

RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3506-1669>

Archiwistyczny reportaż kryminalny. Retrokryminalna paraliteratura

Archival Criminal Reportages.
Retro-Criminal Para-Literature

ZACZYNAJĄC OD RETROKRYMINAŁU

Zanim pozwolę sobie na opisanie nowych wcieleń reportażu kryminalnego, wyjaśnię jego zakorzenienia i uwikłania w najnowsze dzieje literatury popularnej. W związku z rozkwitem różnych odmian powieści kryminalnej interesującym zjawiskiem wydaje się kariera tzw. retrokryminałów. Konwencje tego gatunku są złożone i nawiązują m.in. do klasycznej międzywojennej powieści kryminalnej czy tzw. powieści milicyjnej z czasów PRL-u. Z jednej strony sięganie po tradycję łączy się tutaj bezpośrednio z kulturowymi retromodami. Z drugiej jednak strony istotnym czynnikiem wpływającym na rozwój retrokryminałów jest sentymentalna lokacja akcji tych powieści. Zakłócenia ponowoczesnej tożsamości, także lokacyjnej, powodują, że czytelnicy poszukują popularnych książek o tematyce zakorzenienia. Wrocław jako nostalgiczna mapa Marka Krajewskiego, Lublin – Marcina Wrońskiego czy Poznań – Ryszarda Ćwirleja to nieobojętne retrotopie (Bauman, 2018:18–19), które eksplorują w czytelnikach niebagatelną potrzebę poszukiwania „swojego”, rekonstruowania lokacyjnej bądź dyslokującej tożsamości.

Retrotopia jest negacją utopijnej negacji tradycji, ale nie postępowego potencjału utopijnej wyobraźni. Regeneracja przeszłego świata wartości zawiera w sobie zarazem obietnicę emancypacji i konserwatywną gwarancję bezpieczeństwa

podmiotu¹. A, jak to zobaczymy, ponowoczesna nostalgia za przeszłym jest właśnie tęsknotą za bezpieczną stabilizacją i autentyzmem istnienia. Powieści retrokryminalne stanowią odpowiedź na melancholijne skłonności zdeorientowanych tożsamościowo odbiorców. Czytelnicy ci traktują kulturę popularną jako poręczną formę eskapizmu, ale jednocześnie pozostają otwarci na zabiegi mityzacyjne literatury ofiarującej im symboliczne erzace kulturowej więzi z niepewnym w ich samookreśleniu miejscem zamieszkania. Melancholia ma tutaj fundamentalne znaczenie: rekompensuje retrospektywnie poczucie współczesnej wewnętrznej niekompletności, oferuje zatem zastępcze *axis mundi*, próbujące symbolicznie wypełnić to puste miejsce. Powieści opowiadają miłośnikom literatury kryminalnej o świetności starych – obecnie umuzealnionych – dzielnic i ich dawnej potocznej żywotności. Spotkania autorskie w autentycznych dekoracjach świata przedstawionego tych powieści są jednym z elementów regenerujących zachwiane poczucie wspólnoty małych ojczyzn, zamieszkałych w wielu przypadkach nie przez potomków poznania czy wrocławian, ale przez nomadycznych ponowoczesnych przybyłych do swych wybranych, nie zaś dziedziczonych lokacji. Kryminalne historie dzieją się bowiem tam, gdzie obecnie działają muzea, kawiarnie i przechadzają się turyści. Odtwarzanie obyczajowego klimatu międzywojnia Wrocławia bądź Lublina ukonkretnia hiperrzeczywisty i właściwie niemal atopijny status starych miast w obrębie ponowoczesnych aglomeracji. Stąd też bardzo zróżnicowana jest poznawcza wartość owych historycznych rekonstrukcji. Skrupulatność miesza się tutaj z przygodnością rekonstrukcyjnego sztafażu. O wiele większe znaczenie od wierności archiwistycznej i szacunku dla historycznej prawdy ma w literaturze kryminalnej funkcja idealizacyjna tych narracji.

Docieram we wstępnym wyjaśnieniu do ważnej – jak się okaże również dla reportażu – konstatacji. Powieść kryminalna opowiada o zachwianiu porządku świata. O traumatycznych wydarzeniach burzących spokój społeczności, w obrębie której dokonuje się zbrodnia. W związku z tym wydaje się stać na antypodach utopijnych pragnień charakterystycznych dla nowożytnych społeczeństw kultury Zachodu. To jednak tylko pozór. Rzadko kiedy kryminały traktują o zbrodni, której nierozwiązana zagadka prowadzi do dalszej destabilizacji, utrwalenia chaotycznego stanu i eskalacji przemocy. Detektyw, inspektor, komisarz czy policjant – emblematyczne figury ładu społecznego – nie są „urzędnikami przypadku” i nie bez powodu reprezentują aparaty państwowej represji, stoją wszak na straży porządku publicznego (Althusser, 1983). Kryminał byłby więc w pewnej mierze opisem stanu wyjątkowego miejskiej wspólnoty, w której, owszem, chwilowo panuje szekspirowski *time out of joint*,

¹ Np. Wrocław jako lokacja odzyskana. Polacy wrócili tu po 1945 roku, ale uświadamiają sobie, że w domach, w których obecnie mieszkają, żyły pokolenia niemieckich mieszczan.

ale obserwujemy czas nieładu właśnie po to, by utrwaliło się nasze przekonanie o koniecznej naprawie okaleczonego stanu świata. Gatunek ten można by uznać za subtelną formę społecznej utopii, która, mówiąc o zbrodniczości, symptomatycznie wskazuje na dominujący paradygmat społecznego porządku². Oczywiście nie znaczy to, że w retrokryminale wmawia się czytelnikom, iż w społecznej i politycznej aurze np. dwudziestolecia dominowała sielanka. Wręcz przeciwnie – przykładowo „noirowe” konwencje lubelskich powieści Wrońskiego akcentują znaczące patologie dawnego świata. Ale podobnie jak w nostalgicznych tęsknotach powieści historycznej, choć nikt nie zaprzecza brutalności i niesprawiedliwości dawnych wieków, sentyment do przeszłości pozostaje melancholijną dominantą. Nostalgiczna idealizacja dotyczy dzisiaj bowiem migotliwego przekonania, że czasy ówczesne były lepsze, bo „prawdziwsze”, bo ludzie byli „z krwi i kości”, a problemy – „brutalnie” materialne (konkretne). Za dominujące odczucie ponowoczesności uznaje się pozorność miejsc, doświadczeń, własnej tożsamości. Dlatego retrokryminały, nawet z siermiężnymi czasami PRL-u w tle, są literackimi formami retrotopii.

REPORTER I ARCHIWUM

Jak jednak powiązać karierę retrokryminałów z dynamicznym rozwojem archiwistycznego reportażu kryminalnego w ostatnich latach? Wydaje się, że psychologicznym tłem i społecznym źródłem obu odmian piśmiennictwa są te same emocje. Albo nawet inaczej – te same emocje przeniosły się z powieści kryminalnej w obręb archiwistycznego reportażu. Mówię o emocjach, bo kulturą popularną rządzą afekty, a nie intelektualne rachuby. Literatura popularna powstaje niejako na społeczne zamówienie czytelników, jest wypadkową ich pragnień, jej tematyka ściśle wiąże się z czytelnicznym popytem. Naturalny lęk przed zbrodnią oraz niepojmowalność jej, zdawałoby się, nieludzkiej gwałtowności i abiektalności każe odbiorcom domagać się nawet najbanalniejszych odpowiedzi na odwieczny dylemat *unde malum*. Ponieważ są to odpowiedzi zwodnicze, cząstkowe, nie ustaje pragnienie zrozumienia mechanizmów psychologicznych i społecznych zbrodniczości. Retrokryminalność dodaje tylko smaku pytaniom o źródło zła. „Kainowa” przemoc między ludźmi trwa wszak od zawsze. Dawne zbrodnie zdają się w schematycznych imaginariach zbliżać do fascynującego wyjaśnienia przyczyn zbrodni założycielskiej. A nostalgia ukierunkowuje emocje czytelników.

W karierze retrokryminałów problemem jest zawsze kategoria prawdopodobieństwa opisywanych narracji. Dla wysokiego modernizmu to żaden problem, ale

² Myśl tę zawdzięczam w dużej mierze rozmowie z dr. hab. Andrzejem Juszczykiem (UJ).

literatura popularna zastąpiła tę wysoką w roli zwierciadła na gościńcu. W dużej mierze jest to spełnienie fantazmatycznego dążenia. Popkultura próbuje zaspokajać naiwne pragnienie jakiejś części czytelników odrzucających światy fikcyjne i fantastyczne, by książki opowiadały o mechanizmach rządzących światem realnym (stąd np. lubelskie i wrocławskie lokacje retronarracji). A w rynkowych okolicznościach istotnym czynnikiem rozwoju literatury popularnej jest jej kompulsywna produkcja. Stworzenie poczytnej serii z charyzmatycznym inspektorem badającym morderstwa w starym polskim mieście generuje potrzebę kontynuacji przygód. Uważny czytelnik orientuje się, że coraz wymyślniejsze zbrodnie, coraz efektowniejsze lokacje w każdym kolejnym tomie mają jeszcze mniej wspólnego z historyczną wiarygodnością i biograficznym prawdopodobieństwem opowieści. Ileż spektakularnych zbrodni mogło się wydarzyć w Lublinie lat 20. i 30. XX wieku? Autor (dajmy na to Wroński) zaczyna kluczyć – uciekać w przyszłość (lata wojny i PRL-owskiej historii miasta), przenosić lokacje na lubelską prowincję w Zamościu i Chełmie. Ale traci na tym spójność postaci, która w zawodowym dorobku przypomina komiksowego superbohatera. Cykle retrokryminalne nie wygasają z powodu braku autorskiej inwencji. Ogranicza je czasoprzestrzenne spozycjonowanie. Ofiarą rozmiarów cyklu staje się prawdopodobieństwo. Nieuchronnie zderzają się ze sobą melancholijne pragnienie eksploracji przeszłości i „głód autentyku”, który jest w swej istocie paradoksalny. Doświadczenie w tekście czegoś autentycznego zastępuje symboliczna reprezentacja. Tym samym „głód autentyku” nie zostaje zaspokojony, a zapośredniczony. Literacki artefakt to znak, a zatem brakuje mu autentyzmu bytu samego w sobie (Culler, 1988:164). Literatura fikcyjna nieuchronnie budzi poczucie niezaspokojenia obietnicy autentyzmu. I tutaj pojawia się miejsce dla reportera.

Reportaże nie przynależą bezpośrednio do popkultury. W obrębie piśmiennictwa dziennikarskiego mają jednak podobne, masowe audytorium. Media i popkultura są współcześnie nierozłączne. Reportaże kryminalne uzupełniają popkulturowe uniwersum fikcyjnych powieści m.in. o kategorię archiwum, które jest rezerwuarem i źródłem wiedzy o prawdziwych, emocjonujących opinię publiczną zbrodniach. Reporter traktuje archiwum jak Jorge Luis Borges topos biblioteki świata. Zauważmy jednak, że wraz z rezygnacją z literackiej metafory nowy polski reportaż wchodzi w nieobecne w nim dotąd, zapośredniczone metarelace. Autentyzm jest tu większy niż w literaturze fikcyjnej, ale na archiwum składają się niemal wyłącznie sygnatury – widma rzeczywistości. Z powodu braku dostępu do żywych świadków i świeżych tropów reporter uruchamia mechanizm komunikacyjnej ekstatyczności (Baudrillard, 1998:175–176) – posługuje się w opowieści archiwistycznej reprezentacją. Zbliża w ten sposób swą paraliteracką twórczość do kultury popularnej i jej politycznej emocjonalnej naiwności. W epoce późnego postmodernizmu pisze się w kontekście popkultury o emocjonalnej specyfice

metamodernizmu. Uczuciowe struktury i motywacje trwale wpływają na afektywny charakter kultury „reprezentacji-reprezentacji” (Akker, Gibbons, 2017). Obietnica autentyczności (fantazmatu prawdy uczuć) usłużnie podąża za czytelniczymi pragnieniami. Reportaż rezygnujący z moralizatorstwa na rzecz emocjonalnej relacji jest bliski metamodernistycznemu schlebaniu gustowi masowego odbiorcy.

Jednocześnie w konkretnym przypadku reportażu opartego na archiwum obiektywnie podwyższa się faktor „prawdziwości” opowieści w stosunku do typowych praktyk kultury popularnej. To, co dotychczas mieściło się w granicach prawdopodobieństwa, teraz otrzymało sankcję dokumentalną. Możemy śledzić zawikłane dzieje konkretnych zbrodni i losy ludzi w nie uwikłanych zrekonstruowane dzięki żmudnej pracy archiwistycznej. Jednocześnie nie rezygnujemy z emocji, które powodują, że chcemy cofać się w przeszłość naszej wspólnoty, nie rezygnujemy z funkcji „retro” literatury. Więcej – teraz mamy pewność realności dawnych kłopotów tej wspólnoty. „Retro” przestaje być scenografią i rekwizytornią. Staje się mocną kategorią dokumentarystyczną. Opowieść o przeszłości wypełnia się, co niebagatelne, widmowymi kształtami prawdziwych dawnych mieszkańców naszych miast. Dziennikarz przyjmuje rolę historyka-popularyzatora. Zresztą relacja dobrego dziennikarstwa z obowiązkami historyków nie jest nowością w rozważaniach o prasie³.

Reportaż, który nazywam tutaj archiwistycznym, jest w istocie odmianą reportażu historycznego. Podkreślam jednak wyższość archiwistyki nad korzystaniem ze zwykłych, bibliotecznych źródeł książkowych. Reportaże kryminalne bazują głównie na ocalonych archiwach dawnych spraw kryminalnych. Żmudna, niemalże mnisza praca w archiwach jest warunkiem sukcesu rekonstruowanej z fragmentów świadectw opowieści. Autorzy okupują czytelnie czasopism, mozolnie poszukując bieżących reporterskich relacji o zbrodni. Nierzadko analizują popularne niegdyś kroniki sądowe opisujące przebieg procesów.

Ogólniej rzecz ujmując, można powiedzieć, że w polskim reportażu ostatnich lat wyraźnie widać wzrost znaczenia reportażu historycznych. Były one zawsze obecne chociażby w bardzo poczytnym piśmiennictwie historycznym Mariana Brandysa. Ale w XXI wieku sięganie do dziejów nowoczesności wieku poprzedniego wydaje się znamienym sygnałem potrzeby zrozumienia i syntezy modernizmu. Tymi opowieściami nie rządzi już resentyment związany z bieżącymi rozliczeniami historii, a raczej przeciwna potrzeba znalezienia obiektywnej miary dla wydarzeń, które

³ Sławny wydawca *The Timesa*, John Thaddeus Delane (za: Williams, 1957:8), zwykł mawiać: „The duty of the journalist is the same as that of the historian – to seek out the truth, above all things, and to present to his readers not the truth as statecraft would wish them to know, but the truth as near as he can attain it.” [„Obowiązek dziennikarza jest taki sam jak historyka – ponad wszystkim szukanie prawdy i unaczynianie czytelnikom nieprawdy, której chcieliby dla nich rządzący, zbliżenie się do granic możliwości ku istocie prawdy.”]

w poprzednim stuleciu niejednokrotnie społecznie nas dzieliły. Dystans umożliwia rzetelny i niewykłany opis. Nie chcę wchodzić tutaj w szczegóły tego szerokiego i bogatego nurtu reportażu, ale pragnę zauważyć pewną tendencję, która dotyczy także jego kryminalnej odmiany.

Otóż ceną nieodrobionej żałoby po dokonaniach największych polskich reportaży w wieku XX była „choroba” jego wtórnej nadliterackości. Ilustratywnie rzecz upraszczając, można napisać, że wielu spadkobierców Ryszarda Kapuścińskiego (nawet tych najbardziej uznanych i utytułowanych, jak Mariusz Szczygieł, Jacek Hugo-Bader, Wojciech Tochman) uparcie poszukiwało literackiego spełnienia dla swej reportażowej twórczości. Warto przewrotnie zasugerować, że etos polskiego reportażu przemieścił się wówczas ze sfery obowiązku niezaangażowanego obiektywizmu w zobowiązanie estetyczne. I nawet nie idzie w tym zobowiązaniu o styl, ale o metaforę. Reportaż był rozumiany jako literacki w sytuacji, gdy funkcjonował według alegorycznej zasady dualistycznej analogii: w małym jak w zwierciadle odbija się to, co wielkie, powszechne. Opowieść o Czechach, Afryce czy Rosji była tym bardziej wartościowa, im jawniej przekształcała się w aluzyjny, uniwersalny moralitet. Reportaż odkrywał przed czytelnikami mechanizmy i zasady świata, bo reportażyści, uwikłani w ideologiczne konflikty nowoczesności, mieli narcystyczną potrzebę wychowywania. Nie dyskutuję z oczywistościami – to bardzo ludzka i powszechna przypadłość twórczych osobowości. Bardziej niepokoi, że dotknęła ona nie powieściopisarzy, a reporterów – strażników rzeczywistości. Rzecz w tym, że reporter, badając wycinek stanu świata, na którego dokumentacji się skupia, na ogół nie doświadcza w swej pracy w terenie uniwersalizującej spójności. Winien przybliżać nam chaos świata, nie zaś jego pragnieniowy ład.

Z kolei dzisiejsze odwrócenie tej moralizatorskiej tendencji (tak niebezpiecznej dla transparentności dziennikarskiego etosu) idzie w parze z nieuchronnie krytyczną zmianą punktu widzenia projektu nowoczesności w perspektywie nowego pokolenia piszących. W obrębie reportażu kryminalnych skłonność do takiej parabolizacji czy uniwersalizacji jest nadal śladowo obecna, ale konkretna natura materiału archiwistycznego utrudnia możliwość ferowania syntetyzującymi uproszczeniami. Wejście do archiwum koreluje bowiem ze szczególnym zobowiązaniem wobec źródeł i świadectw. Można wzorem Karola Zbyszewskiego w *Niemcewiczu od przodu i tyłu* całkowicie rozminąć się z rzetelnością dokumentalnych przytoczeń, zachowując jakiś rodzaj autorskiej, czyli skrajnie subiektywnej potrzeby i zarazem pracy prawdy⁴. Ale, jak wiemy, powstaje wtedy powieść, a pretekst

⁴ Prawdy nieabsolutnej, rozumianej jako procesualne procedury podmiotu, który jej poszukuje: „Podmiot jest wiedzą zawieszoną przez prawdę, a zarazem skończonym momentem owej prawdy” (Badiou, 2010:407).

historyczno-dokumentalny jest wobec niej służebny. Archiwistyczny reportaż kryminalny odwrotnie: odpowiedzialnie podejmuje pakt autora z archiwum jako paradygmatyczny wręcz fundament swych założeń.

Końcowe uwagi teoretyczne są związane z historycznymi przemianami prasy w ostatnich latach. Kryzys „papierowej” prasy wytworzył na medialnym rynku sytuację szczególną. Kondycja tradycyjnie pojmowanego dziennikarstwa bardzo ucierpiała na tych przemianach. Z jednej strony u podstaw rzemiosła internetowych mediów legły informacje pozyskiwane wirtualnie, co wygenerowało nowy typ quasi-dziennikarstwa, kompilującego i translującego dość odtwórczo sieciowe źródła. Uderzyło to z pewnością w samopoczucie dziennikarzy, w ich zawodowy etos, a szczególnie w etykosferę ich pracy. Szybko okazało się, że redakcje reportażu z perspektywy interesu wydawcy stają się bytami niepotrzebnymi na kurczącym się rynku prasy tradycyjnej, ubożęjącej w gatunki i formy. Redukcje w zatrudnieniu dotknęły dziennikarzy i reporterów często znaczących, wybitnych w rzemiośle.

Przynajmniej kilku cenionych autorów współczesnego reportażu było dziennikarzami czołowych tytułów prasowych. Wymienię kilka znamienych nazwisk, jak choćby Wojciech Jagielski, Piotr Lipiński, Ewa Winnicka czy Cezary Łazarewicz. Przemiany rynku prasy dotknęły ich w dojrzałej dziennikarskiej praktyce. Opuszczali swoje redakcje, bo kończyło się zapotrzebowanie na ich indywidualistyczną perspektywę i warsztatową rzetelność. Sami nie chcieli legitymować swym autorytetem nowego oblicza mediów. I – paradoksalnie – „freelancerska” przestrzeń wolności od ideologicznych i instytucjonalnych ograniczeń korporacyjnych mediów umożliwiła im udoskonalenie bądź wręcz odbudowanie zarówno dziennikarskiego warsztatu, jak i zawodowego etosu⁵. Dopracowane tomy książkowych reportaży zastąpiły efemeryczne, doraźne zamówienia reportaży prasowych. Nie chcę przez to powiedzieć, że książkowe reportaże powstawały w ostatnich latach tylko z powodu redukcji etatów w prasie. Zwracam jedynie uwagę, że nowa sytuacja ekonomiczna wytworzyła atmosferę wewnętrznego oporu, który obrodził w twórczość podkreślającą tęsknotę za klasycznym rozumieniem dziennikarskiego powołania. A temu rozumieniu sprzyja sytuacja tworzenia książki poza ograniczeniami redakcji prasowej. Paradoksalnie reportażyści obronili gatunek dzięki

⁵ “General freelances have more opportunities for a wider range of writing, but will often have to deal with news editors they don’t know. Having written a story, it is even more important for such freelances to ensure the story is written in a way that suits the market of the target paper, magazine or broadcast station. This could mean writing the same story in a dozen different ways.” [„Ogólnie freelancerzy mają dzisiaj więcej możliwości poszerzania warsztatu, ale pamiętajmy, że zarazem muszą pertraktować z wydawcami, których nie znają. Przy tworzeniu tekstu ważna staje się świadomość, że powstaje historia odpowiadająca popytowi (...). Oznacza to, że opisywanie tego samej tematu możliwe jest obecnie na tuzin różnych sposobów.”] (Frost, 2010:2)

przeniesieniu jego wysokich wymagań ideowych i formalnych w niezawisły obręb osobistych projektów pisarskich. Tego rodzaju „analogowa” postawa zbliża nowy nurt historycznego i archiwistycznego reportażu do tworzącego się na Zachodzie paradygmatu *slow media*, czyli mediów przeciwstawiających się hiperszybkim strategiom i technologiom elektronicznego informowania (Rauch, 2018:40).

TEMIDA OD KUCHNI. BARBARA SEIDLER⁶

Zanim przyjrzymy się konkretnym reportażowym realizacjom, potrzebna nam będzie jeszcze jedna refleksja historycznoliteracka. Cezary Łazarewicz, którego twórczość jest jednym z najważniejszych argumentów świadczących o wadze dzisiejszego reportażu kryminalnego, wydał ostatnio i opatrzył komentującym wstępem zbiór reportażu sądowych nestorki gatunku Barbary Seidler, zatytułowany *Pamiętajcie, że byłem przeciw*. W przypadku tej edycji idzie nie tylko o dokumentację i przypomnienie wartościowego pióra z epoki PRL-u, ale również o potrzebę odnalezienia swobodnego wzoru – literackiego, a zarazem moralnego autorytetu przydatnego w retrospektywnym opisywaniu kryminalnych dziejów nowoczesnej Polski. Mieliśmy od międzywojnia doskonałe dziennikarstwo kryminalne i sądowe. Wzorcami mogliby być Krzysztof Kąkolewski czy Lucjan Wolanowski, ale bez wątpienia poszukiwanym ideałem w naturalny sposób stało się sugestywne piarstwo Seidler, którego cechy najlepiej nazwał Mariusz Szczygieł (2014:610):

Tylko z pozoru relacjonowała procesy. Tak naprawdę jej reportaże to fascynujący zapis PRL-owskiej obyczajowości, mentalności i przekonań. Dziś to reportaże historyczne. Do tego tak plastyczne, że kiedy tylko zaczynam któryś czytać, włącza mi się w głowie telewizor i wyświetla dobry film kryminalny. Jednak w przeciwieństwie do amerykańskich kryminałów dzięki Barbarze Seidler zawsze mam jakiś powód, żeby myśleć o Polsce.

Strzegła etosu zawodowego, a dzięki umiejętnościom pióra pozostawiła naoczne świadectwo społecznego stanu świata. Oczywiście możemy nominalnie zaprotestować, że czas nie zmienia reportaży współczesnych w historyczne. W tym sensie sądowe relacje Seidler pozostaną nieocenionymi świadectwami jej współczesności. Po latach stały się one również niedoścignionym wzorem poetyki i zarazem etyki pisania o zbrodni. W tym sensie do dzisiaj pragmatycznie i dosłownie służą historycznym reportażom kryminalnym. We wstępie do wspomnianego wyboru kluczowy autor naszej opowieści, Łazarewicz (2017), jako już utytułowany reportażysta

⁶ *Temida od kuchni* – tak zatytułowała wstęp do jednego ze swoich zbiorów reportażu sądowych Barbara Seidler (1971).

kryminalny, laureat nagrody Nike, interesująco charakteryzuje fenomen sądowego pisarstwa Seidler:

Ma pamięć słonia. Jest kopalnią szczegółów. Zna nie tylko ważne fakty, ale także kontekst zdarzeń, który umyka po latach, i powiązania między ludźmi, a do tego mnóstwo anegdot.

I jeszcze jedno. Każdą opisywaną sprawę ma wzorowo zarchiwizowaną. W szarych teczkach związanych sznurkiem kryją się skarby nieosiągalne w żadnym archiwum: równo poskładane wycinki prasowe, karty wstępu na sale rozpraw, kserokopie wyroków, aktów oskarżenia, odręczne notatki z procesów.

Ten drugi akapit wydaje się tutaj kluczowy. Seidler jest wzorcem postawy pisarskiej skupionej na imperatywie badania źródeł. Postawy fundamentalnej dla reportera, który wartościuje miarą szacunku dla prawdy. I mieści się w tym akapicie ważny dla naszych rozważań respekt Łazarewicza dla samego archiwum, nieosiągalnego idealnego archiwum, które winno być skarbcem prawd cząstkowych. Chociaż oczywiście w rzeczywistości nie ma takiego ideału, tak jak i nie ma już Biblioteki Aleksandryjskiej.

Pozostaje jeszcze opisać pokrótce dobitne przykłady archiwistycznych reportaży kryminalnych w najnowszym polskim piśmiennictwie – między 2013 a 2018 rokiem. Wątki z książek kilku autorów przeplatają się, wpływają widomie na siebie, ale nie sposób jeszcze uchwycić złożonego charakteru tych zależności. Wypada zatem zaprezentować reportaże w porządku ich autorskich idiosynkratyczności. Bo każdy z twórców ma odmienny temperament i różnie podchodzi do sądowych tematów. Z tego też powodu zdecydowałem się scharakteryzować w skrócie dwa przykłady graniczne, przekształcające gatunek reportażu w formy powieściowe – przypadki o tyle interesujące dla naszych rozważań, że nadal pozostające w ścisłej relacji do reportażowej podstawy i archiwum. A ponieważ Łazarewicz poprzez edycję pism Seidlerowej umieścił się w pozycji kodyfikatora interesującej nas odmiany reportażu, rozpoczniemy ten, z konieczności przyczynkarski, przegląd od twórczości autora *Eleganckiego mordercy*.

CEZARY ŁAZAREWICZ

Elegancki morderca

W pierwszym reportażu ze swego kryminalnego cyklu Łazarewicz przybliży historię zapomnianą, która jest w polskiej kryminalistyce drastycznym egzemplum profilu masowego mordercy. Historie tego rodzaju zbrodniarzy budzą szczególne emocje u odbiorców. Tematykę chętnie wykorzystuje się w filmach, powieściach

i reportażach kryminalnych na całym świecie. Do fenomenologii zwykłej zbrodni dochodzi tu bowiem zagadka umysłu zbrodniczego, który jest uzależniony od kompulsywnego zabijania kolejnych ofiar. Opisany przypadek z lat 50., z historii PRL-u, wydaje się szczególnie interesujący w swej atypowości. Pokazuje nieschematyczność zbrodnicości. Władysław Mazurkiewicz, krakowski morderca kobiet, był socjopatą pozbawionym wzorcowych cech znanych masowych zabójców (skupiających się np. na seksualnych dewiacjach bądź niepohamowanej skłonności do przemocy). Mazurkiewicz zabijał dla pieniędzy – beznamiętnie i bez szczególnych form okrucieństwa wobec ofiar. Wykorzystywał przy tym męski czar i wrodzoną elegancję. Libidalna determinacja była zatem paradoksalnie po stronie ofiar socjopaty, który nie znał ani natury, ani genezy swej bezwzględnej zbrodnicości. Pozostał nieludzką enigmą głównie przez brak wyrzutów sumienia. Reportaż nie pomaga zrozumieć źródeł radykalnej obcości Mazurkiewicza, zaledwie sugeruje rodzinne i społeczne uwikłania jego biografii.

Dużym atutem książki jest portret epoki – ambiwalentnej rzeczywistości wczesnego PRL-u, w którym twarde ekonomiczne i społeczne okoliczności realnego socjalizmu krzyżują się z marzeniami o życiu na miarę utraconego kapitalistycznego świata. Reportaż wyróżnia się dwudzielną konstrukcją. Wielopunktowa narracja budowana na bazie archiwistycznych źródeł w drugiej części książki niespodziewanie zmienia punkt widzenia i skupia na sobie uwagę. Początkowo obserwujemy zbrodnię. Potem – ich społeczny odbiór. Jest to przesunięcie wynikające z dramaturgicznej kulminacji opowieści: schwytania zbrodniarza. Narracja skoncentrowana na procesie uspokaja się. Wokanda budzi zrozumiałe emocje, a Łazarewicz umiejętnie wykorzystuje sądowe i prasowe źródła do szkicowania portretu nowoczesnego społeczeństwa pod jarzmem komunistycznej opresji. Zbrodnicy kontekst staje się dogodną okolicznością, miniaturowym stanem wyjątku, wyłomem w mieszczańskie codziennosci. Socjalny odbiór morderstw Mazurkiewicza umożliwia analizę lęków, kompleksów i skłonności ksenofobicznych wspólnoty. Wspólnotowy odruch niechęci wobec obrońcy zbrodniarza świadczy o rytualnym charakterze procesu. Obserwacja obejmuje bowiem wytwarzane wokół zbrodni miejskie mitologie. Tłum oczekuje od mediów quasi-rytualnego spektaklu, relacji z publicznej ofiary i kary na ołtarzu państwowego porządku, który musi symbolicznie gwarantować poczucie bezpieczeństwa i sprawiedliwości wspólnoty.

W drugiej części reportażu na mentora i moralistę opowieści wyrasta postać starego adwokata Zygmunta Hofmoka-Ostrowskiego. Ten doświadczony, ukształtowany jeszcze w międzywojniu jurysta prowadził przez całe życie eseistyczne zapiski i komentarze, które zatytułował *Pitaval Polski XX wieku*. Ich istotną częścią były tomy XIV–XVI: *Sprawa Władysława Mazurkiewicza. Część I–IV*. Łazarewicz jako pierwszy z dziennikarzy dotarł do tego bardzo osobistego intelektualnie

świadczenia. Dostrzegł jego niezwykłą wartość moralizatorską, niemal proszącą się o wykorzystanie w reportażowym imaginariu przeszłości. Zapiski są niezwykle ujmującym przejawem poważnego podejścia do prawniczego etosu. Adwokat nie ukrywa w nich, że traktuje jednostkową sprawę seryjnego mordercy ambicjonalnie. Staje się ona źródłem refleksji na ogólniejszym poziomie przekonani i zasad jurysty. Łazarewicz (2015) notuje: „Gdy czytam je dzisiaj w klimatyzowanych archiwach Uniwersytetu Jagiellońskiego, nadal jestem pod wrażeniem jego niebywałego poświęcenia, zaangażowania w sprawę i walki aż do końca”. Reporter posługuje się moralnymi wątpliwościami i prawnymi dylematami sędziwego mecenasa, konstruując dyskursywną ramę opowieści. Tym bardziej wiarygodną, że napisaną przez osobę najbliższą mordercy w jego ostatnich latach przed nieuchronnym wykonaniem wyroku śmierci. Nieoczekiwanie reportaż, który nie kwestionuje przerażającego wymiaru zbrodni Mazurkiewicza, dzięki komentarzom Hofmokl-Ostrowskiego staje się subtelną medytacją nad sensownością kary śmierci. Zagadka ludzkiej natury, jej dwoistości, podaje w wątpliwość sens kary. Zdania przytaczane z *Pitavala* po wielu latach nadal robią ogromne wrażenie:

Kiedy przebrzmiały ostatnie słowa uzasadnienia wyroku [...], kłębowisko refleksji opanowało moje myśli, a generalnym ich wykładnikiem był indywidualny mój osąd. Że brałem udział w igrzyskach, których założeń, programu, reżyserii i epilogu zrozumieć nie zdołałem.

Zestawiając duchową sylwetkę człowieka, który z ośmioma wyrokami śmierci na barkach ze stoickim spokojem opuszcza ławę oskarżonych, z owym masowym zabójcą, którego przestępstwa wypełniły piętnastodniowy proces, nie mogłem się oprzeć wrażeniu wyrastającego przede mną widma zagadki, dla której nadaremno przez owych makabrycznych piętnaście dni przewodu szukałem rozwiązania [...]. Może czytelnicy tych reminiscencji uwierzą mojej refleksji, że ani z istoty sprawy, ani z przebiegu procesu i jego wyników, mimo półwiecznego z górą doświadczenia, wreszcie z zachowania Mazurkiewicza po wyroku nic a nic nie rozumiem (Łazarewicz, 2015).

Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyska

Drugie dzieło Łazarewicza nie do końca pasuje do gatunkowego wzorca. Książka, za którą dziennikarz otrzymał nagrodę Nike 2016, to nominalnie, w warstwie powierzchniowej, reportaż opisujący dzieje zabójstwa, a następnie procesu i towarzyszącego mu śledztwa. Cechą w znacznej mierze przesądającą o odstępstwie od kryminalnej konwencji jest jednak polityczny kontekst głośnej sprawy. Przymyk to legendarny symbol opresji władzy komunistycznej w epoce stanu wojennego. Prawne procedury zostały zmanipulowane tak, by chronić funkcjonariuszy i ukrywać prawdziwe intencje władzy. Oficjalne, kłamliwe ustalenia stoją w sprzeczności ze społecznym odbiorem zbrodni, której dokonały aparaty siłowe ówczesnego rządu. Odstępstwo od kryminalnego *meritum* jest w tej książce źródłem

interesujących eksperymentów formalnych. Reporter prowadzi śledztwo, w którym ma dwa zasadniczo różne cele. Pierwszy – dość oczywisty – udowodnienie winy milicji. Drugi – nieoczywisty – wydobycie społecznych mitologii narosłych wokół tragedii Przemyska. Wolimy symboliczne idealizacje od gorzkiego smaku prawdy. Czy mit utrudni odsłonięcie faktów, które mogą nie przynieść upragnionego aktu transgresji dla uczestników wydarzeń? Akt oczyszczenia umożliwia poetyka reportażu. Konwencja reporterskiego śledztwa wokół zmanipulowanej sprawy nakłada się tutaj na obyczajowo-polityczny krajobraz dekompozycji komunistycznego systemu. Efekt jest olśniewający nie tylko poznawczo, ale również z artystycznego punktu widzenia. Reporterska obiektywizacja chroni autora przed jakimikolwiek pokusami moralizatorskimi, elegijnymi czy konsolacyjnymi. Kronikarski chłód zderza się z obiektywnym „złym”, czyli bezemocjonalnym okiem reporterskiej relacji. Odwracają się znaki wartości, rekonfigurują pozycje zaangażowanych uczestników dramatu. A mimo wszystko w tej demitologizującej perspektywie objawia się nieoczywista natura bohaterstwa, fenomenologia cichego heroizmu.

Koronkowa robota. Sprawa Gorgonowej

W trzecim, jak na razie najnowszym archiwistycznym reportażu kryminalnym, Łazarewicz zmierzył się z jednym z najbardziej głośnych i zarazem zmitologizowanych dramatów kryminalnych dwudziestowiecznej Polski. Podjął więc spore ryzyko literackie. Dotknął tematu obciążonego *signum* popkulturowej banalizacji: piękna chorwacka bona zabija swoją nastoletnią podopieczną Lusię, zazdrosną córkę kochanka – wziętego lwowskiego architekta. Nietrudno tutaj zabnąć w schematyczność albo odwrotnie – poddać się pokusie ryzykownych i wywrotowych tez bez pokrycia. Sprawa Rity Gorgonowej budziła namiętności prasowe i rozpaliała masową wyobraźnię już w międzywojniu. Melodramatyczny, sensacyjny i ekscesywny potencjał tej obyczajowej tragedii między kochankami i ich dziećmi nie wygasł także po wojnie, w PRL-u. Fabularyzacja zdarzeń na filmowym ekranie również dołożyła się do jednostronnej stereotypizacji wyobrażeń o zbrodni. Łazarewicz nie ukrywa tych kolejnych amalgamatycznych nawarstwień narracyjnych. Z niesłabnącego zainteresowania sprawą i z medialnych sprzeczności interpretacyjnych czyni punkt wyjścia własnej opowieści: „W mediach znów wymieniano opinie, czy to Gorgonowa zabiła Lusię, czy ktoś inny. Postanowiłem to ustalić” (Łazarewicz, 2018). Czytelnik podąży za wyrażoną wprost obietnicą, a autor nie szczędzi mu nieoczekiwanych zwrotów w swym reporterskim śledztwie. Tym razem jednak atutem opowieści jest jego skrycie antykryminalna natura. Jak w *Katarze* Stanisława Lema nie doczekujemy się satysfakcjonującego rozstrzygnięcia. Nie ma też żadnego oczyszczającego efektu kontrśledztwa. Mimo zrzęcznie

podtrzymywanej przez reportera sympatii i współczucia dla oskarżonej pięknej Rity wszystkie poszlaki nadal wskazują niemal bezspornie na jej winę. Poza uznaniem sprawstwa w sensie prawnym nie rysuje się inna możliwość rozwiązania zagadki. Nie ma demaskatorskich dekonstrukcji czy reinterpretacji. Łazarewicz nie unika zderzenia alternatywnych teorii rozwiązania sprawy z faktami. Nie jest winny ojciec ofiary, na pewno nie ogrodnik – pozostaje wyłącznie namiętność Rity.

Dobitne narracyjne rozczarowanie stanowi znakomity kontrapunkt dla społecznej wymowy reportażu. Burzy dobre moralne samopoczucie odbiorcy, który sądzi, że rozumie schematyczny podział na „dobrych” i „złych” tej opowieści. I to właśnie badanie samopoczucia naszej wspólnoty – podobnie jak w poprzednich książkach – jest dla reportera ukrytym tematem. Łazarewicz snuje opowieść w dużej mierze o uprzedzeniach obyczajowych, płciowych, a nawet etnicznych międzywojennej Rzeczypospolitej, opisywanych z bezwzględną obiektywnością archiwisty i kronikarza. Gorgonowa, jako obca we lwowskiej Galicji, jest z jednej strony ofiarą ksenofobicznych resentymentów, z drugiej jednak staje się wygodnym argumentem emancypacyjnych batalii II RP. Porywający rozdział *Front obrony Rity* relacjonuje prasowe potyczki Elgi Kern, Stanisławy Przybyszewskiej i w końcu Ireny Krzywickiej w obronie kobiecej oraz etnicznej godności Gorgonowej jako ofiary medialnej i społecznej nagonki. Jeśli zaś jej wina nie nakłada się na te postępowe, idealizujące narracje, to czytelnik pozostaje po lekturze pełen ambiwalentnej goryczy. Wina indywidualna i uprzedzenie społeczne krzyżują się, sygnalizując, że w archiwalnym reportażu nie ma miejsca na tanie moralizatorstwo, tak często obecne w powieściach kryminalnych. Przygodność jest cechą reportażu kryminalnego, a nie powieści kryminalnych, w których potrzeba dedukcyjnej logiki narracyjnych schematów.

Stąd także rozwiązanie sprawy przychodzi w sposób zupełnie nieoczekiwany. Łańcuch następujących po sobie wydarzeń nie znajduje uzasadnienia w jakiejś nadrzędnej przyczynowej sankcji. Ale koincydencje nie umniejszają powagi reporterskiego sądu nad światem. Wina Rity wydaje się równie bezdyskusyjna jak jej krzywda w nietolerancyjnym i pełnym uraz społeczeństwie. Śledztwo reporterskie prowadzi bowiem do przerażającego odkrycia: Gorgonowa najpewniej sama stała się niedługi czas po wojnie ofiarą mordu. Nie w jakimś mściwym afekcie, ale w wyrachowanej, bezwzględnej zbrodni na ekonomicznym tle jej mitycznego bogactwa.

PRZEMYSŁAW SEMCZUK

Dwóch pisarzy zdecydowanie dominuje w nowej odmianie reportażu. Są to właśnie Cezary Łazarewicz oraz Przemysław Semczuk, który według wszelkiego prawdopodobieństwa jako pierwszy natrafił w swych poszukiwaniu tematu

i inspiracji na retrotopijny sposób poszerzenia możliwości reporterskiego gatunku. Semczuk jako prekursor podążył bezbłędnie nostalgicznym śladem kryminalnych mitologii przeszłości. Swój pierwszy zbiór reportaży w ten sposób ukierunkowanych – *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL-u* – wydał już bowiem w 2013 roku. Nie była to jeszcze książka w pełni dojrzała, lecz jako swoiste *silva rerum* głośnych przypadków kryminalnych z epoki PRL-u budziła zainteresowanie rzeszy czytelników. To właśnie ten cykl zaprowadził autora ku pierwszemu poważnemu przedsięwzięciu w materii reportażu śledczego.

Wampir z Zagłębia

Podobnie jak w przypadku Gorgonowej u Łazarewicza podjęcie tematu Marchwickiego groziło Semczukowi pisarską porażką. Stawał przecież w długim szeregu dziennikarzy, którzy w mniej lub bardziej profesjonalny sposób opisywali sprawę i wciąż powracali do bulwersującej opinii publicznej historii. Najgłośniejszy seryjny morderca PRL-u został nawet bohaterem zniekształcającej prawdę filmowej opowieści *Anna i wampir*. Tym, co ocaliło reportażową formę Semczuka, była niezwykle rzetelna i drobiazgowość praca archiwistyczna – szczególna własność jego pisania. Już dzięki staranności i uczciwości wobec zachowanych źródeł *Wampir z Zagłębia* jest wybitnym dokonaniem śledztwa dziennikarskiego, które podważyło bezspornie ustalenia śledztwa właściwego. Od lat podejrzewano, że wina Marchwickiego nie została należycie dowiedziona przez wymiar sprawiedliwości. Książka Semczuka stanowi dowód niewinności rzekomego zbrodniarza. A co więcej, jest też spójną propozycją wskazania innego podejrzanego o masowe mordy kobiet na Śląsku. Reportaż na płaszczyźnie historii społecznej PRL-u staje się przejmującą opowieścią o zbrodni sądowej motywowanej śledczą bezradnością milicji, potrzebą definitywnego rozwiązania sprawy i uspokojenia społecznych nastrojów znalezieniem dogodnego kozła ofiarnego. W tej manipulacji do pewnego stopnia uczestniczy też prasa, ulegająca społecznemu pragnieniu odwetu. Nie ocala się w owym emocjonalnym chaosie (wywołuje go strach przed mitem wampira) nawet „gwiazda” sądowego dziennikarstwa – wielka Barbara Seidler... Ponownie więc w krótkich dziejach gatunku wskazanie mechanizmów sterujących społecznymi perwersyjnymi żądzami w dużej mierze decyduje o wartości opowieści.

Kryptonim Frankenstein

Drugi reportaż retrokryminalny powstał dzięki książce poprzedniej. Jego bohater, inny seryjny morderca (tym razem bezwzględnie winny zarzucanych mu zbrodni), pojawia się już we wcześniejszej opowieści o śląskim wampirze jako jego naśladowca,

tw. *copy-cat*. Ten poboczny wątek archiwistycznego śledztwa angażuje Semczuka swoją niezwykłością. Autor, widząc, jak bogaty materiał archiwalny nie mieści się w książce o Marchwickim, decyduje się na napisanie kolejnego reportażu. O ile w przypadku Marchwickiego mówił o enigmatycznej, niewątpliwie bardzo prymitywnej ofercie aparatu sprawiedliwości, o tyle tutaj przedstawia Joachima (Achima) Knychalę jako osobowość skomplikowaną, niemal „literacko” złożoną. Bohater reportażu, w dzieciństwie opuszczony przez polskiego ojca, był ofiarą etnicznych uprzedzeń swych niemieckich opiekunek – matki i babki. Czy dlatego mści się w dorosłym życiu na przygodnych kobietach? Semczuk nie bawi się w domorosłego psychiatrę, ale chętnie wskazuje na społeczny kontekst pogłębiającej się psychopatii Achima. Chory psychicznie mężczyzna wyróżnia się nadwrażliwością i inteligencją. Zapewne te cechy powodują, że zdaje sobie sprawę ze swych zbrodniczych skłonności, potrafi je nawet z dystansu szczerze potępić. Wcale nie jest szczęśliwy, wiedząc o tym, że nie kontroluje pociągu do przemocy i gwałtownego zaspokajania potrzeb seksualnych. Wręcz przeciwnie – cierpi. Achim wyróżnia się w swym prymitywnym społecznym otoczeniu górniczego środowiska. Czyta książki. Kocha żonę i dzieci. Walczy w nim krytyczna natura odpowiedzialnego ojca z niemal nieświadomą krwawą namiętnością zbrodniarza. Cierpi katusze, gdy jego środowisko kultuwyje kompulsywne picie wódki. Ale też sam szybko staje się funkcjonalnie uzależnionym alkoholikiem. Wódka pomaga wygaszać ewidentne moralne dylematy, które – mimo bezwzględności zbrodni – wciąż nim targają. Ta charakterystyka pokazuje, że Semczuk „zbliżył się” do swojego bohatera. Jako czytelnicy możemy uznać, iż mamy tu do czynienia niemal z przyjęciem perspektywy osoby tkwiącej w sferze skrajnych i niebezpiecznych psychicznych patologii. Ale nie jest zamiarem reportera podjęcie daremnego wysiłku wzbudzenia empatii wobec psychopaty. Jego przekorne uczłowieczenie ma za zadanie wystawić na niełatwą próbę nasze normatywne przekonania, zmusić do myślenia o możliwości cierpienia „potwora”, ciężko upośledzonego moralnie i poznawczo, który jednak – na zupełnie dla nas niepojętym poziomie – pozostaje jednostką wrażliwą i cierpiącą z powodu swych zbrodni. Kara śmierci wykonana na osobie tak ciężko chorej staje się w tym świetle szczególnie dotkliwym i uwierającym etycznym dylematem. Wypada zauważyć, że ten niebezpieczny psychologiczny eksperyment w ramach reportażu wpływa znacząco na jego formę. O ile poprzednia książka była wzorem archiwistycznej powściągliwości, o tyle silnie zakotwiczoną w źródłach opowieść o Knychale autor znacząco beletryzuje. Nie służy to wyłącznie próbom psychologizacji potwornej Obcości. Ważnym i wartościowym tłem opowieści jest „noirowy” portret Śląska – przestrzeni determinującej ludzkie wybory, wykolejającej nadwrażliwych. Semczuk umieszcza w tej quasi-powieści również siebie. Reporter wychodzi z zakurzonych sądowych i policyjnych archiwów i w autentycznych lokacjach skutecznie nakłada na preistoczoną świat nostalgiczną mapę PRL-owskiego Śląska.

Przypadek graniczny: *Tak będzie prościej*

W przejmującej i wyjątkowo drobiazgowo udokumentowanej historii Knychały pojawiła się quasi-powieściowa strategia unaoczniająca tło psychologiczne i obyczajowe historii, ale już w kolejnej, tym razem dolnośląskiej opowieści Semczuka widać rezygnację z reportażowej formy na rzecz typowej konwencji powieści kryminalnej. Mimo to w naszych rozważaniach warto wspomnieć o *Tak będzie prościej*, bo powodem obrania fikcjonalnej formuły opowieści jest brak archiwum, brak rozstrzygających dowodów. Konkretnie, realne morderstwo, którego niejasnym okolicznościom przyglądał się Semczuk, nie zmieściło się w konwencjach reportażu. Nerozwiązana sprawa daje jasno rysującą się przed autorem możliwość hipotetycznej interpretacji zbrodni na Śnieżce, ale luki teorii śledczej pokazują etyczne ograniczenia reportażu archiwistycznego, jego maksymalizm w traktowaniu, zdawałoby się staromodnej, kategorii prawdy. Tego limesu nie można przekroczyć. Forma powieściowa staje się więc koniecznym kompromisem. Jeśli chce się to co niedowodliwe i już zapewne empirycznie na zawsze niedocieczone mimo wszystko opisać, to tylko przy użyciu wyobraźni i fikcji literackiej.

APPENDIX

Przedstawienie dwóch twórców – Łazarewicza i Semczuka – służy ilustracji reporterskiego sukcesu, który w epoce wirtualizacji świadectwa i digitalizacji archiwum opiera się na staromodnych kategoriach poznawczych i aksjologicznych rzetelnego, wciąż analogowego dziennikarstwa. Nie wszystkie jednak (nawet te, które można uznać za udane) realizacje kryminalnego reportażu archiwistycznego mieszczą się w tak ścisłej konwencji. I czasem odejścia od reguł procentują intrygującymi artystycznie realizacjami. Dwa szczególne przykłady zobrazują rozpiętość możliwości takich „nieczystych” gatunkowo tekstów.

Magdalena Omilanowicz: *Bestia. Studium zła*

Magdalena Omilanowicz w książce *Bestia. Studium zła* zajmuje się seryjnym mordercą kobiet. Leszek Pękalski jest postacią rozślawioną przez media. Opowieść ta może się wydać niesprawiedliwa z perspektywy maksymalistycznych wymagań obiektywizacji przypadku kryminalnego. Autorka pozwala sobie na daleko idące *licentia poetica* w unaocznianiu przerażającej natury zbrodni Pękalskiego. Tam, gdzie brak świadectw, wykorzystuje konwencję już nie tylko „noirowego” kryminału, ale wręcz gotyckiej powieści grozy. Pękalski pozostaje „niedopoznanym”

Obcym tej opowieści. Bo też poza figurą jego potworności bardziej w tym reportażu uwewnętrznia się psychologia odbioru zbrodni w społeczeństwie. W istocie jest to napisane przez kobietę intrygujące studium lęków i mrocznych fantazmatów płci narażonej na przemoc seksualną. Figura psychopatycznego zbrodniarza staje się realnym zagrożeniem wynikającym ze społecznych konstrukcji i umocowań płci. A Omilanowicz snuje z pozycji reporterki opowieść o rodzeniu się zbrodniczej legendy, o abiektalnym wstręcie do tego, co ze swej istoty najbardziej niehumanitarne w patologicznych, libidalnych zbrodniach mężczyzn.

Kolejny przypadek graniczny: Łukasz Orbitowski – *Inna dusza*

Inna dusza jest uznaną, wręcz wybitną powieścią, która została zainspirowana zbrodnią z lat 90. XX wieku w bydgoskiej dzielnicy Fordon. W dorobku Łukasza Orbitowskiego, który zaczynał swoją twórczość od pełnych grozy fantastycznych utworów, książka ta jest kolejną opowieścią o wcieleniach i lokacjach potworności. W narracji o młodościanym mordercy potwór to Inny, ale nie Obcy. Potwór to znajomy z blokowiska, który przez lata wydawał się swojskim elementem „samowitego” chłopięcego świata. Eksperyment Orbitowskiego polega na porównaniu społecznych okoliczności wychowania dwóch bliskich kolegów – Jędrka i Krzyśka. Obaj dorastają w patologicznych i w dużej mierze dysfunkcyjnych rodzinach. Nie oznacza to jednak, że obaj skończą jako przestępcy. Wszystko, co składa się na tę biograficzną różnicę (jeden z nich wygra z domowymi demonami, a drugi stanie się bezwzględny mordercą), to nienazwany, niemy suplement (nie)człowieczeństwa, w którym mieści się migotliwa, ciemna tajemnica potwora czającego się w pobliżu naszych stref bezpieczeństwa. Sugestywnie plastyczny obraz ekonomiczno-społecznej transformacji lat 90. XX wieku domyka tę opowieść o nieoczywistości i zarazem nieustającej aktualności możliwej zbrodni.

Warto na samym końcu naszych rozważań zwrócić uwagę, że książka Orbitowskiego przypomina karkonoski kryminał Semczuka. Ale pod pewnym względem jest też intrygująco inna. Okoliczności prawdziwej zbrodni na Fordonie zostały wyjaśnione i udokumentowane, a zatem dałyby się zawrzeć w reportażu. Przypadek powieści wydaje się ciekawy właśnie z artystycznego, a nie epistemologicznego powodu złamania archiwistycznej konwencji i niedochowania wierności faktom. Ucieczka przed własną potwornością koreluje u Orbitowskiego z metaucieczką przed reportażowym samoograniczeniem w narracyjnej wszechwiedzy. Reportaż był wszakże formą, którą zamawiał u pisarza wydawca. Z jednej strony wybór powieści nie dziwi w sytuacji pisarza, którego interesują nie tyle obiektywne dane o zbrodni, ile ukryte jej przyczyny i fenomenologia psychopatycznego mordercy.

Z drugiej jednak strony – i to jest zasadniczy powód krótkiej refleksji o tym utworze – Orbitowski wyznał na lubelskim spotkaniu autorskim, iż *Inna dusza* jest, nietypowo dla niego, pozbawiona żywiołu dygresyjnego, wręcz zdyscyplinowana formalnie i zwarta, właśnie z powodu konieczności bycia w harmonii z reportażowymi świadectwami. Innymi słowy, reportażowy paradygmat autentyzmu porządkuje żywioł konwencji powieściowej, wpływa na widomy sukces misternej konstrukcji opowieści. Właśnie te pograniczne wpływy rodzajowe, wzajemne międzygatunkowe inspiracje przy jednoczesnym szacunku wobec determinacji archiwum, stanowią w sumie o dialektycznym, pełnym inspirujących napięć sukcesie nowatorskiej formy polskiego reportażu.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Łazarewicz, C. (2015). *Elegancki morderca* (e-book). Warszawa: W.A.B.
- Łazarewicz, C. (2016). *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyska* (e-book). Wołowiec: Czarne.
- Łazarewicz, C. (2018). *Koronkowa robota. Sprawa Gorgonowej* (e-book). Wołowiec: Czarne.
- Omilanowicz, M. (2016). *Bestia. Studium zła*. Warszawa: Od deski do deski.
- Orbitowski, Ł. (2015). *Inna dusza*. Warszawa: Od deski do deski.
- Seidler, B. (1971). *Na wadze Temidy*. Warszawa: Czytelnik.
- Seidler, B. (2017). *Pamiętajcie, że byłem przeciw. Reportaże sądowe* (e-book). Wołowiec: Czarne.
- Semczuk, P. (2013). *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL-u*. Kraków: Znak.
- Semczuk, P. (2016). *Wampir z Zagłębia*. Kraków: Znak.
- Semczuk, P. (2017). *Kryptonim Frankenstein*. Warszawa: W.A.B.
- Semczuk, P. (2018). *Tak będzie prościej*. Warszawa: Rebis.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Akker, van den, R., Gibbons, A., Vermeulen, T. (2017). *Metamodernism: Historicity. Affect and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)*. Londyn: Rowman & Littlefield.
- Althusser, L. (1983). *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa. Wskazówki do badań*. Warszawa: Biblioteczka KKiW RN ZSP.
- Badiou, A. (2010). *Byt i zdarzenie*. Przeł. P. Pieniążek. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Baudrillard, J. (1998). *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa: Sic!
- Bauman, Z. (2018). *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. K. Lebek. Warszawa: PWN.
- Culler, J.D. (1998). *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Oxford: Blackwell.
- Frost, Ch. (2010). *Reporting for Journalists (Media Skills)*. Londyn: Routledge.
- Łazarewicz, C. (2017). Lektura życia Barbary Seidler. W: B. Seidler, *Pamiętajcie, że byłem przeciw. Reportaże sądowe* (e-book). Wołowiec: Czarne.
- Rauch, J. (2018). *Slow Media: Why "Slow" Is Satisfying, Sustainable, and Smart*. Oxford: OUP.
- Szczygieł, M. (2014). Powściągliwie o zbrodni. W: M. Szczygieł (red.), *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, 2. Wołowiec: Czarne.
- Williams, F. (1958). *Dangerous Estate: The Anatomy of Newspapers*. Cambridge: Readers Union.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest omówienie cech tzw. retrokryminałów, których konwencje nawiązują m.in. do klasycznej międzywojennej powieści kryminalnej czy tzw. powieści milicyjnej z czasów PRL-u. Autor pokazuje, że retrokryminały wykorzystują nostalgiczne i melancholijne potrzeby czytelników traktujących literaturę popularną jako formę eskapizmu. Ich nieoczekiwaną konkurencją od kilku lat są dziennikarskie reportaże opisujące spektakularne śledztwa i sądowe procesy kryminalne z dwudziestowiecznych dziejów Polski. Za wzór dla nowego gatunku uznano twórczość nestorki reportażu sądowego Barbary Seidler. Reportaże kryminalne pełnią podobne funkcje nostalgiczne, które uzupełnia jednak solidna praca archiwistyczna – poszukiwanie rozwiązań zagadek sprzed lat. Są rzetelnymi obrazami dwudziestowiecznego społeczeństwa, które przegląda się w historii skandali i zbrodni, ich społecznym odbiorze i miejskich mitologiach. Autor wskazuje współczesnych twórców tej formy reportażu (Cezarego Łazrewicza, Łukasza Orbitowskiego, Przemysława Semczuka, Magdę Omilanowicz), którzy interesująco eksperymentują z formą narracji, raz zbliżając się do konwencji powieściowej, innym razem trzymając się sztywnych reguł kroniki kryminalnej, a czasami uciekając w próby quasi-psychologicznej introwertyzacji reportażu.

Słowa kluczowe: reportaż, archiwum, powieść kryminalna

ABSTRACT

The purpose of the article is to discuss features of the so-called retro crime novel. The conventions of this genre relate, among others, to the classic interwar murder mystery or the so-called militia novel from the era of the Polish People's Republic. The author shows that these novels exploit the nostalgic and melancholy needs of the reader perceiving popular fiction as a form of escapism. An unexpected rival to these novels has recently arisen in the shape of journalist reportages describing spectacular investigations and criminal court cases from 20th-century Poland. As a model for the new species was considered Barbara Seidler's reportages – the criminal reportages perform similar nostalgic functions (albeit supplied with sound archival work), namely seeking solutions to cases from previous years. Such reportages can be seen as reliable portraits of the 20th-century society as reflected in the history of felony and scandal, their public perception and urban mythology. The author shows modern authors of this kind of reportage (Cezary Łazarewicz, Łukasz Orbitowski, Przemysław Semczuk, Magda Omilanowicz), who experiment interestingly with narrative form – either coming closer to conventions of a novel, complying with the strict rules of the criminal chronicle or escaping into attempts of quasi-psychological rendering the reportage introspective.

Keywords: reportage, archive, criminal story