

Egopolis w stanie kryzysu.

O roli miejsc autobiograficznych
w prozie reportażowej
na przykładzie książki
Detroit. Sekcja zwłok Ameryki
Charliego LeDuffa

Edyta Żyrek-Horodyska

ORCID: 0000-0002-7276-1736

W szkicu *Autobiografizm* z 1936 roku Karol Irzykowski wprowadził pojęcie kryptoautobiografizmu, określając w ten sposób proces zakamuflowanego inkrustowania twórczości artystycznej biograficznymi doświadczeniami jej autora, wynikający z obaw piszących przed zarzutami zbytniego ekshibicjonizmu¹. Daleko idące przełamanie takiego myślenia przyniósł okres późnego kapitalizmu, zdominowany przez zjawisko, które Regina Lubas-Bartoszyńska obrazowo nazwała „inwazją autobiografizmu”². O ekspansywnym charakterze tej formy świadczy fakt, iż obecnie daleko wykracza ona poza pole literackich

¹ Karol Irzykowski, „Autobiografizm”, *Rocznik Literacki* (1936): 36–39.

² Regina Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą* (Warszawa: PWN, 1993), 9.

praktyk, stając się jedną z centralnych, ponadgatunkowych kategorii obecnych także w dyskursie medialnym³. Autobiografia nie jest już utożsamiana li tylko z osobnym, opatrzonym takim właśnie podtytułem, monumentalnym dziełem, w którym – jak pisze Artur Hellich – autor „[...] zwraca się do własnego wnętrza, rozmawia sam ze sobą, ponieważ jego celem jest zrozumienie i opisanie tego, w jaki sposób stał się tym, kim jest”⁴. W dobie rozmytej genologii, „gatunków zmaconych”⁵, a nawet diagnozowanej ich zagłady⁶, odpryski wątków autobiograficznych uwyrażniają się także w przestrzeni tekstów dziennikarskich, z definicji nastawionych nie tyle na eksplorowanie przeżyć wewnętrznych autora, ile na – cytując Hannę Krall – „zapisywanie świata”⁷.

Jedną z form dziennikarskich wyraźnie naznaczonych intencją autobiograficzną jest reportaż, który – jako ważny składnik przemysłu kulturowego⁸ – w „wieku dokumentu”⁹ z powodzeniem dostosowuje się do logiki i oczekiwań rynku, spójnie łącząc ze sobą komponenty poznawcze i afektywne, scalone w postaci faktograficznych opowieści o świecie uzupełnionych o liczne autobiograficzne tropy¹⁰. W uniwersum prozy *non-fiction* „żywiół autobiograficzny” rozciąga się od obszernych wzmianek na temat własnej biografii wplatanych w teksty dziennikarskie¹¹ (vide: *Trębacz z Tembisy* Wojciecha Jagielskiego, *Nie ma Mariusza Szczygła*), przez osobny podgatunek zwany autoreportażem (np. *Świadek* Roberta Rienta), dokumentujące dzieje rodziny autora sagi reportażowe¹² (*Falszerze pieprzu* Moniki Sznajderman, *Dom z dwiema wieżami* Macieja Zaremby Bielawskiego), aż po tworzone przez reporterów formy *par excellence* autobiograficzne¹³ (*Królestwo lęku* Huntera S. Thompsona) lub reportażowo-autobiograficzne (*Dom ojców* Andrzeja Muszyńskiego).

W świetle teorii Paula de Mana właściwie każdy tekst ma w pewnym stopniu wymiar autobiograficzny¹⁴, nawet jeśli jest on skutecznie przez autora zakamuflowany. Jednym z przejawów personalizowania dyskursu reportażowego jest mapowanie w przestrzeni tekstu dziennikarskiego miejsc autobiograficznych, które z jednej strony stanowią mogą dla

³ Zob. Monika Wiszniowska, „Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2022): 101–117.

⁴ Artur Hellich, „Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce”, *Autobiografia* 2 (2016): 22.

⁵ Clifford Geertz, „O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej”, tłum. Zdzisław Łapiński, *Teksty Drugie* 2 (1990): 113–130.

⁶ Stanisław Balbus, „Zagłada gatunków”, *Teksty Drugie* 6 (1999): 25–39.

⁷ Por. Jacek Antczak, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall* (Warszawa: Agora, 2015), 85.

⁸ Zob. Dominik Antonik, „Czy prawda może być medialna? O wątpliwej autonomii reportażu i potrzebie małych kryzysów”, *Teksty Drugie* 6 (2019): 223–239.

⁹ Zygmunt Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 1999).

¹⁰ Zob. Joanna Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 61.

¹¹ Zob. Katarzyna Frukacz, „Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy”, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Elżbieta Pawlak-Hejno, Magdalena Piechota (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020), 15–30.

¹² Zob. Edyta Żyrek-Horodyska, „Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka”, *Zeszyty Naukowe KUL* 4 (2019): 133–148.

¹³ Zob. Edyta Żyrek-Horodyska, „Reporterska gonzo(auto)biografia. O «Królestwie lęku» Huntera S. Thompsona”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2023): 139–153.

¹⁴ Zob. Paul de Man, „Autobiografia jako od-twarzanie”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 310.

reportera punkt wyjścia do stworzenia narracji o nierzadko interwencyjnym charakterze, z drugiej – są ważnym narzędziem służącym uobecnianiu się autora w obszarze reportażowego tomu. Celem niniejszego szkicu jest zrekonstruowanie przy pomocy instrumentarium geopoetyki najważniejszych ról, jakie miejsca autobiograficzne mogą odgrywać w twórczości współczesnych reporterów, jak również szczegółowe przeanalizowanie w tym kontekście tomu *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* autorstwa amerykańskiego reportera i zdobywcy Nagrody Pulitzera Charliego LeDuffa¹⁵. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie to, w jaki sposób reportaże ów uruchamia dyskurs autobiografizmu w konsekwencji powrotu reportera do jego rodzinnej metropolii. Zmediatyzowane Detroit – jak wstępnie zakładam – w omawianym tu tomie zyskuje status egopolis – miasta opuszczonego i odzyskanego, którego biografia ściśle splata się z autobiografią reportera, wywierając przy tym wpływ na tożsamość rekonstruującego je podmiotu.

Miejsca autobiograficzne i ich reportażowe realizacje

W datowanym na 1999 rok szkicu *Zagłada gatunków* Stanisław Balbus zwracał uwagę na podstępujące zacieranie się precyzyjnych granic pomiędzy literackimi a nieliterackimi formami wypowiedzi, czego konsekwencji badacz upatrywał w „[...] zasiedlaniu się w literaturze artystycznej takich form komunikacji praktycznej, jak np. reportaże, bio- i autobiografia [...]”¹⁶. Przypomnieć jeszcze należy, iż reportaże książkowy właściwie od początku swojego istnienia poddawany był autobiograficznej dykcji, czego potwierdzenia szukać należy chociażby w utrzymanych w wyraźnie osobistym tonie pracach Egona Erwina Kisch czy Melchiora Wańkowicza. W dobie późnej nowoczesności autobiograficzne dyspozycje gatunku zyskały jeszcze jeden ważny wymiar, wynikający z pogłębiającego się urynkowania prozy reportażowej. Intymizowanie dziennikarskiego dyskursu i stosowane przez reporterów techniki autoprezentacyjne to obecnie newralgiczny element praktyk komunikacyjnych i ważna część strategii marketingowej, kluczowej z punktu widzenia specyfiki współczesnego przemysłu kulturowego. W dobie globalnego zainteresowania autobiografią, autofikcją oraz autoreportażem osoba twórcy staje się nadrzędną instancją „scalającą” poszczególne komponenty reporterskiego projektu, docierającego do odbiorcy na prawach marki¹⁷. O autorze jako centralnym spoiwie reportażowej opowieści pisał już Ryszard Kapuściński:

We wszystkich tych książkach piszę o sobie, o tym, co mi się zdarzyło, i o tym, co zobaczyłem. I nie wychodzę ani krok dalej ponad to, poza osobiste, bezpośrednie doświadczenia. Nie ma tam ani jednego tekstu, który nie byłby opisem osobistego przeżycia, przygody [...]. Kiedyś ktoś mnie spytał, no dobrze, ale kto właściwie jest bohaterem *Imperium*? Że niby nie ma bohatera. No jak to – nie ma bohatera? Ja nim jestem. Kto jest bohaterem *Hebanu*? Ja jestem bohaterem *Hebanu*, piszę o sobie, to jest moja historia¹⁸.

¹⁵Zob. Charlie LeDuff, *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, tłum. Iga Noszczyk (Wołowiec: Czarne, 2015).

¹⁶Balbus, 31.

¹⁷Zob. Dominik Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* (Kraków: Universitas, 2014).

¹⁸„Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka”, *Opcje* 2 (1999): 36.

Zwrócenie uwagi na geobiograficzny wymiar twórczości reportażowej wydaje się zasadne z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, do przyjęcia takiej perspektywy nakłania obserwowany współcześnie także na gruncie prozy reportażowej „kryzys wielkich narracji”, konsekwencją którego staje się silna intymizacja i personalizacja gatunku. Nie roszcząc sobie prawa do panoramicznego oglądu rzeczywistości, bywa on nierzadko redukowany do prywatnej mikropowieści. Ewoluuje w formy określane jako autoreportaże czy reportaże intymne¹⁹, których tematyczną dominantę stanowi eksponowana współzależność przestrzeni i autobiografii. Po drugie, topocentryczno-autobiograficzny wymiar prozy reportażowej wydaje się pokłosiem zmieniających się oczekiwań współczesnego odbiorcy mediów, przejawiającego coraz częściej voyeurystyczne oczekiwania wobec prozy reportażowej, manifestujące się chęcią bliższego poznania życia prywatnego reportera.

Tomasz Olczyk, analizując proces celebrytywizacji się ludzi władzy, jako składowe tego zjawiska wskazał: „[...] szczególne sposoby pozyskiwania uwagi, prywatyzowanie wizerunku, budowanie intymnych więzi na dystans [...]”²⁰. Analogiczne mechanizmy dostrzec można współcześnie u wielu reporterów, adaptujących – by raz jeszcze zacytować Olczyka – „[...] te zachowania medialne celebrytów, które uznają za efektywne w grze o uwagę i zaangażowanie emocjonalne wyborców”²¹. Wprowadzanie do tekstów dziennikarskich miejsc autobiograficznych staje się więc – jak można zakładać – ważnym elementem prywatyzowania wizerunku autora, a także – co za tym idzie – istotnym krokiem w celu pozyskania kapitału uwagi współczesnego odbiorcy mediów. Skutki tego procesu dla prozy reportażowej są oczywiście wielotorowe. Nadreprezentacja osoby reportera w tekście – obrazowo określana przez Katarzynę Frukacz mianem „skażenia reporterem” – dla poetyki gatunku oznacza „manifestację podmiotowego punktu widzenia”, ale też „naruszenie zobiektywizowanej konwencji reportażu”²².

Pod pojęciem „miejsca autobiograficznego” Małgorzata Czermińska rozumie określone terytorium, znane czytelnikowi z biografii danego twórcy, istniejące nie tylko w postaci tekstowej reprezentacji, ale także jako konkretna przestrzeń geograficzna²³, prowokująca odbiorcę do szukania pozatekstowych odniesień. Choć kategoria ta służyła pierwotnie do analizy tekstów literackich, badaczka zastrzegła, że możliwe jest jej rozszerzenie także na inne formy twórczej aktywności, takie jak chociażby film, malarstwo czy fotografia²⁴. Czermińska pisała:

¹⁹Zob. Beata Nowacka, „Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny”, w: *Życie jest z przenikania...*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, red. Bogusław Wróblewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008), 121–128.

²⁰Tomasz Olczyk, „Celebrytywizacja polityki w opiniach wyborców”, *Preferencje Polityczne. Postawy, Identyfikacje, Zachowania* 8 (2014): 163.

²¹Olczyk, 163.

²²Katarzyna Frukacz, „Między literackością a podmiotowością: nowy wymiar «skażenia» polskiego reportażu (Na przykładzie «Zapisków na biletach» Michała Olszewskiego)”, *Postscriptum Polonistyczne* 1 (2013): 154.

²³Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

²⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

Ścisłej rzecz biorąc, chodzi o zetknięcie biografii pisarza i jego twórczości rozumianej szeroko, jako zespół wszystkich zachowanych wypowiedzi danego autora, to jest utworów tradycyjnie zaliczanych do literatury – łącznie z publicystyką, prywatnymi notatkami, z wypowiedziami utrwalonymi na nośnikach dźwiękowych lub filmowych, a także z dziełami innych sztuk, jeśli takie uprawiał²⁵.

Zgodnie z sugestiami literaturoznawczyń „warunkiem stworzenia przez danego pisarza miejsca autobiograficznego jest [...] zarówno jego skłonność do przyjmowania postawy autobiograficznej, jak i posiadanie przez niego rozwiniętej wyobraźni topograficznej”²⁶. Charakteryzuje ona – jak pisze badaczka – twórców „[...] obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretności, z wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu”²⁷. Ekspozycja w ten sposób w twórczości *non-fiction* przestrzeń pozostaje już nie tyle tłem, ile – obok bohaterów i zdarzeń – jednym z najważniejszych komponentów tekstu dziennikarskiego.

Miejsca autobiograficzne mają – zdaniem Czerwińskiej – charakter indywidualny, jednostkowy²⁸. Dzieje się tak nawet w przypadku tekstowych reprezentacji przestrzeni doskonale już rozpoznanych, jak takich Paryż, Rzym czy Nowy Jork. „W wypadku miejsc mających już swoją wyrazistą symbolikę kulturową, wyobrażenie miejsca autobiograficznego konkretnego pisarza po części wyrasta z istniejącej tradycji, a po części zmienia i wzbogaca zastany obraz o nowy, własny ton”²⁹. Badaczka podkreśla, że wielu autorom udało się wytworzyć „mit miejsca”. Na tej zasadzie funkcjonuje Schulzowski Drohobycz, ale także – próbując przenieść tę kategorię na grunt prozy reportażowej – sportretowana przez przywołanego już Kischa Praga, która w autoreportażowym tomie *Jarmark sensacji* prezentowana jest jako terytorium dojrzewania reportera do dziennikarstwa, gdzie zdobywał pierwsze redakcyjne szlify.

Powroty do przestrzeni pamiętanej z lat dzieciństwa czy wczesnej młodości podlegają – jak pisze Czerwińska – archetypizowaniu. Przywoływanie tego okresu uruchamia u autora pracę pamięci opierającą się na strategiach idealizujących przeszłość bądź próbujących znaleźć klucz do jej odczytania poprzez pryzmat chronotopii. Krainę swego dzieciństwa – Pińsk – odmalowuje Kapuściński na kartach *Imperium*. Miejsco temu – jak czytamy z *Lapidariach* – reporter zamierzał poświęcić nawet osobną publikację. We wpisie datowanym na 26 września 2004 roku zanotował: „Inne pomysły: książka o pobycie Malinowskiego na Wyspach Trobrianda i jego idei badań terenowych. Książka o Pińsku. Książka o fotografii”³⁰. Odłożenie w czasie tych planów wymusił na reporterze pogarszający się stan zdrowia, a finalnie ich realizację przerwała śmierć. Przestrzeń pamiętana z czasów dzieciństwa stała się także inspiracją do powstania książki *1945. Wojna i pokój* Magdaleny Grzebałkowskiej, w której reportażystka wspomina swoje dzieciństwo spędzone na Ziemiach Odzyskanych:

²⁵Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 183.

²⁶Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 190.

²⁷Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 188.

²⁸Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

²⁹Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

³⁰Ryszard Kapuściński, *Lapidaria IV-VI* (Warszawa: Agora, 2008), 291.

Urodziłam się na Ziemiach Odzyskanych 27 lat po wojnie. Poniemieckie były domy w moim mieście, fotele w pokoju babci, landszaft nad jej stołem, kryształowa karafka. Kurki w kranach w naszym sopockim mieszkaniu były oznaczone napisami *kalt* i *warm*³¹.

Inną strategią tworzenia miejsc autobiograficznych jest ich oswajanie, przekształcanie z przestrzeni obcej w bliską, ważną z punktu widzenia przebiegu życia reportera. Przykładem jest wspomniana przez Czermińską kreacja Afryki u Kapuścińskiego³². Trafnie stosunek do niej uchwycił Jarosław Mikołajewski w powstałej po śmierci autora *Cesarza* książce *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*. Przypomniawszy w niej: „Rysiek często mówił, że w Afryce odnalazł rodzinne miasto, a w nędzy afrykańskiej biedę pińską, tę przedwojenną, z dzieciństwa”³³.

Czermińska zauważa, że w przypadku miejsc autobiograficznych przestrzeń przywołana może zostać poprzez wprowadzenie odpowiednich toponimii bądź ich pominięcie przy jednoczesnym pozostawieniu czytelnikowi wplecionych w tekst różnorodnych sugestii pozwalających na zidentyfikowanie konkretnej lokacji. I tak, biorąc pod uwagę sam tytuł reporterskiego tomu, do pierwszej ze wspomnianych kategorii zaliczyć można chociażby omawiane w niniejszym szkicu ukonkretnione *Detroit...* LeDuffa, do drugiej przynależy z kolei niedookreślone *Kajś* Zbigniewa Rokity – reportaż będący artykulacją śląskiej tożsamości twórcy, przepełniony osobistymi passusami, w którym istotną rolę odgrywają miejsca autobiograficzne. Dodajmy, że niejako pomiędzy tymi biegunami sytuują się przestrzenie przywoływane przez pseudonimowanie. Strategię tę dostrzec można w *Odrzaniu* Rokity, której tytuł z jednej strony przywołuje konkretne terytorium Ziemi Odzyskanych, a z drugiej pozwala myśleć o nich jak o krainie wytyczonej siłą wyobraźni reportera.

Czermińska wskazuje kilka typów miejsc autobiograficznych. Pierwszy wyznacza opozycja **miejsca poruszonego** (wybranego, którego istnienie wynika z bycia w drodze i dotarcia do jakiegoś punktu, gdzie następuje zatrzymanie się. Cennym ich rezerwuarem staje się z pewnością reportaż podróżniczy) oraz **miejsca stałego** (w którym się jest. Są to przestrzenie o charakterze pierwotnym, odziedziczonym, mapowane często chociażby na kartach autoreportażu)³⁴. Badaczka wymienia ponadto szereg bardziej szczegółowych kategorii. Wspomina **miejsca obserwowane**, czyli przestrzenie dające poczucie zakorzenienia, z którymi twórca jest silnie związany³⁵. Taki charakter ma opisywana przez Wojciecha Góreckiego Łódź, do której urodzony w tym mieście dziennikarz powraca kilkakrotnie na kartach swych książek reportażowych (tomy *Łódź przeżyła katharsis* z 1998 r. oraz *Łódź. Miasto po przejściach* z 2020). Korzystający z takiej strategii prezentowania miejsca autobiograficznego reporter – jako osoba wychowana w określonym środowisku – jawi się jako ktoś, kto doskonale zna problemy danego miejsca i spogląda na nie z perspektywy uwzględniającej emocjonalne zaangażowanie piszącego. Inną kategorią są **miejsca**

³¹Magdalena Grzebałkowska, 1945. Wojna i pokój (Warszawa: Agora, 2015), 72.

³²Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 191.

³³Jarosław Mikołajewski, Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008), 10.

³⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 192.

³⁵Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 193.

wspominane – niegdyś stałe, ale utracone w efekcie ucieczki, dorastania, wygnania *etc*³⁶. Przykładem niech będzie opisywany z czułością przez Melchiora Wańkowicza na kartach *Ziela na kraterze* jego żoliborski Domeczek, zniszczony w trakcie drugiej wojny światowej. We wprowadzeniu do tomu reporter zanotował:

Pisałem przez pryzmat dla mnie najwyrazistszy – własnego domu. [...] Chciałbym więc tylko, aby czytający przez jego dzieje ujrzeli dzieje swoich domów i swoich rodzin, i żeby wywołane wspomnienie rozdarło na chwilę nieznośny osad życia³⁷.

Kolejną kategorią są **miejsca wyobrażone** – niepoznane przez autora osobiście, ale przywołane za pośrednictwem opowieści rodzinnych³⁸. Taki charakter mają opisy miejsc oparte na architektonice pamięci, rekonstruowane na podstawie wspomnień, zdjęć i dokumentów w *Fałszerzach pieprzu* Moniki Sznajderman. Inną kategorię stanowią **miejsca przesunięte**, czyli tak zwane drugie ojczyzny, świadomie przez reportera wybrane³⁹. W tych kategoriach rozpatrywać można chociażby Spitsbergen, w którym po wyjeździe z Polski zamieszkała autorka książki *Białe* – Ilona Wiśniewska. Czermińska wspomina ponadto o **miejscach wybranych**, w których nie przebywa się na stałe, lecz wyłącznie się je odwiedza⁴⁰. Przykładem takiej przestrzeni są Czechy Mariusza Szczygła, opisywane w tomach reportaży *Gottland* oraz *Zrób sobie raj*, a także w formie *Osobistego przewodnika po Pradze*, promowanego przez blurb eksponujący niezwykle emocjonalny stosunek reportera do czeskiej stolicy:

PRAGA bez mostu Karola i bez Hradczan? Tak! Mariusz Szczygieł oprowadzi Was wyłącznie po swoich ulubionych miejscach. *Jeśli czegoś tutaj nie ma, to znaczy, że mnie nie uwiodło* – mówi. – *Ta książka jest nie tylko przewodnikiem, to zapis mojego uczucia do miasta i czeskiej kultury*⁴¹.

Ostatnią ze wspomnianych przez Czermińską kategorii stanowią **miejsca dotknięte** (poznane najczęściej w podróży, przelotem, ale z jakichś względów uznawane przez autora za ważne⁴²). Tu przykładem może być tom reportaży *Wymyślone miasto Lwów* Ziemowita Szczepka, dokumentujący napięcie kształtujące się pomiędzy rzeczywiście istniejącym geograficznie miastem (jednym z – dodajmy – wielu, jakie reporter odwiedza w Ukrainie) a jego kulturowym wyobrażeniem.

Czermińska wskazuje, iż w procesie mapowania miejsc autobiograficznych twórcy nie muszą się ograniczać do aktualizowania jednego li tylko modelu⁴³. W płynnej nowoczesności, w której stabilność osiadłego losu bywa zastępowana figurą nomady, pozostawanie w ciągłym ruchu, tak typowe dla pracy reportera, determinuje stale zmieniające się formy jego lokowania się w świecie. „W obrębie jednej twórczości i biografii – powiada badaczka – zwykle układa się

³⁶Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 194.

³⁷Melchior Wańkowicz, *Ziele na kraterze* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2007), 9.

³⁸Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 195.

³⁹Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 195.

⁴⁰Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 197.

⁴¹Mariusz Szczygieł, *Osobisty przewodnik po Pradze* (Warszawa: Dowody, 2020), tylna okładka.

⁴²Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 198.

⁴³Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 199.

hierarchia: jakiś model dominuje, inne są mu podporządkowane i uzupełniają go lub z nim konkurują. Tu już nie ma reguł, są tylko indywidualne decyzje pisarskie”⁴⁴. Doskonale ową płynność kategorii ujawnia topograficznie zorientowana proza Szczotka, autora między innymi takich książek, jak *Paczka radomskich* czy *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, który by lepiej poznać swój rodzinny Radom, zdecydował się spojrzeć na niego z ukraińskiego dystansu:

Radom [...] jest wschodni, i być może to mi właśnie nie do końca grało. Bo ja się w Radomiu nie czułem specjalnie dobrze, dobrze się zawsze czułem właśnie na południu, w proaustriackiej Galicyjce. Ona zawsze wydawała mi się cieplejsza, bardziej miło wtulona w te wszystkie dolinki, ze swoimi miasteczkami z rynekczkami i ratuszkami. I być może właśnie dlatego zaczęło mnie ciągnąć na wschód, żeby zobaczyć o co chodzi w tym całym moim rodzinnym Radomiu. Skąd ta jego wschodniość się wzięła i co ona znaczy w wersji, powiedzmy, oryginalnej. A że Ukraina była stosunkowo najbliższej, i że była, jak się wydawało mi wtedy, najciekawsza, to zacząłem jeździć właśnie tam⁴⁵.

Zebrane tu przykłady funkcjonowania miejsc autobiograficznych w prozie reportażowej wskazują na możliwość wpisania jej w ramy omówionej przez Elżbietę Rybicką auto/bio/geo/grafii. Formujące się obrębem gatunku związki pomiędzy autobiografią i przestrzenią pozwalają usytuować opowieść dziennikarza o własnym życiu w kontekście aktualnych problemów współczesności. Jak powiada badaczka, „neologizm ten ma z jednej strony odwołać się do tradycji pisarstwa autobiograficznego i biograficznego, a z drugiej wskazać, iż istnieje taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest poprzez miejsca geograficzne”⁴⁶. Taki sposób opowiadania o świecie można uznać za ważną z punktu widzenia dyskursu reportażowego perspektywę, pozwalającą sportretować jednostkę na szerszym planie jako pozostającą w interakcji z określoną geograficzną lokacją, a kolejno twórczo transponującą ją w materię dziennikarskiego tekstu.

Detroit jako miejsce autobiograficzne w reportażu *Detroit...* Charliego LeDuffa

Opublikowany w 2013 roku⁴⁷ reportażowy tom *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* to wzbogacona o liczne autobiograficzne tropy opowieść, której tytułowym bohaterem jest rodzinne miasto LeDuffa, pogrążające się w coraz większym chaosie za sprawą fali przestępczości, wzrastającego bezrobocia, wszechobecnej korupcji i nieudolnie prowadzonej polityki. W tekście tym dziennikarz aktualizuje motyw powrotu do domu rodzinnego. W swych opisach miasta daleki jest jednak od nawiązywania do skonwencjonalizowanych obrazów idyllicznej krainy szczęśliwego dzieciństwa. W 2007 roku, podjąwszy decyzję o odejściu z „New York Timesa”

⁴⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 199.

⁴⁵Ewelina Mokrzecka, „Ziemowit Szczerek: Polska czerpie perwersyjną przyjemność, że ktoś jest gorszy”, <https://zw.lt/kultura-historia/ziemowit-szczerek-polska-czerpie-perwersyjna-przyjemnosc-ze-ktos-jest-gorszy/>, dostęp 11.02.2024.

⁴⁶Elżbieta Rybicka, „Auto/bio/geo/grafie”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 4 (2013): 11.

⁴⁷Polskie tłumaczenie ukazało się w 2015 r.

(po dziesięciu latach pracy dla tego tytułu), LeDuff zatrudnia się w redakcji „Detroit News”. Na kartach reportażu szczegółowo wyjaśnia przyczyny tego faktu:

Czas wracać do domu.

Częściowo [...] podjąłem tę decyzję ze względu na córkę. Chciałem wrócić do Detroit, gdzie byli jej dziadkowie, ciotki, wujkowie i kuzyni. Tam była kultura. Rodzina.

Częściowo zaś podjąłem ją ze względu na siebie [...].

Powrót do Detroit był czymś instynktowym. [...] Detroit mogło być epicentrum, gabinetem krzywych luster albo projekcją przyszłości Ameryki. Niemożliwie depresyjnym miastem zapadającym się w śmierć.

Ale mogło być też kolorową i fascynującą zagadką dla reportera. Rozpad. Kilometry rozpadających się budynków. Morderstwo, ludzkie odpady, luzerzy. Zajeźbiec depresyjna i upośledzona, wielka, jarząca się kolorami piłka. Jedna niewiarygodna historia po drugiej⁴⁸.

Przyznając się do na wpół prywatnych, na wpół zawodowych motywacji powrotu do Detroit, LeDuff zdaje się jednocześnie wytyczać dwie główne osie narracyjne reportażu, z których pierwsza ogniskować się będzie wokół autobiograficznych odniesień, druga zaś przyjmie *stricte* reportażową optykę, zdominowaną z kolei przez dwa obszary tematyczne: politykę (o której dziennikarz opowiada, odwołując się do działań skorumpowanych władz miasta) oraz społeczeństwo (losy mieszkańców Detroit: ofiar przestępstw i ich krewnych, pracowników fabryk, strażaków, bezdomnych). Spoiwem łączącym oba te obszary piszący czyni swe rodzinne miasto, prezentowane z perspektywy współczesnej (tj. odpowiadającej czasowi, gdy LeDuff wraz z rodziną postanowił na nowo w nim zamieszkać) i retrospektywnej (aktualizowanej w licznych wspomnieniowych *passusach* reportażu, w których dziennikarz powraca myślą do swego dzieciństwa spędzonego przy Joy Road, ale też do okresu powstania miasta).

Zmapowany na kartach reportażu wizerunek LeDuffowskiego Detroit to terytorium, które określam mianem egopolis – reportażowego miasta autobiograficznego, uruchamiającego w przestrzeni tekstu dziennikarskiego jednocześnie dwa dyskursy: osobisty i geograficzny. W Detroit, niczym w soczewce, skupiają się największe bolączki Ameryki początków XXI wieku, ale także najsilniejsze traumy, z jakimi musi zmierzyć się piszący po powrocie do domu. Ze względu na wzbogacenie książki o autobiograficzne nawiązania omawiany tu tom jawi się jako przykład wyraźnej dyspersji gatunkowej. Połączenie w nim dwóch nakładających się na siebie tematycznych żywiołów: autobiograficznego i reportażowego, LeDuff sygnalizuje już w prologu, gdzie rekonstruuje główne motywacje powstania książki, jak również wskazuje najważniejsze komponenty swej auto/bio/geo/graficznej postawy:

Ta książka to reportaż. To ponury pamiętnik reportera, który wraca do domu, a ten dom nie przypomina już tego, który kiedyś miał. To książka o żywych ludziach, których robota polega na przetrwaniu w miejscu, z którego już nikt poza tymi, którzy tam zostali – nie ma żadnego pożytku. To książka o tym, jak to jest obudzić się pewnego ranka i usłyszeć, że wyszedłeś już z użytku; i choć wiesz, że to prawda, nie chcesz w to uwierzyć. To jest książka o brutalnym mieście i twardych

⁴⁸LeDuff, 27–28.

ludziach, pokazanych w najdonioślejszych chyba i najbardziej katastrofalnych latach, jakie musiała dotąd przeżyć Ameryka⁴⁹.

Pierwsza z wymienionych wyżej perspektyw, określana jako reportażowa, opiera się na szczegółowym przedstawieniu postapokaliptycznej wizji miejskiej przestrzeni. Druga natomiast – pamiętnikarsko-autobiograficzna – wyrasta z towarzyszącego autorowi poczucia nostalgii. Reportażowy obraz „miasta silników” rozciąga się zatem pomiędzy biegunami przerażenia i fascynacji. Wyobrażenia na temat miasta mającego być dla LeDuffa przestrzenią rodzinnej stabilizacji, zakorzenienia i zdomowienia stale konfrontowane są z wizją upadających fabryk, wyludniających się dzielnic i rozpadu wszelkich zasad moralnych.

Na kartach reportażu, który przez badaczy i krytyków bywa omawiany w kontekście dziennikarstwa gonzo⁵⁰, ważnym, ze swej natury „gonzoidalnym”, komponentem są: pierwszoosobowa, silnie ekspresyjna narracja, liczne dygresje o charakterze autotematycznym zapisywane mocnym, inkrustowanym wulgaryzmami stylem, gwałtowne zderzanie ze sobą niskich i wysokich rejestrów językowych. Tendencje te doskonale obrazują te fragmenty tekstu, w których LeDuff podejmuje namysł nad kwestiami warsztatowymi, rolą współczesnych mediów czy celami, jakie przyświecają mu w pracy zawodowej. Detroit – miasto-metafora – wytwarza w reporterze tożsamość żarliwego aktywisty. Warto dla przykładu wskazać choć jeden fragment, w którym patetyczny obraz pragnącego zaprowadzić w Detroit sprawiedliwość reportera zderza się z „prawdziwymi” wyzwaniem codzienności, uchwyconymi w satyrycznej poincie:

Zamierzałem stać się prawdziwym reporterem. Ktoś musiał odpowiedzieć za to gównu. [...] Ludzie z Detroit i okolic zasługują na coś lepszego niż okradanie ich przez ich własnych przywódców i zapomnienie przez najbliższych sąsiadów.

Wyrzuciłem peta do kratki ściekowej. Odchyliłem do tyłu głowę i wystawiłem ją na deszcz. I właśnie wtedy ptak nasrał mi na twarz⁵¹.

Taki sposób konstruowania opowieści, w którym nostalgiczna, uwznioślająca opowieść co rusz przełamywana jest skłokwalizowanymi fragmentami tekstu, może – zdaniem Justyny E. Dąbrowskiej – być dla odbiorcy atrakcyjna: „dzięki dygresyjnemu charakterowi pozwala na ujęcie wydarzeń w szerszym kontekście, co daje możliwość głębszego i bardziej wyrazistego komentarza”⁵². Nasycenie reportażu wzmiankami autotematycznymi staje się techniką uwiarygodniającą przedstawiane historie, których autentyzm gwarantowany jest przez wyraźnie zarysowaną na kartach reportażowego tomu perspektywę świadka bądź uczestnika zdarzeń. LeDuff otwarcie ujawnia przed czytelnikiem kulisy swojego warsztatu, wielokrotnie powracając do myśli na temat tego, jak dalece rodzinne miasto odcisnęło piętno na jego życiu.

⁴⁹LeDuff, 14–15.

⁵⁰Por. Kamila Augustyn, „Rola reportażu i jego miejsce na polskim rynku książki w pierwszych dekadach XXI wieku”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2021): 108.

⁵¹LeDuff, 164.

⁵²Justyna E. Dąbrowska, „Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemowita Szczepka”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 2 (2016): 188–189.

Wysoki stopień zsubiektywizowania LeDuffowskiego dyskursu należałoby rozpatrywać jako wypadkową sięgania przez autora do języka potocznego i wulgarnego, łączonego z emocjonalnym i wysoce zmetaforyzowanym stylem wypowiedzi. W autotematycznych fragmentach piszący w sposób oszczędny dozuje faktograficzne uściślenia, nie stroni za to od osobistych impresji ewokujących *quasi-somatyczne* doświadczanie egopolis:

Detroit zaczynało mocno ryć mi mózg. Nie umiałem już zachować rutynowego, reporterskiego dystansu. To był mój dom. Miejsce, w którym żyłem. Miejsce, w którym wychowywałem moje dziecko [...].

Wyglądając przez okno, uświadomiłem sobie, że Detroit robiło ze mną coś, czego nie zrobiła dotąd żadna inna historia. Raniło mnie. [...].

Wcześniej, gdy traślałem do okropnych miejsc, gdzie panowała rozpacz, zawsze w kieszeni miałem powrotny bilet na samolot. A teraz w takim miejscu żyłem i byłem jego tubylczym, niewolniczym synem⁵³.

Czułem się pusto i źle. Jak przygnieciony przez cielsko zdychającego miasta zjeb w średnim wieku. Wyziwy Detroit zatrząły moje życie prywatne, którego nie byłem już w stanie oddzielić od pracy. [...] Myślałem o mojej córeczce i o tym, co jej zrobiłem, przywożąc ją do tego miasta-kloaki⁵⁴.

Scenerię utworu tworzy opierająca się na technikach personalizacji wizja rozkładającego się miasta, nasuwająca skojarzenia z autentycznym jądrem ciemności. Miejsce to z jednej strony „rani”, „przygniata”, „zatrzuwa” reportera, z drugiej jednak – z pewną dozą czułości – określane jest jako „dom”, którego LeDuff pozostaje „niewolniczym synem”.

Postawa LeDuffa wobec tak prezentowanego miejsca autobiograficznego przyjmuje zasadniczo dwa wymiary: ambitnego interwencjonizmu oraz gonzoidalnej komercyjności. Z jednej strony dziennikarz pragnie, by jego reportaż zyskał status tekstu „zmieniającego świat”, marzy o publikacji reaktywnej, mającej realną siłę oddziaływania: „I obiecałem sobie coś. Że na brzegu rzeki Detroit zbuduję wieżę ze słów – tak wysoką, że choćby nawet tego nie chcieli, będą ją musieli dostrzec z Times Square”⁵⁵. Z drugiej strony LeDuff wprost nazywa Detroit „kolorową i fascynującą zabawką dla reportera”, wyznając z otwartością właściwą dla gonzo-dziennikarza: „Dlaczego nie miałbym się do tego przyznać? Jestem reporterem. Pijawką. Kupczę nędzą i cierpieniem. Dla nas, reporterów, złe rzeczy są dobre. Jesteśmy jak kolekcjonerzy martwych ciał”⁵⁶.

Wplecione w narrację reportażową miejsca autobiograficzne funkcjonują w niej jako komponent afektywny, swego rodzaju generatory pamięci, wyzwalające u piszącego wspomnienia z okresu wczesnej młodości. Na reportażowej mapie LeDuffowskiego Detroit eksponowane miejsce zajmuje terytorium we wschodniej dzielnicy miasta przy East Jefferson Avenue, gdzie mieściła się niegdyś kwiaciarnia matki reportera. Wielokrotnie wspominana jest ponadto dzielnica

⁵³LeDuff, 122–123.

⁵⁴LeDuff, 167.

⁵⁵LeDuff, 29.

⁵⁶LeDuff, 28.

Brightmoor, w której umarła jego ukochana siostra, a także ulica Joy Road, gdzie usytuowany był dom rodzinny LeDuffów. To te lokacje zdają się najpełniej wyznaczać geobiograficzne ramy pamięci dziennikarza:

Moja siostra, trzech braci i ja dorastaliśmy przy Joy Road, ulicy oddzielającej Livonię i Westland – dwie przedmiejskie dzielnice zamieszkałe przez klasę robotniczą – jakieś pięć kilometrów na zachód od centrum miasta. Nasz dom znajdował się w połowie drogi między centrum handlowym a zakładami Forda, gdzieś pomiędzy Jeffries Freeway a martwą rzeką Rouge River⁵⁷.

Ale Joy Road – czyli Droga Radości – nie zawsze bywała radosna. Czasem, pomimo całej miłości, jaka zawierała się w jej nazwie, sprawy się komplikowały. W latach siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych zdarzały się tu rzeczy, które nigdy wcześniej nie pojawiały się w amerykańskiej rzeczywistości⁵⁸.

Paul Ricœur, pisząc o procesach unarracyjnienia życia, wskazał na wagę dziecięcych wspomnień, często niewyraźnych i niedokładnych, ale kluczowych w procesie budowania tożsamości⁵⁹. W przypadku *Detroit...* konstytuowana jest ona zarówno przez konkretne, określone punkty na mapie miasta, jak i przez silnie zakorzenioną w nich jednostkową pamięć. Realne i wyobrażone miejsca autobiograficzne stają się pomostem pomiędzy przeszłością a współczesnością. To z nich LeDuff wyruszył swego czasu w podróż po świecie i do nich – pełen obaw i nadziei – po latach powrócił. Oglądane przez niego w trakcie pracy nad reportażem budynki i ulice skutecznie indeksują przeszłość:

Mineliśmy ciężki wrak zakładów Packarda – rozległą na dwa i pół kilometra kwadratowego martwą fabrykę. Gniła już od pięćdziesięciu lat, ale wciąż stała, przeobrażając się w niechlubne *memento* naszej wielkiej przeszłości i żalosnej teraźniejszości. Jej założycielem i pierwszym prezesem był Henry B. Joy [...].

Teraz po jego imperium pozostała tylko ruina, która przynajmniej raz w miesiącu stawała w ogniu; zazwyczaj przyczyną były palniki złomiarzy⁶⁰.

Za sprawą zmetaforyzowanej i spersonifikowanej optyki miejskiej przestrzeni przyznany zostaje pewien stopień podmiotowości. Dziennikarz niewątpliwie przywraca opisywanym przestrzeniom zdolność zaświadczenia o przeszłości. Nawiązując do terminologii Stanisława Rośka, LeDuffowskie opisy współczesnego Detroit określić można mianem miejskiej nekrografii, czyli biografii pośmiertnej, dokumentującej losy ruin pozostałych po dawnej chwale „miasta silników”, przywołujące jego dumną przeszłość, ale też zapowiadające wanitatywną przyszłość.

Współczesne Detroit przedstawiane jest jako przestrzeń postapokaliptyczna – pogrążone w mroku terytorium po katastrofie, nad którym unosi się aura niechybnej śmierci. Taki widok

⁵⁷LeDuff, 38.

⁵⁸LeDuff, 39.

⁵⁹Zob. Paul Ricœur, *O sobie samym jako innym*, tłum. Bogdan Chelstowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003), 190.

⁶⁰LeDuff, 116.

odzyskanego po latach i jednocześnie utraconego miejsca autobiograficznego wywołuje u dziennikarza szereg negatywnych reakcji, pozbawiając go – właściwego reporterskiemu dyskursowi – dystansu. „Kondycja afektywna” dziennikarza – by posłużyć się określeniem Michała Pawła Markowskiego⁶¹ – sprowadza się do doznawanego wręcz somatycznie poczucia straty:

Upadek nadszedł bardzo szybko. To było jak tsunami. Nie wiem, czy tym, co zrujnowało to miejsce, były narkotyki czy zwykłe zaniedbanie. Czy chodziło o to, że skończyła się praca przy samochodach, czy o to, że Wall Street wyruchało klasę średnią? A może po prostu ludzie się poddali? Nie wiem. Ale patrzeć na to boli. Marność. Wszystko marność⁶².

Na kartach *Detroit...* dziennikarz obszernie zrekonstruował „życiorys” swego rodzinnego miasta. W rozdziale *Lata świetności* opowiedział o jego XVIII-wiecznych korzeniach, rezygnując przy tym z tworzenia ścisłej faktograficznej narracji na rzecz historycznej rekonstrukcji utrzymanej w duchu gonzo. Przykładowo, opowiadając o Antoine de la Mothe Cadillac, który założył miasto w cieśninie (fr. *détroit*) łączącej jeziora Erie oraz Faron, LeDuff opisuje go w następujący sposób:

Oficjalna działalność nie przeszkadzała mu w prowadzeniu nielegalnych interesów z autochtonami, z którymi handlował wódką i futrami, przez co jakiś czas przesiedział w więzieniu. W ten sposób Cadillac stał się pierwszym dilerem w Detroit⁶³.

Na tym tle – z podobną szczegółowością – LeDuff zrekonstruował ściśle splecione z dziejami miasta losy własnej rodziny. Warto zauważyć, iż w tym miejscu w przestrzeni reportażowego tekstu dokonuje się kolejne rozmycie jego genologicznych ram. Piszący włącza bowiem do książki obszerne fragmenty reportażowej sagi rodzinnej. Wkomponowana na zasadzie dygresyjności osobista, retrospektywna narracja ma pokazać, jak silnie już od wielu pokoleń szalone dzieje krewnych gonzo-reportera połączone były z burzliwymi losami Detroit:

W ten sposób w lipcu 1701 roku powstało Detroit.

Moja rodzina mieszkała w nim niemal od samego początku. Zaczęło się od jednego z moich przodków – Josepha Chevaliera. Francuz z Normandii, który przyjechał do Montrealu, by tam wydrzeć dla siebie kawałek dziczy⁶⁴.

Dodajmy, iż aktywność reportera rekonstruującego biografię Detroit jawi się jako działalność niemalże detektywistyczna. Poruszający się w gąszczu detali dziennikarz staje się dociekliwym rekonstruktorem dziejów swego autobiograficznego miejsca, odsłaniając przy tym przed czytelnikiem kulisy gromadzenia materiałów i oceniając ich wiarygodność.

⁶¹Michał Paweł Markowski, „Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motto)”, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 350.

⁶²LeDuff, 291.

⁶³LeDuff, 173–174.

⁶⁴LeDuff, 174.

W analizowanym tu tomie reportażowym współegzystują ze sobą wszystkie trzy wyróżnione przez Czermińską postawy autobiograficzne⁶⁵. Strategia świadectwa, zogniskowana na udokumentowaniu aktualnej i historycznej sytuacji miasta, dominuje w *par excellence* reportażowych passusach tekstu. Postawa wyznania, zbliżająca się do intymistyki, wyraźnie zauważalna jest w bardzo licznych fragmentach o charakterze autobiograficznym, w których reporter opowiada o emocjach i odczuciach towarzyszących mu po powrocie do rodzinnego miasta:

Byłem niemal wszędzie na tej planecie: w strefach wojny, na pustyniach, za kołem podbiegunowym, w autobusach wyborczych, w melinach opiumistów; byłem nawet Albuquerque. Ale już nigdy nie wróciłem do dzielnicy Detroit zwanej Brightmoor. Bałem się jej i byłem gotów nadkładać całe kilometry, byle tylko jej uniknąć. Wspomnienia były zbyt bolesne⁶⁶.

Brightmoor, traktowane dotychczas jako „puste”, wymazane z rodzinnych opowieści miejsce, na kartach reportażu ponownie się materializuje. W odzyskiwaniu pamięci o śmierci siostry pomaga reporterowi wyprawa do tej dzielnicy Detroit, gdzie kobieta spędziła ostatnie chwile swego życia (bar Flame, opustoszała działka). Przy tej okazji LeDuff obficie dzieli się z czytelnikami intymnymi szczegółami z jej burzliwej biografii (prostytycja, narkotyki i porzucenie córki to tylko niektóre ze skrupulatnie rozwijanych przez dziennikarza wątków). W tym momencie ujawnia się swoisty ekshibicjonizm gonzo-reportera. Uruchamiany przez piszącego dyskurs intymistyczny pozwala bowiem spojrzeć na przyjmowaną przez niego postawę autobiograficzną także jak na narzędzie afektujące uwagę czytelnika, oferujące mu liczne punkty dostępu do trudnych, wstydliwych, a często też szokujących opowieści z życia reportera.

Trzecią – również mocno zaznaczającą się na kartach *Detroit...* – strategią narracyjną jest opisywane przez Czermińską wyzwanie. W przypadku książki LeDuffa wiąże się ono z przyjętą przez piszącego gonzoidalną konwencją, sankcjonującą zabiegi autokreacyjne, ale też włączającą czytelnika w ramę narracyjną poprzez liczne wplatanie w tekst zwroty adresatywne, wprowadzające do linearnej narracji elementy interakcyjności:

Jeśli prokurator-z-przedmieść i reporter-z-przedmieść obawiają się o swoje życie, możecie sobie wyobrazić, jak to jest żyć w tych najdzikszych, centralnych, częściach Detroit⁶⁷.

Wpadajcie do Detroit. Przejdźcie się pustymi, zdewastowanymi bulwarami; zobaczcie miejsce, w którym życie zostało zmiażdżone, gdzie rozkład stanowi ciągły, otepiający fakt. Jeśli będziecie się gapić wystarczająco długo, zacznie wam się to jawić jako norma. Przeciętność. Codziennność. Zmieni się w bzyczenie muchy⁶⁸.

Ukazany w omawianym tu tomie złożony wizerunek miasta sprawia, iż próba precyzyjnego zaklasyfikowania LeDuffowskiego Detroit do któregoś z zaproponowanych przez

⁶⁵Zob. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2020).

⁶⁶LeDuff, 141.

⁶⁷LeDuff, 254.

⁶⁸LeDuff, 14.

Czerminską typów miejsc autobiograficznych okazuje się wysoce problematyczna. Oto bowiem miasto miało dla reportera charakter miejsca stałego (w którym dorastał i w którym mocno tkwią jego korzenie), ale także miejsca poruszonego (LeDuff opuścił Detroit i kolejno zdecydował się tam powrócić). Jest to miejsce obserwowane, gdzie dziennikarz żyje i z którym pozostaje emocjonalnie związany, ale też wspominane (autor często sięga pamięcią do czasów dzieciństwa spędzonego przy Joy Road). Rekonstruuując losy swej rodziny na tle losów Detroit w XVIII i XIX wieku, piszący odwołuje się do koncepcji miejsca wyobrazonego, powołanego do istnienia za pomocą pracy pamięci i przekazywanych z pokolenia na pokolenie rodzinnych opowieści. Jednocześnie w owo auto/bio/geo/graficzne uniwersum włącza także swą projekcję na temat przyszłości, gdy w ostatnim zdaniu książki zwraca się bezpośrednio do córki – przedstawicielki kolejnego pokolenia LeDuffów, apelując, by nie zapominała, że zakorzenienie sprzyja poczuciu przynależności: „Claudette – pamiętaj, skąd jesteś, dziewczyno. Każdy ptak w którymś momencie życia musi wrócić do swojego gniazda”⁶⁹.

Podsumowanie

Reasumując, podkreślić należy, iż współczesna proza reportażowa pełna jest autobiograficznych prześwitów. Analizowany tu gatunek za sprawą przyjętej przez autora biogeograficznej dominaty ciąży zdecydowanie wyraźniej w stronę narracji subiektywnej niż odpersonalizowanego dziennikarskiego dyskursu. Jak pisze Bernadetta Darska, dla gatunku przyjęcie takiej właśnie optyki oznaczać może konieczność mierzenia się z licznymi ograniczeniami: „pojawia się możliwość cenzurowania niektórych doświadczeń, nieuruchomienia procesów pamięci i selekcjonowania wspomnień zgodnie z osobistą hierarchią ważności”⁷⁰. Obraz świata przedstawionego z perspektywy osobistych doświadczeń ma bowiem często charakter sfragmentaryzowany, zasadzający się na repetycji indywidualnych wspomnień reportera, stającego się *de facto* bohaterem własnej opowieści. Jak pokazały przedstawione w niniejszym szkicu analizy, tendencja ta w sposób szczególnie zintensyfikowany przejawia się w gonzoidalnej odmianie gatunku, która ze swej natury pozostaje zdecydowanie bardziej podatna na działanie żywiołu autobiograficznego.

W omówionej tu książce *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* uchwycić dają się dwie nadrzędne kategorie: autobiograficzność oraz reportażowość. Ich splot dobitnie pokazuje, że we współczesnym reportażu przestrzeń wielkiego miasta – naznaczonego autorską sygnaturą egopolis – nie pełni już li tylko funkcji tła, lecz staje się pełnoprawnym bohaterem opowieści: wyeksponowanym w tytule książki reportażowej, prezentowanym na jej kartach przy pomocy zabiegów personifikujących, posiadającym własną „biografię”, której drobiazgowym rekonstruowaniem zajmuje się twórca reportażowego tomu. Przestrzeń, będąca jądrem prywatnego świata reportera, jawi się jako silny generator wspomnień. W przypadku omawianej tu książki opowieść o dziejach rodzinnego miasta reportera

⁶⁹LeDuff, 294.

⁷⁰Bernadetta Darska, Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2023), 230.

niezwykle silnie się splata z historią rodzinną LeDuffa, wyznaczając tym samym dwie główne osie tematyczne utworu.

Jak zauważa Dominik Antonik, w formach pisarstwa autobiograficznego „nie chodzi [...] wyłącznie o akt pisania, ale przede wszystkim o towarzyszący mu akt autorefleksji, o zamienianie własnej istoty w komunikowalny tekst”⁷¹. Także w przypadku reportażowego dyskursu jego autobiografizowanie wiązać się może – czego książka LeDuffa jest doskonałym przykładem – ze stosowaniem przez dziennikarzy rozmaitych strategii autokreacyjnych. Ich obecność na gruncie *non-fiction* odczytywać można jako chęć dotarcia do współczesnego czytelnika, zmęczonego – zdaniem Kamili Augustyn – „[...] reportażowym schematem i jednobrzmiącymi relacjami, [...] łaknącego od czasu do czasu pewnej odmiany, nowości i niezwykłości, a nawet swoistej ekscentryczności”⁷². Dziennikarze, z powodzeniem funkcjonujący obecnie w celebryckiej kulturze, mapujący w przestrzeni swych tekstów miejsca autobiograficzne i obficie dzielący się szczegółami z życia prywatnego, obiecują czytelnikowi opowieść tworzoną nie przez zdystansowanego obserwatora, lecz zaangażowanego świadka i uczestnika zdarzeń. LeDuff ze swą niebanalną osobowością, rozpoznawalnym stylem pisania i butami w kolorach amerykańskiej flagi jest tych tendencji bez wątpienia doskonałym uosobieniem.

⁷¹Dominik Antonik, „Przemysł autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 83.

⁷²Augustyn, 109.

Bibliografia

- Antczak, Jacek. *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*. Warszawa: Agora, 2015.
- Antonik, Dominik. *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków: Universitas, 2014.
- – –. „Czy prawda może być medialna? O wątpliwej autonomii reportażu i potrzebie małych kryzysów”. *Teksty Drugie* 6 (2019): 223–239.
- – –. „Przemysł autobiografii. *Ghostwriting*, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 80–105.
- Augustyn, Kamila. „Rola reportażu i jego miejsce na polskim rynku książki w pierwszych dekadach XXI wieku”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2021): 95–114.
- Balbus, Stanisław. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 6 (1999): 25–39.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznawca, wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2020.
- – –. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Darska, Bernadetta. *Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2023.
- Dąbrowska, Justyna E. „Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemowita Szczereka”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 2 (2016): 187–199.
- Frukacz, Katarzyna. „Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy”. W: *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Elżbieta Pawlak-Hejno, Magdalena Piechota, 15–30. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020.
- – –. „Między literackością a podmiotowością: nowy wymiar «skażenia» polskiego reportażu (Na przykładzie «Zapisków na biletach» Michała Olszewskiego)”. *Postscriptum Polonistyczne* 1 (2013): 153–166.
- Geertz, Clifford. „O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej”. Tłum. Zdzisław Łapiński. *Teksty Drugie* 2 (1990): 113–130.
- Grzebałkowska, Magdalena. 1945. *Wojna i pokój*. Warszawa: Agora, 2015.
- Hellich, Artur. „Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce”. *Autobiografia* 2 (2016): 15–37.
- Irzykowski, Karol. „Autobiografizm”. *Rocznik Literacki* (1936): 3–9.
- Jeziorska-Haładaj, Joanna. *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Kapuściński, Ryszard. *Lapidaria IV-VI*. Warszawa: Agora, 2008.
- LeDuff, Charlie. *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*. Tłum. Iga Noszczyk. Wołowiec: Czarne, 2015.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa: PWN, 1993.
- Man, Paul de. „Autobiografia jako od-twarzanie”. Tłum. Maria Bożenna Augustyn. *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 307–318.
- Markowski, Michał Paweł. „Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motta)”. W: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, 345–366. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Mikołajewski, Jarosław. *Sentymalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Mokrzecka, Ewelina. „Ziemowit Szczerek: Polska czerpie perwersyjną przyjemność, że ktoś jest gorszy”. <https://zw.lt/kultura-historia/ziemowit-szczerek-polska-czerpie-perwersyjna-przyjemnosc-ze-ktos-jest-gorszy/>. Dostęp 11.02.2024.
- Nowacka, Beata. „Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny”. W: *Życie jest z przenikania...*. Szkice o twórczości Ryszarda

- Kapuścińskiego*, red. Bogusław Wróblewski, 121–128. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- „Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka”. *Opcje* 2 (1999): 36–39.
- Olczyk, Tomasz. „Celebrytyzacja polityki w opiniach wyborców”. *Preferencje Polityczne. Postawy, Identyfikacje, Zachowania* 8 (2014): 161–170.
- Ricœur, Paul. *O sobie samym jako innym*. Tłum. Bogdan Chełstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Rybicka, Elżbieta. „Auto/bio/geo/grafie”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 4 (2013): 7–23.
- Szczygieł, Mariusz. *Osobisty przewodnik po Pradze*. Warszawa: Dowody, 2020.
- Wańkowicz, Melchior. *Ziele na kraterze*. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2007.
- Wiszniowska, Monika. „Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (2022): 101–117.
- Ziątek Zygmunt. *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
- Żyrek-Horodyska, Edyta. „Reporterska gonzo(auto)biografia. O «Królestwie lęku» Huntera S. Thompsona”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2023): 139–153.
- — —. „Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka”. *Zeszyty Naukowe KUL* 4 (2019): 133–148.

SŁOWA KLUCZOWE:

miejsca autobiograficzne

CHARLIE LEDUFF

AUTOBIOGRAFIA

ABSTRAKT:

Celem niniejszego artykułu jest próba zrekonstruowania przy wykorzystaniu geopoetyckiego instrumentarium najistotniejszych funkcji, jakie w prozie reportażowej pełnić mogą miejsca autobiograficzne. W szkicu analizie poddano książkę *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* (2013) autorstwa Charliego LeDuffa – amerykańskiego reportera i zdobywcy Nagrody Pulitzera. Badania pokazały, że zmediatyzowany obraz LeDuffowskiego Detroit w omawianym tomie jawi się jako egopolis – miasto przez dziennikarza opuszczone i odzyskane, którego biografia ściśle splata się z losami autora, wywierając przy tym wpływ na kształtowanie się jego tożsamości.

autoreportaż

REPORTAŻ

DETROIT

NOTA O AUTORCE:

Edyta Żyrek-Horodyska – ur. 1986, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół współczesnego reportażu literackiego, związków prasy i literatury oraz komparatystyki mediów. Autorka książek: *Wieszczowie i gazetciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu* (Kraków 2016) oraz *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (Kraków 2019).