej szkoły reportażu*, <<http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21833806,co-wolno-reporterowi-mariusz-szczygiel-odpowiada-krytykom.html>> [dostęp: 10.03.2018]; L. Włodek, A. Domosławski, *Reporter w czasach ściemy. Polemika z Mariuszem Szczygłem*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 5.06.2017, nr 21 <<http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21896617,reporter-w-czasach-sciemy-polemika-z-mariuszem-szczygłem.html>> [dostęp: 10.03.2018]; A. Leszczyński, *Polska szkoła zmyślania*, „Krytyka Polityczna”, <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/leszczyński-polska-szkola-zmyslania/>> [dostęp: 10.03.2018]; W. Szablowski, *Jak pracować na zaufanie czytelników. Szablowski odpowiada Leszczyńskiemu*, „Krytyka Polityczna”, <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/jak-pracowac-na-zaufanie-czytelnikow-szablowski-odpowiada-leszczyńskiemu/>> [dostęp: 10.03.2018]; L. Ostasłowska, *O polskiej szkole reportażu rozmawiamy bez złości*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 12.06.2017, nr 22 <<http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21927454,o-polskiej-szkole-reportazu-rozmawiamy-bez-zlosci.html>> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁶Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

¹⁷A. Stasiuk, *A jeśli by nawet to wszystko zmyślił*, „Gazeta Wyborcza” 2.03.2010, <http://wyborcza.pl/1,75410,7615303,Stasiuk__A_jeśli_by_nawet_to_wszystko_zmyslił.html> [dostęp: 10.03.2018].

Ziemowit Szczerek objawił się szerszej publiczności literackiej wydaną z początkiem 2013 roku książką – literacką relacją z wędrówek po Ukrainie, pt. *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*. W tym samym roku ukazała się również następna pozycja tego autora – *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski*, reprezentująca popularny ostatnio gatunek historii kontrfaktycznych w stylu „co by było, gdyby?” (rzecz dotyczy odmiennego rozstrzygnięcia wojennych losów Polski). Rok później wyszła *Siódemka*, powieść drogi o tematyce współczesnej, z istotnym jednak komponentem fantastyki alternatywnej. Pod koniec 2015 roku ukazała się książka, w której autor powraca do tematu ukraińskich peregrynacji – *Tatuaż z tryzubem*, a późną wiosną 2017 roku wydane zostało *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*. W tej ostatniej publikacji Ziemowit Szczerek krąży wokół wielu tych samych tematów i motywów, co we wcześniejszych swych dziełach, ale ma okazję je tutaj rozwinąć w szerszej perspektywie peregrynacji. W tym artykule interesują mnie przede wszystkim ukraińskie książki *Przyjdzie Mordor...* i *Tatuaż...* oraz *Międzymorze* jako najwyraźniejsze przykłady literatury podróżniczej. Debiut książkowy zwrócił uwagę krytyki i czytelników na tego autora, który wcześniej zajmował się również publicystyką dziennikarską i analizami politologicznymi, skupiającymi się na problematyce środkowoeuropejskiej ze szczególnym uwzględnieniem rejonów wschodnich¹⁸. Efektem tego zainteresowania było przyznanie autorowi prestiżowej nagrody Paszportu „Polityki” w kategorii literatury za rok 2013 oraz nominowanie książki do nagrody Nike w roku 2014. Natomiast *Tatuaż z tryzubem* znalazł się już w finałowej siódemce Nagrody Nike za rok 2016.

Obie ukraińskie książki Szczereka traktowano zwykle jako literacką wersję reportażu podróżniczego, mają one kompozycję epizodyczną, na którą składa się po kilkanaście rozdziałów będących osobnymi historiami wędrówek bohatera. Publikacje te jednak różnią się – *Tatuaż z tryzubem* nie jest tylko rozwinięciem debiutu autora, perspektywa podróży jest tu szersza, partie reportażowe przeplecione zostały dłuższymi refleksjami historycznymi, politologicznymi czy kulturowymi, stanowiącymi swoiste komentarze do opisywanych wydarzeń i miejsc. *Przyjdzie Mordor...* bliższy był przygodowej powieści drogi, *Tatuaż...* skłania się w stronę pogłębionego podróżniczego eseju kulturowego. Przede wszystkim jednak ta druga książka pisana jest już po ukraińskim Euromajdanie, kilkumiesięcznym antyrządowym proteście, którego konsekwencją było obalenie rządu i reorientacja geopolityczna Ukrainy, ale także secesja zbuntowanych regionów wschodnich, aneksja Krymu przez Rosję i wojna z *de facto* rosyjskim agresorem. Te dramatyczne wydarzenia znalazły swe odzwierciedlenie w *Tatuażu...* i zapewne dały asumpt do głębszych historyczno-politycznych analiz zawartych w tej publikacji. *Międzymorze* to przede wszystkim relacja z podróży po kilkunastu państwach Europy Środkowo-Wschodniej pogłębiona o kulturowe i historyczno-politologiczne analizy w duchu *Tatuażu z tryzubem*, ale to także błyskotliwe komentarze do wydarzeń z najnowszej polityki, której czytelnym sygnałem jest tytułowa polityczna idea *Międzymorza*.

¹⁸Ziemowit Szczerek jest również współautorem, z Marcinem Kępą, zbioru opowiadań pt. *Paczka radomskich* z 2010 r. (ale jako właściwy autorski debiut traktuję *Przyjdzie Mordor...*), publikował również próbki swojej prozy w czasopiśmie literackim, a także na portalu kulturalnym <e-splot.pl>, gdzie m.in. w 2011 roku publikował w odcinkach powieść drogi (niedokończoną) pt. *Kraje, których nie ma*. Samodzielny debiut książkowy Ziemowita Szczereka (ur. 1978) przypadł dość późno, przynależy on bowiem do generacji, które krytyka literacka ochrzciła już na początku tego tysiąclecia mianem „roczników siedemdziesiątych”.

Autentyzm podróży i kulturowe omamy

Trzy omawiane tu książki Ziemowita Szczereka wpisują się w wyraźnie obecny od kilkunastu lat na polskim rynku wydawniczym *boom* na literaturę reportażową: powstały całe serie wydawnicze reprezentujące ten rodzaj twórczości (w jednej z nich wyszedł *Tatuaż...*), ukazują się dziesiątki książek rocznie reprezentujących prozę podróżną. Już pobieżny ogląd utworów Szczereka skłania do konstatacji, że czerpią one po trosze z bardzo różnych tradycji, reprezentując formę mieszaną, konstytuującą się przez intertekstualne odniesienia do różnych gatunków literatury podróżniczej. Istnieje jednak szczególna inspiracja tej prozy, która odpowiada pewnemu fenomenowi kulturowemu rozpowszechnionemu w Polsce od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Chodzi tu mianowicie o zjawisko turystyki alternatywnej, niszowej, niezorganizowanej, a więc przedsięwziętej na własną rękę, wędrowek z plecakiem korzystających z lokalnych środków transportu lub autostopu (na Zachodzie znanych jako *backpacking*), co sprzyjało poczuciu oryginalności podróży i niepowtarzalności doznań. Wydaje się, że było to szczególnie doświadczenie pokolenia, do którego przynależy rozpatrywany tu autor¹⁹. Tego typu podróże do niedawna pozostawały słabo rozpoznany naukowo zjawiskiem socjologiczno-kulturowym, choć niewątpliwie odgrywały ważną rolę formacyjną młodej polskiej inteligencji²⁰.

Ziemowit Szczerek odtwarza wszystkie najważniejsze ikoniczne elementy tego typu wypraw Polaków na Ukrainę, a w *Międzymorzu* pojawiają się echa podobnych ekspedycji w inne regiony Europy Środkowej. Pierwszy rozdział książki *Przyjdzie Mordor...* przedstawia relację z inicjalnej wyprawy bohatera w 2002 roku zestawiając typowe doświadczenia egzotycznej wschodniej inności: specyfikę przemieszczania się lokalnymi busikami (tzw. marszrutkami), obecność liczydeł w sklepach, zanik życia nocnego po godzinie 22 czy raczenie się miejscowymi napojami alkoholowymi typu „dżintonik”, wódka zapijana kwasem chlebowym oraz wysokoprocentową ziołową nalewką znaną jako balsam Wigor. Ta ostatnia stała się zresztą znakiem rozpoznawczym pierwszej ukraińskiej książki Szczereka, o czym świadczą jej liczne przywołania w recenzjach i na spotkaniach autorskich²¹. Pierwszym miastem, do którego z reguły trafia wędrowiec po Ukrainie, jest Lwów, z czym się wiąże doznanie niekompatybilności tożsamości miejsca: współczesnej ukraińskiej oraz dawnej polskiej kresowej – ta ostatnia kultywowana przez nostalgiczne pielgrzymki „normalnych” polskich turystów i sprytnie odgrywana przez lwowskich Polaków. Szczerek przedstawia to zjawisko w serii przerysowanych scen, takich jak ta:

Po rynku dreptali starsi Polacy: lokalni i przyjezdni. Można było od razu rozróżnić, kto jest kim. Ci przyjezdni łazili powoli [...] i półgłosem narzekali. Głośno chyba jednak się bali. Mieli pretensje, że rozjebane, że zniszczone, że UPA, że Bandera. Jęczeli, że Jałta i Stalin. Mędzili, że Szczepcio i Tońcio. Ci lokalni Polacy natomiast kręcili się żwawo [...] podchodzili i pytali, czy nie trzeba mieszkania na wynajem albo

¹⁹ „Mordor jest też walnięciem we mnie, ja jestem jednym z tych ludzi, którzy jeździli na Ukrainę z plecakami, szukali podświadomie hardkoru”. Z. Szczerek, *Synowie buraczanych pól*, rozm. J. Sobolewska, „Polityka” 4 II 2014, <<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkiem.read>> [dostęp: 10.03.2018].

²⁰ Pierwszymi obszerniejszymi analizami zjawiska były książki: A. Horolets, *Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa do krajów byłego ZSRR*, Kraków 2013; A. Bachórz, *Rosja w tekście i doświadczeniu. Analiza współczesnych polskich relacji z podróży*, Kraków 2013. Omówienie obu pozycji: T. Zarycki, *Socjologia polskich podróży do krajów byłego ZSRR. Dwa przykłady*, „Kultura i Społeczeństwo” 2016, nr 1.

²¹ Ukraiński balsam Wigor sprzedawany był tylko w aptekach i traktowany jako lekarstwo (jak się okazuje w książce – na potencję) i rzeczywiście był niegdyś popularny wśród tego typu polskich turystów.

mapki z polskimi nazwami ulic. Dorzucali na zanętę parę słów o złych Ukraińcach i wielkości dawnej Rzeczypospolitej. I ci Polacy z Polski łapali się na tę bajerę Polaków z Ukrainy jak młode rybki. Wystarczyło, że podszedł taki lwowski Polak, poopowiadał o przedwojennym Lwowie, zanucił *W dzień deszczowy i ponury*, powiedział „czujci si jak u siebi w domu, bo to i wasze miasto, ta joj”, a już Polacy z Polski cali byli we łzach, już byli rozklejeni cali, rozjechani, jakby ich samochód potracił, już chliali, już im z nosa leciało, już się za portfele łapali, mapki kupowali, przewodniki, mieszkania wynajmowali [PM, s. 12-13]²².

Autor w obu książkach dystansuje się od kresowej nostalgii, wyraźnie postrzegając ją jako źródło narodowych resentymentów i główne narzędzie orientalizacji (w sensie Saidowskim) współczesnej Ukrainy przez Polaków. Okazuje się, że również turysta niszowy, który poszukuje w swej wędrówce pozaprzewodnikowego autentyzmu doznania i zafascynowany jest odmiennością kulturową ukraińskich przestrzeni, sam nie jest wolny od różnego rodzaju klisz. Choć bohater *Przyjdzie Mordor...* dostrzega sztuczność i nieadekwatność zachowań obu przedstawionych w cytacie typów Polaków, to sam reprodukuje sztampy obecne w wielu relacjach podróżniczych (granica, marszrutki, Lwów, liczydła, balsam Wigor itd.), a także głębiej ukryte przeświadczenia o różnicy kulturowej. *Przyjdzie Mordor...* przedstawia proces wyzwalania się bohatera z tego typu stronniczości kulturowego spojrzenia, które nie jest obce również turystyce alternatywnej. I nie jest to tylko kwestia problematycznego autentyzmu prywatnego doświadczenia podróży gubiącego się w repetycji tożsamyh elementów w relacjach podróżniczych, ale również problem bagażu kulturowego wwożonego przez podróżników z reguły przynależących wszak do młodej inteligencji. Najczęściej chyba przywoływanym fragmentem *Mordoru...* stał się rozdział, w którym bohaterowie-włóczykije spotykają egzaltowane studentki polonistyki pielgrzymujące do Drohobycza, by „oddać hołd wielkiemu polsko-żydowskiemu pisarzowi, mistrzowi mowy polskiej [...] Oddać hołd i koniecznie znaleźć ulicę Krokodyli” [PM, s. 31].

Przyjdzie Mordor... prezentuje całą galerię podróżników-„plecakowców” po Ukrainie wraz z ich pijackimi ekscesami, egzaltacją i egzotyzacją odmiennej rzeczywistości, główny bohater i narrator zarazem przyznaje się zresztą do podobnego stylu podróży, jednakże są to portrety mocno prześmiewcze lub deziluzyjne. Tak jak choćby w opisie postawy współtowarzysza wędrówki, fotografa Korwaks, pozornie dokumentującego życie ukraińskiej prowincji dla „szerszego kontekstu kulturowego”, choć w rzeczywistości chodziło o coś innego: „Robili z Ukrainy burdel na kółkach. Tyle że się do tego nie przyznawali” [PM, s. 122]. Po powrocie do kraju tego typu wędrowcy-kulturoznawcy urządzali publiczne pokazy fotograficznej dokumentacji:

Korwaks i jego koledzy mówili o godności i honorze mieszkańców tego biednego wschodu, a tymczasem tłumnie zgromadzeni kulturoznawcy oglądali na fotce dzieci taplające się w błocie razem ze świniami. Korwaks i jego koledzy mówili, że na wschodzie żyją dumne i mężne narody, a tu cyk: najebana babuszka leży pod przydrożną kapliczką, i to z zadartymi nogami. I wszyscy widzą najebaną babuszkę z zadartymi nogami, a nie dumne i mężne narody. Że to piękni i godni ludzie, twierdził Korwaks z kolegami, o wspaniałej historii i tradycji, a tu cyk: napierdolony jak działo Wasia traktorzysta, morda ogorzała, pet w pysku, za nim rozlatujące się drewniane budy sowchozu i tłumek półzombich dzieci jak z jakiejś nazistowskiej propagandówki.

²²Cytaty z *Przyjdzie Mordor...*, *Tatuazu z tryzubem* i *Międzymorza* oznaczam bezpośrednio w tekście głównym jako PM, TT, M.

I cały klub pełen kulturoznawców patrzy na Wasię, nasyca się Wasią, a potem, podczas dyskusji prowadzonej przez Korwaksa i jego kolegów, mówi o godności Wasi, o jego historii i tradycji [PM, s. 122-123].

Już w początkowej partii książki ekscytujący się ukraińskimi realiami bohaterowie zostali poddani ostrej krytyce – wyrażonej przez młodą Ukrainkę:

– Po co tu przyjeżdżacie, wy, Polacy? [...] Przyjeżdżacie tutaj, bo w innych krajach się z was śmieją. I mają was za to, za co wy macie nas: za zacofane zadupie, z którego się można ponabijać. I wobec którego można poczuć wyższość. [...] Bo wszyscy mają was za zabiedzoną, wschodnią hołotę [...] nie tylko Niemcy, ale i Czesi, nawet Słowacy i Węgrzy. To tylko wam się wydaje, że Węgrzy to są tacy wasi zajebięci kumple. Tak naprawdę nabijają się z was jak wszyscy inni. Nie wspominając o Serbach czy Chorwatach. Nawet, kolego, Litwini. Wszyscy uważają was za trochę inną wersję Rosji. Za trzeci świat. Tylko wobec nas możecie sobie pobyć protekcyjnymi. Odbić sobie to, że wszędzie indziej podcierają sobie wami dupy [PM, s. 37].

Jeden z recenzentów nazwał tę powieść być może pierwszą polską powieścią postkolonialną i o tyle nie ma w tego typu odczytaniu interpretacyjnej przesady, że sam autor wyraźnie wskazuje ten trop. Ostatni rozdział nosi tytuł *Orientalizm* i ma miejsce w nim kłótnia polskiego bohatera z ukraińskim przyjacielem dotycząca kulturowego poczucia wyższości. Końcowa przemiana bohatera, dziennikarskiego bufona i poszukiwacza ekstremalnych przygód oznacza rezygnację z orientalizującej perspektywy, z kolonizującego spojrzenia na opisywaną przestrzeń kulturową. Wymowna staje się ostatnia scena *Mordoru...*, w której bohater, podobnie jak na początku, przekracza granicę, z tym że teraz w przeciwną stronę. Odmienne również towarzyszą mu emocje – kluczowe staje poczucie wstydu:

Przy przejściu granicznym pokazałem legitymację prasową ukraińskiemu pogranicznikowi, żeby mnie przepuścił przed kawalkadą mrówek. Przez Ukraińców przeszedłem szybko. W polskim przejściu wszedłem do bramki „dla obywateli UE”. Patrzyłem, jak pogranicznicy w bramce obok, w bramce dla gorszych, dla unternarodów, upokarzają jakiegoś starszego Ukraińca. Był siwy i wysoki, miał elegancko przystrzyżoną bródkę. Mówił, że jest pisarzem i że ma w Krakowie spotkanie autorskie. Mówił to zresztą nienaganną polszczyzną. Polscy pogranicznicy, dwudziestokilkuletnie szczyły, mówili do niego per „ty” i pytali, dlaczego nie jedzie promować swojej książki do Kijowa. Zaciskałem pięści i było mi wstyd. Tak bardzo, kurwa, wstyd [PM, s. 220-221].

Dopiero w tym postkolonialnym kontekście zakończenia (dobrze oddającego zresztą charakter tamtejszych polskich pograniczników) czytelny staje się wydźwięk otwierającego książkę motto:

Ja was przepraszam, panowie, ja was bardzo przepraszam. Tak nie miało być.

Józef Piłsudski do Ukraińców wyrolowanych przez Rzeczpospolitą. Obóz internowania w Szczypiornie, 15 maja 1921 [PM, s. 5].

Cytowane słowa Piłsudskiego dotyczą złamania umów zawartych z Ukraińcami walczącymi razem z Polakami, „za wolność naszą i waszą”, przeciwko Rosjanom w wojnie polsko-bolszewickiej. Zawarcie rozejmu polsko-rosyjskiego oznaczało nie tylko fiasko snutego przez Piłsudskiego projektu federacji Polski z niepodległą Białorusią i Ukrainą, ale przede wszystkim

koniec ukraińskich marzeń o niepodległości. Zatem *Przyjdzie Mordor...* to nie tyle (lub nie tylko) *quasi*-reporterski opis naśladujący liczne relacje z wędrówek młodych turystów po Ukrainie, co próba rewizjonizmu kulturowego, przełamania dominujących stylów polskich narracji o Ukrainie – kresowych, podróżniczych, politycznych²³. Autorskie komentarze również wyraźnie wskazują na tę kwestię:

Jadąc na Ukrainę przeglądamy się w swojej polskości – niezależnie od tego, czy robimy to świadomie czy nie, bo to poczucie wyższości w stosunku do Wschodu (my uważamy się za Zachód, ale jest to w pewnej mierze bezpodstawne) mamy przekazywane z pokolenia na pokolenie, w narodowej mitologii. Nawet jeśli mówisz, że jedziesz tam oddać hołd pięknemu miastu, jakim jest Lwów. W pewien sposób byliśmy kolonistami, tylko że nie wypływaliśmy na morze, ale na wschodnie rubieże²⁴.

Obraz Ukrainy w polskiej kulturze to echa kresowego kolonialnego stosunku wobec gorszej nacji, resentymenty wynikłe z utraty ziem wschodnich lub dowartościowywanie się, dzięki porównaniu z Ukrainą, przynależnością do kultury Zachodu. Tak też zapewne można rozumieć zagadkową „tajną historię Słowian” z tytułu książki. *Przyjdzie Mordor...* to zapowiedź głębszego przyjrzenia się stosunkom polsko-ukraińskim z długą historią w tle w *Tatużu...* Wraz z *Międzymorzem* książki te są wdzięcznym przedmiotem dla analiz w duchu postkolonializmu, skupionych szczególnie na problematyce orientalizacji²⁵. Tytuł ostatniej książki Szczereka może wydawać się jednak mylący. Wskazuje on bowiem wprost na dawną piłsudczykowską ideę federacji państw pomiędzy Morzem Bałtyckim, Czarnym i Adriatykiem (oczywiście pod przywództwem Polski), która ostatnio znów zaprzątnęła wyobraźnię prawicowych publicystów i została przypomniana w kilku książkach, a przede wszystkim znów za reanimację tego geopolitycznego wykopaliska zabrali się politycy rojący o mocarstwowości Polski. Oczywiście Szczerek z tymi mrzonkami polemizuje i ironizuje (podobnie jak w *Rzeczpospolitej zwycięskiej*), ale nie stanowi to głównego tematu książki (kwestia Międzymorza pojawia się dopiero na stronie 68). Bliżej tej publikacji do problematyki ostatniej książki Przemysława Czaplińskiego pod tytułem *Poruszona mapa*, w której autor próbował opisać kulturę polską w relacji z ważnymi dla niej kulturowo regionami Europy, przez nasze o nich wyobrażenia, głównie literackie, poszukując przy tym odpowiedzi na pytanie o kształtowanie się polskiej nowoczesnej tożsamości²⁶. Lub jeszcze szerzej – Szczerek śledzi relacje kulturowych peryferii, którymi były i są nadal kraje Europy Środkowo-Wschodniej, w stosunku do wielowiekowego zachodniego centrum cywilizacyjnego (obecnie Unii Europejskiej), realizowane czasem także przez próby

²³Joanna Szydłowska w bodaj pierwszej naukowej próbie analizy *Mordoru...* trafnie zauważa kompromitację polskich sentymentów geopolitycznych i perspektywę egzotyzyacji, badaczka nie docenia jednak dystansującej optyki ironicznej narracji wobec ekscesów podróżniczych oraz klamry motta i zakończenia oddającej poczucie wstydu i przemianę bohatera/narratora/autora. Trudno zatem zgodzić mi się z podsumowującym stwierdzeniem badaczki: „Odbiorca sam musi rozstrzygnąć, czy mówi do niego ekscentryczny szaleniec, cynik czy nihilista”. J. Szydłowska, *O pożytkach z podglądania marginesu, czyli po co centrum peryferie. Egzotyzyacja świata w prozie reportażowej Ziemowita Szczereka („Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian”), [w:] Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębała, E. Rybicka, Kraków 2015, s. 386.*

²⁴*Obnazanie kompleksów i mitów*, rozmowa S. Frąckiewicz z Z. Szczerkim, <<http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow/>> [dostęp: 10.03.2018].

²⁵Najnowsza dyskusja tego typu miała miejsce na łamach dwumiesięcznika „Nowa Europa Wschodnia” 2017, nr 2, rozpoczęta artykułami A. Balcera i Z. Szczereka, w której głos w następnych numerach zabrali również P. Czapliński, W. Górecki, L. Włodek.

²⁶Zob. P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.

mocarstwowej autonomii (typu projekt Międzymorza) lub poprzez dystansowanie się bądź przytulanie do zastępczego centrum, którym stawała się Rosja. W rzeczywistości Szczerka bardziej niż reanimowane Międzymorze zaprzętają relacje centrum – peryferie (co podkreśla motto – cytat o peryferiach z tekstu cenionego badacza tej kwestii – Tomasza Zaryckiego), kwestie tożsamości narodowej, regionalności lub ponadnarodowości, jak fenomen słowiańskości, a Międzymorze to oczywiście pseudonim dla Europy Środkowej i poszukiwania idei łączących narody w tej części kontynentu, co zresztą najczęściej objawia się różnymi kuriozami. *Międzymorze* to w ostatecznym rozrachunku, mimo kpiarskiej tonacji, książka dość smutna, diagnozująca wzrost groźnych tendencji antywspółnotowych w Europie Środkowej, opowieść o buncie rozczarowanych peryferii wobec wyidealizowanego centrum:

Polska się zbuntowała przeciw Zachodowi, bo okazał się czymś innym, niż miał być. Złote, błyszczące neony przemieniły się w zwyczajne reklamy Rossmanna i Lidla. Miała być kraina bogactwa, a wyszła kraina lewactwa. Miały być dupy z rozkładówek „Playboya” w szybkich furach, a są połajanki feministek, że słowo „dupa” uwłacza kobiecie, i ochrzan od Zielonych, że szybkie fury zatrują atmosferę. Nie wspominając o tym, że „Playboy” skończył z nagimi fotkami (M, s. 331).

Reportaż *gonzo* – w stronę fikcji

Na intertekstualnym zapleczu wypraw ukraińskich, poza kresową i martyrologiczną polską literaturą, znajduje się też bogata tradycja wszelakich podróży na Wschód – począwszy od egzotyki *Sonetów krymskich* Mickiewicza, po wszelkiego rodzaju opisy wypraw w poszukiwaniu duchowej przemiany, jak w przypadku *Podróży na Wschód* Hermana Hessego i inspirowanych Wschodem prób mentalnej odnowy pokolenia beatników, a następnie hipisów, które można zaliczyć do szeroko rozumianego dziedzictwa kontrkultury. Bohater *Mordoru...* w rozdziale zatytułowanym *Beat* wprost nawiązuje do mitu kontrkulturowej włóczęgi – wykreowanego w dużym stopniu przez pokolenie beatników (szerzej znanych w Polsce od początku lat dziewięćdziesiątych), w tym przez przywołaną w tekście książkę *W drodze* Jacka Kerouaca:

I jeździliśmy na ten wschód, jeździliśmy, jeździliśmy. Marszrutkami, pociągami, zdezelowanymi ładami. Czym się dało.

Zamiast benzedryny mieliśmy balsam Wigor. Zamiast wiejskiej Ameryki i Meksyku lat 50. – mieliśmy Ukrainę. Ale chodziło o to samo. Braliśmy plecaki i jechaliśmy w drogę [PM, s. 41].

Przyjdzie Mordor..., podobnie jak późniejsza *Siódemka*, to wyraźnie także powieść drogi, inspirowana się zarówno książką Kerouaca, jak i wieloma późniejszymi realizacjami literackimi i filmowymi tej konwencji narracyjnej. I jest to raczej naśladowująca kontrkulturowe wzorce podróży w poszukiwaniu przygody i egzotyki, aniżeli duchowej przemiany, choć w końcu bohater jej dozna. Bohater-narrator Szczerka to nie kontemplujący podróżnik-esteta, a raczej włóczykij – poszukiwacz przygód, który wędruje po pokomunistycznym bezformiu i zachwyca się miejscami absolutnie nieturystycznymi, gdzie „nic nie ma”, co przypomina słynny Stasiukowy Babadag.

Wskazówek, jak odbierać zsubiektywizowaną energetyczną narrację *Mordoru...*, autor udziela wprost w rozdziale pt. *Gonzo*, który wydaje się nie tylko opisem specyfiki relacji dziennikar-

skich bohatera, publikowanych w polskich portalach internetowych, ale również autocharakterystyką formalną całej narracji. Tytuł rozdziału odsyła do mało znanego u nas typu dziennikarstwa – skandalizującego i angażującego osobiście reportera, co dobrze widać w podanej przez bohatera krótkiej definicji reportażu *gonzo*, w którym ma „być brudno, mocno, okrutnie. Taka jest istota gonzo. W gonzo jest gorzała, są szlugi, są dragi, są panienki. Są wulgaryzmy” [PM, s. 99]. Więcej można się dowiedzieć z przytaczanych przykładów relacji w stylu *gonzo*:

Gonzo z Odessy było kilka. Na przykład o babie wynajmującej kwatery i mordującej swoich letników za pomocą nieszczelnego piecyka gazowego. Baba ograbiała ich ze wszystkiego, co mieli, po czym – razem z dziadem, bo co to za baba bez dziada – wynosiła ciała na dach bloku, na który nigdy nikt nie wchodził – i tam zostawiała. Odkryto je dopiero wtedy, gdy popularny zaczął się robić Google Earth.

Takie brednie pisałem, a ludzie to czytali [PM, s. 106-107].

Twórcą tej odmiany reportażu (lub jego stylu – jak definiują to anglojęzyczne źródła) był amerykański dziennikarz Hunter S. Thompson, który do niedawna w Polsce był znany głównie dzięki ekranizacji swojej książki z 1971 roku pt. *Fear and Loathing in Las Vegas (Lęk i odraza w Las Vegas)*. Noszący ten sam tytuł film z 1998 roku w reżyserii Terry’ego Gilliana, w którym w postać głównego bohatera wcielił się Johnny Depp, w Polsce miał dość krytyczne recenzje, choć dla wielu kinomanów zyskał miano kultowego²⁷. Polskie tłumaczenie książki Thompsona, którą uznaje się za modelowy przykład *gonzo journalism*, ukazało się w 2008 roku pod wiernym tytułem *Lęk i odraza w Las Vegas*, przeszło jednak bez echa. Ten typ pisarstwa reportażowego w Polsce spopularyzował dopiero tematyczny numer czasopisma „Ha!art” z 2013 roku, w którym ukazał się również założycielski tekst dla *gonzo* autorstwa Thompsona pod tytułem *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky* (oryg. *The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved*, 1970), w tłumaczeniu Ziemowita Szczerka²⁸. Najogólniej można rzec, że *gonzo journalism* Thompsona był kontrkulturowym projektem nowego dziennikarstwa, dopuszczającego fikcyjność, eksponującego „ja” reportera – często głównego bohatera nowego, „szalonego” reportażu, i deformującego rzeczywistość, co było możliwe dzięki spontaniczności reakcji podmiotu, językowej swobodzie i odmiennym stanom świadomości wywołanych alkoholem bądź narkotykami. *Gonzo* oznaczało przede wszystkim zerwanie z obiektywizmem i referencjalnością reportażu, choć nie był to pomysł nowatorski. Zostawmy na boku dyskusję, na ile *gonzo* jest tylko autorską odmianą szerszego i zaistniałego wcześniej zjawiska znanego jako *New Journalism* (z takimi autorami, jak Tom Wolfe, Truman Capote czy Norman Mailer), dążącego do subiektywizacji i literackości reportażu²⁹. Wolfe, Capote czy Mailer byli jednak autorami już dobrze i od dawna znanymi w Polsce (także jako reportażyści), odkryciem ostatnich lat okazał się Thompson i jego autorski projekt *gonzo*, który niewątpliwie miał istotny wpływ na twórczość Szczerka.

²⁷Film w Polsce wyświetlany był pod nie wiedząc czemu francuską wersją tytułu jako *Las Vegas Parano*.

Ekranizacja ta była jednak wtóra (*remake*), pierwsza adaptacja książki Thompsona, u nas słabo znana, powstała w 1980 roku pod tytułem *Where the Buffalo Roam (Tam wędrują bizona)* z brawurową kreacją Billa Murraya.

²⁸Zob. H. S. Thompson, *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*, przeł. Z. Szczerek, „Ha!art” 2013, nr 1 <https://issuu.com/korporacja_haart/docs/ha_41_calosc/1?ff=true&e=3640121/10661728> [dostęp: 10.03.2018].

²⁹Zob. Z. Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011; B. Stopel, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Ha!art” 2013, nr 1; I. Adamczewska, *Wariacje na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie „gonzo”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3; tejże, *Gonzo journalism*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1.

Teksty Thompsona to często fantazje na temat niezrealizowanych lub zlekceważonych zleceń reporterskich, podobnie autor *Mordoru...* opisuje dokonania swego bohatera zdającego sensacyjne relacje z Ukrainy w stylu *gonzo*. Podobnie jak u Thompsona bohaterowie książki *Szczerka* nie ograniczają się do kanonicznego dla polskich podróżników na Wschód stanu upojenia alkoholowego, ale również zażywają LSD, potocznie zwane kwasem (w rozdziale pt. *Kwas*), czemu towarzyszą wyraźne nawiązania do amerykańskiej inspiracji literackiej (lub raczej jej filmowej adaptacji ze względu na aluzję do jej „spolszczonego” tytułu *Las Vegas Parano*): „Jak hardkor to hardkor, jak *Fear and Loathing* to *Fear and Loathing*, nie? [...] Balsam Wigor uspokoił mnie na tyle, że sam zeżarłem kwasu. Faktycznie. Jak parano to parano” [PM, s. 74-75]³⁰.

Bohater książki *Szczerka* przywołuje przykłady swego dziennikarstwa *gonzo*, ale zarazem demaskuje tę praktykę, jako pisanie dla poczytności i zysku; realizując niskie gusta odbiorców, musiał jednocześnie je potwierdzać, a najlepiej hiperbolizować wszelakie stereotypy kulturowe. Jednakże główna narracja stylizowana na *gonzo* bierze te poczynania w ironiczny i kpiarski cudzysłów, a przywoływana wcześniej klamra motta i zakończenia wprowadza już całkiem poważny ton. Rozdział pt. *Gonzo* to niejako autocharakterystyka poetyki książki (jako dominacji przesady), ale jednocześnie autor zwraca uwagę na merkantylny charakter tego rodzaju pisarstwa (które przecież u zarania było w Ameryce kontrkulturowym buntem przeciwko establishmentowi) – dopasowania go do wymagań nowego medium, do specyfiki dziennikarstwa internetowego, obliczonego na tzw. klikalność:

No i tak się porobiło, że zawodowo zacząłem zajmować się ściemnianiem. Łganiem. Bardziej fachowo sprawę ujmując – utrwalaniem stereotypów narodowych. Najczęściej paskudnych. Opłaca się. Bo nic się lepiej w Polsce nie sprzedaje niż Schadenfreude. Wiem to dobrze. Wystarczyło, bym napisał kilka tekstów na temat Ukrainy utrzymanych w tonie *gonzo* – a już miałem zlecenia. Epatowałem w tych tekstach ukraińskim rozdupczeniem i rozwłóceniem. Musiało być brudno, mocno, okrutnie. Taka jest istota *gonzo*. W *gonzo* jest gorzała, są szlugi, są dragi, są papienki. Są wulgaryzmy. Tak pisałem i było dobrze.

Najlepsze stałe zlecenie dostałem z jednego ze świeżo powstałych w Krakowie portali internetowych. Co tydzień miałem podsyłać porcję ukraińskiego mięsa. Oczekiwali hardkoru, to hardkor dostawali. [...] No w każdym razie płacili. I sponsorowali kolejne wyjazdy na Ukrainę. Ściemniałem więc w swoich artykułach na potęgę i wymyślałem historie tak hardkorowe, że się w pale nie mieści. Robiłem z Ukrainy bajzel na kółkach, piekła à la Kusturica, w którym wszystko się może zdarzyć i się zdarza. Dziki, dziki wschód. Polacy to lubili, klikali i czytali. A im więcej klikali, tym chętniej i więcej płacili reklamodawcy. Sprzedawanie negatywnych stereotypów na temat sąsiadów przynosiło w Polsce całkiem konkretną kasę [PM, s. 99-100].

To oczywiście satyra na dziennikarstwo internetowe, ale również autoironiczny sygnał dla czytelnika, wskazujący na poetykę groteskowej przesady, w której utrzymana jest przecież cała książka. *Gonzo* zatem jest tu błazenadą (choć merkantylną), ale też poprzez kpiarską hiperbolizację może stać się narracyjną taktyką kulturowej deziluzji:

³⁰Znaczna część tego ustępu książki jest opisem narkotycznego doznania rzeczywistości, ale kończy się on zatargiem pomiędzy Polakami a ukraińskim współtowarzyszem wyprawy, co odsyła do innego potocznego znaczenia słowa „kwas” jako konfliktu, niesnaski czy sporu, który ostatecznie przyniesie przemianę bohatera.

Zaczynało mi się nawet podobać to bezformie. W Polsce go nienawidziłem. Tutaj nie miałem wyjścia. Zawsze podejrzewałem, że podróż na poradziecki wschód to podróż w głąb tego, czego nienawidzimy we własnym kraju. I że to jest właśnie główny powód, dla którego Polacy tu przyjeżdżają. Bo to podróż w Schadenfreude, podróż, w którą jedzie się po to, by było do czego wracać. Bo tu jest w zasadzie to samo, co u nas, tylko w większym natężeniu. Gratowisko tego wszystkiego, co próbujemy wyrzucić od siebie. Zawsze to podejrzewałem, choć napisać to mógł tylko dziennikarz piszący gonzo. Bo inaczej by go ukrzyżowano [PM, s. 114].

Ostatecznie stylizacja narracji bohatera na *gonzo* umożliwia wyartykułowanie postkolonialnego stanowiska autora. Polska fascynacja Ukrainą jawi się jako wyparcie naszej wschodniości w sytuacji procesów okcydentalizacji i europeizacji Polski. W rzeczywistości jesteśmy nie mniej „wschodni”, tylko bardziej naśladowujący Zachód, a podróż na Wschód maskuje nasze kompleksy kulturowe.

I choć poetyka *gonzo* – ściśle rzecz biorąc – przynależy do streszczonych „reportaży” bohatera, to w analizach, które rozpatrują *Przyjdzie Mordor...*, pojawia się utożsamienie stylu przerysowanych opowieści Łukasza z narracją nadrzędną, autorską³¹. Zresztą sam autor we fragmencie przytoczonego dalej wywiadu stwierdza, książka była pisana jako „*gonzo* na temat *gonzo*”, co świadczy o fascynacji Szczerka, przypomnę – tłumacza Thompsona, tego typu pisarstwem. I jeżeli zasadne jest doszukiwanie się innych reprezentantów *gonzo* w polskim reportażu – Adamczewska analizuje pod tym kątem również pisarstwo Jacka Hugo-Badera – to zapewne też wyraźny autorski styl Szczerka, wypracowany już w *Przyjdzie Mordor...* i szlifowany w następnych książkach, zaliczyć można do tej formuły twórczej (choć formalnie *gonzo* jest tylko autotematyczną stylizacją w *Przyjdzie Mordor...*)³². Nonszalancka literacka fraza Szczerka, która zachwyliła czytelników już w pierwszej jego książce, to połączenie erudycji z popkulturowym slangiem w humorystycznym lub chociaż ironicznym skrócie, mistrzowskie operowanie parodystyczną kondensacją stereotypu, (tragi)komiczne obrazki rodzajowe, potoczna narracja sięgająca po język potoczny, który momentami charakteryzuje się aż nadto dezynwolturą. Szersze rozpoznania adaptacyjne formuły *gonzo* na polskim gruncie należy jednak traktować z rozważą, by nie ulec pokusie nadmiernej projekcji domniemyanych cech *gonzo* na rodzimy reportaż – czym innym jest jednak świadoma stylizacja, jak w przypadku Szczerka czy prawdopodobnie Hugo-Badera, a czym innym akcydentalne spełnianie pewnych wymogów nawet do końca nie wiadomo, czy gatunku, modelu, strategii pisarskiej, stylu lub po prostu idiomu pisarskiego Thompsona³³.

Łże-reportaże

Wyraźne nawiązanie pierwszej książki Szczerka do reportażu *gonzo* stawia pytanie o status reportażu literackiego, rozumianego jako literatura faktu, *non-fiction*. Notki zamieszczone na

³¹Zob. I. Adamczewska, dz. cyt., s. 196; J. Szydłowska, dz. cyt., s. 384-387.

³²Śladem rozpoznania Adamczewskiej podążył również Mariusz Szczygieł w artykule przybliżającym amerykańskie pisarstwo *gonzo*, uznając Szczerka i Hugo-Badera za rodzimych jego reprezentantów. Zob. M. Szczygieł, *Gonzo*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2017, nr 3.

³³Jeden z autorów monograficznego numeru czasopisma poświęconego literaturze *gonzo* w publicystycznym tekście zalicza do tego „modelu” twórczość Sławomira Shuty, mało znanych Jana Sobczaka, Piotra Milewskiego, Kornela Maliszewskiego, Kazimierza Malinowskiego, co sprawia wrażenie promocji środowiskowej; autorem książek *stricte* podróżniczych najbliższym *gonzo* miałby być Wojciech Cejrowski. Zob. J. Bińczycki, *Sporysz zamiast pejotlu*, „Ha!art” 2013, nr 1. Zob. też: K. Frukacz, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015.

tylnej okładce *Mordoru...* (tzw. blurby) sugerują, że mamy do czynienia po prostu z reportażem: „Orzeźwiający i szokujący reportaż” (Andrij Bondar), „Przyjdzie Mordor... udowadnia, że reportaż jako gatunek nie zużył się, a wkroczył w nowy świeższy etap” (Sławomir Shuty), a krótka notka o autorze charakteryzuje go jako przede wszystkim dziennikarza. Recenzenci także często odnosili *Przyjdzie Mordor...* (i pozostałe książki) do gatunku reportażu, a niektórzy twierdzili nawet, że w swej wcześniejszej praktyce dziennikarskiej Szczerek uprawiał reportaż *gonzo*, utożsamiając tym samym bohatera z autorem³⁴. Jednakże sam autor przestrzegał przed tak symplifikującym odczytaniem:

[...] mnie w *non-fiction* fascynuje ten element subiektywny, przepuszczanie rzeczywistości przez własny filtr. A cała książka tak naprawdę składa się z perspektyw – wielu perspektyw. To mnie właśnie bawiło, stworzyć pewną konstrukcję z różnego rodzaju postrzeżeń. Polski, Ukrainy, Wschodu, Słowiańszczyzny... *Przyjdzie Mordor i nas zje* nie było pisane jako *gonzo*, było pisane raczej jako *gonzo* na temat *gonzo*. To główny bohater-dziennikarz nazywa swoją pracę *gonzo*, on wybrał taką konwencję. To nie moja wina, że ludzie odbierają *Przyjdzie Mordor...* jako literaturę faktu³⁵.

Już na pierwszej stronie opowieści o ukraińskich wyprawach otrzymujemy wyraźny znak fikcjonalności (nietożsamości z autorem) – bohater-narrator to Łukasz Ponczyński, dziennikarz internetowy. W pewnym sensie jest to jednak *alter ego* autora, który również wyprawiał się na Ukrainę i pisał dla informacyjnych portali internetowych (ale nie w takim sensacyjnym i fikcyjotwórczym stylu, były to z reguły poważne analizy politologiczne!). Dalej również podróżnicze relacje często rozmijają się z faktami – np. choć pierwsza przytoczona wyprawa miała ponoć miejsce w 2002 roku, to w rzeczywistości przywołane zostały realia z różnego okresu (np. opisywany tam monumentalny pomnik Bandery we Lwowie zaczęto stawiać dopiero w 2007 roku). Granica między bohaterem-narratorem a autorem jest nieostra, choć możliwa do wytyczenia. Autorka analizy pod kątem *gonzo* pierwszej książki Szczerka słusznie odwołuje się do koncepcji podmiotu sylleptycznego Ryszarda Nycza: konstrukcji „ja” tekstowego – zwykle w narracji pierwszoosobowej – obecnej w literaturze najnowszej (np. u Doroty Masłowskiej, Michała Witkowskiego), jak i w dawniejszej (u Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza), choć bardziej ta charakterystyka pasuje, jak sądzę, do *Tatuażu...*³⁶. Jest to jednakże kreacja przypisywana literaturze, która finguje fakualny opis, czemu niektórzy czytelnicy dają się zwieść (stąd opisywane w *Przyjdzie Mordor...* poszukiwanie Ulicy Krokodyli w Drohobyczu przez studentki, co jest efektem tego typu konstrukcji Schulzowskiego bohatera-narratora), a nie twórczości *non-fiction*. Wprowadzenie tego zabiegu do tekstu stylizowanego na *gonzo*, a ogólniej na reportaż jest wyraźnym sygnałem jego literackości (fikcjonalności).

Po to stworzyłem tego bohatera, żeby popchnąć go do takiego sukinyństwa, do którego sam bym nie był zdolny. *Gonzo*, czyli uprawiany przez niego gatunek literacki, polega na wymyślaniu, zresztą

³⁴Tak np. twierdzi recenzent piszący o „wyznaniu przeszłych win” Szczerka. Zob. M. Szymański, *Bloki przypiekane słońcem*, <dwutygodnik.com>, <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4427-bloki-przypiekane-sloncem.html?print=1?print=1>> [dostęp: 10.03.2018].

³⁵*Obnażanie kompleksów...*, dz. cyt., <<http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow>> [dostęp: 10.03.2018].

³⁶Zob. I. Adamczewska, dz. cyt., s. 194-195. „Ja sylleptyczne – mówiąc najprościej – to ja, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby **równocześnie**: a mianowicie, jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22.

cała literatura określana w świecie anglojęzycznym jako fiction jest przecież wymyśleniem, a gonzo to jednak fiction, nawet jeśli bazuje na non-fiction. Gonzo teoretycznie nie musi trzymać się ściśle faktów, żeby opisywać mechanizmy. Ale Łukasz, mój bohater, wykorzystywał formułę gonzo po to, żeby umacniać stereotypy, które Polacy będą chcieli czytać³⁷.

Książki Szczereka to jednak gra z konwencją reportażu, czego choćby znakiem jest stylizacja na reportaż *gonzo*, ale wzięty w ironiczny cudzysłów, czy rozchwiana tożsamość bohatera i autora. Sądzę, że także pozostałe „reportaże” Szczereka można określić mianem łże-reportaży³⁸, w nawiązaniu do formuły łże-dzienników Konwickiego, i tak jak tamte, przypisać te teksty literaturze. Określenie „łże-dziennik” pojawiło się w *Kalendarzu i klepsydrze* (wyd. 1976) Konwickiego i dobrze charakteryzowały też następne „dzienniki” tego autora, będące przemyślaną konstrukcją literacką (choć sylwiczną) i autokreacją czerpiącą niewątpliwie z Gombrowicza. A przecież autor *Kalendarza i klepsydry* w ramach konwencji swych łże-dzienników nie tylko fikcjonalizuje podmiot (jako „ja” sylleptyczne), ale też figuruje swoje podróże i związane z nimi przygody – jak np. wyprawę do Mongolii! Podobnie Szczerek sięga do autora *Kosmosu* i zarazem jego książki można zestawiać z kreacjami literackimi Konwickiego, co skłania do zapisania tej twórczości po stronie literatury. Tak zresztą czyni sam autor wyraźnie rozgraniczając pisarstwo *non-fiction* od literackiego *Mordoru*...:

Zawsze kręciła mnie zabawa rzeczywistością, mitami, stereotypowym spojrzeniem na świat, zniekształcaniem rzeczywistości przez percepcję, w tym medialną – dlatego książka wyszła, jaka wyszła. Ten mechanizm podkręcania rzeczywistości interesował mnie oczywiście także dlatego, że sam jestem robalem żerującym na rzeczywistości, bo pracuję w dziale wydarzenia dużego portalu informacyjnego. Ale gdy piszę rzetelne artykuły, to wtedy nie podkręcam. Dlatego od podkręcania mam książkę, czyli literaturę³⁹.

To jednak fikcjotwórcza geopoetyka, a nie klasyczny autentystyczny reportaż podróżniczy, stanowi żywioł, w którym autor czuje się najlepiej – ulegają jej nawet relacje, wydawałoby się, *stricte* historyczne. Tak dzieje się w *Tatuażu*... w przypadku opisu historycznych perypetii związanych z powojenną granicą wschodnią Polski (tzw. linia Curzona), uważny czytelnik spostrzeże, że jest to trawestacja Gombrowiczowskiego *Trans-Atlantyku* (Szczerkowy londyński Klub Kawalerów Ostrogi!), a właściwie odtworzenie postrzegania przez tego autora politycznego klimatu polskiej emigracji. Zmierzch kresowej idylli na przykładzie letniska w Zaleszczykach, najbardziej wysuniętym na południe, „śródziemnomorskim” kurorcie Polski przedwojennej, trąci nostalgiczną, a jednocześnie preapokaliptyczną atmosferą *Kroniki wypadków miłosnych* Konwickiego (i filmu *Wajdy*) czy nawet *Spalonych słońcem* w reżyserii Nikity Michałkowa. Szczerek obficie zapożycza się w kulturowych opowieściach o tamtych czasach, nie jest to więc tylko dyskurs politologiczno-historyczny, ale również przegląd kulturowych wizji i stereotypów mówienia o polsko-wschodniej historii. Kwestię wyobrażeń narodowych, iluzji, autor *Tatuażu*... rozwinie w *Międzymorzu*, katalogu podróży po wymyślonych krainach, choć zarazem całkiem realnych.

³⁷Z. Szczerek, *Synowie buraczanych pól*, dz. cyt., <<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/pasporty/1569197,2,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkiem.read>> [dostęp: 10.03.2018].

³⁸To określenie przywołują też autorki rozpraw analizujących *Przyjdzie Mordor*... pod kątem związków z klasycznym dziennikarstwem oraz z odmianą *gonzo*, obie badaczki odnoszą je jednak do hiperbolizowanego stylu streszczanych *gonzo*-reportaży bohatera. Zob. J. Szydłowska, dz. cyt., s. 386 ; I. Adamczewska, dz. cyt., s. 187.

³⁹*Obnazanie kompleksów*..., dz. cyt., <http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3060/obnazanie-kompleksow-i-mitow/2>.

Geografia wyobrażona

Jest jeszcze jedna istotna cecha książek Szczereka, która wiąże je z fikcją literacką. Autor odwołuje się bowiem do tworzenia kulturowych map, sam naśladując tę praktykę. Książki Szczereka, jak sądzę, należałoby rozpatrywać w kontekście stanowienia terytorium przez fikcję, czyli geografii wyobrażonej. To pojęcie (funkcjonujące również jako geografia kreatywna, imaginatywna) zaczerpnięte zostało z prac „ojca” postkolonializmu – Edwarda W. Saida (*imaginative geography*), a oznacza wizje geograficzne, zdeterminowane kulturowo-politycznie i odgrywające szczególną rolę w praktykach kolonizacyjnych, w tym samokolonizacyjnych⁴⁰. W obu książkach o ukraińskiej tematyce część zachodnia Ukrainy żywi się nostalgicznym arkadyjskim mitem galicyjskim, wschodnia – to tytułowy Mordor, położona na wschodzie mityczna kraina zła, zaczerpnięta oczywiście z *Władcy pierścieni* Tolkiena. Tę nazwę rodem z *fantasy* wprowadza zresztą ukraiński bohater – Taras, podczas wspólnej wyprawy na wschód Ukrainy: „Tutaj wszystko się rozmywa, mówił, tutaj już jest wszystko jedno. Czy Ukraina, czy Rosja, czy cokolwiek. Czy Mordor” [PM, s. 165]. Określenie to pojawiało się również w publicystyce politycznej w odniesieniu do Rosji Putina, szczególnie w kontekście wojny na Ukrainie. Co ciekawe, w sierpniu 2015 roku ukraiński prezydent Poroszenko właśnie tak nazwał „Noworosję”, czyli zbuntowane okręgi ługański i dniepropietrowski, a w styczniu 2016 roku tłumacz internetowy Google Translate na Ukrainie przekładał słowo „Rosja” jako „Mordor”. Można rzec, że Szczerek oddał ducha czasu, choć i od tego autostereotypu ukraińskiego narrator się wyraźnie dystansuje w *Tatuazu...*, gdy skojarzenie to pojawia się w trakcie wizytacji w rodzinnym mieście obalonego prezydenta Janukowycza, czyli niejako w „mateczniku antymajdanowców”:

To były paskudne myśli, myśli, które miały zrobić z tych ludzi orki z Mordoru. Posłużyć jako paliwo do antypatii dla nich, a tą antypatią karmiła mnie cała promajdanowa Ukraina. To zombie, mówili mi w Kijowie i Lwowie. To źli, brzydki ludzie pochodzący ze złego, brzydkiego świata. Nie próbuj ich zrozumieć, mówili. To orki. Sporo rzeczy mnie wkurwiało w tej majdanowej Ukrainie, ale to – najbardziej [TT, s. 189].

Oczywiście nazwa „Mordor” nabiera w tytule debiutanckiej książki szerszego znaczenia, zapewne określając w ogóle „wschodniość”, która zagraża polskiemu dobremu samopoczuciu „zachodniości”. A jeszcze szerzej: Mordor to w ogóle Wschód dla Zachodu:

Mordor, w przeciwieństwie do Tolkienowskiego Śródziemia, gdzie elfy były kimś w rodzaju Francuzów, hobbici kimś w stylu Anglików, a krasnoludy jakąś, być może, wersją Niemców, to ta szara, nieokreślona, niegościnna przestrzeń na wschodzie, zamieszkała przez paskudne, kalarepomorde orki. W ten sposób właśnie Zachód postrzegał europejski Wschód, nadal to robi⁴¹.

Szczerek w swej geopoetyce sięga zresztą do wielu wyobrażeń kulturowych Wschodu, poruszając tym samym – podobnie jak Andrzej Stasiuk – stary i fundamentalny podział Europy na dwie części, który zdaje się, że ma znacznie głębsze korzenie niż pojałtańska „żelazna kurtyna”. W XVI-

⁴⁰Szerzej tę problematykę omawia w ramach teoretycznego projektu geopoetyki Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁴¹Z. Szczerek, *Synowie buraczanych pól*, dz. cyt., <<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1569197,1,rozmowa-z-ziemowitem-szczerkiem.read>> [dostęp: 10.03.2018].

II stuleciu dawne rozróżnienie Europy na Północ i Południe zaczęła wypierać opozycja Wschód – Zachód, pojawiła się wówczas jednak jeszcze sfera pośrednia – Europa Wschodnia jako konstrukt mniej egzotyczny niż Orient, pozwalający zdefiniować „zachodniość”. Larry Wolff w książce o stworzeniu konceptu Europy Wschodniej przez francuskie oświecenie przedstawił proces kreacji tego „wynalazku” myśli oświeceniowej jako przestrzeni zacofanej, podległej kolonialnym zapędom Zachodu⁴². Miała być to prowincja Europy nie tak odległa i barbarzyńska jak Orient, definiowana przestrzennie i kulturowo jako przestrzeń niedojrzałości cywilizacyjnej, słabo rozwiniętych kulturowo peryferii, antyteza europejskości. Tego typu konstrukcja zaważyła na postrzeganiu naszego regionu przez zachód Europy co najmniej do końca XX wieku. Zapewne też wpłynęła na ukształtowanie się fantasmagoryjnie pogłębionych przedstawień regionu w kulturze popularnej. Albowiem nie tylko w literaturze fantastycznej (Mordor) wymyślano krainy o niezwykłych nazwach, tak działo się również w kulturze popularnej opisującej z punktu widzenia Zachodu odległy i nierzeczywisty Wschód Europy. Blog Ziemowita Szczereka nosi zagadkowy tytuł *Między Rurytanią a Molwanią* – okazuje się jednak, że nie jest to efekt pomysłowości nazewniczej autora. Szczerek w końcowym minieseju *Międzymorza* (drukowanym wcześniej w prasie) przypominał różne wizje wschodnioeuropejskości w zachodnim obiegu masowym – to takie krainy, jak Rurytania, Borduria, Syldawia, Elbonia, Molwania, Slaka czy Krakozja. Kondensują one typowe stereotypy, prezentując z reguły wyobrażenie wschodnioeuropejskości zarówno jako przestrzeni zamordyzmu i totalitaryzmu, jak i prymitywizmu oraz zacofania; stworzone zostały na Zachodzie dla oswojenia dziwnych, a czasem groźnych wschodnich peryferii kontynentu. Przywołuję tu dłuższy fragment tekstu, albowiem pełni on kluczową rolę dla całościowej wymowy książki:

Jeżdżę dużo po Europie Środkowej. Od Adriatyku po Morze Czarne, od Bałkanów po Bałtyk. Jeżdżę przez tę Bordurię, Rurytanię, Molwanię, Elbonię, Krakozję. Wszystkie te nieistniejące krainy to wymyślone państwa w naszej części Europy funkcjonujące w zachodniej popkulturze. Odbicie stereotypu. Zaczęło się od Rurytanii. Na przełomie wieków stworzył ją Anthony Hope, Brytyjczyk. Potrzebował odpowiedniej scenografii do swoich przygodowych romansów. Trochę egzotycznej, a trochę nie. Chodziło generalnie o to, że przybysz ze „świata właściwego”, z Zachodu, przyjeżdża do dziwnej, nie do końca cywilizowanej krainy, zatopionej jeszcze w feudalnej historii, gdzie przeżywa dziwne przygody, kręcąc się pomiędzy niemieckojęzyczną arystokracją a prostym, ubłoconym ludem, składającym się, jak pisał jeden z epigonów Hope’a, z „brudnych Słowian i Hunów”.

Tak właśnie findesieclowy Zachód, mając przed oczami austro-węgierską monarchię, wyobrażał sobie Europę Środkową. Później, między wojnami światowymi, sielska, ale wiecznie zagrożona przez silniejszych sąsiadów (lub właśnie dynastyczne czy rewolucje) Rurytania ustąpiła miejsca innemu wyobrażeniu: Bordurii i Syldawii. To z kolei kraje z komiksu o Tintinie narysowanego przez Hergé, belgijskiego rysownika. Borduria i Syldawia łączyły w sobie wszystkie przedwojenne stereotypy na temat wschodniej części Europy. W kadrach pojawiała się jednocześnie cyrylica i minarety, władcy z czasów króla Ćwieczka (Syldawia), zamordyzm pilnowany przez umundurowanych zbirów, a także pomniki nacjonalistycznych, wąsatych tyranów (Borduria). [...] W świecie Disneya na przykład funkcjonowała Brutopia, gdzie wszystko było brzydkie, tyrańskie, zimne i złe, w Nagim lunchu – Annexia, u Ursuli Le Guin – Orsinia. Malcolm Bradbury, brytyjski powieściopisarz, stworzył Slakę: błotniste, szarobure państwo gdzieś w Europie Środkowej, pełne socjalistycznych absurdów, cinkciarzy, oportunistów i tchórzy klejących się raz do zachodniego

⁴²Zob. L. Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.

turysty, a raz do bezpieczniaków. A gdy komunizm upadł, zachodnia popkultura natychmiast zareagowała Elbonią z Dilberta Scotta Adamsa (tak, tego samego, który pojawia się jako strip w „Gazecie Praca”), do której to Elbonii Dilbert, jako korposzczurowato-kapitalistyczny specjalista od sprzedaży, latał „uczyć kapitalizmu”. Latał zresztą to źle powiedziane, bo elbońskie linie lotnicze oferują raczej wystrzeliwanie pasażera z procy niż porządny samolot. Cały kraj brodzi po pas w błocie, a jego mieszkańcy noszą futrzane kołpaki i brody po pas (włącznie z kobietami i dziećmi). Molwania natomiast była wschodnioeuropejskim państwem opisanym w jednym z serii fikcyjnych, żartobliwych przewodników turystycznych – było tu, wiadomo, brudno, zamordystycznie, nietolerancyjnie, wszyscy mieli zepsute zęby i śmierdzieli czosnkową wódką. U Stevena Spielberga z kolei pojawiła się Krakozja: najpewniej była radziecka republika, która co chwila trzęsa się od wojskowych przewrotów. Tak mniej więcej Zachód widzi nasz region, co trochę wyśmiał, a trochę utrwalił Sasha Baron Cohen w *Boracie* [M, s. 337-339].

Szczerek zresztą ironicznie kontynuuje ten proceder, tworząc już w swoich „ukraińskich” książkach tego typu nominacje dla przestrzeni komunistycznej i pokomunistycznej jak Radziecja oraz Poradziecja (niegdyś artykuł o Białorusi Szczerek zatytułował *Czarnadziurorús*), a dla ponemieckiej w *Międzymorzu* – Poniemiecja. Po części te dziwne nazwy krain są kreacją autora (Radziecja, Poradziecja, Poniemiecja, Karpacja), ale Szczerek odwołuje się również do przywołanych ksenonimów – kulturowych określeń wschodnich terytoriów ukutych na Zachodzie i wymienionych w cytacie powyżej. W *Tatuażu z tryzubem* Szczerek przywołuje także lokalną ukraińską nominację Pachanat [TT, s. 120-121].

Szczerek, inaczej niż Stasiuk literacko żywiący się połączeniem nostalgii z osobistą wyobraźnią, nieufnie podchodzi do prywatnej nostalgii i eksploruje również światy wyimaginowane będące konstruktami społecznymi – narodowymi wyobrażeniami o sobie i innych, mitologiami nacjonalistycznymi, mesjanistycznymi ideami słowiańskości, wschodniości i zachodniości, fantazjami etnogenetycznymi na pograniczu fascynującego zmyślenia, ignorancji historycznej i psychopatycznego narcyzmu narodowego. Te fantasmagorie w *Międzymorzu* bywają całkiem zabawne, jak ta ze starożytnym imperium Lechitów, przejęta od Kadłubka, ale twórczo obecnie rozwijana, lub inna – z niemniej starożytną manią Macedończyków, która przeobraziła stolicę Skopje w jakiś pseudoantyczny Disneyland. Ale pojawiają się i te mniej uciężne – np. z faszystowskimi salutami słowackiej partii prawicowej i ukraińskim neonazizmem organizacji Azow. Albowiem *Międzymorze* to komiczny i zarazem upiorny przewodnik-reportaż po fantasmagorycznym Międzymorzu. To czasem projekty polityczne, jak Mitteleuropa, Międzymorze czy Bałtoskania, ale pasjonujące w książce Szczereka jest rozszerzenie tej geografii imaginatywnej na często baśniowe wizje przeszłości, jednak determinujące realną współczesną politykę i poczucie dumy narodowej, a także kształtujące stereotypy o sobie i sąsiadach. To także prezentacja geografii kreatywnej będącej również historiami alternatywnymi państw i narodów.

Zachodnioeuropejskie nominacje dla wschodnich krain Szczerek przywołuje nie tylko dla postkolonialnej krytyki, również je przejmując. Autor szczególnie upodobał sobie Rurytanię – idylliczną wizję prymitywnej wschodniej sieliskości oraz Bordurię – krainę zamordyzmu i totalitaryzmu I właściwie pomiędzy tymi biegunowymi wyobrażeniami rozgrywa się cała opowieść o podróżach autora po geografii imaginacyjnej Europy Środkowo-Wschodniej, zwanej tu Międzymorzem, która nigdy nim nie będzie:

Jeżdżę po tych Rurytaniach zamieniających się w Bordurie. Po tym śnionym przez wielu, a niemożliwym Międzymorzu. Niemożliwym właśnie przez to, że tworzą je Bordurie, a Bordurie ze swoimi nacjonalistycznymi resentymentami nie są zdolne do żadnego porozumienia i nic razem nie zrobią (M, s. 341).

Międzymorze to w efekcie przewodnik po pseudowspólnocie Europy Środkowej, albowiem okazuje się, że właściwie jedynym konceptem łączącym mozaikę narodów w tym wirtualnym Międzymorzu jest separująca idea narodowa:

Europa Środkowa, to nieszczęsne Międzymorze, jest miejscem, gdzie etniczna idea najbardziej zwyrodniała i stała się swoją własną karykaturą. Każdy jest centrum świata. Każdy naród, choćby liczył kilka milionów mieszkańców, a historię musiał sobie domalowywać, dokręcać, dosztukowywać (M, s. 139).

Międzymorze to zatem opowieść o problemach tożsamościowych wielu narodów w bliższym lub dalszym sąsiedztwie Polski. Właściwie każdy z nich wyobrażał sobie spotęgowaną mocarstwowo wersję etnicznego państwa: Wielka Serbia, Wielka Czarnogóra, Wielka Albania, Wielkie Węgry itd., co zostało zobrazowane plątaniną wyśnionych granic na mapce zamieszczonej na wyklejce okładki książki Szczereka. Niektóre – z perspektywy nie tylko Wielkiej, ale i zwykłej Polski – wyglądają dość zabawnie, ot, wielkości województwa mazowieckiego czy wielkopolskiego lub obu razem. Szczerek prezentuje koncepcje narodowe w duchu, któremu mogłaby patronować dawna aforystyczna definicja narodu przypisywana francuskiemu historykowi Ernestowi Renanowi, który określał ów fenomen jako „grupę ludzi, których łączy błędny pogląd na przeszłość i nienawiść do sąsiadów”. Podobnie jak dawna idea Międzymorza interesuje tak naprawdę głównie Polaków, to relacja o etnomozaice, którą snuje Szczerek, stanowi opowieść chyba szczególnie o Polsce, zobaczonej na szerszym tle fantazmatycznych rojeń o jedynie właściwej formie narodowej.

W kontekście geografii imaginacyjnej utwory Szczereka prezentują się zdecydowanie czytelniej i wiarygodniej jako eksploracje map kulturowych aniżeli jako mimetyczne reporterskie relacje z podróży. Szczerek, pisząc przede wszystkim o kulturowych wyobrażeniach przestrzeni i narodowych fantasmagoriach, zajmuje się – z punktu widzenia tradycyjnych rozważań o autentyczności w reportażu – fikcjami, tymczasem to one jako kulturowe twory (ideowe, polityczne) dokonują kluczowych transpozycji rzeczywistości (realnego). Analizowane tu, choć tak różne, książki Szczereka, można nazwać reportażami literackimi (*sensu largo*) w pełni wykorzystującymi modalności literackości, łącznie z tak często egzorcyzmowaną z twórczości reporterskiej fikcją.

SŁOWA KLUCZOWE:

literackość

REPORTAŻ GONZO

współczesna literatura polska

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia pisarstwo Ziemowita Szčerka w kontekście gatunkowych kwalifikacji jako reportaż podróżniczy. Twórczość tę można odczytać jako przykłady reportażu literackiego, w związku z czym zaprezentowano kwestie sporu o referencyjność i literackość gatunku, inspiracje dzieł Szčerka nurtem *gonzo journalism* oraz zabiegi twórcze problematyzujące kwestię fikcjonalności w reportażu poprzez odniesienie do problematyki geografii wyobrażonej (E.W. Said), kulturowych auto- i heterostereotypów oraz relacji intertekstualnych. Prowadzi to do stwierdzenia, że reportaż literacki Szčerka, podobnie jak pisarstwo podróżnicze Andrzeja Stasiuka, zanurzone są w fikcjotwórstwie, co tylko podnosi wartość literacką tej twórczości.

reportaż podróżniczy

Ziemowit Szczerek

NOTA O AUTORZE:

Arkadiusz Kalin – absolwent polonistyki UAM w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych, adiunkt Akademii im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, członek Pracowni Badań nad Literaturą i Czasopiśmiennictwem Pogranicza działającej w ramach Akademickiego Centrum Badań Euroregionalnych w Gorzowie Wielkopolskim. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień teorii i historii literatury XX wieku oraz najnowszej, a także wybranych problemów kultury współczesnej, m.in. dotyczących kwestii pogranicza zachodniego. Autor prac poświęconych twórczości m.in. B. Schulza, W. Gombrowicza, A. Kuśniewicza, S. Lema, L. Buczkowskiego, P. Huellego, A. Stasiuka.