

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

POETYKA REPORTAŻU INTERTEKSTUALNEGO NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW MARIUSZA SZCZYGŁA*

MATEUSZ ZIMNOCH

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

Częściową winę za naszą skłonność do zapomnienia, jak wiele istnieje na świecie prócz tego, co antycypujemy, ponoszą dzieła sztuki [...].

Alain de Botton, *Sztuka podróżowania*

I

Intertekstualność jest terminem, który na długo zdominował refleksję humanistyczną, do dziś w zasadzie nie tracąc nic ze swej aktualności. Ukuty w 1969 roku przez francuską badaczkę Julię Kristewą, stworzył możliwość pogodzenia niezwykle od siebie odległych

* Artykuł powstał w ramach grantu „Reportaż literacki. Pogranicza” sfinansowanego ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawie decyzji nr 538-F000-B847-15.

perspektyw intelektualnych. Choć sama Kristeva inspirowała się w swych badaniach przede wszystkim tekstami Michaiła Bachtina, usiłując połączyć jego antyformalistyczną filozofię sztuki jako powstającej na styku zwalczających się dyskursów społecznych ze strukturalizmem de Saussure'a oraz Freudowską i Lacanowską psychoanalizą, sama intertekstualność wraz ze swą niezwykle dynamiczną ekspansją stała się pożywką także dla innych nurtów, jak feminizm czy studia postkolonialne, a także dla niezwiązanych z pierwotnie tekstualnym zapleczem dyscyplin, jak historia sztuki czy muzykologia¹.

Wykazując nieprawdopodobną wprost przydatność, nadającą jej charakter niemalże transdyscyplinarny, intertekstualność zaczęła więc podlegać silnej dywersyfikacji, która z czasem przekształciła ów pozornie godzący antagonistów mianownik badawczy w jedno z najmniej precyzyjnie zdefiniowanych pojęć współczesnej humanistyki. Koncepcja Kristevej, sprawiająca wrażenie zaczątku większego systemu filozoficznego, uległa stosunkowo szybkiemu rozpadowi na te elementy składowe, z których pierwotnie została ona skomponowana. Strukturaliści spod znaku Gerarda Genette'a wydobyli jej post-saussure'owski aspekt analityczno-strukturalny, poststrukturaliści w rodzaju Rolanda Barthes'a rozszerzyli jej zakres – w duchu Bachtinowskim – na całość dyskursywnych zjawisk społeczno-kulturalnych (za taką perspektywą opowiadała się zresztą sama Kristeva), zaś post-psychoanalityczna osnowa stała się centralnym punktem wyjścia dla koncepcji, którym patronuje słynna teoria lęku przed wpływem Harolda Blooma². W konsekwencji nie wiadomo już, czy intertekstualność należałoby pojmować – jak chciałby tego Genette – jako ewidentną obecność jednego tekstu w drugim, czy też – w duchu Barthes'a – jako wynikającą z przekonań semiologicznych (np. przyjęcia tezy o językowym zapośredniczeniu ludzkiej percepcji świata) relację każdego tekstu z przestworem dyskursów, będących dla niego wyłącznym źródłem nie tylko materii artystycznej, lecz samego znaczenia, czy też może – zgodnie z koncepcją Blooma – jako przejaw świadomego uwikłania podmiotu autorskiego w tradycję literacką, wobec której musi on – bardziej lub mniej świadomie – zająć precyzyjnie określone miejsce. Każda z tych koncepcji mogłaby się bez trudu pomieścić w obszarze badań intertekstualnych, lecz trudno byłoby pogodzić ich zróżnicowane sposoby rozumienia owego terminu, samemu bowiem pojęciu tekstu nadają one diametralnie odmienne znaczenie, rozpięte pomiędzy ujęciem totalistycznym, zakładającym iż wszystko ma charakter tekstualny,

¹ Ryszard Nycz stwierdza nawet, że badania intertekstualne funkcjonują obecnie jako uniwersalny punkt wyjścia dla wszelkich badań nad kulturą i sztuką (zob. Nycz 2006: 154-155).

² Wszystkie najważniejsze koncepcje intertekstualności szczegółowo referuje Graham Allen w niezmiernie przystępnym, choć równie merytorycznie wyczerpującym studium dotyczącym historii i teorii owego pojęcia (Allen 2000).

a minimalistycznym, poszukującym wyłącznie takich relacji pomiędzy konkretnymi tekstami literackimi, które w bezpośredni sposób wpływają na wymowę dzieła³.

Szersze z powyższych ujęć, właśnie ze względu na swoją pojemność, w większym stopniu oddaje sprawiedliwość tym teoriom, z których bezpośrednio wykielkował termin „intertekstualność”. Koncepcje de Saussure’a, Freuda i Bachtina (a także Kristevej) nie były bowiem pomyślane jako czysto metodologiczne i wewnątrzdiscyplinarne, stały się natomiast załączkami całych koncepcji filozoficznych wychodzących poza obszar językoznawstwa (de Saussure), psychoanalizy (Freud) czy literaturoznawstwa (Bachtin). Z powodzeniem dają się one odnieść do całej rzeczywistości kulturowej, będąc zaczynem potężnych formacji ideowych (dotyczy to zwłaszcza de Saussure’a i Freuda), nieprzerwanie leżących u podstaw współczesnej refleksji humanistycznej. Za bardziej uniwersalną interpretacją intertekstualności przemawia także kontekst historyczny, w jakim się ona rodziła: stała się mianowicie jednym z centralnych pojęć myśli poststrukturalnej, patronując przekonaniu, iż

W epoce postmodernizmu [...] nie jest już możliwe mówienie o oryginalności czy unikalności obiektu artystycznego, nieistotne: obrazu czy powieści, odkąd każdy taki obiekt jest tak wyraźnie poskładany z części i fragmentów sztuki już istniejącej. Intertekstualność jako termin stoi w centrum tego typu współczesnych koncepcji sztuki czy, ogólnie, produkcji kulturowej. (Allen 2000: 5-6)

27

Powyższe przekonanie o kulturowym kryzysie, które rodzić się zaczęło już w filozofii Nietzschego, lecz prawdziwie zdominowało dyskurs humanistyczny dopiero pod koniec lat 60. XX wieku, oparte jest na krytycznej wizji ogólnego wyczerpania, sytuującego się w opozycji zarówno względem klasycystycznej idei artystycznego wzorca idealnego o charakterze regulatywnym, romantycznej wizji dzieła jako efektu pozakontekstowej kreacji źródłowej, jak i modernistycznego paradygmatu nowości i oryginalności jako głównych wyznaczników wartości artystycznej. Sytuacja ta, jak zauważa Ryszard Nycz, doprowadziła do

wyeksponowania i jawnego stematyzowania sfery relacji między tekstami; w obszarze teorii zaś – do prób budowania ogólniejszych koncepcji dzieła i literatury opartych na wiedzy o roli tego intertekstualnego wymiaru w stanowieniu o ich kulturowym statusie. (Nycz 2006: 154)

³ Za takim ujęciem opowiada się stanowczo Michał Głowiński, pisząc: „Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej [niż tradycyjne badanie źródeł – przyp. M.Z.]: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika” (Głowiński 1986: 77).

Intertekstualność totalna, rozumiana jako konieczne uwikłanie każdego utworu artystycznego w ciężący na nim bagaż spuścizny kulturowej, a nawet jako analogiczne obciążenie każdej ludzkiej aktywności, jest prawdziwym ucieleśnieniem idei poststrukturalistycznych, szeroko eksploatujących metafory recyklingu, *bricolage*'u czy mozaiki. Każdy tekst – a nawet każde zdanie czy każda ludzka czynność – nie jest zgodnie z tą wizją czymś autonomicznym, lecz zaledwie powtórzeniem przyswojonego modelu: dotyczy to zarówno każdorazowego użycia języka (wyznanie miłości słowami: „kocham cię” to w powyższym rozumieniu powielenie ustandaryzowanego wzorca, pozbawione jakichkolwiek znamion indywidualności), jak i każdorazowego zachowania w ramach danej formacji kulturowej (dowolna czynność społeczna: wizyta w restauracji, u lekarza czy u fryzjera, klótnia, pochwała czy rozmowa telefoniczna, odbywa się wedle ściśle ustalonego scenariusza, będącego nieodzownym gwarantem porozumienia).

Tak rozumiana intertekstualność odrzuca referencjalną (w tradycyjnym rozumieniu) funkcję literatury, podkopując pozycję Arystotelesowskiej *mimesis*, odpowiedzialnej za długotrwałą ekspansję – jak nazwałaby rzecz Linda Hutcheon – „realistycznego imperializmu” (Hutcheon 1987: 5). Poststrukturalizm przyniósł nowy paradygmat mówienia o referencjalności: paradygmat oparty nie tyle na relacji pomiędzy tekstem a światem, co na relacji pomiędzy jednym tekstem a drugim. W niezwykle zwarty i przejrzysty sposób opisuje tę koncepcję Antoine Compagnon:

Przedmiot odniesienia jest wytworem *semiosis*, a nie czymś danym uprzednio. Podstawowa relacja językowa nie ustanawia już stosunku między słowem i rzeczą czy też znakiem i jego przedmiotem odniesienia, tekstem i światem, lecz pomiędzy znakiem i innym znakiem, tekstem i innym tekstem [...]. Odniesienie nie jest rzeczywistością; to, co nazywamy rzeczywistością, okazuje się tylko pewnym kodem. Celem *mimesis* nie jest już wytwarzanie iluzji rzeczywistego świata, lecz iluzji prawdziwego dyskursu o świecie rzeczywistym. Realizm jest więc iluzją, którą wytwarza intertekstualność. (Compagnon 2010: 94-95)

Pojmowany w ten sposób tekst literacki nie czerpie swego znaczenia z zewnętrznej wobec niego rzeczywistości empirycznej, lecz z kodu, w obrębie którego się porusza – a więc z samego języka. Proces odbioru tekstu literackiego – a intuicję tę potwierdza nawet naskórkowa refleksja – to proces odnoszenia go do systemu językowo-kulturowego, nie zaś do niezapośredniczonej w żaden sposób rzeczywistości zewnętrznej. Trafnie ujmuje to Graham Allen, pisząc iż „tekst nie jest indywidualnym, wyizolowanym obiektem, lecz raczej kompilacją kulturowej tekstualności. Konkretny tekst i owa tekstualność są stworzone z tego samego materiału tekstowego, stąd nie mogą być traktowane oddzielnie” (Allen 2000: 36). Wpisywanie sensu w tekst polega więc na

sytuowaniu owego tekstu wobec sieci wszelkich pozostałych tekstów, nie zaś na każdorazowym odnoszeniu go do jakiegokolwiek przestrzeni pozasystemowej. Zdanie: „Ala ma kota” jest zrozumiałe nie dlatego, że odnosi się do określonej dziewczynki imieniem Ala, będącej szczęśliwą posiadaczką kota, lecz dlatego, że zarówno samo to zdanie, jak i jego poszczególne składniki były już wielokrotnie zastosowane w rozmaitych konfiguracjach, nadających sens temu konkretnemu użyciu. Dlatego właśnie, jak pisze badacz,

Teksty, niezależnie od tego, czy byłyby one literackie, czy nie, są postrzegane przez nowoczesnych teoretyków jako pozbawione jakiegokolwiek niezależnego znaczenia. Są, jak nazywają to dziś teoretycy, intertekstualne. Proces lektury, twierdzą, rzuca nas w sieć międzytekstowych relacji. Interpretować tekst, odkryć jego znaczenie lub znaczenia, to rozszyfrować owe relacje. W efekcie czytanie staje się procesem przemieszczania pomiędzy tekstami. Znaczenie staje się czymś, co istnieje pomiędzy tekstem a wszystkimi innymi tekstami, do których się on odnosi i odwołuje – wychodzi poza niezależny tekst ku sieci relacji międzytekstowych. Tekst staje się intertekstem. (Allen 2000: 1)

W tej sytuacji, skoro wyłącznym źródłem sensu obiektu artystycznego są inne obiekty artystyczne, zaś paradygmat nowości i oryginalności dzieła odszedł w niepamięć, jedynym rozwiązaniem dla wszelkich form artystycznego wyrazu jest przyjęcie modelu gry z konwencjami, świadomego łączenia istniejących już fragmentów i tworzenia w ten sposób nie tyle nowych dzieł, ile nowych konfiguracji elementów zaczerpniętych z istniejących już dzieł⁴. Owa mozaikowość dotyczy przy tym rozmaitych poziomów utworu: nie tylko składników tworzywa językowego (słów, zwrotów, struktur gramatycznych), lecz wszelkich względnie samodzielnych, dających się wyodrębnić elementów, począwszy od gatunkowych wzorców wypowiedzi, poprzez określone figury bohaterów (*noble savage*, *femme fatale*, *homo viator* etc.), wątki fabularne (np. artefakt w bajce magicznej, *quest* w literaturze *fantasy*), konwencje estetyczne (np. *steampunk*, *cyberpunk*) czy schematy topograficzne (np. wyspa jako przestrzeń umiejscowienia literackich utopii, las jako sfera liminalna w dawnej literaturze rycerskiej) aż po konkretne cytaty, a nawet elementy strukturalne poprzedzających dane dzieło utworów (np. Homerycki wzorzec narracyjny w *Ulissiesie* Jamesa Joyce’a)⁵. Na świadomym operowaniu owymi intertekstualnymi poziomami

⁴ Taką koncepcję sztuki w najciekawszy bodaj na gruncie polskim sposób rozwinął wielki zwolennik perspektywy intertekstualnej, Ryszard Nycz, tworząc koncepcję sylw współczesnych, będących intertekstualnymi kolażami w szerokim (nie sprowadzającym się jedynie do zjawiska cytatu, lecz obejmującym np. wzorce gatunkowe wypowiedzi) sensie (zob. Nycz 1996).

⁵ Graham Allen pisze o tym następująco: „Autorzy tekstów literackich nie dobierają, po prostu, określonych słów z systemu językowego, lecz wyodrębniają całe wątki, cechy gatunkowe, aspekty osobowości bohaterów, obrazy, sposoby prowadzenia narracji, a nawet zdania i frazy z istniejących już tekstów i z całej tradycji literackiej. Jeśli wyobrazimy sobie tradycję literacką jako swoisty system synchroniczny, wówczas autor dzieła literackiego staje się figurą, pracującą w obrębie co najmniej dwóch systemów: językowego w ogólności oraz literackiego w szczególności.

zasadza się praktycznie cała kultura postmodernizmu, która dzięki eksploatacji konwencjonalnych wzorców kulturowych jest w stanie sprawnie łączyć rozmaite dyskursy rozpięte pomiędzy kulturą elitarną i masową⁶.

Jak wspomniano, szerokie ujęcie intertekstualności jest adekwatne z tego względu, iż odpowiada aspiracjom koncepcji, z których ów termin czerpie, a także ogólnej atmosferze ideowej drugiej połowy XX wieku. Należy wszakże zaznaczyć, iż tego typu totalistyczne ambicje zagarniają rozległe obszary refleksji kosztem metodologicznej przydatności. Skoro bowiem relacje intertekstualne miałyby dotyczyć zarówno rozpoznawalnego w danej kulturze cytatu, jak i zwyczajnego, nieuniknionego uwikłania w struktury języka, w jakim wypowiada się artysta, zatem ich znaczenie rozpięte jest pomiędzy intencjonalną deklaracją artysty a koniecznym ograniczeniem, jakiemu podlega – często zresztą w sposób nieuświadomiony. Trudno te dwa aspekty: celowy zabieg nawiązania do innego tekstu celem wprowadzenia sensu naddanego oraz nieuświadomione uwikłanie w schematy językowe, sprowadzać do jednego poziomu. Za rozgraniczeniem owych kwestii kategorycznie opowiadał się późny strukturalizm, preferujący takie rozumienie intertekstualności, które zakłada realną obecność konkretnego tekstu w innym tekście. Co więcej, obecność ta rozpatrywana ma być jako wprowadzająca pewne jakości semantyczne odpowiedzialne za to, iż lokalizacja zabiegu intertekstualnego w akcie lektury w istotny sposób wpływa na sens wpisywany w utwór. Zwolennikiem takiego ujęcia jest w Polsce Michał Głowiński, który stwierdza, iż

Badacz intertekstualności patrzy na swoiste, właściwe literaturze od początków jej istnienia, tekstów obcowanie z innej perspektywy niż historyk literatury w dawnym stylu i zadaje całkiem inne pytania. Nie pyta mianowicie, skąd zaczerpnięte zostały dane elementy występujące w analizowanym utworze, interesuje go coś całkiem innego: co one znaczą, jakie miejsce zajmują w strukturze dzieła, jaką grają rolę w jego semantycznym wyposażeniu [...]. O intertekstualności, podkreślmy, mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje, czy też – sięgam po terminologię Zivy Ben-Porat – gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednakże czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania – zjawiskiem wtórnym. (Głowiński 1986: 76-77, 82)

Tęgo typu twierdzenie podkreśla akcent, jaki de Saussure kładł na niereferencjalnej naturze znaków, skoro czytając teksty literackie stajemy się niezwykle wyczuleni na to, że znaki ułożone w dowolnym konkretnym tekście odnoszą się nie tyle do obiektów w świecie, ile do systemu literackiego, z którego elementów wyprodukowany jest ów tekst” (Allen 2000: 11).

⁶ Tutaj właśnie należy szukać źródeł krytyki owego całkowicie sztucznego z dzisiejszej perspektywy podziału na kulturę wysoką i niską, elitarną i masową, ambitną i popularną. Jedną z ciekawszych prac na ten temat jest publikacja Noëla Carrolla pt. *Filozofia sztuki masowej* (Carroll 2011).

Tak rozumiana intertekstualność, choć niewątpliwie mniej doniosła filozoficznie, wykazuje nieocenioną produktywność jako metoda interpretacyjna. Odsuwa ona na bok kwestie językowej mediatyzacji doświadczanej przez artystę rzeczywistości, by skoncentrować się na znaczących relacjach pomiędzy tekstami kultury, w których owe relacje są obecnie jednym z elementów dominujących. I tak już skomplikowane pod względem kulturowego uwikłania dzieła nie są tu więc obciążane dodatkowym, niezbywalnym bagażem, co pozwala na ich bardziej klarowną i, przede wszystkim, przekonującą analizę.

II

Choć mogłoby się wydawać, że metodę intertekstualną trudno zastosować do badań nad reportażem, którego celem jest raczej wchodzenie w relację referencjalną z danym wycinkiem świata (rzecz jasna, zapośredniczonego kulturowo, czym zainteresowałby się badacz pojmujący intertekstualność w sposób szeroki), aniżeli z innymi tekstami⁷, to jednak współcześnie odnaleźć można wiele reportaży, których struktura oparta jest właśnie na świadomie kreowanych relacjach pomiędzy różnymi tekstami literackimi. Za polskiego pioniera owej ponowoczesnej odmiany gatunkowej, której z powodzeniem można nadać miano reportażu intertekstualnego, uznać chyba należy Ryszarda Kapuścińskiego i jego *Podróżę z Herodotem*, gdzie relacja pomiędzy tekstami starożytnego historiografa a tekstem reportażu jest podstawową dominantą konstrukcyjną. Co istotne, nie chodzi tu o zwyczajną alegację, inspirację czy przypis do innego tekstu, lecz o świadome i celowe nawiązywanie rozbudowanej relacji, urastającej do rangi centralnej ramy narracyjnej utworu.

Książka Kapuścińskiego ma niewątpliwie charakter prekursorski, wyróżniając się przez to na tle całej jego twórczości. Ów późny tekst wpisuje się jednak w szerszą tendencję, silnie obecną we współczesnych tekstach reportażowych, tak w Polsce, jak i za granicą. Być może najbardziej doniosłym przykładem omawianej strategii są prace Tony'ego Horwita, który w *Podróży długiej i dziwnej. Drugim odkrywaniu Nowego Świata* (Horwitz 2011) opisał swą podróż trasami renesansowych odkryć geograficznych, zaś w *Błękitnych przestrzeniach. Śladami kapitana Cooka* (Horwitz 2010) – podobną wędrówkę zderzającą rzeczywistość odkrywaną przez słynnego

⁷ Relacja tradycyjnego reportażu z innymi tekstami realizowała się przede wszystkim na prawach alegacji, która nie przynależy jednak do porządku intertekstualności w przyjmowanym tu rozumieniu strukturalistycznym. Alegacja służy w reportażu do zwiększenia wiarygodności narracji, jej erudycyjnego wzbogacenia czy merytorycznego dopełnienia, funkcjonując w sposób dwoisty: jako wzbogacająca treść utworu oraz zatwierdzająca jego trafność. Alegację i nawiązania intertekstualne można tym samym potraktować jako opozycyjne, jak czyni to cytowany już Michał Głowiński (zob. Głowiński 1986: 91).

kapitana z analogicznym wycinkiem świata aktualnego. Trzeba przyznać, że reportaż intertekstualny jest szczególnie popularny wśród młodego pokolenia polskich twórców: stosuje go Jacek Hugo-Bader w *Białej gorączce* (Hugo-Bader 2009) (ślądami *Reportażu z XXI wieku* Michaila Wasiliewa i Siergieja Guszczewa) oraz *Dziennikach kołymskich* (Hugo-Bader 2011) (ślądami *Opowiadań kołymskich* Warlana Szalamowa), Max Cegielski w *Oku świata. Od Konstantynopola do Stambułu* (Cegielski 2010) (ślądami *Stambułu* Orhana Pamuka, relacji podróżniczych Pierre'a Lotiego i innych), wreszcie – w pewnym zakresie – Artur Domosławski w biograficznej książce *Kapuściński non-fiction* (Domosławski 2010) (ślądami prac Ryszarda Kapuścińskiego), zdwajający strukturę referencyjną tekstu w duchu jawnie intertekstualnym, choć w oparciu o pre- raczej niż postmodernistyczne presupozycje. Reportaż intertekstualny jest więc gatunkiem coraz szerzej uprawianym, stwarzając badaczom możliwość rozległych, przekrojowych studiów uwzględniających wielu pisarzy polskich i zagranicznych. W tym miejscu warto się jednak skoncentrować na jednym z najbardziej interesujących realizatorów owej konwencji, Mariuszu Szczygłe, w którego tekstach omawiany problem odgrywa rolę tak doniosłą, a metody świadomego wykorzystywania innych tekstów są tak rozległe, że bez wątpienia zasługują na osobne omówienie.

Wczesne reportaże Szczygła sytuują się jeszcze po stronie tradycyjnego reportażu literackiego, nie przechylając się w dostateczny sposób ku ponowoczesnym konfiguracjom gatunku, dominującym w jego późniejszej twórczości. Niemniej jednak już w pierwszej książce z 1996 roku zatytułowanej *Niedziela, która zdarzyła się w środę* (Szczygiel 2011) widoczne są pewne charakterystyczne sygnały, które w istotny sposób zyskują na znaczeniu wraz z każdym kolejnym tekstem pisarza. W *Niedzieli...* ewidentne relacje intertekstualne są w gruncie rzeczy nieobecne, zaś występowanie obcych tekstów w ramach struktur utworu dokonuje się głównie na zasadach alegacji. Jedynym reportażem ze zbioru, który bezwzględnie należałoby analizować w odniesieniu do zjawiska intertekstualności, jest utwór z 1993 roku *Onanizm polski*, w którym nie tylko pojawiają się liczne alegacje (*O różnych rodzajach tarcia*, *Manifest onanistyczny Wal Pókiś Młody*, *Nowe lecznictwo przyrodnicze*, *Opowieści niemoralne*, *Seks w kulturach świata*, *Magia seksu* i inne), lecz także bardzo obszerne wypisy z prac, będące istotnym składnikiem tekstu, wykraczającym poza kategorię prostego przytoczenia. Są one samą tkanką reportażu, który przypomina scenę, na której spotykają się przytaczane głosy, by wejść ze sobą w twórczą interakcję. Istotnym składnikiem tekstu są też załączone na końcu (w wersji książkowej) listy od czytelników otrzymane po publikacji reportażu na łamach prasy, które tworzą drugi poziom dyskursu polemicznego. Poziomem trzecim jest autotematyczne nawiązanie do utworu w tekście zamykającym zbiór (*Wielki temat*), którego główny bohater działa właśnie pod wpływem lektury

Onanizmu polskiego. Perspektywa intertekstualna jest tu więc o tyle istotna, iż realizuje się aż na trzech poziomach: wewnętrznej wielogłosowości i polemiczności tekstów włączonych, zewnętrznej wielogłosowości i polemiczności listów do redakcji oraz autotematycznej relacji dwóch reportaży w obrębie tomu.

Zdecydowanie dalej idzie pod względem eksploatacji relacji intertekstualnych późniejsza o dziesięć lat książka *Gottland*, będąca pierwszą pracą Szczygła dotyczącą Czech, które zdominowały jego późniejszą twórczość. Właśnie tutaj pojawia się jedno z najbardziej istotnych dla pisarstwa Szczygła zagadnień, zasygnalizowanych już w samym tytule niniejszej pracy: percepcji obcej kultury jako imaginacji zapośredniczonej przez sztukę. *Gottland* inauguruje konsekwentnie później rozwijaną tendencję autora, by coraz częściej odwoływać się do literatury i sztuki jako elementu niezbędnego dla pełnego opisu świata. Praktycznie w każdym reportażu dotyczącym Czech Szczygiel przywołuje rozmaite fragmenty zaczerpnięte z czeskiej literatury i sztuki, traktując je bądź jako doskonały komentarz do rzeczywistości, bądź jako istotny punkt wyjścia dopiero ku niej kierujący. Pierwszy z przypadków dowodzi niezwyklej właściwości czeskiej kultury, która jest na swój sposób samowyjaśnialna: jedno zdanie z Hrabala mówi niekiedy więcej niż cały reportaż. Czasem zaś – jak to ma miejsce w drugim przypadku – zdanie to może stać się zaczątkiem całego tematu, a najczęściej dzieje się tak wówczas, gdy wprowadza ono w błąd: „Kościelny z opowiadania Hrabala *Zdrada luster* raczej się myli. Stalin w Pradze nie miał żadnego wystającego palca. Jeśli ktoś się zabił, to może o całą dłoń” (Szczygiel 2010a: 80).

W owym dwoistym nastawieniu wobec czeskiej kultury jako, z jednej strony, konstytutywnego elementu rzeczywistości, z drugiej zaś – niesymetrycznego jej odbicia, szukać należy początków intertekstualnej gry pisarza, która apogeum osiągnęła w późniejszej o cztery lata książce *Zrób sobie raj*. Praca ta wynosi powyższe strategie na taki poziom, iż bez wątpienia może być traktowana jako wzorcowy przykład reportażu intertekstualnego. Przypieczętowaniem owego konsekwentnego jak dotąd rozwoju strategii twórczej⁸, zmierzającej od bardziej klasycznych do ponowoczesnych z ducha odmian gatunkowych⁹, jest ostatnia z wydanych dotychczas¹⁰ książka Szczygła, *Láska Nebeská* (Szczygiel 2012). Praktycznie każdy z felietonów zgromadzonych w zbiorze opatrzony jest mottem z Haška, Hrabala, Pavela, Svěráka czy innego klasyka czeskiej literatury, a zarazem o przywoływanych tekstach – w mniej lub bardziej

⁸ Pomija się w tym miejscu pomniejszą publikację Szczygła zatytułowaną *Kaprysyk. Damskie historie* z roku 2010. Faktem jest jednak, że również ta książka wpisuje się w opisywaną tendencję: reportaż bazujący na trwającej 50 lat korespondencji listownej dwóch kobiet, uczynienie bohaterki z osoby, która zapisała 700 zeszytów, notując szczegóły dnia codziennego czy opis fotograficznej kroniki życia stworzonej przez kolejną z pań to tematy ewidentnie osadzone w poetyce reportażu intertekstualnego.

⁹ Na temat reportażu ponowoczesnego zob. inne moje prace, w tym zwłaszcza: *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego* (Zimnoch 2012).

¹⁰ Stan na rok 2015.

dosłowny sposób – traktuje. Sprawia to, iż książka przypomina kolekcję rozbudowanych przypisów do czeskich dzieł literackich, co jest ewidentnym dowodem na rzecz proponowanej tu perspektywy interpretacyjnej.

Dotychczasowym ustaleniom łatwo można byłoby postawić zarzut nadmiernego teoretyzowania pozbawionego praktycznych zastosowań. Warto zatem dowieść, iż proponowana metoda lekturowa może w odniesieniu do tekstów polskiego reportażysty (a także innych realizatorów konwencji reportażu intertekstualnego) wykazać niezwykle użyteczność. Argumentem szczególnie reprezentatywnym dla całej grupy tekstów może być analiza reportażu *Zapaliło się łóżko* z przelomowego tomu *Zrób sobie raj*.

Tekst, o którym mowa, rozpoczyna się przytoczeniem krótkiej korespondencji Szczygła z Egonem Bondy – bohaterem reportażu. Już sam ten zabieg jest znaczący, wpisując się ściśle w formułę dialogiczności:

„Szanowny Panie Egonie Bondy,

Wielu Czechów jest przekonanych, że wymyślił Pana Hrabal. Ci, którzy wiedzą, że nie został Pan wymyślony, uważają jednak, że Pan nie żyje. W związku z tym proszę o spotkanie.

M. Szczygieł” (Szczygieł 2010b: 13)

Powyższy zabieg jest kwintesencją intertekstualnej poetyki Szczygła: fikcyjny tekst Hrabala kształtujący społeczne wyobrażenia o rzeczywistości czeskiej za sprawą Marquardowskiej „koniunktury tego, co fikcyjne” (zob. Marquard 1994: 83), staje się realnym punktem wyjścia do opisu tej rzeczywistości: próbą przełamania artystycznej mediatyzacji odpowiedzialnej za kształt realumu¹¹, jakim jest Bondy-bohater literacki i przywrócenia do życia realnej osoby, kryjącej się za Hrabalowską figurą tekstową. Jest rzeczą znamioną, że właściwy tekst reportażu, następujący zaraz po wspomnianej korespondencji, rozpoczyna się właśnie obszernym wypisem z *Czulego barbarzyńcy* czeskiego pisarza:

Hrabal wymyślił go tak:

„Egon zawsze, kiedy stał w słońcu, wyglądał jak faun, który wynurzył się z cysterny z piwem, jasne włosy zawsze opadały mu wzdłuż uszu, a broda w blasku słońca wyglądała jak zalana jasnym leżakiem [...].

Vladimir, Bondy i ja tak bardzo lubiliśmy piwo, że gdy przynoszono nam do stołu po pierwszym kuflu,

¹¹ Termin Itamara Even-Zohara, oznaczający mentalny, uwarunkowany kulturowo byt będący właściwym punktem odniesienia dowolnej wypowiedzi, często wbrew stanowi faktycznemu (np. terrorysta wyobrażany jest na ogół w kulturze zachodniej jako muzułmanin, mimo że nie tylko muzułmanie są terrorystami) (zob. Even-Zohar 1980).

wprawialiśmy w popłoch całą gospodę, nabieraliśmy pianę w dłonie i nacieraliśmy sobie nią twarze, wcierając pianę we włosy, jak Żydzi, którzy smarują pejsy wodą z cukrem, a że przy drugim piwie powtarzaliśmy ten zabieg z pianą, świeciliśmy się i pachnieliśmy piwem na kilometr”. (Szczygiel 2010b: 13-14)

Cały reportaż Szczygła, będąc specyficzną wersją niewielkiej biografii, jest pomyślany jako dekonstrukcja fikcjonalnego obrazu wytworzonego przez Hrabala. Relacja intertekstualna jest tu więc z gruntu krytyczna, z jednej strony wychodząc od tekstu źródłowego, z drugiej jednak zmierzając do jego unieważnienia – sytuuje się na pograniczu inter- i metatekstualności¹². W procesie tym uczestniczy zresztą aktywnie sam bohater, mówiąc w rozmowie z reportażystą:

– Wiecie, że my w ogóle z Hrabalem i Wladimirkiem do knajp nie chodziliśmy?

– Właśnie, że chodziliście – wyjaśniam. – W Czulym barbarzyńcy.

– Hrabal to wszystko zmyślił. Ale nie kłamał. Bo jemu się wydawało, że to wszystko naprawdę się wydarzyło. My głównie siedzieliśmy u niego w domu i rozmawialiśmy o filozofii. Zrobił ze mnie pajaca, prawda? Nigdy nie protestowałem.

– Dlaczego?

– Bo byłem postacią literacką. Postać literacka nie ma przecież nic do gadania. (Szczygiel 2010b: 33)

Wskazane powyżej zjawiska mają bardzo wyrazisty mianownik: świadczą mianowicie o tym, że tekst Szczygła jest najprawdziwszym polem walki dwóch intertekstów: *Czulego barbarzyńcy* Hrabala i reportażu, zaś stawką w grze jest sama rzeczywistość. Autor stara się przylapać czytelnika na znajomości tekstów czeskiego pisarza – a jest on przecież główną obok Jaroslava Haška ikoną czeskiej literatury – i wyprowadzić go z owych tekstów ku realnej rzeczywistości. A jednak, gdy wydaje się już, że Hrabalowski realem zostaje przewyciężony, zaś Egon Bondy zaczyna jawić się czytelnikowi jako postać z krwi i kości, nieoczekiwanie powraca w świat fikcji:

¹² Terminy te stosuję zgodnie z typologią Genette’a. Intertekstualność w jego ujęciu polega na realnym występowaniu jednego tekstu w drugim, zaś relacja metatekstualna nawiązuje się tam, gdzie dochodzi do krytycznego komentowania jednego tekstu za pośrednictwem drugiego. Omawiając ten problem, Michał Głowiński wprowadza termin sygnałów metatekstualnych jako ujawniających źródło odwołania (zob. Głowiński 1986: 88). Stosuje on termin „intertekstualność” w sposób niezwykle restrykcyjny – już sam fakt pojawiania się w wierszu nazwiska autora, z którego zaczerpnięto dany motyw, nakazuje mu wprowadzić termin odwołujący do relacji metatekstualnej. Reportaż Szczygła uznalby więc prawdopodobnie badacz za metatekstualny w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz trudno byłoby przyznać mu w tym względzie rację. Różnica pomiędzy świadomie eksploatowanym odwołaniem do obcego tekstu – nawet tak precyzyjnie zidentyfikowanego, jak to ma miejsce u Szczygła – w istotny sposób różni się od zwykłej relacji krytycznej, w przypadku której komentarz jest, mimo wszystko, podporządkowany tekstowi komentowanemu. W badanym tekście można więc mówić o formule pośredniej, łączącej intertekstualny zamysł z metatekstualną realizacją.

Egon Bondy nie żyje.

Zmarł 9 kwietnia 2007 roku. Jego piżama zapaliła się od papierosa, kiedy usnął [...].

Artykuł o jego śmierci zatytułowano *Śmiertelny papieros w łóżku Bondy'ego*. Pod informacją dodano „linki związane z tą wiadomością”:

„Łóżka – szeroki wybór on-line”.

„Szukacie łóżka, czy materaca?? Tysiące ofert tutaj!”.

„Raj łóżek”. (Szczygiel 2010b: 39)

Informacja o śmierci bohatera gubi się w wirtualnym przestworze, przywołując na myśl symulakrum Baudrillarda – wymienny znak odnoszący się jedynie do kolejnych znaków, wyczerpujący się w inscenizowaniu komunikacji i owocujący implozją tradycyjnie rozumianego sensu – Bondy, gdy tylko udało się go wydobyć z ciasnych okładek Hrabala, natychmiast zniewolony został przez przestrzeń jeszcze bardziej bezwzględna – bo nieograniczoną żadnymi okładkami. Tym samym wyrafinowana gra pomiędzy fikcyjnym tekstem, kulturowym realem, rzeczywistością empiryczną a cyberprzestrzenią pozostaje nierozwiązana, zaś reportaż Szczygła, pomimo imponującej dawki merytorycznej wiedzy, pozostaje zaledwie jednym z tekstów krążących w intertekstualnej chmurze, z której wylania się ostateczny sens.

Trudno wyrokować, czy rola poziomu intertekstualnego będzie rosła wraz z kolejnymi publikacjami Szczygła oraz czy podobne do powyższej interpretacje wciąż będą w ich przypadku zasadne. Jak starano się jednak dowieść, intertekstualność w tekstach Szczygła jest na ten moment problemem doniosłym i – jak dotąd – nieprzemijalnym: wraz z każdą kolejną książką strategie twórcze polegające na operowaniu różnymi relacjami pomiędzy tekstami kultury są coraz bardziej widoczne. W świetle poczynionych ustaleń, wobec ciągłego eksploatowania relacji intertekstualnych na tak wiele sposobów, uprawnione wydaje się twierdzenie, iż Mariusz Szczygiel jest jednym z naczelných realizatorów omawianej odmiany gatunkowej reportażu – nawet jeśli proponowanie ujęć scalających twórczość artysty nieznajdującego się bodaj na półmetku własnych dokonań pisarskich może się wydawać nadgorliwością.

SUMMARY

Poetics of the Intertekstual Literary Reportage. The Case of Mariusz Szczygiel

The intertextuality is one of a few terms gaining dominion over a whole contemporary culture. However, as long as literary reportage is considered the traditional mimetic relation takes the first and the last place alike. The main thesis of herein paper is that after the postmodern turn the naive referential analysis of creative non-fiction cannot be the most accurate way of interpreting anymore. Intertextuality appears to be able to refresh some reading methods and make them as adequate as possible in the postmodern reality. Moreover, it is not only about a kind of scholarly designed methodology, but also about a groundbreaking subgenre: an intertextual reportage which bases on the intentionally established relations between some texts. One of the most characteristic representatives of this genre variant is Mariusz Szczygiel whose pathway leads from an ordinary reportage form early 90's to contemporary intertextual reportages about Czech Republic. Szczygiel is aware of fact that human perception is deeply influenced by some cultural schemes determined mostly by novels, newspapers, electronic media and art. That's why the intertextual relations in his pieces seems to be even more important than the process of referring to the actual reality. The herein paper follows Szczygiel's way from modern to postmodern configurations of the literary reportage, reconstructs his vision of the Bohemia with its art and literature and analyses one of his most specific works in terms of intertextuality.

37

KEYWORDS

Literary reportage, nonfiction, intertextuality, postmodernism, Mariusz Szczygiel

BIBLIOGRAPHY

Allen Graham. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Botton Alain de. 2010. *Sztuka podróżowania*. Pustuła Hanna, tłum. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.

Carroll Noël. 2011. *Filozofia sztuki masowej*. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

- Cegielski Max. 2010. *Oko świata. Od Konstantynopola do Stambułu*. Warszawa: W.A.B.
- Compagnon Antoine. 2010. *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Stróżyński Tomasz, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Domosławski Artur. 2010. *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Świat Książki.
- Even-Zohar Itamar. 1980. „Constraints of Realeme Insertability in Narrative”. *Poetics Today* 1 (3): 65-74.
- Głowiński Michał. 1986. „O intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki* 77 (4): 75-100.
- Horwitz Tony. 2010. *Błękitne przestrzenie. Śladami kapitana Cooka*. Gadomska Barbara, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Horwitz Tony. 2011. *Podróż długa i dziwna. Drugie odkrywanie Nowego Świata*. Mikos Jarosław, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Hugo-Bader Jacek. 2009. *Biała gorączka. Wołowiec: Czarne*.
- Hugo-Bader Jacek. 2011. *Dzienniki kołymskie. Wołowiec: Czarne*.
- Hutcheon Linda. 1987. *Metafictional Implications for Novelistic Reference, 1-13*. W: Whiteside Anna, Issacharoff Michael, eds. *On Referring in Literature*. Indiana University Press.
- Marquard Odo. 1994. *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*. Krzemieniowa Krystyna, tłum. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Nycz Ryszard. 1996. *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Kraków: Universitas.
- Nycz Ryszard. 2006. *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy, 153-180*. W: Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Szczygiel Mariusz. 2010a. *Gottland. Wołowiec: Czarne*.
- Szczygiel Mariusz. 2010b. *Zrób sobie raj. Wołowiec: Czarne*.
- Szczygiel Mariusz. 2011. *Niedziela, która zdarzyła się w środę. Wołowiec: Czarne*.
- Szczygiel Mariusz. 2012. *Láska Nebeská. Warszawa: Agora*.
- Zimnoch Mateusz. 2012. „Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego”. *Naukowy Przegląd Dziennikarski* (1): 44-66.