

Izabella Adamczewska

Uniwersytet Łódzki

## Biografia reporterska w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie książek Angeliki Kuźniak

### Biografia – naukowa, literacka, reporterska?

Polscy badacze, którzy zajmują się biografią<sup>1</sup> w perspektywie genologicznej, wyróżniają zgodnie dwie jej odmiany – naukową i literacką<sup>2</sup>, pod kątem dominującej funkcji – informacyjnej (w biografii naukowej) i estetycznej (w biografii literackiej)<sup>3</sup>, autorskiej obiektywności lub subiektywności<sup>4</sup>, a także umocowania w źródłach i stosunku do fikcji (w biografii literackiej dopuszcza się fabulację)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Na marginesie warto odnotować poszerzenie znaczeniowe słowa „biografia” – w ostatnich latach powstają np. „biografie” miast (Peter Ackroyd – *Londyn. Biografia czy Peter Oliver Loew Gdańsk. Biografia miasta*), mówi się też o „biografiach zwierząt” (pod takim hasłem Uniwersytet Warszawski zorganizował spotkanie z Érikiem Baratayem, autorem książki *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*).

<sup>2</sup> Np. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970. Ustalenia autorki podejmują m.in. M. Czermińska, *Biograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 103–107 oraz A. Łebkowska, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 28–40 i O. Kaczmarek, *Biografia*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 60–69.

Pomijam tu takie rozumienia biografii naukowej czy literackiej, które w nazwie podkreślają temat, nie metodę – „żywotopisanie” koncentrujące się na dorobku naukowym czy biografia literata (w takim znaczeniu np. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969).

<sup>3</sup> Tu można by dodać biografie „normatywne”, służące za wzorzec osobowy o dominującej funkcji dydaktycznej, np. te skierowane do młodego czytelnika czy piśmiennictwo hagiograficzne. Zwraca na to uwagę Janusz Sławiński, w stosownym hasle w *Słowniku terminów literackich* pisząc o „charakterze” biografii: naukowo-historycznym, literackim, panegirycznym lub popularyzatorskim (J. Sławiński, *Biografia*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 67).

<sup>4</sup> W grę wchodzi oczywiście intencja zachowania obiektywności, nie formułowanie sądów wartościujących – co też w nauce, jak wiadomo, się zmienia, zwłaszcza w kontekście rozmaitych studiów postzależnościowych. Kwestię „bezemocjonalności” tekstów naukowych podjęła Iwona Pałucka (*O bezemocjonalności wybranych tekstów naukowych (rekonesans badawczy)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*. Tom I. *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 147–165), wskazując na wybranych przykładach, że jest to stereotyp.

<sup>5</sup> Odmian jest oczywiście więcej – biografie autoryzowane i nie, przedstawiające losy żyjącej osoby i pośmiertne, mniejszości i większości („minority”, „majority biographies”),

Funkcjonalizacja biografistyki – jej przynależność do piśmiennictwa naukowego lub twórczości artystycznej – znajduje odzwierciedlenie w kompozycji i stylu. Biografie akademickie, „należące do historiografii ujęcia naukowego”<sup>6</sup> (ang. – „scholarly biographies”) mają „kompozycję pracy naukowej”<sup>7</sup> (ich elementem jest m.in. zaprezentowanie stanu badań, dokumentacja źródeł – obecność przypisów i bibliografii), charakteryzują się specjalistycznym słownictwem, obecnością terminów naukowych<sup>8</sup>. Biograf-naukowiec dokonuje określonych wyborów w ramach prezentacji faktów z życia przedstawianej postaci, rezygnując na ogół z informacji o charakterze plotkarskim<sup>9</sup>. Cechą biografii naukowych jest też rzeczowość i obiektywizm (bezstronność) badacza – stąd problem z „Niemcewiczem od przodu i od tyłu” Karola Zbyszewskiego – biografia na tle epoki (a raczej pamflet) nie została przyjęta do obrony jako praca doktorska m.in. dlatego, że została „napisana metodą żywej i ostrej polemiki dziennikarskiej” (to, co w środowisku naukowym uznano za wadę, Stanisław Mackiewicz – autor powyższej opinii – uważał za zaletę)<sup>10</sup>.

---

wyodrębniane pod kątem metody – np. freudowskie (z biografią Leonarda da Vinci pióra samego Freuda na czele – zob. *Biography. General Survey*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, ed. M. Jolly, vol. 1, London-Chicago 2001, s. 111). W *Encyclopedia of Life Writing* przedstawiono następujący szereg odmian (wyodrębnionych pod kątem podejścia do źródeł i szczegółowości dokumentacji, stylu i odbiorcy wirtualnego, a także podmiotu) scholarly – popular – super-pop (celebrity) (zob. L.Z. Bloom, *Celebrity and Popular Biography*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing...*, s. 190–191).

<sup>6</sup> M. Czermińska, *Biograficzne formy*, s. 103.

<sup>7</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej...*

<sup>8</sup> Iwona Pałucka zebrała stanowiska językoznawców, z których wynotowała następujące cechy: „istnienie własnego systemu semantycznego”, niewiele formacji ekspresywnych, skłonność do abstrakcji, ale – z drugiej strony – również do ścisłości analiz czy opisów, „specyficzne właściwości składni”, „charakterystyczne właściwości budowy tekstu”, „częste stosowanie symboli i wzorców” (*O bezemocjonalności...*, s. 149–150). Jak widać, są to wyznaczniki bardzo ogólne, cecha ostatnia wskazuje natomiast na zasadniczą różnicę pomiędzy tekstami naukowymi humanistycznymi a należącymi do nauk ścisłych.

<sup>9</sup> Anna Bikont i Joanna Szczęsna, autorki książki *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej* (Warszawa 1997, wyd. 2 uzupełnione – *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012) zapożyczyły pierwszy człon tytułu z wiersza poetki *Pisanie życiorysu* – jako emblemat informacji, które w biografii naukowej by się nie znalazły (potwierdza to zresztą powtarzana przez autorki anegdota o Edwardzie Balcerzanie, który, przymierzając się do napisania takiej właśnie książki o Noblistce, wypytywał ją o szczegóły biograficzne, ale „nie plotki”); jest to tytuł zaczepny i mylący, bo autorki przedstawiają Szymborską przez pryzmat anegdoty, ale związanej z działalnością literacką.

Z oprostowania takiego sposobu przedstawiania cudzego życia narodziły się np. *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika (*Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa 2009) – nie tyle biografia zbiorowa, co komentarz do naukowej biografistyki, którą należy odbrać i „uprywatnić” (ten zamysł podkreślono w *blurbie*: „Postacie, przedstawiane zazwyczaj w sposób pomnikowy, z pominięciem wielu niewygodnych kwestii, zostają tu zaprezentowane ze zwyczajnej, ludzkiej strony. Raczej w szlafroku, niż na postumencie”).

<sup>10</sup> S. Mackiewicz, *Przedmowa*, [w:] K. Zbyszewski, *Niemcewicz od przodu i od tyłu*, Warszawa 1999, s. 9.

W przeciwieństwie do wariantu akademickiego, za cechy biografii literackiej uznawane są subiektywizacja i manifestowanie stosunku autora do bohatera, „kunszt narracji” i nakierowane na przeżycie estetyczne wybory stylistyczne („wyszukane słownictwo, aforystyczność, dowcip słowny, kontrast semantyczny, inteligencja skojarzeń czy dygresji”<sup>11</sup>), znajdujące wyraz w kompozycji „uporządkowanie naddane” (np. zaburzenie chronologii, „rekonstrukcja życia wewnętrznego”). A zatem „Obecność cech istotnie różniących tekst od typowego dzieła naukowego, a zbliżających z kolei do prozy narracyjnej lub eseistyki”<sup>12</sup>.

Punktem wyjścia pozostaje typologia Marii Jasińskiej<sup>13</sup>, która w obrębie biografii literackich wyróżnia opowieść biograficzną, biografię zbeletryzowaną oraz powieść biograficzną i biografię upowieściowioną. Nieco na obrzeżach badaczka sytuuje powieść w związku z biografią (krypto-, para-, quasi-biograficzną)<sup>14</sup>. Kluczem do tej typologii jest stosunek do faktu (odchodzenia od faktograficzności, dokumentalności i autentyzmu jest stopniowalne) oraz obecność (lub nie) „literackiego stylu” i chwytów kompozycyjnych (wśród „form typowo powieściowych” wymieniane są np. „dialog, scenka, monolog wewnętrzny”<sup>15</sup>). Za najmniej „literacką” uznaje się opowieść biograficzną, pozbawioną elementów kreacji. Wierna faktom, ale skonstruowana na wzór powieści, jest „biografia upowieściowiona”. Do *faction* należy natomiast powieść biograficzna.

<sup>11</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej...*, s. 28.

<sup>12</sup> Tamże, s. 40. „Literackość” biografii bywała też rozumiana wartościująco – biografie nazywano „literackimi”, gdy charakteryzowały się szczególnymi walorami artystycznymi (np. omawiając narracje biograficzne z 1972 roku, Antonina Jelicz odnajduje wśród nich „pseudoliterackie referowanie znanych faktów z życia znanych postaci” – A. Jelicz, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki 1972*, Warszawa 1974, s. 172).

<sup>13</sup> Badaczka zainspirowała się typologią Paula Murraya Kendalla, który w książce *The Art of Biography* wymienia osiem odmian, bazując na podobnych kryteriach – „novel-as-biography” („powieść jako biografia”), „fictionized biography” („biografia upowieściowiona”), „interpretative biography” (biografia interpretacyjna, krytyczna), „scholarly biography” (akademicka), „research biography” (Jasińska tłumaczy jako „badawczą” czy „odkrywczą”), „life-and-times biography” (życie na tle epoki) i „superbiography”. Mniej więcej w tym samym czasie niezależną typologię przedstawił Czesław Kłak (*Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3), wymieniając biografię naukową, artystyczną, powieściową i powieść biograficzną.

<sup>14</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej...*, s. 43. Przykładem może być *Narzeczona Szulca* Agaty Tuszyńskiej. Specjalizująca się w biografiiach reporterskich autorka uczciwie opatrzyła powieść o Józefinie Szelińskiej podtytułem *Apokryf*, uprzedzając tym metatekstem czytelnika, że wiedzę wywiedzioną z dokumentów – choć i ta nie musi być „faktem”, skoro dokumentem są np. listy czy wspomnienia, a więc informacje przefiltrowane, subiektywne – autorka kontaminuje z przypuszczeniem. W *Narzeczonej Szulca* ten pomysł przeniesiony został na główną zasadę konstrukcyjną, czyli zróżnicowaną narrację – trzecioosobową, z techniką punktów widzenia, we fragmentach, w których Tuszyńska relacjonuje fakty i pierwszoosobową – gdy narratorką bywa Szelińska, we fragmentach wymyślonych. To przykład przeniesienia biografii w światy możliwe (zob. A. Łebkowska, *Narracja biograficzna...*).

<sup>15</sup> M. Czermińska, *Biograficzne formy...*, s. 103.

Choć monografia Jasińskiej pochodzi jeszcze z czasów strukturalistycznej wiary w „twardą” genologię, autorka wskazuje na formy pośrednie – biografię literackonaukową i naukowoliteracką, dostrzegając również potrzebę przyjrzenia się „problematyce swoistej hybrydyczności, silniejszej tu wyraźnie niż w obrębie jakiegokolwiek innego rodzaju piśmiennictwa”<sup>16</sup>. Jeszcze radykalniej ujmuje to Grzegorz Grochowski, który w *Tekstowych hybrydach* opisuje biografię jako gatunek hybrydyczny „ze swej natury”, bo „łączy narrację historyczną z elementami fikcji i mieszający kreację z rekonstrukcją”<sup>17</sup>. To już głos po odkryciach Haydena White’a czy Petera Ackroyda – po zamazaniu granicy pomiędzy historią (a więc również biografią) a literaturą.

„Zmącenie gatunków”<sup>18</sup> może być pretekstem do podważenia celowości dociekań genologicznych i zakwestionowania sensowności systematyzowania<sup>19</sup>. W książce o Henrym Jamesie Mirosława Buchholtz sygnalizuje namysł nad „sztucznością podziału na gatunki (para)literackie” i referuje poglądy Julie Rak „biografia i autobiografia nie są już traktowane jako gatunki literackie, których parametry można dokładnie określić i zdefiniować, lecz jako dyskurs o tożsamości i reprezentacji”<sup>20</sup>. Przeszarżałość koncepcji Clifforda, Kendalla i Jasińskiej wynika również z nieaktualności takich kategorii, jak „obiektywizm, naukowość, forma”<sup>21</sup>.

Sens genologicznego porządkowania łatwo podważać, trudniej od niego uciec. Anita Całek w swojej monografii biografii naukowej (!) uznaje podział na biografie naukowe i literackie za „naiwny”<sup>22</sup>. Definiując biografię jako „gatunek na pograniczach”, wprowadza własną klasyfikację biografii naukowych (które – niejako na przekór tytułowi książki – określa „miętko” jako „niefikcyjne” lub „dokumentalne”, przeciwstawiając „literackim”)<sup>23</sup>. Koncentrując się na przedstawieniu mo-

<sup>16</sup> M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej...*, s. 17.

<sup>17</sup> G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014, s. 83.

<sup>18</sup> Odnoszę się oczywiście do eseju Clifforda Geertza – C. Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 214–235.

<sup>19</sup> Np. J. Warchala, *Gatunek jako zamysł perswazyjny. Rozważania nie tylko o reklamie*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*. Tom IV, *Gatunek a komunikacja społeczna*, Katowice 2011, s. 79: „Nie dlatego gatunki są nam niepotrzebne, że nie możemy sobie poradzić z ich opisem w sposób wyczerpujący i niesprzeczny, ale dlatego, że posiadamy teraz terminy, które nie są tak obciążone tradycją i nie wymagają systemu klasyfikacji – ani na zasadzie hierarchii, ani na zasadzie kolekcji (sieci) zależności poziomych”.

<sup>20</sup> M. Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*, Toruń 2011, s. 24 (J. Rak, *Introduction – Widenig the Field: Auto/biography Theory and Criticism in Canada*, [w:] *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, red. J. Rak, Waterloo, Ontario, 2005).

<sup>21</sup> A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 37.

<sup>22</sup> Tamże, s. 36 (przypis 50).

<sup>23</sup> Autorka wymienia portret (który przecież może być również gatunkiem literackim lub dziennikarskim, o czym nie wspomina), monografię (o charakterze całościowym) i biografię tematyczną (obejmującą „określony wycinek życia twórcy”; tamże, s. 65). Wybór in-

delu interakcyjnego biografii (uwzględniającego specyfikę nadawcy, odbiorcy, tradycji oraz warsztatu), wymienia następujące role biografą: mozaicysta, detektyw (reporter), muzealnik, naukowiec, turysta, psychoanalityk i demaskator, a także „mówca umarłych”. Oczywiście trudno oczekiwać „czystości” nawet od takiej koncepcji. Badacze i krytycy zauważają przecież istnienie biografii „totalnych”, o których Antonina Jelicz pisała: „to ten typ prac, gdzie pedanteria i sumienność badacza łączą się często z temperamentem polemicznym *dziennikarza* i uzdolnieniami literata”<sup>24</sup>. Na pytanie, czy jest biografką, czy może reporterką, Agata Tuszyńska określiła się następująco: „I jeszcze detektywka, archeolożka, podróżniczka. Pisanie książek tego rodzaju wymaga posiadania najbardziej klasycznych cech reportera według recepty Ryszarda Kapuścińskiego: cierpliwość, pokora, wytrwałość, wytrzymałość, odrobina szczęścia i szaleństwa”<sup>25</sup>.

Wskazana przez Całek narracyjna „figura detektywa (reportera)” naprowadza na problematykę biografii reporterskiej, której istnienie było sygnalizowane w polskim literaturoznawstwie, choć – moim zdaniem – w stopniu niewystarczającym. Najpełniejszym opracowaniem jest książka Renaty Jochymek *W zwierciadle biografii*. Autorka analizuje książki biograficzne reporterek – Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz – wskazując na stosowane przez autorki „zabiegi artystyczno-reporterskie”<sup>26</sup> i „reportażowy charakter” ich książek. Wprowadza też autorską typologię tego rodzaju książek biograficznych (odniosę się do niej w ostatniej części artykułu). Mimo to już w podtytule swojej książki zalicza jednak analizowane teksty do biografii literackich.

Pytanie, jakie zamierzam postawić, brzmi następująco: czy jest sens wyróżniania – obok biografii literackich i naukowych – biografii reporterskich? W świadomości czytelniczej taka nazwa gatunkowa funkcjonuje już od lat. Weszła do obiegu popularnego, służąc za etykietę marketingową. Taki podtytuł nadali książce o Violetcie Villas Iza Michalewicz i Jerzy Danilewicz, tak *Wybór Ireny* kwalifikuje autor, Remigiusz Grzela. W ten sposób etykietowana jest książka Magdaleny Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny*. Nazwa genologiczna funkcjonuje też w obiegu naukowym. Jan Tomkowski słusznie wskazywał, że już u schyłku lat 80. XX wieku biografia stała się gatunkiem mniej popularnym wśród badaczy akademickich, „rosnącą popularnością cieszy się biografia reporterska, której autor posługuje

---

nych teorii naukowych pozwala na wyróżnienie psychobiografii naukowej („rekonstrukcji rozwoju twórcy w biegu życia” – s. 68), studium przypadku i portretu psychologicznego.

<sup>24</sup> A. Jelicz, *Biografia. Powieść biograficzna*, [w:] *Rocznik Literacki 1969*, Warszawa 1971, s. 199.

<sup>25</sup> *Krótkotrwałe spełnienia. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska*, „Wysokie Obcasy” 2012, z dn. 25.12, s. 13.

<sup>26</sup> R. Jochymek, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004, s. 12.

się warsztatem dziennikarskim, programowo wręcz stroniąc od wzorów biografistyki uprawianej przez historyków literatury<sup>27</sup>.

Sprawa nie jest oczywista, bo biografia literacka ma źródła w dziennikarstwie<sup>28</sup>. Hans Renders<sup>29</sup> przyznaje, że dziennikarskie źródła biografistyki były dotąd niedoceniane. Za pierwsze nowoczesne biografie uważa się książkę Samuela Johnsona o poecie Richardzie Savage'u (1744) oraz *The Life of Samuel Johnson* Jamesa Boswella (1791). Obaj byli dziennikarzami (Boswell opisywał m.in. śledztwa i egzekucje), a pracując nad książkami korzystali z „dostępu” do bohatera, wypracowując tym samym nowy model biografii<sup>30</sup> (jak zauważa Richard Altick, wcześniej pisano na ogół – z dystansem – o świętych, monarchach, politykach, emerytowanych kurtyzanach i przestępcach<sup>31</sup>). Nigel Hamilton chwali Boswella za „dziennikarski, plotkarski detal i kolor”<sup>32</sup>. Doug Underwood w książce *Journalism and the Novel* porównuje pracę Boswella do metod, jakimi posługują się współcześni dziennikarze, zwracając uwagę na umiejętności przeprowadzania wywiadu, podawanie cytatów (Boswell nie mógł robić na bieżąco notatek, bo nie było to mile widziane w towarzystwie – odtwarzał podsłuchane w kawiarniach i tawernach konwersacje z pamięci), weryfikowanie faktów, ale i manipulowanie źródłami<sup>33</sup>. Współczesna odmiana „journalistic biography” ma związek z Nowym Dziennikarstwem<sup>34</sup>. Hans Renders wiąże z erą periodyków powstanie „krytycznych” biografii<sup>35</sup>, których rozwój

<sup>27</sup> J. Tomkowski, *Nauka o literaturze w Polsce (1945–1990)*, [w:] *Humanistyka polska w latach 1945–1990*, red. U. Jakubowska, J. Myśliński, Warszawa 2006, s. 181. Tomkowski podaje jako przykład książki Joanny Siedleckiej – o Gombrowiczu (*Jaśnie panicz*), Witkacym (*Mahatma Witkac*), Kosińskim (*Czarny ptasior*) i Herbercie (*Pan od poezji*).

<sup>28</sup> Inni wywodzą historię literackiej biografii od Isaaka Waltona, biografisty m.in. Johna Donne'a (za Edelem i Shelstonem – M. Buchholtz, *Henry James...*, s. 32).

<sup>29</sup> H. Renders, *Roots of Biography. From Journalism to Pulp to Scholarly Based Non-Fiction*, [w:] *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, eds. H. Renders, B. de Haan, Brill, Leden–Boston 2014, s. 24.

<sup>30</sup> *Biography*, [w:] *Encyclopedia of Life Writing...*, s. 110.

<sup>31</sup> Za: C.N. Parke, *Biography: Writing Lives*, New York 1996, s. XVIII.

<sup>32</sup> N. Hamilton, *Biography: A Brief History*, Cambridge, Massachusetts, London 2007, s. 94.

<sup>33</sup> D. Underwood, *Journalism and the Novel. Truth and Fiction, 1700–2000*, New York 2008, s. 32, 58 i 63.

<sup>34</sup> Np. H. Hayes, *The Dark Romance of Dian Fossey*, London 1991. O nowej formie, jaką jest „journalistic biography”, pisze G. Whitlock, wymieniając ją obok fotobiografii, biografii dla młodego czytelnika i „life told through letters” – „życia opowiedzianego w listach” (G. Whitlock, *Postcolonial Life Narratives. Testimonial Transactions*, Oxford 2015).

<sup>35</sup> Ich przeciwieństwem są biografie wspomnieniowe („commemorative” – koncentrujące się na indywiduum, nie reprezentancie określonej grupy społecznej czy człowieku swoich czasów, mające charakter uroczysty, celebrujące, autoryzowane lub na zlecenie, będące „hagiografią” uznanych osób). W przeciwieństwie do nich biografie krytyczne („critical interpretive”) są zazwyczaj nieautoryzowane.

Weinberg podaje przykład Iana Hamiltona, który podjął się przedstawienia życia Salinger'a mimo zdecydowanego sprzeciwu pisarza. Ponieważ musiał dołożyć większych starań przy opracowaniu dokumentacji, zlokalizował listy pisane przez Salinger'a do wydawców,

przyspieszony został przez powstanie tabloidów i zainteresowania ludzkimi historiami („human interest story”). Podkreśla się wpływ dziennikarstwa śledczego na biografistykę; okiem praktyka spojrzął na to zagadnienie Steve Weinberg w książce *Telling the Untold Story. How Investigative Reporters Are Changing the Craft of Biography*<sup>36</sup> („Opowiadając nieopowiedziane. Jak dziennikarze śledczy zmieniają sztukę biografii”).

Niewyróżnianie biografii dziennikarskiej obok naukowej i literackiej jest tym bardziej zaskakujące, że w genologii dziennikarskiej funkcjonuje pojęcie „grupy biografii” – tak w *Encyklopedii wiedzy o prasie* wprowadzany jest szereg: sylwetka, szkic portretowy, biogram [notka biograficzna], nekrolog<sup>37</sup>. Autorzy podręcznika *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język* zaliczają te „typowe małe gatunki, w których autor ma się skupić na przywołaniu najważniejszych szczegółów z życia postaci”<sup>38</sup> do rodzaju informacyjnego<sup>39</sup>. Niestety. Sylwetka może przyjąć formę reportażu (a więc już nie „małego gatunku”). Tak (jako zdolną do adaptacji innych wzorców

---

przyjaciół, sąsiadów i innych pisarzy. Żeby z nich skorzystać, musiał podpisać zobowiązanie, że nie zostaną opublikowane bez zgody Salingera (listy były własnością uniwersytetów Harvard, Princeton i Texas). Mimo ostrzeżeń prawników cytował fragmenty w książce. Jeszcze przed publikacją biografia dotarła do Salinger’a; kategorycznie rozkazał wstrzymanie książki. Hamilton musiał cytaty parafrazować, a konflikt zakończył się na sali sądowej.

<sup>36</sup> S. Weinberg, *Telling the Untold Story. How Investigative Reporters are Changing the Craft of Biography*, Columbia and London 1992. Podawane przykłady to m.in. biografia architekta Nowego Jorku, Roberta Mosesa, pióra Roberta Caro (*The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York* – 1974, Nagroda Pulitzera; napisanie książki zajęło Caro siedem lat, nigdy nie wrócił do dziennikarstwa newsowego) oraz *Empire: The Life, Legend and Madness of Howard Hughes* Donalda L. Barletta i Jamesa B. Steele’a (1979) i np. Kitty Kelley, *His Way: The Unauthorized Biography of Frank Sinatra*.

<sup>37</sup> J. Maślanka, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] tegoż, *Encyklopedia wiedzy o prasie*, s. 91. A propos nekrologu (a raczej wspomnienia) – za „gatunek pokrewny biografii” antycznej uznaje się mowę pogrzebową (i *enkion* – pieśń lub mowę pochwalną) – zob. L. Trzcionkowski, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, [w:] *Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. E. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 15.

<sup>38</sup> K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 49 (przedruk – K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, J. Snopek, W. Furman, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014). W podręczniku nazwy gatunkowe traktowane są synonimicznie (a przynajmniej nie wskazuje się różnicy pomiędzy nimi), choć „główka” to ewidentnie wariant tematyczny wzmianki czy notatki, „sylwetka” czy „portret” wskazuje natomiast na obszerniejszą treściowo i znakowo formę. W książce *Dziennikarstwo i świat mediów* Zbigniew Bauer odróżnia natomiast sylwetkę („będącą sposobem prezentacji osób przez opis ich osobowości, a także wyglądu zewnętrznego, sposobu bycia, upodobań itd.”) od życiorysu, który jest „formą sprawozdania z wydarzeń, które związane są z biografią jednego człowieka”. Bauer dostrzega również, że sylwetka może być wartościująca (Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 156). Takie zdanie ma także Maria Wojtak (M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 120).

<sup>39</sup> K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria...*, s. 34 [tabela – oprac. A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmorzyński].

gatunkowych formę pasożytniczą) postrzega sylwetkę Maria Wojtak<sup>40</sup>, wyróżniając jej dwie odmiany gatunkowe – z dominantą biograficzną (informacyjną) oraz z dominantą publicystyczną. W książce Brendana Hennessy’ego *Dziennikarstwo publicystyczne* wymieniane są trzy odmiany sylwetek: „osobista” („tekst średni lub dłuższy, podobny do typowego artykułu opartego na wywiadzie, ale napisany na podstawie informacji z różnych źródeł”), „poważna, całościowa ocena” oraz „długa sylwetka literacka” – „często wykorzystywana przez «The Guardian», bliższa esejowi, niż gatunkom typowo dziennikarskim”<sup>41</sup>. W prasie publikowane są też sylwetki o walorach popularnonaukowych, powstające metodą kompilacji książek biograficznych. Takie teksty pisała dla „Gazety Wyborczej” również Angelika Kuźniak<sup>42</sup>.

Wskazuję na funkcjonowanie odmian biograficznych w genologii prasowej nie po to, by wpisywać „biografie reporterskie” w szereg gatunków prasowych (choć reportaż biograficzny, który naświetle w ostatniej części tekstu, niewątpliwie można wyróżnić jako tematyczną odmianę reportażu). Nie miałyby to sensu również dlatego, że reportaże biograficzne drukowane są nie tylko w prasie, ale i w formie książkowej, rozbudowane biografie reporterskie natomiast mogłyby zaistnieć na łamach gazet wyłącznie w postaci odcinkowej. Wprowadzając ten kontekst, chcę podkreślić obecność gatunków biograficznych w piśmiennictwie użytkowym, co już zauważono na gruncie genologii lingwistycznej, zamazującej granicę pomiędzy gatunkami artystycznymi a innymi typami wypowiedzi<sup>43</sup>. Chęć poszerzenia definicji „biografii” przyświeca również autorowi hasła w *Metzler Lexicon Literatur*, który – w szerszym znaczeniu – zalicza do tego typu piśmiennictwa również dokumenty życia społecznego, zarówno ustne (spowiedź, wywiad lekarski), jak i pisemne (nekrolog, inskrypcja nagrobna, życiorys)<sup>44</sup>. Rodzimy przykładem integracji gatunków pochodzących z różnych obszarów piśmiennictwa i – szerzej – doświadczeń językowych oraz sfer komunikacji jest słownik *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*<sup>45</sup>, w którym w sieci gatunkowej biografii sytuuje się również biogramy, życiorysy (np. publikowane w Wikipedii) czy profile użytkowników portali społecznościowych.

Obecność w krytyce – nie tylko profesjonalnej, również amatorskiej – pojęcia „biografia reportażowa” jest dowodem czytelniczey świadomości gatunkowej i pojmowania gatunku jako konwencji komunikacyjnej, z czym wiąże się tzw. horyzont oczekiwań czytelnicznych, a także zawierany pomiędzy autorem a odbiorcą pakt.

<sup>40</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 120.

<sup>41</sup> B. Hennessy, *Dziennikarstwo publicystyczne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2009, s. 277.

<sup>42</sup> Np. A. Kuźniak, *Kobieta Hitlera*, „Gazeta Wyborcza” 2012, z dn. 14–15.01, „Magazyn Świąteczny”, s. 34–35.

<sup>43</sup> Zob. np. B. Boniecka, J. Panasiuk, *Przełamywanie paradygmatu gatunkowo-stylistycznego tekstu życiorysu*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno...*, s. 47–73.

<sup>44</sup> *Biographie*, [w:] *Metzler Lexicon Literatur. Begriffe und Definitionen*, red. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moennighoff, Stuttgart–Weimar 2007, s. 90.

<sup>45</sup> *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2013.



Specyfikę roli reportera jako biograf i biograf jako reportera spróbuję pokazać na przykładzie tekstów Angeliki Kuźniak.

### Angelika Kuźniak jako biografistka

Angelika Kuźniak od 2000 roku współpracuje z „Gazetą Wyborczą”. Trzy razy otrzymała nagrodę Grand Press. Za wywiad z Hertą Müller (*Przećwiczyłam śmierć*) została wyróżniona nagrodą im. Barbary Łopieńskiej. Jest autorką trzech książek biograficznych (*Marlene, Papusza, Stryjeńska. Diabli nadali*) i współautorką (z Eweliną Karpacz-Oboładze) *Czarnego Anioła. Opowieści o Ewie Demarczyk*<sup>46</sup>.

Dwie pierwsze książki Kuźniak – poświęcona Marlenie Dietrich<sup>47</sup> i przedstawiająca sylwetkę cygańskiej poetki Bronisławy Wajs<sup>48</sup> – promowane były przez wydawcę jako „opowieści reporterskie”. Ukazały się w serii, którą wydawnictwo Czarne zatytułowało „Reportaż” (dopiero *Stryjeńska* – w serii „Biografie”). Również autorka w posłowniu do debiutanckiej książki wyjaśnia: „Ta książka nie jest biografią. To reporterska opowieść o Marlenie Dietrich”<sup>49</sup>. Czyżby? Owszem, *Marlene* prezentuje zaledwie epizod z życia bohaterki, ale przecież wyróżnia się „biografie całościowe” i „wycinkowe”, prezentujące fragment, wycinek życia bohatera<sup>50</sup>. Skąd się wzięła taka intuicja genologiczna autorki, każąca jej uważać *Marlene* za reportaż, nie biografie? Co różni opowieść o Dietrich od książki *Stryjeńska. Diabli nadali*? Postaram się to pokazać, omawiając proces dokumentacji oraz analizując narrację i kompozycję.

---

<sup>46</sup> A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015. Kuźniak w wywiadach wielokrotnie podkreślała, że nie chce opowiadać o *Czarnym aniele*, bo nie napisała książki sama. W kontekście przywoływanych w tym artykule autorских biografii warto wspomnieć, że opowieść o Demarczyk stanowi przypadek odrębny, bo – w przeciwieństwie do Papuszy i Stryjeńskiej – bohaterka książki żyła w trakcie powstawania tekstu. Biografia jest nieautoryzowana – Demarczyk zniknęła z życia publicznego, nie udziela wywiadów i mimo podjętej przez autorki próby nie udało się z nią skontaktować. Reporterki oparły więc swą opowieść o wspomnieniach współpracujących z piosenkarką osób lub jej przyjaciół, ale ze świadomością, że pamięć bywa zwodnicza. Nie mogąc potwierdzić u źródła wersji wydarzeń, Kuźniak i Karpacz-Oboładze nieustannie konfrontują różne warianty i podkreślają, że w grę może wchodzić domniemanie (ostrożnie piszą, że „krążą opowieści”, podkreślają, że „nie wiedzą na pewno”). Solidne oparcie w źródłach potwierdzone jest rozbudowaną bibliografią, a cytaty opatrzone zostały przypisami, jakby autorki uważały, że w przypadku biografii nieautoryzowanej wyjątkowo skrupulatnie trzeba się z *researchu* tłumaczyć.

<sup>47</sup> A. Kuźniak, *Marlene*, Wołowiec 2009. Wszystkie cytaty w tym artykule pochodzą z drugiego wydania (Wołowiec 2013).

<sup>48</sup> Też *Papusza*, Wołowiec 2013.

<sup>49</sup> Też *Marlene*, s. 158. Podobnie mówiła o *Czarnym aniele*. W jednym z wywiadów na pytanie, czy jest to reportaż, czy biografia, odpowiedziała: „reportaż. Opowieść reporterska”.

<sup>50</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć typologię Całek i biografie tematyczną (obejmującą „określony wycinek życia twórcy” – A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 65).

### **Marlene. Od reportażu prasowego do książki biograficznej**

Pretekstem do powstania *Marlene* było przekazanie po śmierci artystki pozostałych po niej przedmiotów berlińskiemu archiwum przy Fundacji Kinematografii Niemieckiej<sup>51</sup>. Kuźniak odwiedziła archiwum w 2000 roku. Pracownica pokazała jej kartkę z nazwiskami Zbigniewa Cybulskiego, Małgorzaty Semil i Barbary Kotarskiej z PAGARTU – trop rozpoczynający dziennikarskie śledztwo<sup>52</sup>. „Zaczęłam szukać. I tak reportaż rozrósł się do formatu książkowego”<sup>53</sup>.

Pierwszą, skróconą wersję, opublikowała na łamach „Wysokich Obcasów” w 2004 roku (*Mam bardzo cienkie powieki*)<sup>54</sup>. Koncentruje się w nim wyłącznie na powojennym polskim epizodzie Dietrich. Artystka przyleciała do Warszawy dwukrotnie, w 1964 i 1966 roku. Kuźniak (rocznik 1974) z oczywistych powodów nie mogła być na miejscu. W próbie zrekonstruowania tych dwóch krótkich wizyt pomagają jej więc świadkowie – Lucjan Kydryński, który zapowiadał koncert Dietrich, Małgorzata Semil („dzisiaj kierownik literacki Teatru Powszechnego w Warszawie, wtedy tłumaczka Marleny Dietrich i jej kamerdyner”), Wiesława Czaplińska (przyjaciółka Zbigniewa Cybulskiego, którym artystka była żywo zainteresowana). Odnalezienie uczestnika zdarzeń nie zawsze było łatwe. Do korespondującej z Dietrich Barbary Kotarskiej reporterka dotarła przez córkę, którą odnalazła przez Internet. Fotograf, który obrzucił Dietrich jajkami, skontaktował się z autorką dopiero po publikacji reportażu w „Wysokich Obcasach”. Trudności, na które Kuźniak napotykała na etapie *researchu*, są w reportażu skrupulatnie podkreślone, a z niepowodzeń reporterka tłumaczy się przed czytelnikiem.

Oprócz wypowiedzi osób, z którymi Kuźniak rozmawiała, w tekście wykorzystywane są cytaty z gazet, książek i listów (m.in. korespondencja z Cybulskim). Formą podawczą reportaż przypomina sprawozdanie, czemu sprzyja też konsekwentnie stosowana prezentacja sceniczna. Tekst cechują enumeracja, skupienie na szczególe (np. przedmiocie) i sensualność („Jej dłonie są szorstkie i spracowane jak u pomywaczki, zadziera nimi jedwab”), a także upodobanie do anegdoty

<sup>51</sup> W ostatnich latach typ „biografii przez przedmiot” reprezentują również *Krall* Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana (motywowi przeglądania szuflady podporządkowana jest druga część książki) i *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie* Anny Król.

<sup>52</sup> Opowiedziała o tym dla „Dwutygodnika” Agnieszce Drotkiewicz: „W 2000 roku pojechałam do Berlina. Wiedziałam już, że przy [...] muzeum jest miejsce, gdzie znajdują się rzeczy Dietrich. Silke Ronneburg, która tam pracuje, pokazała mi notes Marleny. W nim znalazłyśmy kartkę z kilkoma polskimi nazwiskami: Cybulskiego, ale też Małgorzaty Semil i Barbary Kotarskiej z PAGARTU. To był początek. A do napisania reportażu zachęciła mnie Małgorzata Szejnert” (*Biografie. Chlor i jedwab. Rozmowa z Angeliką Kuźniak*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/569-biografie-chlor-i-jedwab.html> [dostęp: 10.02.2016]).

<sup>53</sup> *Traktat przy obieraniu ziemniaków*, [w:] A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 54.

<sup>54</sup> A. Kuźniak, *Mam bardzo cienkie powieki*, „Wysokie Obcasy” 2004, nr 29, s. 8–15. Zmieniony i poszerzony, reportaż wszedł do *Marlene*, po rozbudowaniu stanowiąc pierwszą część książki. Publikując tekst, Kuźniak wiedziała już, że nie poprzestanie na reportażu („Ten reportaż jest fragmentem książki o Dietrich, nad którą pracuję”).

(fotograf wymachujący pięścią: „Dietrich, ja ci tego nie daruję!!!”, dezynfekowanie łazienek) – a więc cechy charakteryzujące rozbudowane teksty dziennikarskie (od obrazka po reportaż).

Kuźniak jest nie tylko autorką *Mam bardzo cienkie powieki*, również bohaterką. Reporterskie „ja” nie opuszcza tekstu, jakby rekompensując czytelnikowi fakt nieobecności autorki na miejscu zdarzeń. Służy to również podkreśleniu procesu weryfikacji. Choć zdana na pamięć świadków (a to, co opowiedziane, przedstawia jak fakt, w formie relacji), Kuźniak sprawdza. Na przykład, gdy słyszy, że Dietrich zależała na nalepkach, bo dokumentowała w ten sposób podróż: „Kiedy w berlińskiej dzielnicy Spandau w archiwum Marleny Dietrich przechodzę między półkami, widzę dziesiątki kufrów. Otwieram jeden z nich, głęboki na 1,20 m. Nie czuć już zapachu perfum. Widzę nalepki: hotel Lancaster w Paryżu, Hotel du Camp w południowej Francji, hotel Bristol Warszawa, hotel Grand Sopot”<sup>55</sup>.

Książkowa wersja reportażu o Dietrich jest pogłębiona i mniej wrywkowa. Kuźniak dodała wstęp o przedmiotach w archiwum artystki, a pierwszą część (tę, w której zawiera się opublikowany w „Wysokich Obcasach” fragment – już po uzupełnieniach i zmianach) rozpoczyna obrazkiem z wizyty w Fundacji Kinematografii Niemieckiej (punkt wyjścia do reporterskiego „śledztwa”). W części drugiej, już niezwiązanej z Polską, przedstawia kontynuację życia bohaterki, od ostatniego występu w latach 70. poprzez „uwięzienie” w paryskim mieszkaniu aż do śmierci. Zestawienie czasów splendoru (w Polsce była gwiazdą) z „upadkiem” (tak Kuźniak zatytułowała drugą część *Marlene*) było trafną decyzją kompozycyjną, pogłębiającą portret bohaterki. W drugiej części narracja się rwie, dominuje w niej fragment, scenka – podyktowana zapiskami z „terminarza”. Epilog – rekonstrukcja przygotowań i przebiegu pogrzebu – mógłby tworzyć klamrę z otwierającym *Marlene* wyliczeniem pozostałych po artystce przedmiotów. Kuźniak na pogrzebie jednak nie kończy, w 2008 roku odwiedzi jeszcze cmentarz, by wysondować, czy artystka wciąż jest odrzucana przez Niemców.

*Marlene* to biografia niepełna. Selekcjonując materiał, Kuźniak wykonała gest reporterski – zapisać to, co jeszcze niewystarczająco opracowane, nowe (w poświadczeniu autorka nawiązuje do słów Ryszarda Kapuścińskiego: „pisać warto tylko wtedy, jeśli można powiedzieć na ten temat coś nowego”<sup>56</sup>). Opowiadając o Dietrich, wybiera kilka gniazd tematycznych (oprócz wątku polskiego – trudne relacje artystki z Niemcami, stosunek do starości i niedołęstwa, macierzyństwo; historia, pamięć i kobieta jako artystka – to dominujące tematy). Poczucie „wycinkowości” portretu Dietrich musiało Kuźniak doskwierać. Stąd chyba wieńczące *Marlene* kalendarium.

### **Papusza i Stryjeńska – narracja empatyczna**

*Papusza* jest już konsekwentnie opowieścią o życiu od narodzin do śmierci. Kuźniak zdecydowała się na następujący zabieg kompozycyjny – przeplatanie

<sup>55</sup> A. Kuźniak, *Mam bardzo cienkie powieki...*

<sup>56</sup> A. Kuźniak, *Marlene...*, s. 157.

chronologicznej opowieści o życiu poetki narracją o ostatnich latach przed śmiercią, już po stracie męża. Właśnie owdowieniem i osamotnieniem Papuszy rozpoczyna biografię.

Narrator tożsamy jest z autorem<sup>57</sup>, ale – w odróżnieniu od *Marlene* – można w przypadku *Papuszy* mówić o chwycie podwójnej focalizacji narracji<sup>58</sup> – zmiennym dystansie pomiędzy narratorem (w tym wypadku utożsamianym z autorem) a bohaterem. O ile wydarzenia z życia Dietrich przytaczane są z zewnątrz, w relacji świadków lub przeprowadzonej przez autorkę książki rekonstrukcji, o tyle losy Papuszy opowiadane są przede wszystkim jej własnymi słowami. Ten model reporterskiego pisarstwa biograficznego Kuźniak powtórzy w kolejnej książce, o Stryjeńskiej.

W *Papuszy* focalizacja bywa wewnętrzna, „umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor”<sup>59</sup> (narrator „percypuje świat w ramach horyzontu dostępnego bohaterowi”<sup>60</sup>) oraz zerowa (z pewnym zastrzeżeniem), kiedy Kuźniak prezentuje swój autorski punkt widzenia i nadwyżkę wiedzy (choć nie można uznać tej narracji za wszechwiedzącą, bo Papusza nie jest przecież bohaterką literacką, tylko tekstową reprezentacją postaci rzeczywistej. Chodzi o wiedzę o bohaterze wykraczającą poza jego autoanalizę). W analizie *Papuszy* szczególnie przydatny będzie termin „fokalizacja zmysłowa”, wprowadzony przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik i zdefiniowany jako „środek płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji percepcyjnej postaci”<sup>61</sup>. Kuźniak werbalizuje percepcję Papuszy, posługując się jej idiolektem – zarówno w rozbudowanych monologach („– Cyganka zejszła z wozu na drogę i tańczyła. Czemu? Bo jej radość była. Kawalek chleba suchego ugryzła, wody się napiła i była szczęśliwa. Z gołymi rękami jechał człowiek po świecie. Czasem tylko coś pomieniał, parę groszy wziął. Wywróżył. I szedł dalej za tym chlebem żebraczym. Po pięćdziesiąt wozów jeździło u nas. Polskę znam od końca do końca. To wszystko nie można wydrężyć ze serca. Ale kto to zrozumie? Może tylko ci, co lubią przyrodę, świat, stare dawne życie

<sup>57</sup> Należałoby doprecyzować: tożsamy z autorem w momencie pisania książki. Trzeba też wziąć pod uwagę możliwość autokreacji.

<sup>58</sup> Nawiązuję tu do rozpoznań Genette’a (G. Genette, *Narrative Discourse*, trans. J.E. Levin, Oxford 1980, s. 185–210), który wyróżnił focalizację zerową (narracja wszechwiedząca), wewnętrzną (narrator ujawnia to, co może wiedzieć postać) oraz zewnętrzną (narrator dysponuje mniejszą ilością informacji niż ta, którą posiada bohater). W koncepcji Mieke Bal focalizator uznany zostaje za odrębną instancję, niż narrator – M. Bal, *Fokalizacja*, [w:] *też, Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012). Zob. też A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004.

<sup>59</sup> M. Bal, *Fokalizacja...*, s. 148.

<sup>60</sup> M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 54.

<sup>61</sup> Tamże, s. 56.

przepamiętują w sobie<sup>62</sup>), jak i wtrąceniach o charakterze cytatu, wyróżnionych typograficznie za pomocą kursywy (tak wprowadzane są fragmenty zaczerpnięte z zapisków Papuszy). Za słowem bohaterki (i interpretacją jej postaci przez innych, np. Jerzego Ficowskiego) jest jednak autorka. Kuźniak-narratorka dzieli się z czytelnikiem swoimi wątpliwościami („[Główka harfy] Może i nie była złota, ale dlaczego Papuszy nie wierzyć?”<sup>63</sup>, „Raz nawet, jeśli wierzyć temu, co napisała w pamiętniku (zachowało się ponad dwieście stron)”<sup>64</sup>) i refleksjami (o nagraniach: „Prawie zawsze zaczynają się tak samo. Od zdziwienia”<sup>65</sup>; „na nagraniu ten uśmiech słycać wyraźnie”<sup>66</sup>, „Słycać na nagraniu, że Papusza się krzywi.”<sup>67</sup>) lub doprecyzowaniami („Wymachuje nożem, bo jakaś młoda mężatka przeszła pod dyszlem wozu (Cyganie wierzą, że to przynosi nieszczęście)”<sup>68</sup>), które wprowadzane są zazwyczaj jako wtrącenia w nawiasach. Autorce zależało na uniknięciu parafrazy – niechętnie korzystała z wywiadów prasowych, których udzielała dziennikarzom Papusza, bo na etapie redakcji eliminowano np. błędy językowe, wychodząc z założenia, że gazetowy rozmówca powinien komunikować się poprawną polszczyzną. Zbierając informacje o bohaterce, reporterka korzystała przede wszystkim z dokumentów osobistych – pisanych przez Wajs listów i pamiętnika, a także zapisów audialnych i audiowizualnych (wywiadów radiowych, filmów dokumentalnych), „spisanych z każdym błędem i z większością z nich powtórzonych”<sup>69</sup>. Tworząc książkowe monologi, dokonuje ich kontaminacji. Deklaruje: „Jestem wierna opowieściom Papuszy”, choć ma oczywiście świadomość, że one również są interpretacją rzeczywistości, czego dowodzi następujący fragment: „Miejsca. Twarze. Historia jak w błyskach. Zwodzi ją pamięć, szczególnie słaba do dat. To, co mówi, wywołuje nowe pytania. Nie na wszystkie znajduję odpowiedź. Są więc w mojej opowieści o Papuszy zdarzenia prawdopodobne, prawdziwe i wiele znaków zapytania”<sup>70</sup>.

Wątpliwości wzbudzają takie fragmenty, jak opis przygotowywania przez matkę Papuszy wróżebnego rekwizytu: „Matka skończyła już robić wróżebnego diabła. Małą Papuszę oblatuje strach, zasłania oczy, bo on jakby żywym okiem spogląda. W garnku topi się ogarek świecy, kobieta rozciera w palcach zwęglone drewno i miesza je z woskiem. Podaje Papuszy talię podartych kart. Dziewczynka wydiera czerwone serca i robi z nich kulki na oczy czarnego diabła. Trochę niechlujnie”<sup>71</sup>.

---

<sup>62</sup> A. Kuźniak, *Papusza...*

<sup>63</sup> Tamże, s. 26.

<sup>64</sup> Tamże, s. 14.

<sup>65</sup> Tamże, s. 20.

<sup>66</sup> Tamże, s. 27.

<sup>67</sup> Tamże, s. 56.

<sup>68</sup> Tamże, s. 18.

<sup>69</sup> Tamże, s. 190.

<sup>70</sup> Tamże, s. 21.

<sup>71</sup> Tamże, s. 15.

Charakterystyczna dla reportażu szczegółowość i zastosowanie zamazującej dystans pomiędzy czasem wydarzeń a czasem odbioru prezentacji scenicznej prowokuje do zadania pytania: czy Kuźniak napisała tę scenkę na podstawie nagrania lub spisanych wspomnień, przerabiając narrację pierwszoosobową na opowiadanie? Może na to wskazywać kolejny fragment, już cytaty (zaznaczony kursywą). Ale objaśnień odreporterskich w tekście nie ma.

Wydaje się, że chęć opowiadania o Papuszy jej słowami podyktowana została potrzebą uwzględnienia odrębności bohaterki – Innej, Cyganki, poetki i chorej psychicznie. Wyraźnie widać dbałość o uchwycenie odrębności kulturowej, chęć ustrzeżenia się od przedstawienia jej za pomocą dominującego języka i światopoglądu. Opowiadając osobistą historię na tle cygańskiej wspólnoty, reporterka staje się pośrednikiem między kulturami, przewodnikiem po obcym świecie. Posługując się typologią Małgorzaty Czermińskiej, można zakwalifikować ten typ narracji do wariantu „swój o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu)”<sup>72</sup>. Celem, jaki przyświecał Kuźniak, było zachowanie swoistości nie tylko osobistej, również kulturowej percepcji Papuszy (stąd np. zachowanie w pierwszej części książki nie chronologicznego, lecz podporządkowanego cygańskiemu poczuciu czasu porządku wydarzeń), ale też przybliżyć ją czytelnikowi, obudować komentarzem – takiej rekonstrukcji sprzyjały np. konsultacje autorki z cyganologami, którzy mogli reprezentować w książce punkt widzenia ekspertów<sup>73</sup>, ale jednak autorka nie cytuje ich w tekście, podając nazwiska w posłowie.

Przybliżając czytelnikowi sylwetkę Zofii Stryjeńskiej, Kuźniak nie musiała się zmierzyć z dystansem kulturowym. Natrafiła na inny problem – konieczność zderzenia autonarracji malarki z opiniami innych, zwłaszcza rodziny. Nie chcąc oceniać wprost niektórych wyborów życiowych artystki, reporterka konfrontuje dane zaczerpnięte z pamiętnika i notatek bohaterki z pamiętnikiem córki, a przede wszystkim relacjami jej wnuków. Niekiedy ma to na celu wieloaspektowe, bardziej obiektywne przyjrzenie się życiu Stryjeńskiej (poruszające wspomnienia odrzuconej córki), innym razem – wypełnianie białych plam (z dziennika ojca malarki Kuźniak zacytuje takie zdanie: „Stryjeńska nigdy nie wspomni, że jej matka «w największym wzburzeniu – jak pisze Franciszek – w kwietniu 1914 roku wyjechała do Lwowa, aby tam starać się o pracę na poczcie»”<sup>74</sup>). Kuźniak nie traktuje bezkrytycznie zapisów malarki („Zaraz, zaraz... Stryjeńska przesadza. I są na to dowody”<sup>75</sup>).

W *Stryjeńskiej. Diabli nadali* Kuźniak zdecydowała się na wprowadzanie wypowiedzi bohaterki nie na zasadzie rozbudowanych cytatów (niekiedy wręcz monologów), jak w *Papuszy*, lecz podawania ich w cudzysłowie, za pamiętnikiem malarki,

<sup>72</sup> M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 11–27.

<sup>73</sup> Zob. A. Mikołajczyk, *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia...*

<sup>74</sup> A. Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wołowiec 2015, s. 27.

<sup>75</sup> Tamże, s. 133.

które zresztą opracowuje do wydania. Zachowana zostaje specyfika języka bohaterki, metafory, kolokwializmy i liczne porównania [„Wreszcie zwlekła się z łóżka «jak z katafalku» [...]”, „[...] o czwartej rano «błada jak ser» stanęła w drzwiach mieszkania [...]”<sup>76</sup>]. Gdyby nie zostały opatrzone cudzysłowem, można by uznać za mowę pozornie zależną, która zresztą miejscami też jest stosowana („Jak na złość tym razem ją przyjęli”<sup>77</sup>, „Niech tylko Czaja przyśle forszę, Zocha rzuci wszystko i pojedzie do Krakowa”<sup>78</sup>). Przyjęty przez autorkę ton gawędziarski („W końcu się stało. Gdy pewnej niedzieli Karol przyszedł z Madzią na wizytę, Zocha padła przed nim na kolana i zaczęła błagać, żeby jej nie porzucił. Trzeba jednak przyznać – wobec wydarzeń, które wkrótce miały nastąpić, to naprawdę nic”<sup>79</sup>, „Nie. Nie ma o czym gadać. Nigdzie nie pojedzie. Postanowiła”<sup>80</sup>, „Wracając do Zochy i Karola. Nie jest dobrze”<sup>81</sup>) wydaje się również mieć na celu zniesienie dystansu i emocjonalne przybliżenie do bohaterki.

Podobnie, jak w przypadku *Papuszy*, za bohaterką stoi odautorskie „ja” reporterskie. Zdania w pierwszej osobie – „Fotografuję wszystko. To ponad cztery tysiące stron. O Annie Lubańskiej znajduję zaledwie kilkadziesiąt zdań i jej listy”<sup>82</sup>; „Leżą przede mną kartki z pamiętnika Franciszka”<sup>83</sup>, „Tę fotografię dostałam od wnuczki [...]”<sup>84</sup> – podkreślają trudności w przeprowadzaniu *researchu*. Pierwszoosobowa narracja pojawia się również we fragmencie dotyczącym spotkania i rozmów z wnukami Stryjeńskiej. W nielicznych fragmentach zamiast „ja” pojawia się „my” (np. o matce: „Wiemy o niej tyle, ile zapisał Franciszek”<sup>85</sup>). W innych autorskie wątpliwości wyrażone są „bezosobowo” – „Nie ma żadnej fotografii Anny z wczesnej młodości, więc trudno powiedzieć, jak wtedy wyglądała”<sup>86</sup>, „Mogli się wówczas spotkać”<sup>87</sup>, „Trudno ustalić, kiedy przysłała ta wiadomość. Nie ma koperty, ani nagłówka z datą”<sup>88</sup>.

W odniesieniu do *Papuszy* i *Stryjeńskiej* można mówić o narratorze empatycznym<sup>89</sup>, zmierzającym do wczucia się w bohatera, wejścia w jego skórę (by nawiązać do

<sup>76</sup> Tamże, s. 64 i 65.

<sup>77</sup> Tamże, s. 36.

<sup>78</sup> Tamże, s. 167.

<sup>79</sup> Tamże, s. 67.

<sup>80</sup> Tamże, s. 92.

<sup>81</sup> Tamże, s. 105.

<sup>82</sup> Tamże, s. 23.

<sup>83</sup> Tamże, s. 25.

<sup>84</sup> Tamże, s. 38.

<sup>85</sup> Tamże, s. 20.

<sup>86</sup> Tamże, s. 23.

<sup>87</sup> Tamże, s. 45.

<sup>88</sup> Tamże, s. 90.

<sup>89</sup> Pojęcie zaproponowane przez Magdalenę Horodecką w odniesieniu do pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego (M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapu-*

cytowanego artykułu Rembowskiej-Płuciennik o fokalizacji zmysłowej). W *Marlene* reportażystka była drugoplanową bohaterką, w *Papuszy* i *Stryjeńskiej* pozostaje ukrytym przed widzem dyrygentem czy reżyserką wprowadzającą na scenę solistkę – jak to metaforycznie ujęła Czermińska. *Papusza* i *Stryjeńska* to auto/biografie – w znaczeniu takiego konstruowania narracji o postaci, w której dominuje perspektywa bohatera (jakby on sam o sobie opowiadał)<sup>90</sup>.

Ani *Papusza*, ani *Stryjeńska* nie ciążyą ku formie powieściowej (nie są – stosując terminologię Jasińskiej – „biografiami upowieściowionymi”), posługując się różnieniem Michała Głowińskiego, należałoby w przypadku tych dzieł mówić o beletryzacji („Beletryzacja to literackość fragmentaryczna i przygodna, upowieściowienie zaś to literackość jako podstawowa zasada wypowiedzi”<sup>91</sup>). Warto jednak zaznaczyć, że bardziej literacka jest kompozycja *Papuszy*. W *Stryjeńskiej* Kuźniak zdecydowała się na chronologiczny układ zdarzeń (nieliczne antycypacje wtrącane w nawiasach) i operowanie scenami jako zasadę kompozycyjną (np. miejsca – książkę rozpoczyna scena na rynku, później czytelnik przenosi się do sklepu prowadzonego przez ojca malarki), nie ulegając pokusie budowania spójnej fabuły; w porządkowaniu zdarzeń pomagają odbiorcy daty. W *Papuszy* natomiast pisarka konsekwentnie przeplata dwie opowieści – o Bronisławie Wajs starej, osamotnionej po śmierci męża (pierwsze zdanie: „ – Zdjęłam z głowy czarne, bo to już rok, jak umarł”<sup>92</sup>) oraz chronologicznie ułożonego „sprawozdania” z życia, które otwiera się przed Papuszą młodą. Retrospektywność – jakby Papusza przypominała sobie swoje życie – odsłania zamysł pisarski Kuźniak: opowiadanie z perspektywy bohaterki, ale też pokazuje dwa sposoby zbliżania się reportażystki do Bronisławy Wajs

---

ścińskiego, Gdańsk 2010). Analizując działalność reporterską autora *Imperium*, zainspirowana bachtinowską teorią polifoniczności, Horodecka nazywa jego metodę „pracą nad głosami”, wskazując, że jej wykładnikami są m.in. właśnie narracja empatyczna (objaśniana jako „wnikająca w punkt widzenia postaci” – s. 17) i stosowanie mowy pozornie zależnej.

<sup>90</sup> Mirosława Buchholtz również używa tego wskazującego na sztuczność podziału na biografie i autobiografie określenia w tym właśnie znaczeniu, np. pisząc o Boswellu: „osiągnął taki stopień zażyłości z opisywaną postacią, że jego dzieło staje się niemal autobiografią John-sona” – M. Buchholtz, *Henry James...*, s. 32.

Na marginesie warto zauważyć, że „auto/biografia” – pojęcie podkreślające nierozdzielność form auto- i biograficznych – może być różnie rozumiana. Inny wariant reprezentuje książka Anny Król *Rzeczy. Jarosław Iwaszkiewicz intymnie*. Nie jest to biografia reporterska, autorka od początku podkreśla fikcjonalność opowieści o Iwaszkiewiczzu (już w słowie wstępnym: „Wszystkie przytaczane historie są prawdziwe lub prawdopodobne [...] Szczegóły, zachowanie bohaterów i dialogi są już moją fantazją” – A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015, s. 8). Poznając pisarza przez tytułowe przedmioty, Król opowiada nie tylko o wybranych epizodach z życia bohatera, również o osobistym stosunku do niego i własnych przygodach związanych z przygotowaniem książki. Można wręcz uznać, że Król jest również ważną bohaterką *Rzeczy*, co Iwaszkiewicz.

<sup>91</sup> M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 129. Badacz odnosi pojęcia „beletryzacja” i „upowieściowienie” nie do wprowadzenia fikcji w obręb dokumentu, lecz do kompozycji.

<sup>92</sup> A. Kuźniak, *Papusza...*, s. 9.



– rekonstrukcja dokonywana jest na podstawie nagrań (z czasów, gdy Papusza mieszkała w Gorzowie Wielkopolskim), oraz na podstawie dokumentów (m.in. pamiętnika, listów, notatek) i informacji biograficznych wspartych podłożeniem tła (np. historycznego)<sup>93</sup>.

### Reporterska opowieść czy reportaż biograficzny?

W czym wyraża się „reportażowość” książek biograficznych Kuźniak? Co oznacza „reporterskość” biografii? Konieczne jest odwołanie się do definicji reportażu.

Sprawa nie jest prosta, bo – podobnie, jak powieść – reportaż jest gatunkiem historycznie zmiennym i o zamazanych granicach. Inną recepcję, zadania i wyznaczniki formalne miał w dwudziestoleciu międzywojennym<sup>94</sup>, inne w okresie tzw. „małego realizmu”, inne ma w XXI wieku, w obliczu rozwoju mediów elektronicznych<sup>95</sup>. Co więcej, na co słusznie zwraca uwagę Maria Wojtak, reportaż jest różnie definiowany przez prasoznawców (jako rozbudowana relacja o faktach, „sprawozdanie z wydarzeń, których bezpośrednim uczestnikiem był autor”<sup>96</sup>) i literaturoznawców (dla których „jest jedną z odmian literatury faktu i funkcjonuje jako gatunek synkretyczny”<sup>97</sup>). Badacze zgodnie widzą w reportażu gatunek pograniczny, usytuowany pomiędzy beletrystką i dziennikarstwem, wielostylowy („zawierający elementy

<sup>93</sup> Rekonstrukcja – obok dokumentacji i weryfikacji – jest elementem *researchu*. Budowanie obrazków to jeden z chwytów reportażowych, w których dominuje szczegół. Kuźniak opowiada o swojej metodzie tak: „Na przykład w «Papuszy» jest scena, w której mąż Cyganki, Dyśko, siedzi na zwalonym pniu sosny i robi struny do harfy z baranich jelit. O tym, jak to robi, Papusza nie pisze ani nie mówi. Znalazłam więc muzyków, którzy znali tę technikę. Skonsultowałam się też z innymi Cyganami. Z kolei początek «Stryjeńskiej» to Kraków, rok 1907. I znów pytania: gdzie kupowano książki z horoskopami? Jakie rękawiczki były modne? Do kiedy po ulicach miasta chodzili halabardnicy? Kiedy przestano używać bibularzy? Bo wydało mi się dziwne, że ojciec Zosi (wtedy jeszcze Lubańskiej) ciągle zasypuje świeży atrament piaskiem z piaseczniczki. Sprawdziłam, bibularze pojawiły się wcześniej. Bez znaczenia? Przeciwnie, dzięki temu widać, jak bardzo Lubański był przywiązany do tradycji”; *Z bohaterem muszę mieć chemię. Z Angeliką Kuźniak rozmawia Justyna Czechowska*, <http://kulturaliberalna.pl/2016/01/26/z-bohaterem-musze-miec-chemie-angelika-kuzniak/> [dostęp: 14.02.2016].

<sup>94</sup> O negocjowaniu definicji i wyznaczników reportażu w dwudziestoleciu międzywojennym wyczerpująco pisze Urszula Glensk (*Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014), pokazując, jak toczone na łamach pism debaty przyczyniły się do utrwalenia w genologii nazwy gatunkowej „reportaż literacki”.

<sup>95</sup> W *Biblii dziennikarstwa* Wojciech Tochman i Mariusz Szczygieł sugerują, że rozwój mediów elektronicznych zmienił reportaż – nie jest już prostą relacją, lecz „zostaje pogłębioną osobistą emocją i refleksją autora” (M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 295).

<sup>96</sup> K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991, s. 8.

<sup>97</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe...*, s. 268.

stylu potocznego, artystycznego, publicystyczno-dziennikarskiego i naukowego<sup>98</sup>, ale też będący kompilacją – wypowiedzi, dokumentów etc.). Co więcej, jak to ujmuje Maria Wojtak, „Utrwalony w dziejach gatunku styl reportażowy przekracza gatunkowe granice i zaczyna funkcjonować jako forma stylistycznego stereotypu w innych gatunkach. Styl reportażu zaś, traktowany jako komponent wzorca gatunkowego, nabiera nowych cech, poszerzając zakres swej hybrydalności”<sup>99</sup>.

Nie ma jednoznacznych wyznaczników gatunkowych reportażu – formalno-kompozycyjnych, semantycznych, stylistycznych czy światopoglądowych<sup>100</sup>, włącznie określona sytuacja komunikacyjna.

Autor funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako reporter (w przypadku publikacji książkowej jego profesja może być przedstawiana w biografii). Przynależność zawodowa – a także sam fakt opatrzenia tekstu metatekstową wskazówką genologiczną „reportaż”, czy opublikowania go w prasie – sprawia, że wyrażane przez reportera sądy stają się weryfikowalne (mogą być oceniane jako prawdziwe lub fikcyjne, nie są quasi-sądami – „mają charakter obiektywny, asertoryczny [przynajmniej dają przeświadczenie, że dane poznawcze zawarte w tekście są prawdziwe i ogólnie, i jednostkowo]”<sup>101</sup>; narrator-reporter „mówi szczerze lub wbrew swoim przeświadczeniom, mówi prawdę lub się myli – zawsze jednak manifestuje i pokazuje treści swej wypowiedzi jako swe przekonania”<sup>102</sup>). Autor zawiera z czytelnikiem pakt faktograficzny<sup>103</sup>.

Wyznacznikiem reportażu, co do którego zgodni są wszyscy – i teoretycy, i badacze – jest uczestnictwo autora w opisywanych zdarzeniach. „Zaznaczenie aktywnej roli reportera – obserwatora opisywanych zdarzeń wyróżnia [reportaż] spośród innych gatunków sztuki dokumentalnej i literatury faktu”<sup>104</sup> – pisał Jacek Maziarski.

<sup>98</sup> Tamże, s. 274. Też D. Ostaszewska, *Reportaż – współistnienie kodów: werbalnego i ikoniznego (na materiale tekstów w „National Geographic Polska”)*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV, s. 286 i nast.

<sup>99</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe...*, s. 303.

<sup>100</sup> Wymieniam za B. Witosz, *O granicach i ich przekraczaniu – w tradycji i we współczesnej refleksji genologicznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 78.

<sup>101</sup> K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria...*, s. 19.

<sup>102</sup> H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, red. S. Balbus, t. IV, Kraków 1996, s. 96–97.

<sup>103</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, s. 146 i nast. Pojęcie utworzone na wzór „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a. Zdaniem Bauera, by pakt zachował ważność, nadawca powinien być wierny faktom, pisać szczegółowo i zwięźle (co rozumie jako wysuwanie komunikatu na pierwszy plan i powstrzymanie się od niefunkcjonalnych „ozdobników” – zarówno językowych, jak i kompozycyjnych). Odbiorca natomiast powinien postrzegać nadawcę jako odpowiedzialnego za wyrażone w tekście treści (w przeciwieństwie do sytuacji komunikacyjnej zachodzącej w odbiorze beletrystyki). Urszula Glensk – niepotrzebnie, moim zdaniem – wyodrębnia „pakt reportażowy” (U. Glensk, *Historia słabych...*, s. 69–71).

<sup>104</sup> J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, s. 214.

„Zakres aktywności” reportera jest stopniowalny. Krzysztof Kąkolewski<sup>105</sup> wyróżniał: nieobecność (proces dokumentacji opiera się na przeglądzie dokumentów lub poszukiwaniu świadków); obecność przy zdarzeniu (w które reporter się nie angażuje); obserwację uczestniczącą, a nawet wywoływanie zdarzeń (taka sytuacja zachodzi, gdy reporter wpływa na losy bohaterów i prowokuje sytuacje, które później opíše – te dwa typy są właściwe dla reportażu uczestniczącego i wcieleniowego). W reportażu biograficznym uczestnictwo we wszystkich opisywanych zdarzeniach – nawet, jeśli jest to tekst o żyjącym człowieku – raczej nie wchodzi w grę (trudno oczekiwać, by reporter towarzyszył bohaterowi w życiu), można tu mówić głównie o pracy z dokumentami i spisywaniu relacji świadków. Tak właśnie nad *Marlene, Papuszą* i *Stryjeńską* pracowała Kuźniak.

„Reporterską metodę” biografisty często sprowadza się do sposobu zbierania materiałów. Jak pisze Renata Jochymek, biografiści-reporterzy „Porzucają [...] archiwa i biblioteczne zaciszę po to, by spotkać się z ludźmi, którzy znali – często tylko pośrednio – fascynującego [ich] człowieka i przeprowadzają z nim wiele wywiadów”<sup>106</sup>. Nie sam *research* jest jednak istotny, lecz jego tematyzowanie<sup>107</sup>. Ma to na celu podkreślenie autentyzmu, a także wprowadzenie łączności pomiędzy przeszłością a współczesnością. Jak pisze Maziarski, „Reportaże przedstawiające wydarzenia odległe w czasie zawierają na ogół, choćby tylko skrótowo zaznaczoną, aktualną sytuację sprawozdawczą potrzebną do nawiązania kontaktu reportera z materiałem źródłowym lub z postacią [...]”<sup>108</sup>.

Rola reportera-detektywa (jak to ujęła Anita Całek) sprowadza się również do poszukiwania nowości. W otwierającym *Marlene* słowie „Od Autorki” Kuźniak pisze: „Ryszard Kapuściński mówił, że pisać warto tylko wtedy, jeśli można powiedzieć na ten temat coś nowego. Co jednak nowego można powiedzieć o Marlenie Dietrich, o której napisano kilkadziesiąt książek? Kluczem okazała się pożółkła kartka [...]. Dla reportera to wystarczająca zachęta do pracy, powód, żeby zacząć pytać”<sup>109</sup>.

Zgodnie z etymologią, reportaż jest „doniesieniem”, przedstawieniem czytelnikowi zdarzeń, w których nie mógł brać udziału – a chce w nich uczestniczyć, choćby w akcie lektury. Z takiej komunikacyjnej potrzeby wyniknęło charakterystyczne dla reportażu „skracanie czasowej perspektywy sprawozdania, tj. dystansu między opisywanymi wydarzeniami i momentem narracji”<sup>110</sup>. Wrażenie uczestnictwa wzmacna

<sup>105</sup> K. Kąkolewski, *Estetyka reportażu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1966, nr 1. Również: tenże, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 933.

<sup>106</sup> R. Jochymek, *W zwierciadle biografii...*, s. 7.

<sup>107</sup> Jacek Maziarski zaproponował wyróżnienie dwóch płaszczyzn reportażu – sytuacji narracyjnej (reporter jako narrator tożsamy z autorem) i sprawozdawczej (reporter jako bohater – pytający, uczestniczący w rozmowie czy zdarzeniach) – zob. J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 193 i nast.

<sup>108</sup> J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 934.

<sup>109</sup> A. Kuźniak, *Marlene...*, s. 157.

<sup>110</sup> J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, s. 214.

skupienie na szczególe. Jak piszą Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman: „buduje [on] tekst, jest jego podstawową tkanką. [...] Ogólnik to morderca reportażu”<sup>111</sup>. Kuźniak, która warsztatu uczyła się u Małgorzaty Szejnert i Włodzimierza Nowaka z „Dużego Formatu” często opowiada, jak pisała z Nowakiem swój pierwszy reportaż *Noc w Wildenhagen*. „Przez uchylone drzwi widzimy dziewczynę. Leży w łóżku z pianą na ustach, w podartej sukience, możemy się domyśleć, że została wielokrotnie zgwałcona. Na progu jej pokoju leży kapelusik. Opisałam to Włódkowi, a on zadał jedno pytanie: «Jaki kolor ma kapelusik?». To jedno pytanie nauczyło mnie uważności na szczegóły”<sup>112</sup>.

Empatyczna narracja, widoczna zwłaszcza w *Papuszy i Stryjeńskiej* również wydaje się związana z angażowaniem czytelnika. Dzięki zmiennej focalizacji i przedstawianiu perspektywy bohatera biografii odbiorca ma możliwość zbliżenia się do postaci – proponuje się mu empatyczny model lektury.

### Reportaż biograficzny a reporterska opowieść biograficzna

Renata Jochymek podjęła próbę uzupełnienia typologii piśmiennictwa biograficznego o jej wariant reporterski (choć, jak wspomniałam, zaproponowane przez siebie nazwy genologiczne traktuje jako warianty biografii literackiej). Badaczka wymienia: biografię reportażową („portret wielowymiarowy i fragmentaryczny jednocześnie, a nie chronologiczny żywot danego pisarza, ujęty w konwencję typowej opowieści biograficznej”), podróż biograficzną („połączenie romantycznego gatunku podróży z reportażem podróżniczym”), opowieść biograficzno-eseistyczną („jej narrator-autor znacznie chętniej i obszerniej, niż to czynił narrator-reporter, snuje refleksje o świecie, przemijaniu, a nawet filozofii”) i opowieść reportażowo-biograficzną (wykorzystującą konwencję opowieści biograficznej, ale w sposobie prezentacji biograficznego materiału „wyraźnie reporterską”). Nazwa „opowieść biograficzna” zapożyczona została z typologii Marii Jasińskiej, która nazwała tak najbardziej faktograficzną i najmniej zbeletryzowaną odmianę biografii literackiej.

Zaskakuje brak w tej typologii reportażu biograficznego<sup>113</sup>. Inną intuicję miała Joanna Drozd, która o książkach Barbary Wachowicz: *Malwy na lewadach*, *Marie jego życia* i *Czas nasturcji* (analizowanych również przez Jochymek) pisze, że „mają

<sup>111</sup> M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść...*, s. 302.

<sup>112</sup> *Jaki kolor ma kapelusik? Rozmowa z Angeliką Kuźniak*, [w:] *Rozmowy na granicy. Z Brygidą Helbig, Angeliką Kuźniak, Ingą Iwasiów, Ignacym Karpowiczem, Ziemowitem Szczerkim rozmawiają Ksymena Filipowicz-Tokarska i Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz*, [http://www.cp.edu.pl/pl/public\\_relations/startsite\\_news/spalte\\_2/news/publikacja/Rozmowy-na\\_o-granicy.pdf](http://www.cp.edu.pl/pl/public_relations/startsite_news/spalte_2/news/publikacja/Rozmowy-na_o-granicy.pdf) [dostęp: 10.02.2015].

<sup>113</sup> Jochymek wspomina o nim w kontekście biografii reportażowej, w zaskakujący sposób je odróżniając („od reportażu biograficznego czy reportażu portretu [...] ten rodzaj biografistyki odróżnia obecność narratora-autora, który jest jedną z doskonale orientujących się w problematyce i nierzadko ujawniającą swoje zdanie postaci występujących w książce”).

cechy opowieści biograficznych [...], natomiast ze względu na sposób zbierania informacji, odtwarzania biografii bohaterów narodowych i strategię pisarską utwory te można zaliczyć do reportaży<sup>114</sup>.

Uznając zasługi Jochymek dla badań nad piśmiennictwem biograficznym, proponuję korektę jej autorskiej typologii. W „biografii reporterskiej” widziałabym raczej nazwę rodziny gatunków (i dyskursów związanych ze stylami funkcjonalnymi, a więc określoną sytuacją nadawczo-odbiorczą i wynikającym z niej paktem), obok „biografii literackiej” czy „naukowej”<sup>115</sup>. Za główne odmiany uznałabym reportaż biograficzny (i jego wariant – biograficzny reportaż podróżniczy) oraz reporterską opowieść biograficzną<sup>116</sup>. Przykładem reportażu biograficznego jest *Mam bardzo cienkie powieki* Kuźniak. Punktem wyjścia było reporterskie odkrycie (kartka z nazwiskami odnaleziona w berlińskim archiwum), i to jemu podporządkowany jest tekst – z wyraźnie dominującym wątkiem (dwie wizyty Dietrich w Polsce) i opisanym procesem gromadzenia danych oraz znajdowania świadków. Formą przejściową pomiędzy reportażem biograficznym a reporterską opowieścią biograficzną jest *Marlene*. Chcąc rozbudować publikację książkową, autorka uzupełniła tekst o wątek starości Dietrich, ale i tu na pierwszy plan wybija się zadanie reporterskie – próby odpowiedzenia na pytanie, czy Niemcy wciąż mają problem z wyraźnym protestem artystki wobec hitleryzmu („Nigdy jej nie lubiłam. [...] Przecież nas zdradziła” – powie reporterce na cmentarzu, na którym pochowano Dietrich, osiemdziesięcioletnia Niemka<sup>117</sup>).

W *Papuszy* portret bohaterki jest bogatszy i wieloaspektowy. Kuźniak nie koncentruje się na odkryciu poetki przez Ficowskiego i odrzuceniu jej przez cygańską wspólnotę. Wprowadza tło kulturowe (pisze „o Cyganach, cygańskich obyczajach i cygańskim świecie”<sup>118</sup>; to konieczne dla próby zrozumienia Wajs jako człowieka) oraz historyczne (m.in. eksterminacja Cyganów w III Rzeszy, ich przymusowa asymilacja w Polsce Ludowej), sporo miejsca poświęca chorobie psychicznej poetki. O ile w *Marlene* (zwłaszcza w pierwszej części) opis *researchu* i wypowiedzi świadków miejscami dominują nad scenką, o tyle w *Papuszy* Kuźniak nie eksponuje ich tak wyraźnie, bardziej fabularyzuje. Z tego powodu

<sup>114</sup> J. Drozd, *Bohaterowie Barbary Wachowicz schodzą z piedestału. Między reportażem a biografią*, [w:] *Biografia w literaturze i sztuce*, red. E. Skrzyniarz, E. Krzewska, E. Kuryluk, Lublin 2014, s. 99.

<sup>115</sup> Różni je dominanta pod względem funkcji – posługując się koniecznym uproszczeniem, można mówić o dominancie estetycznej (w przypadku biografii literackiej), informacyjnej i dydaktycznej (w biografii naukowej) oraz informacyjnej, dydaktycznej i ludycznej – w sensie atrakcyjności tematu, nasycenia anegdotą czy „sensacyjności” (w biografii reporterskiej, w której literackość nie jest głównym celem).

<sup>116</sup> Jego definicja odpowiadałaby „biografii reportażowej” i „opowieści reportażowo-biograficznej” w typologii Jochymek. „Reporterskość” jest cechą obu odmian, a prezentacja życia bohatera oczywiście nie musi mieć układu chronologicznego.

<sup>117</sup> A. Kuźniak, *Marlene...*, s. 137.

<sup>118</sup> Tejże, *Papusza...*, s. 190.

zaliczyłabym *Papuszę* do reporterskich opowieści biograficznych. Podobnie, jak *Stryjeńską*, której kompozycja opiera się na ciągu scen. Obrazek zdecydowanie dominuje, a utożsamiony z autorem narrator-reporter ukrywa się za rekonstrukcją zdarzeń, choć nie brak w książce reporterskich fragmentów (np. opis spotkania z wnukami Stryjeńskiej).

## **Biography of the journalist in communication aspect on the example of books by Angelika Kuźniak**

### **Abstract**

This paper attempts to legitimize and distinguish the journalistic variant of biographical writing from other functional forms, including scholarly and literary biography. The presence of the term „journalistic biography” in the professional and amateur criticism is a manifestation of the readers’ awareness of genre theory and understanding a genre as a communicational convention. This kind of perception is closely related to the phenomenon called „horizons of expectations” and the particular pact made between the author and the reader. Focusing on Angelika Kuźniak’s works, the paper shows the specific role of a reporter being the biographer and a biographer being the reporter. The analysis of Kuźniak’s biographical books (*Marlene*, *Papusza* and *Stryjeńska*) and reportage (*Mam bardzo cienkie powieki*) helps to recognize the differences between the biographical reportage and the journalistic biographical story. Following this distinction, the paper suggests that the term „journalistic biography” should be considered as a name of the group of genres and discourses related to the functional styles or, in other words, a specific transmitter–receiver situation.

**Key words:** journalism and biography, biographical reportage, contemporary Polish biography, journalism and literature, Angelika Kuźniak

### **Izabella Adamczewska**

doktor, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *„Krajobraz po Masłowskiej”. Ewolucja powieści środowiskowej w najnowszej polskiej literaturze* (Łódź 2011). Publikowała m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Tekstach Drugich” i „Czytaniu Literatury”. Interesuje się socjologią literatury i związkami literatury pięknej z dziennikarstwem.